

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2015 № 1 (15)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Барбой Ю. М.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Галендеев В. Н.
Клитин С. С.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Титова Г. В.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: akademizdat1@yandex.ru

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

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

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

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства, 2015

Содержание

Страницы нашей истории

- В. Д. Павлова — письмо Л. Ф. Макарьеву
Публикация, предуведомление и комментарии Ю. А. Васильева 3
- Ленинградские фрагменты дневника К. В. Гаврильевой:
12 сентября 1940 г. — 18 февраля 1942 г.
Публикация и вступительная заметка Ю. А. Васильева 9
- Васильев Ю. А.* «Ведь не даром бойцы фронтовые...».
К истории гимна Ленинградского театрального института 15

Историческая перспектива

- Кулиш А. П.* В поисках автора.
По театральным страницам «Северной пчелы» 20
- Богданова П. Б.* От новой сценографии —
к новой режиссуре: театр 1970-х 25

Виды театра

- Кузовчикова Т. И.* Гран-Гиньоль, или Страх и отчаяние Бель эпок 30

История спектакля

- Соломкина Т. А.* «Фауст» И. В. Гете на немецкой сцене 1908–1923 гг. 39

Театр + ТВ

- Ряпосов А. Ю.* Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976):
становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова 48

Зеркало сцены

- Мальцева О. Н.* Как сделана композиция спектакля
Юрия Любимова «Антигона» 60

Мастера

- Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г.
Вступительная статья, публикация и комментарии Ю. А. Васильева 69

Просцениум

- Письма А. П. Кторова Б. В. Зону (*Продолжение*)
Публикация и комментарии Н. А. Колотовой 103

В. Д. Павлова — письмо Л. Ф. Макарьеву

Публикация, предупреждение и комментарии Ю. А. Васильева

Простое и минорное письмо из Усть-Оленька получил Леонид Федорович Макарьев¹ в двадцатых числах мая 1945 года. Пришло оно от молоденькой ученицы его, когда-то студентки Якутской студии ЛГТИ — Веры Павловой. Война в прямом смысле уничтожила все актерские и режиссерские курсы Театрального института, смыла их волной катастрофы. С сентября 1941-го по середину февраля 1942 года институт неимоверными усилиями пытается по полной программе продолжать обучение студентов, оставшихся на Моховой, не ушедших на фронт, стремящихся учиться, невзирая на голод и беспредельный холод. Студенты Якутской студии не стали исключением, на момент эвакуации почти все парни были демобилизованы, те мальчишки, что остались на Моховой, не выдержали испытаний, один за другим ушли из жизни. Якутские девочки держались. Страдали вместе со студентами других курсов, учиться пытались в полную силу, теряли сокурсников на фронте и в учебных аудиториях, но поддерживали друг друга, как говорится, держали оборону. Из 32 студентов сентябрьского набора 1940 года в эвакуацию отправились восемь девушек-якуток. С подругами из Педагогического института им. А. Герцена улетела на самолете на Большую землю Дуся Самсонова, но самолет был обстрелян, все, кто летели в нем, погибли. Перебрались через фронт лишь семеро. Мечтали о театре, надеялись вернуться после войны в Ленинград. Но судьба не была милосердна. Никто из них на учебу в родной Театральный больше не вернулся. Актрисой стала только одна из них — Анастасия Петровна Ларионова. Но это далекое будущее, а тогда — в сорок пятом — Вера Павлова пишет письмо Мастеру, пишет о прошлом, о страшном и гибельном минувшем. Рисует его так, что предстает оно реальным настоящим. Когда читаешь письмо в первый раз, чувствуешь «корявость» языка, замираешь от ошибок, от пропусков предлогов

(они как бы подразумеваются, но не вносятся в предложение; особенно это касается предлога «в»), от обилия запятых. Но потом, вчитываясь в письмо, свыкаешься с его непривычной грамматикой, со слогом юной якутки. И уже грамматические, стилистические «огрехи» не мешают восприятию рассказа, и уже запятые кажутся тебе удивительным отражением нервной мысли, высказанной на одном выдохе. И действительно, редкие точки возникают почти случайно, но имеются точки с запятой и запятые, запятые, запятые — такой момент в пунктуации творит стремительность рассказа. Вере в те годы еще трудно было писать по-русски без ошибок, трудно было строить предложения. Она и сама понимала, что пишет не совсем грамотно, о чем и говорит в конце письма Леониду Федоровичу: «В моем письме есть много ошибок, я очень плохо писала, почти непонятно. Еще не научилась писать по-русски хорошо». Когда в 1940-м юные якуты приехали в Ленинград, не все из них ясно выражались по-русски, не все могли грамотно писать. Это особенность большинства студентов национальных студий довоенной поры. Постепенно они вживались в русскую речь, и город и институт были им в этом великими помощниками. Но с Якутской и Хакасской студиями, начавшими обучение перед самой войной, это вживание в русскую речь не произошло. Как не случилась и их театральная судьба.

Письмо Веры Павловой написано на шести страницах мелким почерком. Штемпели на конверте свидетельствуют: письмо было отправлено из Усть-Оленька 16 марта 1945 года. Пришло оно в Ленинград 24 мая 1945 года. Более двух месяцев шло письмо из Усть-Оленька. Где этот самый Усть-Оленёк, и сейчас-то никто сходу не скажет, долго будет выискивать местонахождение этого поселка в Интернете, а уж тогда и подавно. Поэтому Вера рисует карту, то место, где река Оленёк впадает в Оленёкский залив моря Лаптевых, —

чуть ли не самая северная точка Якутии — Булунский район, недалеко от порта Тикси. Вот туда-то и забросила война юную студентку Ленинградского театрального. Прочитала девчонка в «Комсомольской правде» о Ленинградском ТЮЗе и сообразила именно в театр отправить письмо, адресованное учителю. А вдруг ее Мастер откликнется, отзовется, напишет ей. Сейчас невозможно сказать, что написал Вере Леонид Федорович Макарьев. Но то, что в его архиве письмо Веры сохранилось и на его страницах есть карандашные пометы рукой Макарьева, а вверху первой страницы яркая карандашная надпись: «Вера Павлова 1940–45 г. якутка» («якутка» дважды подчеркнута), — говорит о том, что письмо это было дорого Мастеру, глубоко тронуло его.

Якуты были дороги всем педагогам по актерскому мастерству. Вера в конце письма пишет: «Где Августа Осиповна и Евгения Константиновна. Если они в Ленинграде, то передайте от меня Привет! Это письмо им тоже адресуется». О том, что значили студенты-якуты в жизни Августы Иосифовны Авербух² и Евгении Константиновны Лепковской³, можно подробно узнать из книги Е. К. Лепковской «Цветы на холодном снегу», изданной в Якутске в 1984 году. Трепетный, душевный рассказ о судьбе Якутской студии с первых минут ее учебы и до начала восьмидесятых годов. Удивительная книга. Лепковская почти тридцать лет переписывалась с оставшимися в живых студийцами, встречалась с ними и описала уроки по актерскому мастерству, этюды, которые создавали студенты, как они уходили на фронт, как некоторые из них возвращались на короткое время с фронта в город, где воевали, как погибали, где покойся прах погибших. Рассказала Лепковская и о вернувшихся с фронта, и о жизни тех семерых девчат, которые в марте 1941 года были эвакуированы из Ленинграда. В книге есть строки и о Вере Дмитриевне Павловой.

Публикуемое письмо — трагический документ эпохи. Можно его посчитать каплей в океане горя, принесенного войной. Что там судьба одной театральной студии в сравнении с судьбой страны. И все же эта капля боли — наша история, а для истории мы все равны.

Готовя письмо к публикации, я почувствовал, что его грамматику лучше в некоторых местах выправить. Правки коснулись также

предлогов и отчасти пунктуации. Необходимость правок оправдывается желанием не обременять читателя техническими сложностями. Находится подлинник письма в части архива Л. Ф. Макарьева, хранящейся у публикатора.

Когда это предуведомление было уже написано, письмо Веры Павловой подготовлено к публикации, я по совету Е. Э. Тропп отправил все материалы в Якутию профессору, кандидату философских наук Валентине Александровне Чусовской⁴ с просьбой прочитать эти материалы, если необходимо, то отредактировать, проверить названия и даты. Валентина Александровна моментально выполнила мою просьбу, внесла важные коррективы в текст предуведомления и откликнулась небольшим рассказом о студии, из которого стало понятно, с какой теплотой и любовью относятся в Якутии к памяти Якутской студии ЛГТИ 1940–1942 гг. Я привожу рассказ Валентины Александровны полностью:

«В Якутском драматическом театре им. Ойунского помнят о студии, есть человек, который занимается историей ленинградских якутов — Ефим Николаевич Степанов⁵ — народный артист Республики Саха (Якутия). Он играл профессора Леонида Федоровича Макарьева в спектакле по пьесе Ивана Гоголева „В защиту прекрасного“. Эта пьеса, написанная и поставленная в восьмидесятые годы, была переработана в 2005 году в плане приближения к реальным событиям: персонажи получили свои настоящие имена, сюжет обогатился открывшимися в ходе исследовательской работы документами. Об отдельных студийцах есть небольшие очерки наших якутских писателей и журналистов. Есть две книжки на якутском языке, в которых есть живые воспоминания. Авторы этих книг Исай Попов и Георгий Борисов — человек, прошедший сталинские лагеря и вернувшийся живым и невредимым. Они оставили книги о своих судьбах, и в них, конечно, говорится и о Ленинграде. Эти материалы и стали поводом для новой постановки. Были обнаружены даже блокадные записи Ксении Гаврильевой. Спектакль этот вышел в 2005 году. Режиссер — выпускник нашего Арктического государственного института искусств и культуры Руслан Тараховский⁶ — работал под руководством своего мастера Андрея Борисова⁷. Сценограф спектакля — Лена Гоголева⁸, вы-

пускница ЛГИТМиКа, при участии ленинградского художника, профессора СПбГАТИ Геннадия Сотникова⁹. Вот в этом-то спектакле и играл Ефим Степанов, который по зову души уже тридцать лет является хранителем музея театра, им же самим и созданного».

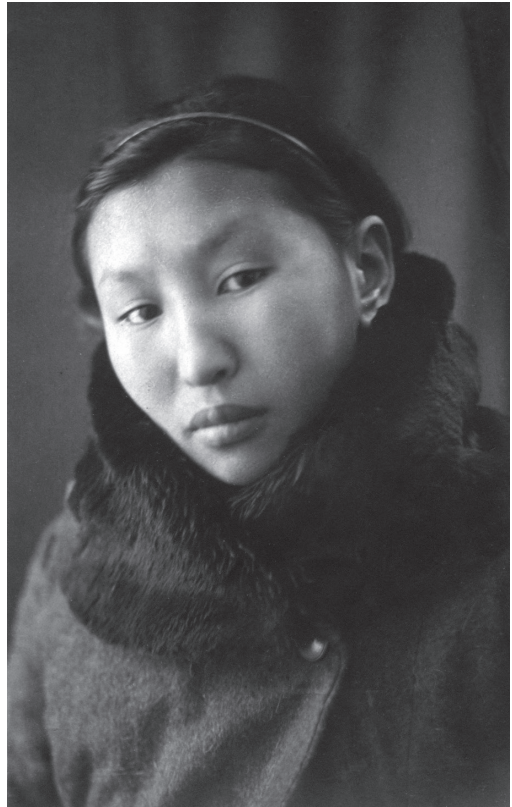
Валентина Александровна совершила и еще одно чудо — она прислала фотографию Веры Павловой.

Самые горячие слова благодарности выражаю профессору В. А. Чусовской за помощь в подготовке к публикации письма В. Д. Павловой профессору Л. Ф. Макарьеву.

Здравствуйте Дорогой и многоуважаемый Леонид Федорович!

Примите от моего письма горячий и чистосердечный Привет!

Леонид Федорович! Может Вы забыли кто такая я. 1940–1941 гг. у Вас училась Якутская группа при Ленинградском театральном институте, среди студентов и я была — Вера Павлова (может быть, помните на годовом испытании с Афоней Поповым исполнили этюд «Скотный двор»). Сейчас я Вам расскажу, как мы жили после Вас в Ленинграде¹⁰. До декабря месяца учились и работали на баррикадах и стояли на посту. В начале декабря сдавали полугодичное испытание по драме¹¹, присутствовали директор института¹², представитель от какой-то спецкорреспонденции¹³, Августа Осиповна и студенты, у нас всего 7 человек было в группе, все сдавали неплохо; Гоша Чусовской читал монолог Хлестакова, Миша Бурнашев слуги Хлестакова, Настя Ларионова монолог Катерины из «Грозы». Все трое сдавали на «отлично». Таня Ядрихинская монолог «Бедной невесты», Маруся Будищева из «Доходного места» и Поля Борисова, не помню, читала из какой-то пьесы. Эти трое девушек получили оценки на «хорошо». А я исполнила тоже монолог Катерины (сцена с ключом). Мне давали «отлично»¹⁴. А утром на следующий день передавали по радио про нас троих: Гоша, Миша и я. Правда, мы не слышали, но нам говорили, что очень хвалили наше исполнение, а, по-моему, это зря хвалили, конечно. Про других не говорю, что они исполняли плохо, а только о себе, ведь каждый человек знает себя больше, чем других, читала я очень плохо, без всяких внутренних чувств, просто так механически передавала написанные слова



Вера Павлова. 1940 г.

и очень расстроена была. В это время тяжело болела Таня Монастырьева, я ухаживала за ней до самой ее смерти, она лежала в постели 4 [еся]ца¹⁵; когда вспоминаю, как она мучилась в холодной квартире, голодная, среди бомбежек, без воды и света мне охватывают все тело какой-то страшной дрожью, не страшны мне были ни бомбежка, ни голод и холод, а страшна была смерть моей лучшей подруги. Вы сами знаете, она меня любила как родная сестра; умерла 28 января 1941 г. 7 часов утра. Умерли от голода наши лучшие студенты Миша Бурнашев, Гоша Чусовской, Миша Ермолаев, Миша (фамилию забыла)¹⁶. Они совсем были еще юные и не могли преодолеть голод, мы видели, как они умирали и нечем было помогать, только плакали, что поможет наша слеза. А на фронте почти все погибли наши ребята Афоня Попов, Миша Федоров, Гоша Ноговицын и другие. Ведь мы когда приехали в Ленинград¹⁷, нас было 33 человека¹⁸, среди них

18 девушек, а когда обратно эвакуировались из Ленинграда остались только 8 девушек.

Наш институт должен был эвакуироваться в Пятигорск. Мы сперва думали поедем в Пятигорск, поправимся от истощения и опять будем продолжать занятия, но эта мечта не исполнилась. На дороге в городе Костроме лежали больше м[еся]ца на стационаре¹⁹. Здесь мы помаленьку поправились, а некоторые девушки еще были больные. Больные девушки совсем отказались ехать в Пятигорск, они требовали от директора, чтобы он нас отпустил в Якутск. Мы их уговаривали ехать в Пятигорск: вы будете лечиться, а осенью опять будем учиться; но они тогда впадали в панику, как будто мы здоровые девушки хотим их бросить среди дороги без всякой помощи. Тогда у нас не было выхода никакого, и мы согласились ехать на родину. Мы подали заявление директору, он тоже просил девушек ехать в Пятигорск вместе с институтом: «А летом я сам поеду в Новосибирск и вы поедете вместе со мной, а потом я буду помогать Вам доехать до Якутска, а сейчас нет никаких средств Вас отправить в Якутск; если поедете, то только на свои средства, в институте нет ни копейки». Мы согласились ехать на родину на свои деньги²⁰. На самом деле у каждой девушки самое большое было денег 300–350 р. Но думали, что продадим по дороге все свои монетки, но как-нибудь доедем до родины. Правда до Якутска все свои вещи продавали. Ехать было очень трудно, продукты очень дорогие были. Через м[еся]ц доехали до Новосибирска. Здесь у нас произошла маленькая история. Нам нужно было взять от НКВД пропуск — право ехать в Якутск. Я с Марусей Захаровой пошла к начальнику НКВД, он посмотрел наши удостоверения с каким-то удивительным лицом и спросил: «Куда едете?» Мы отвечали: «В Якутск». А он говорит: «Почему в вашем документе написано место эвакуации в Пятигорск?». Тогда мы рассказали все наши истории. Он слушал и сказал: «Не могу вас отправить в Якутск, вы поедете в Пятигорск». Мы пошли обратно на вокзал к девушкам и все рассказали. Думали, думали, в результате ничего не надумали. На следующий день пришли обратно в НКВД, но на этот раз сразу не пошли к начальнику, а зашли в общий отдел, а там сидит одна женщина старший лейтенант. Она нас спросила, зачем мы пришли, куда едем, зачем? Мы опять рассказали всю свою историю,

она такая чувствительная женщина — плакала, а потом обещала нам помочь ехать на родину. На третий день пришли опять мы к этой доброй женщине, она сообщила, что начальник согласен нас отправить на родину, и всем нам давали пропуск до Якутска. В Новосибирске всего были 10 дней, все эти дни торчали на вокзале в зале ожидания. Не было ни одной гостиницы и частной квартиры свободной. Через 10 дней бегом сели в поезд и поехали в Иркутск. Здесь тоже жили долго, ждали ледоход на Ангаре, но жили неплохо, все разместились в гостинице. Нам давали в горсовете карточки и еще кормили в специальной столовой для эвакуированных из Ленинграда. Наконец 2 июля 1942 г. приехали в Якутск.

А Якутское Управление искусств и театр встретили нас плохо. Мы приехали истощенные, больные и усталые от длинной дороги, ведь ехали от Ленинграда до Якутска 4 м[еся]ца²¹, т. е. с 28 февраля до 2 июля. Правда думали, что Управление искусств и театр помогут нам поправиться и работать в любимом искусстве, но встретили обратную картину. Как приехали, через несколько дней все собрались и пошли в Управление. Начальник встретил вежливо, спросил, как мы учились и как на дороге ехали? После знакомства мы попросили дать нам деньги и отправить нас хоть на 10 дней в дом отдыха, и он отвечал: «Я Вам очень сочувствую, но помогать не могу, это по закону не полагается». Не знаю по какому закону не полагается по христианскому или по мусульманскому, сам аллах знает. Мы ходили несколько раз, может быть, надоели ему, он, наконец, сказал: «Поступайте в музыкально-вокальный театр хористами». Ведь петух никогда не будет петь, как соловей. И мы такие. После чего пошли мы все на все четыре стороны, кто куда. Настя Ларионова поступила на работу личным секретарем Наркомпроса ЯАССР, Маруся Захарова работает кассиром в Обкоме, Таня Ядрихинская и Ксения Гаврильева обе работают в районе, Поля Борисова пока до моего отъезда нигде не работала, Маруся Будищева вышла замуж, домохозяйка. Я не хотела остаться в Якутске. Мне больно было смотреть [в глаза] артистам, которые работают в театре. Ведь мы тоже такие же люди как они и не можем даже статистами работать в театре. Поэтому я решила себе ехать отсюда далеко-далеко на край света. Поступила на курсы бухгалтеров для работы на Крайнем

Севере. Окончила курс на «хорошо», после окончания нас отправили на постоянную работу в северном крае: на берегу у моря Лаптевых — только это была моя мечта. От Якутска до моря Лаптевых 2200 километров. Ехала сперва самолетом, а потом на оленях и собаках. Здесь совсем другой край, природа тундровая, люди совсем неграмотные (тунгусы) эвены, они не имеют понятия какие города Москва, Ленинград, от них нельзя требовать никакой культуры, вежливости и чистоты.

Здесь я встретила много трудностей. Далекий путь во время полярной ночи, пурга и холод, здесь почти лета не бывает, едешь в командировки километров 300–350 на собаках или оленях, если на дороге захватит пурга, то будешь ночевать в тундре прямо в снегу; есть много несчастных случаев, что погибали во время пурги люди. Здесь уже работаю 3 года, а дальше не знаю еще сколько буду работать.

Здесь ведь на Крайнем Севере я никогда не забываю о Вас, об институте и товарищах, память обо всех Вас останется мне навсегда, как светлый образ жизни.

Леонид Федорович! Мне самое обидное, что мои подруги никто не пишут. Я им за эти 3 года писала несколько раз, но ни ответа, ни привета. Я их просила присылать литературу мне, но ничего нет²². Леонид Федорович, я Вам

давно хотела писать, но не знала Ваш адрес. Вот недавно в «Комсомольской правде» читала про Ленинград, как ленинградцы встречали Новый год, и там написано было «Ленинградский ТЮЗ показал ленинградцам и Лен. области свои пьесы». Я так была рада, что люди, сидящие около меня, удивились мне. Пусть они удивляются, ведь я нашла адрес дорогого профессора, которому так долго мечтаю писать письмо, который мне открыл светлый путь... Леонид Федорович, я радуюсь вместе с Вами, что вы обратно приехали в любимый город. Леонид Федорович! я Вас очень прошу — пишите. Где Августа Осиповна и Евгения Константиновна. Если они в Ленинграде, то передайте от меня Привет! Это письмо им тоже адресуется.

На этом кончаю свою писульку, очень извиняюсь, что Вас беспокоила. В моем письме есть много ошибок, я очень плохо писала, почти непонятно. Еще не научилась писать по-русски хорошо. Леонид Федорович, пишите как Вы живете, работаете. Пишите обо всем про Ленинград. Я буду ждать каждый час, каждый день письмо от Вас!!!

Желаю на Вашу творческую работу хорошего. Живите долгие, долгие года, будьте здоровы!!!

Остаюсь искренним поклоном Ваша бывшая студентка Вера Павлова.

Примечания

¹ Леонид Федорович Макарьев (1892–1975) — актер, режиссер, драматург, театральный педагог, нар. арт. РСФСР, профессор ЛГИТМика в 1936–1975 гг.; заведующий кафедрой основ мастерства актера в 1939–1972 гг.

² Августа Иосифовна Авербух (1908–1979) — актриса, театральная педагог, старший преподаватель кафедры актерского мастерства ЛГИТМика в 1938–1963 гг.

³ Евгения Константиновна Лепковская (1901–1989) — режиссер, театральная педагог, доцент кафедры актерского мастерства ЛГИТМика в 1935–1966 гг., засл. деят. иск. Удмуртской АССР; автор книг по театральной педагогике: «Экзамен каждый день. Записки театрального педагога» (Ижевск, 1978); «Цветы на холодном снегу:

Записки театрального педагога» (Якутск, 1984).

⁴ Валентина Александровна Чусовская (р. 1949) — филолог, крупнейший теоретик и исследователь Театра Олонхо, засл. работник культ. РФ, лауреат Государственной премии им. П. А. Ойунского, кандидат философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Арктического государственного института искусств и культуры, научный сотрудник научно-исследовательского состава Театра Олонхо.

⁵ Ефим Николаевич Степанов (р. 1950) — актер; нар. арт. Республики Саха, засл. арт. России, лауреат Государственных премий СССР и РФ; окончил в 1974 г. Якутскую студию Театрального училища им. М. С. Щепкина. С 1974 г. — актер Саха Академического театра

им. П. А. Ойунского; исполнитель роли Киришка в знаменитом спектакле «Желанный голубой берег мой» (по Ч. Айтматову) в постановке А. С. Борисова.

⁶ Руслан Игоревич Тараховский (р. 1980) — актер, режиссер; окончил в 2002 г. Высшее Московское театральное училище им. М. С. Щепкина по классу В. Монахова и В. Селезнева; в 2006 г. окончил Арктический государственный институт искусств и культуры по классу А. Борисова; с 2010 г. — главный режиссер Саха Академического театра им. П. А. Ойунского.

⁷ Андрей Савич Борисов (р. 1951) — режиссер, театральная педагог, видный деятель культуры и искусства Республики Саха; нар. арт. России, лауреат Государственных премий СССР и РФ; в 1990–2014 гг. — министр

культуры и духовного развития Республики Саха; основатель Театра Олонхо.

⁸ Лена Ивановна Гоголева (р. 1956) — художник-постановщик, засл. деят. иск. Республики Саха; в 1985 г. окончила ЛГИТ-МиК; с 1993 г. — главный художник Саха Академического театра им. П. А. Ойунского.

⁹ Геннадий Петрович Сотников (1938–2007) — выдающийся театральный художник, засл. худож. России, лауреат Государственных премий СССР и РФ, профессор СПбГАТИ.

¹⁰ Л. Ф. Макарьев и Е. К. Лепковская эвакуировались на Урал, в город Березники вместе с коллективом Ленинградского ТЮЗа, в котором оба работали, 17 декабря 1941 г. (см.: *Макарьев Л. Ф.* Театр Юных Зрителей // Ленинградские театры во время войны. Л., 1948. С. 326).

¹¹ Вера Павлова ошибается. Зачетно-экзаменационная сессия в институте началась 5 января 1942 г. (см.: *Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт // Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. Л.; М., 1948. С. 460). Якутская студия сдавала зачет по актерскому мастерству 6 января 1942 г. (см.: *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 42).

¹² Николай Евгеньевич Серебряков (1898–1977) — театральный педагог, засл. деят. иск. РСФСР (1957). В 1930–1941 гг. — старший преподаватель, декан актерского факультета ТСИ—ЦТУ—ЛГТИ; в 1941–1962 гг. — доцент кафедры актерского мастерства; в 1941–1961 гг. — ректор ЛГТИ.

¹³ Н. Е. Серебряков свидетельствует: «Очень многие студенты сдавали все в срок, и во время сессии стало как-то веселей в Институте. У всех остался в памяти зачет по актерскому мастерству в якутской мастерской, на котором присутствовал представитель Радиокomiteта» (*Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт. С. 460).

¹⁴ Приведем отрывок из описания этого же экзамена из воспоминаний студентки Якутской студии Анастасии Петровны Ларионовой: «Было очень холодно. Члены ко-

миссии сидели в пальто и шубах. Августа Иосифовна все успокаивала нас, так как мы очень волновались. Вера Павлова читала из „Грозы“ монолог Катерины „с ключом“. Я тоже Катерина — другой монолог: „Нет, нет... никогда нет... Что он теперь делает?“ Ксения Гаврильева прочла монолог Кабанихи, Таня Ядрихинская — монолог Лизы из „Бедной Лизы“, и в этом еще участвовали и Настенька Старостина, и Поля Борисова. Из „Ревизора“ монолог Осипа читал Миша Бурнашев, да так хорошо, так правдиво, что все в зале шепотом делились своими впечатлениями и слабо смеялись...

А Гоша Чусовской читал монолог Хлестакова. Он сидел в кресле с опухшим лицом, но читал блестяще...» (цит. по: *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 42–43).

¹⁵ Н. Е. Серебряков так рассказывает об учебе якутов и о болезни Тани Монастырьевой: «В большой первой аудитории есть камин, а следовательно, здесь можно установить печку. Вокруг огня сидят якуты. На раскаленной плите они жарят хлеб, разрезанный на маленькие ломтики. Преподаватель Л. А. Басаргина ведет занятие по русскому языку. Через четыре дня зачет. Все, кроме тяжело больной Тани Монастырьевой, девушки, которая страдает жестоким пороком сердца и лежит на койке, ожидая отправки в больницу, старательно записывают грамматические правила» (*Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт. С. 459).

¹⁶ Согласно книге Е. К. Лепковской зимой 1941/1942 г. умерли три Михаила, три студийца-якута — Михаил Бурнашев, Михаил Ермолаев, Михаил Климентов (см.: *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 46). По всей видимости, В. Павлова говорит о Мише Климентове.

¹⁷ Первая встреча якутов с педагогами прошла 15 сентября 1940 г.

¹⁸ Е. К. Лепковская говорит о том, что в Якутской студии учились с первого дня 32 студента. На режиссерском отделении обучался якут Георгий Борисов. Кроме того, на театроведческий факультет также был командирован один якут —

Макар Гаврильев (*Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 4).

¹⁹ Н. Е. Серебряков фиксирует: «4 марта в 10 часов 30 минут вечера наш поезд приходит в Кострому. Нас встречают представители городских организаций. О каждом вагоне заботится какой-нибудь завод или предприятие города. Мы попадаем под опеку фабрики „Искры Октября“. Утром все мы уже размещались в чистых и теплых помещениях. <...> В Костроме мы пробыли месяц — для отдыха. Но это время мы не могли только отдыхать. Наша молодежь организовала новые концертные группы и начала обслуживать заводы и воинские части» (*Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт. С. 463–464).

²⁰ Н. Е. Серебряков констатирует: «Национальные группы, прибывшие к нам из Сибири, приходится отправлять на родину. Всем им выдаем справки о пребывании их в Институте и ждем эшелона, уходящего на восток» (*Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт. С. 464).

²¹ В письме ошибочно указано, что ехали три месяца. Вообще в довоенное время дорога из Якутии в Ленинград была достаточно долгой. Е. К. Лепковская пишет в «Цветы на холодном снегу», что в 1940 г. студийцы добирались до места учебы более месяца (с. 3).

²² К счастью, разлука подруг длилась не вечно. Вот как описывает встречу трех бывших студенток-подружек Е. К. Лепковская: «Две неразлучные подружки Верочка и Полинка — Вера Дмитриевна Павлова и Полина Дмитриевна Борисова несколько лет назад (напомним, что книга издана в 1984 г. — Ю. В.) собрались у третьей подружки — Анастасии Петровны Ларионовой, артистки Якутского государственного драматического театра им. П. А. Ойунского. Они плакали и радовались, читая мое письмо к Анастасии Петровне. Вспоминали все то, что происходило в аудиториях института, и им все казалось, что это было самое счастливое время в их юности, но так трагически сожженное беспощадной войной» (*Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу. С. 48–49).

Ленинградские фрагменты дневника К. В. Гаврильевой: 12 сентября 1940 г. — 18 февраля 1942 г.

Публикация и вступительная заметка Ю. А. Васильева

Ксения Васильевна Гаврильева (1917–2002) — студентка Якутской студии ЛГТИ, однокурсница Веры Павловой, письмо которой к Л. Ф. Макарьеву также помещено в этой военной рубрике, — начала вносить записи в дневник еще до приезда в Ленинград. Записи короткие, только информативные — что прочитала, что смотрела в кино, какие оценки получала, какие стихи читала со сцены, с кем дружила во время учебы в Республиканской школе политического просвещения, что жила в городе Якутске, в доме 19 на улице Октябрьской, что избиралась комсоргом. 30 июня 1940 года записи обрываются, видимо, в это время она сдавала экзамены в театральный вуз. Возобновился дневник записью: «12 Август поедем в Ленинград. Прощай на 5 лет родная моя Якутия, и любимая сестра Татьяна Спиридоновна Савина-Гаврильева, племянники мои — Роза, Таня, Шура, Коля, Илья, Анна, Поля, Вася, Мотя».

Возвратилась Ксения на родину намного раньше — из осажденного Ленинграда. С 12 сентября 1940 года она продолжала вносить записи в дневник. 14 страничек небольшого размера вмещают в себя радостные месяцы учебы и невероятные военные испытания: 525 дней и ночей ленинградской жизни.

Родилась Ксения Гаврильева в селе Булгунняхтах Хангаласского улуса. До учебы в Якутске и в Ленинграде жила в селе Амга Амгинского улуса. Вернулась Ксения из Ленинграда в то же село Амга, где и жила потом всю оставшуюся жизнь, училась в школе юристов, работала сначала в архиве, затем в клубе, трудилась долгое время кассиром на автовокзале районного центра; имела троих детей, сына и двух дочерей. Ее сокурсник Дима Трифонов, с которым она делала этюд «На телеге» в 35-й аудитории театрального института на Моховой, тоже жил после войны в этом селе и служил в милиции. Судьба Якутской студии не сложилась, оставшиеся в живых так и не закончили учебу в родном институте. Многих забрала

война, остальные, почти все, актерами не стали. Но хранили память о городе своего счастья, о театральных потрясениях, об учителях, о сценических этюдах. И хранили фотографии и свои дневниковые записи бережно, как нечто фантастическое, как осколки исчезнувших миров. Сохранилась и старенькая фотография: на ней Ксения и Дмитрий играют этюд «На телеге» 10 мая 1941 года в присутствии всего курса и педагогов.

Не пропал и дневник Ксении Гаврильевой. Ниже мы публикуем весь сохранившийся текст дневника, охватывающий те самые 525 дней ленинградской жизни девушки-якутки. Этот дневник, по свидетельству выдающегося якутского актера, создателя и хранителя музея Якутского драматического театра Ефима Николаевича Степанова, был опубликован на якутском языке в газете «Эдэр коммунист» (1970. 28 окт. — 7 нояб. № 131–135). Дневник Ксения Гаврильева писала по-русски, и его текст на русском языке публикуется впервые. Орфография и пунктуация оригинала сохранены. Странички дневника не пронумерованы. Только на первой страничке «ленинградского периода» рукой Ксении выведен номер — 28. Дневник отличает своеобразная графика записей: имеются многочисленные пропуски внутри строк. Один факт от другого, или разные события, или даже разные дни разделяются графической паузой. Это можно считать особым стилем ведения дневника автором. Дни в дневнике указываются Ксенией по-разному: в первые месяцы после числа ставится точка — отсутствует она в редких случаях, но начиная с 9 сентября все точки после чисел исчезают, часто они исчезают и в конце фраз. 22 июня 1941 года взято Ксенией в жирную черную рамку. Затем в черную трагическую рамку одевается 31 июля — и дальше в дневнике все числа из черных рамок не выходят.

22 июня Ксения записывает: «Впервые слышим „ВТ“ — воздушную тревогу. Дальше

она старательно фиксирует ежедневное количество «ВТ». Ксения ставит аббревиатуру «ВТ» в кавычки. И так она пишет до 6 октября, затем кавычки исчезают.

В октябре и ноябре записей почти нет. Изю дня в день фиксируется количество «ВТ». И вдруг 25 ноября длинная запись: «Смотрели фильм: (к. т. Рот Фронт) „Человек из ресторана“. впечатление хорошее. но голодном желудка тяжело». Как известно, главную роль в фильме исполнил Михаил Чехов. Те из студийцев, кто этот фильм посмотрели вместе с Ксенией, узнали в одном из персонажей Б. М. Сушкевича, довоенного ректора ЛГТИ, которого, кстати говоря, в сентябре 1940 года студийцы видели в роли Маггиаса Клаузена в знаменитом спектакле Нового театра «Перед заходом солнца».

В декабре 1941 года — дневник ведется рвано, иногда с пропусками в несколько дней. Январские и февральские записи 1942 года редки — Ксения тяжело больна. Заканчивается публикация 18-м февраля — сообщением о смерти студийца Михаила Климентова. Последняя запись — слова прощания с товарищем и другом — звучит наивно, почти по-детски, но в этом простосердечии столько боли и отчаяния, что неимоверное волнение передается и читающему эти строки. До спасительного момента эвакуации остается еще 14 дней.

Дневник Ксении дышит. Сквозь его дыхание проступают тончайшие переливы чувств и творческих увлечений молодой якутки, мечтавшей о театре, жаждавшей играть на сцене. В дневнике много подробностей, заслуживающих комментариев. Чем более я вчитывался в дневник, тем яснее становилось, что толкования и разъяснения, рассказы о фильмах, о населенных пунктах, о спектаклях, об актерах, которых Ксения называет любимыми, сжали бы наше восприятие, утяжелили бы искренние и непритязательные дневниковые записи. И я почувствовал, что комментарии были бы излишни. Бесхитростный монолог девушки воспринимается как документ времени, живет как черточка биографии военной поры. Главным комментарием к пережитым Ксенией 525 дням становится слово «война». Война творит свои беды. Она проступает в дневнике во всей своей бесчеловечности. Без комментариев.

Публикация дневника Ксении Гаврильевой и фотографий, а также изложение некото-



Ксения Гаврильева. 1980 г.

рых фактов биографии автора стали возможны благодаря усилиям по сбору материалов об истории Якутской студии ЛГТИ заслуженного артиста России, народного артиста Якутии, лауреата Государственных премий СССР и РСФСР Ефима Николаевича Степанова и помощи заслуженного работника культуры России, кандидата философских наук, профессора Валентины Александровны Чусовской. Сердечно благодарю их за содействие.

Ленинград

С 12 сентября 1940 года

Л. Г. Т. Ин. Моховая 34.

Сентябрь

15. Гос. музей революции. **21.** Ленин. двор. пион.

28. В гос. Эрмитаже — Зимний дворец.

Кино и театр

«Крылья холопа» к. т. Баррикада

«Броненосец Потемкин» к. т. Баррикада

«Перед заходом солнца» Новый театр

«Мера за меру» Новый театр

Октябрь

«Большой вальс» к. т. Правда
 «Путь светлый» к. т. Аврора
 «Побег» **25** числа ТЮЗ
 «Зыковы» Драм. театр им. Пушкина
26 числа.
 «Музыкальная история» к. т. Колосс
 Экскурсия в Смольный институт — смотрели кабинет Ленина, Кирова, где убит...
28 числа

Ноябрь

6. «Сон в летнюю ночь» — Шекспир [нрзб] Н. ТЮЗ.
 «Дурсун» [кинофильм] Инст. Народов Севера [нрзб]: на вечере И. Н. Севера, я читала [сти] х Таса «Ночь в тюрьме».
7 ноября с 12 до 3 часов на демонстр. на площади Урицкого видели издалека т. Жданова.
8. экс. в Русский музей.
13. Подымались на Исаакиевском соборе «Брат героя» фильм
 «Бесприданница» к. т. Штурм
16. Экскурсия Артилл. музей (Исторический музей красной армии).
 «Пятый океан» фильм с участием моего любимого актера Абрикосова.
20. Музей С. М. Кирова на последнем зале смотрели Орден С. М. его фуражки с кровью и костюмы которые он носил до смерти.

Декабрь

«Возвращение» с участием Симонова к. т. Титан.
27–7 декабря прочитала «Помп. помпадурши» С.-Шедрина.
9–11 «Герой нашего времени»
14. Лен. малый оперный тр. [нрзб] Ордена Ленина
 [далее страница повреждена]
21–22 «Повести Белкина» — «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», Станционный смотритель», «Барышня крестьянка».

Январь. 1941

4. «Горе от ума» Д. Т [еатр]. им. Пушкина
5–7 прочла «Капит. дочка» — Пушкина.
11. Экскурс. Этнографический музей, среди пионеров я читала стих Д. Таса «Ночь в тюрьме».
20. «Отелло» дипломный спектакль IV курс засл. деят. иск. Вивьена.

25. Дом искусства им. Станиславского
 Выступление артистов молодежной театральной бригады.

Янв. Прочла:

«Семейная картина», главн. лица Мария Антоновна, Ант. Пузатов.
 «Свои люди сочтемся» глав. герои Большов, Агр. Кондратьевна его жена. Олипа Самсоновна дочь. Подхалюзин Лазарь Елизарович.
 «Утро молодого человека».
28. «Суворов» фильм
30. Брат героя ТЮЗ
 [страница снизу повреждена]
 Оценки I семестр, Экзамены:
 История Отлично
 Русский язык Отлично
 Матем. Отлично
 Эк. геогр. СССР. Отлично.

Февраль. Во время каникул

Прочитала: «Бедная невеста», Остр.
 Главн. лица: Мария Андреевна, Мерич, Белеволенский; «Рожденные бурей» — Н. Остр.
7. «Слуга двух господ». Осетинск[ая] мастерск[ая]
8. «Последние» — Горький Осет. Мастерск.
6–11. Прочла: «Наши знакомые» — Юрий Герман. 606 страниц.
11–21. «Тарас Бульба», «Старосветские пом.»

Март

12. «Дон Кихот» Д. Т. им. Пушкина в главн. ролях Черкасов, Горяйнов.
 прочла: «Вий» герой Хома, «Невский проспект». герои: Пискарев, Пириговы.
19–27 «Цусима» А. Новиков-Прибой.
28. «Муму», «Хорь и Калиныч», «Ася».

Апрель.

5. Встреча со Сталинским Лауреатом Скоробогатовым.
8. «Вишневы сад»: Гос. Больш. Драм. театр им. Горького Фонтанка 65.
13. «Поздняя любовь» Новый театр
15. «Светит да не греет». IV Сушкевича, хорошо исполняют студенты Зорина. Рыжухин.
26. Музей Арктики, мне очень нравится.

Май.

3. «Разгром Юденича» фильм.

10. Зачет по актерскому мастерству:

Мой этюд с Трифоновым «На телеге» дали аплодисменты. Оценки:

Дима [Трифонов] Отлично, Ксения — Отлично.

На зачете присутствуют II курсы Макарьева, Зон заслуж. артист; Мокульский профессор [нрзб] наук, Головинская профессор, и педагог русс. языка Басаргина. и другие.

Незабываемый радостный день 10 мая. и Коллект. этюд «Манчары», я исполняла [роль] жены Князя Чоочо. Сидят за столом: наш мастер Засл. деятель искусств орд. Макарьев, Лепковская, Авербух.

12. Наш этюд по своему желанию смотрела педагог русского языка Лидия Арсеньевна Басаргина, она нас благодарила.

«Цыганский Барон» Лен. акад. м[альш]. Оперн. т[еатр] декорация очень понравилась.

16. «Испанский священник» IV Сушкевича

Хорошо исполняют Тавзарашвили в роли Дон Хайме.

21. Встреча с Лауреатом Сталинской премии Засл. арт. респ. Л. С. Любашевским и смотрели фильм «Яков Свердлов» в роли Свердлова Любашевский.

22. «Гибель „Надежды“» IV курс Зона.

Июнь.

8. «Псиша» IV Сушкевича, сюжет мне очень нравится.

11. «Танкер Дербент» к. т. Молодежный.

14. «Забавный случай» IV Зона.

18. «Борис Годунов» в роли Шуйского Любашевский, Годунова Блинов (Н. ТЮЗ).

20. «Баядера» (Буфф Оперетто) с учас. Михайлова.

21. Н. ТЮЗ понравилась роль «молодого опричника» «Ашид-Кериб» — в роли Кериба киноактер Кадочников.

[«Лермонтовский спектакль» в Новом ТЮЗе]

22. Утром по радио слушали речь т. Молотова о том, что в 4 час ночью Германия напала без объявления войны.



Этюд «На телеге». Исполняют К. Гаврильева и Д. Трифонов. В первом ряду: Е. К. Лепковская, А. И. Авербух, Л. Ф. Макарьев. 1941 г.

Бомбили: Киев, Севастополь, Житомир, Каунас, Одесса.

В этот же день объявлено угрожаемое положение по Ленингр. и впервые слышим «ВТ» [воздушную тревогу].

25. «ВТ» — 2.

II семестр. 1941:

История Отлично

Русский Отлично

География Отлично

Военное дело Хорошо.

Актерское маст. Отлично

Июль.

2. Рыли противотанковые рвы около Обух. станции.

7. «ВТ» — 4. 8. «ВТ» — 3.

10. «ВТ» — 3. 11. «ВТ» — 1. 12. «ВТ» — 1.

13. «ВТ» — 2. по радио о договоре СССР с Британией, текст передачи на русском и английском языке.

14. «ВТ» — 1.

17. Впервые получаю карточки на продукт.

19. «ВТ» — 1.

20. «В тылу врага» с участием Крючкова. «ВТ» — 3.

21. «ВТ» — 4. Незначительные части врага бомбили Москву.

22. Прочла соглашение между СССР и Чехосл. заключенное 18 числа. «ВТ» — 2.

23. На труд. повин. Ночевали в Гатчинском парке, смотрели дворец Павла I.

с 24 — роет рвы до 9 августа.

31. стрельба в воздухе.

Август.

4. От Пустошки, жители финны, переехали на Химизу [Химози], жители финны.

8. опять переехали на другую деревню.

9. Нас заменили поэтому отправились.

Наш участок № 8. 26 человек национальный состав 11: якуты, хакасы, карелы, белорусы, латыши, грузин, немка, полячка, украинка, русские, евреи.

Гатчинская дача 43 км от Ленинграда

Пустошка 50 км от Ленинграда

10. «ВТ» — 2.

14. «Ключи Берлина» Театр Лен. совета.

16. «ВТ» — 2.

17. «ВТ» — 1. Смотрела киносборник № 1: Сто за одного, У старой няни, Сон гитлера, Случай на телеграфе, Один из многих,

Трое [нрзб] из фильма «Выб. Стор.» Максима

18 «ВТ» — 1, 19 «ВТ» — 1.

20. «ВТ» — 1.

21. «Ко всем трудящимся г. Ленина» прочла текст, подписали Ворошилов, Жданов, Попков. «ВТ» — 1.

23–24–26 «ВТ» — 4, 26. Нота СССР в Иране

25. рыли траншеи за заводом «Большевик».

27. «ВТ» — 1. и смотрела «Тартюф» в роли Тартюфа наш мастер Макарьев, очень понравился.

Сентябрь Отр. на труд. пов.

1. около Ладожского озера где стоит Крепость Шлиссельбург и завод им. Морозова Всеволожский район.

«ВТ» — 1. Роем окопы:

2 «ВТ» — 4. Вечером когда шли с работы по улицам стрельба из зенитки.

[последняя строка не прочитывается]

3–5 «ВТ» — 7.

6. 5 раз стрельба в воздухе, 2 раза по 6 вражеских самолетов летели над нами. и 2 раза по 12 самолетов они бомбили город Шлиссельбург, сгорели дома большой дым. 1 самолет сбросил бомбу около нашей окопи.

7. Бомбили эшелон но не пострадал, лете-ли наши истребители а их не стали. Ночью нас отправили в Каменку 33 км от Ленинграда, ночевали в лесу, ой, как мои ноги замерзли впервые так замерзла.

8. с 6 часов отправились Кирзавод 23 км от Ленинграда пока еще ездили пешком — с Кирзавода на поезде до Всеволожской дачи, отдохали, потом опять пешком дошли [до] Ржевки сели на трамвае до Введенской остановки во время пересадки тревога. Я попала в III-ом отделении [нрзб] в этот день впервые бомбят Ленинград.

Одна бомба около института упала.

После тревоги одна по улице проспекта 25 октября, темно, ночь теплая, мои документы проверяли 9 милиционеров. Но все-таки пустили до дома.

9 «ВТ» — 9. 10–11 «ВТ» — 22.

12 «ВТ» — 2. 13 «ВТ» — 1. 14 «ВТ» — 7.

15 «ВТ» — 4. 16 «ВТ» — 4. 17 «ВТ» — 5.

18 «ВТ» — 0. 19 «ВТ» — 6. 20 «ВТ» — 1.

21 «ВТ» — 7. с утра до 6 часов вечера за заводом им. Кирова построили баррикаду. в день ели 1 раз.

22 «ВТ» — 2. 23 «ВТ» — 11. 24 «ВТ» — 2.

25 Устроили баррикаду за Кировским заводом. Летали вражеские самолеты. Наши их обстреливали. «ВТ» — 3.

26 «ВТ» — 1. **27** «ВТ» — 5. **28** «ВТ» — 3.

28 Устроили баррикаду на территории Кировского района, шли домой во время тревоги я вышла из трамвая с улицы 3 июля попала проспекту 25 октября, кое-как приближалась около дворца пионера. сбросили бомбу, мы от удара воздуха упали, потом [низ страницы поврежден]

29 «ВТ» — 3. **30** «ВТ» — 2.

Октябрь Ноябрь

1 «ВТ» — 2.

3 «ВТ» — 3. **4** «ВТ» — 10. **5** «ВТ» — 4.

6 ВТ — 6. **7** ВТ — 3. Одна из них продолжалась в течение 6 часов. **8** ВТ — 1.

9 ВТ — 6. **10** ВТ — 4. **11** ВТ — 5

12 ВТ — 3. **13** ВТ — 1. на 32 дом бомба.

14 ВТ — 3. **16** ВТ — 2. **17** ВТ — 7. **19** ВТ — 1.

28 ВТ — 1. **29** ВТ — 2. **31** ВТ — 1. **1** ВТ — 1.

2 ВТ — 2. **3** ВТ — 2. **4** ВТ — 5. **5** ВТ — 9.

6 ВТ — 2. Бомбили на Моховой 30, 42.

речь Сталина передана по радио. **8** ВТ — 1. **9** ВТ — 1. **10** ВТ — 1.

11 ВТ — 2. **12** ВТ — 5. **13** ВТ — 7. **14** ВТ — 7.

15 ВТ — 3. **16** ВТ — 5. **17** ВТ — 6. **18** ВТ — 4.

19 ВТ — 5. **21** ВТ — 3. **24** ВТ — 1. **25** ВТ — 3.

Смотрели фильм: (к. т. Рот Фронт) «Человек из ресторана». впечатление хорошее. но голодном желудка тяжело.

26 ВТ — 2. **27** ВТ — 2. **28** ВТ — 1. **29** ВТ — 2.

30 ВТ — 4. с 13 ноября хлеб 125 граммов.

Наши войска 28 числа взяли Ростов.

Декабрь

1 ВТ — 5. **2** ВТ — 1. **3** ВТ — 2. **4** ВТ — 3.

5 ВТ — 3.

14 «Наследный принц республики». к. т. Рот Фронт.

21 ВТ — 2.

24 — X — с этого дня заболела тяжело. Из легких потекла кровь. чувствую плохо. Доктор дал справку на 10 дней постельный режим.

На улице Пестеля 1 хулиган — вор украл с прилавка хлебного магазина 100 грамм гавришку, конечно это для меня очень жаль, но от собаки шкуру никто не мог снять.

25 Декабрь

Хлеб 200 грамм. Ленинград очищается по трем направлениям. — декабрьские дни нам оказались самыми трудными днями голодовки. Многие погибли от истощ[ения].

С 24 января хлеб по 300 граммов служащим.

С 11 февраля хлеб 400 граммов.

С 13 февраля нас приняли в стационар института усоверш[ествования] учителей средних школ.

15 февраля на стационар попался снаряд разбиты комната больных убитых нет раненых немного.

Но все-таки стационар продолжает работать, я лично здесь чувствую [себя] хорошо.

18 Утром [в] 6 часов 50 минут умер наш студент — друг Михаил Зах. Климентов Прощай Миша. Наш дорогой товарищ вас никогда не будет забывать вашу доброту, цветущую молодость

Прощай дорогой Миша Навсегда!

(Студент Лен. теат. Института умер от истощении, приехавший из Якутской АССР 1940 г. осенью, в доме института усоверш. учителей средних школ, переулоч, ул. Фонтанка № 10.)

Ю. А. Васильев

«Ведь недаром бойцы фронтовые...»

К истории гимна Ленинградского театрального института

Песню «Дорогая Моховая», строка из которой выбрана для названия этой заметки, никто никогда не утверждал в качестве гимна Ленинградского государственного театрального института. Она появилась в 1945 году как курсовая песня актерского класса профессора Леонида Федоровича Макарьева. Судьба у песни сложилась счастливо — она вырвалась из студенческой аудитории и постепенно, единственная из многих песенных творений в стенах ЛГТИ–ЛГИТМиКа–СПБГАТИ, не утихла, не канула в Лету, стала институтским гимном. Пусть полуофициальным, но гимном. Семьдесят лет исполняется в нынешнем году «Дорогой Моховой». Песня пережила память о макарьевском курсе набора 1944 года, она сохранила звучание душ безымянных своих создателей. Вряд ли найдется сейчас в академии человек, который расскажет историю рождения гимна, назовет имена авторов стихов и мелодии. Время слизнуло имена сочинителей, но песня осталась и продолжает волновать и радовать одно поколение студентов за другим, она сходу запоминается новенькими и не терется ими по прошествии многих лет творческой жизни.

Ректор Ленинградского театрального с 1941 по 1961 год Н. Е. Серебряков, рассказывая в 1958 году о судьбе института в годы войны, назвал автором текста песни выпускника курса Л. Ф. Макарьева 1946 года Константина Фохта. Так ли это на самом деле?

Вот что написал Серебряков:

«Вечером того же дня¹ мы выехали в Ленинград.

В одном из вагонов едет студент Костя Фохт, автор многих стихов о жизни института в Сибири и той замечательной песни о „Сером доме на Моховой“, которая вот уже двенадцать лет поется все новыми и новыми студентами института и знакома Ленинграду. Этот талантливый юноша, безвременно погибший через год после возвращения в родной город, написал размером „онегинской“ строфы стихи о радост-

ном завершении нашего многотрудного тысячекилометрового пути, которые кончались такими строчками:

И вновь мелькали перед нами
Леса родные и снега.
В ночи промчалась злая Мга,
Мигнувши редкими огнями.
И, наконец, венец наград —
Нас снова встретил Ленинград!»²

Николай Евгеньевич ошибся: К. К. Фохт писал прекрасные стихи, но песню «Дорогая Моховая» написали другие студенты-макарьевцы. И как прекрасно, что и курс, в недрах которого гимн родился, и имена авторов гимна не затерялись во времени. Подтверждается авторство песни одним из писем, сохранившихся в архиве Л. Ф. Макарьева.

Письмо ученика учителю можно условно отнести к середине 1960-х. В письме не представлена дата его написания, не удалось разыскать в архиве Макарьева и конверт со штемпелями. По всей видимости, письмо написано в 1963–1964 годах. Основанием для такой датировки служат упоминаемые адресантом названия пьес, в которых ему довелось играть на сцене Новгородского областного театра драмы. Одна из них («Океан» А. Штейна) написана в 1961 году³, другая («Под одним небом» А. Мовзона) — в 1962-м. Обе пьесы в то время широко прошли по сценам страны, ставились они чуть ли не в каждом театре, не обошли стороной и Новгород. Публикуемое ниже письмо актера Ю. В. Никандрова Л. Ф. Макарьеву возникло как реакция на какую-то передачу Центрального телевидения, в которой прозвучала песня «Дорогая Моховая». Трудно сказать, о какой именно передаче идет речь, но ведь прекрасно, что Юрий Никандров ее смотрел, и песню услышал, и письмом к учителю откликнулся. Приводится письмо полностью:

Здравствуйте, уважаемый Леонид Федорович!

Пишет Вам Ю. В. Никандров («Юра»), бывший Ваш ученик, теперь актер Новгородского Обл. Драм. Театра.

На днях я случайно услышал передачу по Центральному телевидению. В этой передаче я услышал знакомую песню «Против ТЮЗа — серый дом». И вспомнил я 1^{ый} курс, 1944 год, Вас и наш курсовой «макарьевский» гимн:

«Много разных театров на свете
И когда пронесутся года
За кулисой „макарьевца“ встретишь
Ты обнимешь и скажешь тогда:
Сядем, друг мой, потолкуем,
Коль судьба свела нас вновь
Вспомним нашу мастерскую...»

Оказывается, он уже стал Институтским гимном. А я и не знал... А ведь создавали его мы с Колей Савковым: он — текст, я — подбирал музыку.

И так мне тепло стало; живут, значит, наши «макарьевские» традиции.

Я работаю в этом театре 5^{ый} год, много играю. Последние работы: Куклин в «Океане», Алексей «Под одним небом».

Главный режиссер у нас з. д. и. В. С. Ефимов⁴, режиссер очень хороший.

Разрешите пожелать Вам доброго здоровья и счастья.

Буду в Ленинграде, зайду в институт.

Всем, кто меня помнит, привет.

Мой адрес: Новгород Кремль в Обл. Театр Драмы

Ю. В. Никандрову

P.S. Я женат, жду потомство⁵.

Автором текста песни «Дорогая Моховая» Юрий Владиславович Никандров называет своего сокурсника Николая Васильевича Савкова (1921–1977) — фронтовика, актера, режиссера, поэта. В 1940 году Николай Савков был призван в РККА. Войну встретил в Прибалтике, на границе. Воевал в составе 14-го Гвардейского контрбатареяного артиллерийского полка. 3 мая 1943 года во время артиллерийской дуэли был тяжело ранен. Демобилизовавшись, работал строгальщиком по металлу на оборонном заводе в блокадном Ленинграде. В 1944 году поступил в ЛГТИ в Мастерскую Л. Ф. Мака-

рьева⁶. По окончании института работал актером; когда играть на сцене стало трудно из-за последствий ранения, стал режиссером литературно-драматической редакции Ленинградского радиокомитета. При жизни публиковался в журналах «Звезда» и «Нева», в газете «Ленинградская правда», в поэтических сборниках «День поэзии», «Молодой Ленинград». В 1983 году вышел посмертный поэтический сборник Николая Савкова «Солдатская ладонь». В 1998 году был издан сборник его стихотворений и прозы «Разве позабудется все это...», в котором в разделе «Песни» помещен и текст гимна «Дорогая Моховая»⁷.

Первое по времени написания из стихотворений, опубликованных в двух сборниках, датировано 1939 годом, последние 1977-м — годом ухода из жизни. Писал стихи Николай Савков и на фронте, и в госпитале, и в годы учебы в Театральном институте, и по окончании его. В сборники включены 18 стихотворений и поэма «Встреча», сочиненные в 1944–1948 годах — во время учебы в ЛГТИ. Большинство произведений связаны с войной, с памятью о погибших однополчанах; описываются в них и солдатские сны, и помощь друзей, когда герой был буквально зарыт в землю взрывом снаряда, и обращения к сослуживцам, мытарство и надежды солдата-инвалида и возвращение в родной город. Тема войны слышна и в гимне макарьевского курса.

Вообще поэтический настрой был свойствен курсам профессора Макарьева. Мастеру поэтические порывы студентов импонировали, да он и сам часто провоцировал студентов на сочинительство (и поэтическое, и музыкальное, и в этюдах, и в шутках-розыгрышах). На курсе выпуска 1946 года⁸ студенты часто общались с педагогами посредством стихов. Один лишь пример: мастер заболел, и студенты шлют ему стихотворное послание:

ЛЕОНИДУ ФЕДОРОВИЧУ
МАКАРЬЕВУ

Фаворитки, дяди Вани,
Капитаны, Лорды, няни
И веронские дворяне⁹
Вам привет горячий шлют,
Ожидая с нетерпением
Вашего выздоровленья,
Ожидая возвращенья
В театральный институт.

1972 г. в студии звукозаписи ЛГИТМиКа — в 57-й аудитории. Проводили запись легендарный заведующий студией звукозаписи Н. М. Чупира¹⁶ и молодая его ассистентка Е. Ф. Петрова¹⁷. По рассказам Елены Федоровны, запись на магнитофон длилась не менее половины дня. Актеры никак не могли поймать нужное настроение, исполнить песню просто, без патетики, без навязчивого определения «институтский гимн». Ненароком оказавшийся в студии известный музыковед-фольклорист, композитор, переводчик Б. М. Добровольский¹⁸ не менее часа наблюдал самостоятельные пробы студентов, их неловкие поиски выразительности и вдруг предложил им драматургию песни: в каком куплете какую мысль выразить, какими музыкальными приемами эту мысль воплотить. Он же посоветовал исполнить маршеобразно второй (военный) куплет, а последний куплет и припев разбить на реплики: голос женский, голос мужской. Предложение Добровольского студентов увлекло. Несколько минут прорепетировав, певцы сходу осуществили желаемое — запись была готова. С той поры запись песни «Дорогая Моховая» в исполнении Кособуцкой и Боярского звучит на всех праздниках, вечерах, юбилеях, студенческих собраниях, актах вручения дипломов выпускникам института–академии, по всем торжественным случаям.

Однако со дня сочинения песни в 1945 году до дня ее записи в 1972 году (а прошло ни много ни мало двадцать семь лет) текст песни заметно изменился. Безвестные авторы его откорректировали, отчего стала песня, как говорится, «народной»: и сочинялась она в недрах студенческих, и выправляли ее последующие поколения студентов. Но с 1972 года текст песни уже не меняется: магнитофонная запись превратилась в документ, утвердила каноничность неканоничного текста. Это вовсе не означает, что какой-то из вариантов правильный, а какой-то нечистый. Просто жизнь и студенты в текст Николая Савкова внесли поправки. И теперь мы публикуем этот «народный» текст песни «Дорогая Моховая»:

Блещут улицы в городе нашем
Величавой своей красотой,
Только нет ни светлее, ни краше
Той, которую звать Моховой.
Эта улица родная,

Где мы учимся, живем,
Дорогая Моховая,
Наш любимый старый дом.

Всем, кому в этом доме знакомы
И печаль, и успеха полет,
Мимо этого светлого дома
Равнодушным едва ли пройдет.
Сядем рядом, потолкуем
Как коллеги и друзья
Про родную Моховую
Все, что можно и нельзя.

Ведь недаром бойцы фронтовые,
По ступеням знакомым взойдя,
Обнимали перила родные
И шептали слова, уходя:
«Что бы ни было, но знаем
Мы сюда опять придем
На родную Моховую
В наш любимый старый дом».

Много разных театров на свете,
И когда пронесутся года,
За кулисы товарища встретив,
Ты обнимешь и скажешь тогда:
Сядем, друг мой, потолкуем,
Как судьба свела нас вновь.
Вспомним нашу Мастерскую,
Вспомним наших Мастеров.

Прекрасно, что сохранилось в архиве Л. Ф. Макарьева письмо Ю. В. Никандрова. Мы знаем теперь не только автора текста институтского гимна, но и автора музыки. Можно посчитать особым знаком и то, что семидесятилетие Победы для нашей альма-матер роднится еще и с семидесятилетием рождения гимна академии, созданного в год Победы в Великой Отечественной войне.

Многие подробности появления, магнитофонной записи и бытования песни «Дорогая Моховая», а также некоторые даты и литературные источники были подсказаны автору статьи Е. Ф. Петровой, Е. В. Назаровой, А. Б. Кустовым, А. В. Ромадиным. За это им огромное спасибо. Благодарю также за помощь в сборе материалов для статьи студентку Екатерину Порсеvu.

Сборник стихов Николая Савкова «Разве позабудется все это...», в котором помещен текст песни «Дорогая Моховая», был подарен автору

11 марта 2002 года сестрой поэта — заслуженным деятелем искусств РСФСР, профессором Зинаидой Васильевной Савковой с дарственной надписью: «Юре Васильеву! С пожеланием

творческих радостей и побед! С Уважением — З. Савкова (подпись). В день Вечера памяти нашего Учителя Л. Ф. Макарьева». Книга эта хранится в архиве автора статьи.

Примечания

¹ Вернувшиеся из эвакуации студенты и педагоги ЛГТИ выехали из Москвы в Ленинград 12 февраля 1945 г. До этого они проделали длинный путь от Новосибирска, где институт был в эвакуации, до Москвы.

² *Серебряков Н. Е.* В годы Отечественной войны // Записки о театре. 1958. Л.; М., 1958. С. 232.

³ Согласно экспозиции Музея театрального искусства Новгородской земли, премьера спектакля «Океан» состоялась в 1962 г. См.: Электронный ресурс: <http://novteatr.ru/halls/zal-7/professionalnye-teatry/>

⁴ Владимир Семенович Ефимов — засл. деят. иск. РСФСР (1956).

⁵ Письмо находится в одной из частей архива профессора Л. Ф. Макарьева, хранящегося у автора настоящей заметки. К слову сказать, две другие части обширного архива Макарьева хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства и в Санкт-Петербургском филиале Центрального государственного архива литературы и искусства.

⁶ Выпускниками этого класса Л. Ф. Макарьева были засл. деят. иск. РСФСР, профессор В. В. Петров и засл. деят. иск. РСФСР, профессор З. В. Савкова.

⁷ *Савков Н. В.* Разве позабудется все это... Стихотворения. Проза. СПб., 1998. С. 85.

⁸ Среди выпускников этого класса Л. Ф. Макарьева были нар. арт. СССР Н. В. Мамаева, профессор А. С. Шведерский и замечательные актрисы Л. С. Гластовецкая и Л. А. Дунец.

⁹ Макарьевский курс 1946 г. выпускался с двумя спектаклями:

«Два веронца» У. Шекспира и «Дядя Ваня» А. Чехова.

¹⁰ Отметим, что в архиве Л. Ф. Макарьева сохранились черновики не менее двадцати написанных им в разные годы стихотворений для души. Но очень часто он писал шуточные и обаятельные стихотворения по случаю дней рождения и юбилеев друзей и театров, премьерных спектаклей, просто от игривого настроения. Наброски некоторых из этих стихотворений также хранятся в его архиве.

¹¹ О принципах работы над сонетами Шекспира на курсах Макарьева подробно пишет А. С. Шведерский (1924–2008) — ученик Макарьева (выпуск 1946 г.), впоследствии его помощник на многих актерских курсах в Студии ТЮЗа и в ЛГИТМиКе; в последние два десятилетия жизни профессор Шведерский руководил актерскими курсами СПбГАТИ (см.: *Шведерский А. С.* Из опыта работы над «Сонетами» Шекспира на первом курсе актеров драмы // Азы актерского мастерства: Сборник статей. СПб., 2002. С. 141–149).

¹² В современном исполнении припева эта строка здесь и далее звучит так: «Наш любимый старый дом». В здании напротив Моховой, 34, то есть в Учебном театре, с 1922 по 1962 г. работал Ленинградский ТЮЗ под руководством А. А. Брянцева. Актером, режиссером и драматургом этого театра с 1921 по 1963 г., кстати говоря, был учитель Николая Савкова и Юрия Никандрова — Леонид Федорович Макарьев.

¹³ *Савков Н. В.* Разве позабудется все это... С. 84.

¹⁴ Валентина Григорьевна Косо-буцкая — окончила ЛГИТМиК

в 1972 г. по классу Л. Ф. Макарьева. С 1973 г. по настоящее время — актриса Санкт-Петербургского театра Музыкальной комедии, засл. арт. России, лауреат премии «Золотая маска». Валентина занималась в вокальном классе чудесного театрального педагога Ольги Ивановны Небельской (1908–1972), доцента кафедры музыкального воспитания ЛГТИ–ЛГИТМиКа в 1946–1972 гг.

¹⁵ Михаил Сергеевич Боярский — окончил ЛГИТМиК в 1972 г. по классу Л. Ф. Макарьева. Актер театра и кино, нар. арт. России. Михаил три года занимался в классе известного баритона Вячеслава Павловича Руновского (1908–1986), старшего преподавателя кафедры музыкального воспитания ЛГИТМиКа с 1965 по 1978 г.

¹⁶ Николай Мефодиевич Чупира (1908–1973) — с 1952 по 1973 г. — заведующий кабинетом звукозаписи ЛГТИ–ЛГИТМиКа.

¹⁷ Елена Федоровна Петрова с 1968 г. до настоящего времени работает в лаборатории технических средств обучения ЛГИТМиКа–СПбГАТИ.

¹⁸ Борис Михайлович Добровольский (1914–1976) — собиратель народных песен, участник многих научных экспедиций по различным областям России, с 1951 г. — научный сотрудник, в 1959–1967 гг. заведовал Фонограммархивом Института русской литературы АН СССР. В 1967–1971 гг. — концертмейстер кафедры театра кукол ЛГИТМиКа. С 1971 г. — зав. кабинетом фольклора научного отдела ЛГИТМиКа. Автор большого числа книг и статей по фольклористике.

А. П. Кулиш

В поисках автора.

По театральным страницам «Северной пчелы»

Просматривая театральные и музыкальные материалы, опубликованные в «Северной пчеле» конца 1830-х — начала 1840-х годов, невольно останавливаешься на некоторых рецензиях 1838 года, посвященных выступлению пианиста Адольфа Гензельта, концерту солистов немецкой оперной труппы супругов Гофман, новому балету петербургского Большого театра «Гитана, испанская цыганка»¹, поставленному в бенефис Марии Тальони.

И останавливаешься вовсе не потому, что они привлекают «лица не общим выраженьем», — «выраженьем» как раз у них общее, типичное и для этого издания, и для этого времени. О чем, кстати, сам автор в одной из более поздних рецензий на оперный спектакль отзывался с известной долей иронии: «Сначала... ты расскажешь сюжет оперы, и лишишь тем несколько сот человек первого наслаждения в театре, — интереса завязки. В длинном рассказе растолкуешь ты, как Престонский пивовар, чтобы спасти брата своего, близнеца, удалившегося из лагеря, надевает его офицерский мундир, штурмует неприятельскую батарею, и в день собственной свадьбы едва не женится на братниной невесте. Потом начнешь ты разбирать игру и пение актеров, похвалишь голоса Брейтинга и Ферзинга, и поблагодаришь их за доброе желание играть комическую оперу, кипящую жизнью и действием». Затем признаешься, «что г-жа Нейрейтер играет в этой опере так хорошо, как еще не играла никогда, и исполняет партию невесты пивовара мило и весьма удовлетворительно. В конце статьи, разумеется, расхвалишь... музыку Адана, в самом деле достойную полной похвалы...»².

Необычной оказалась подпись под статьями, которую поначалу можно было принять за типографскую небрежность — к примеру, отпечатанная шпация. Вероятно, поэтому во втором томе «Музыкальной библиографии русской периодической печати» эти статьи значатся как анонимные³. Однако, вооружив-

шись сильным увеличительным стеклом, удалось рассмотреть миниатюрную церковнославянскую литеру кси, которая ни у Масанова, ни в иных словарях псевдонимов не значится.

Вот этот микроскопический криптоним, возбудив любопытство, заставил вновь пересмотреть все подшивки «Северной пчелы» конца 1830-х — начала 1840-х годов, обращая внимание теперь уже не только на театральные, но на все материалы, опубликованные на ее страницах.

Впервые литера кси в качестве подписи встречается в апреле 1838 года под переводом напечатанных в нескольких номерах «Писем немецкого литератора Августу Левальду», под названием «Настоящее положение французской и немецкой драматургии»⁴.

Это, по-видимому, первый перевод «Дружественных писем Августу Левальду „О французской сцене“» Генриха Гейне, опубликованных в 1837 году в журнале «Всеобщее театральное обозрение», выходившем в Германии.

Имя автора «Писем» не названо, вероятно, из осторожности; из десяти писем переведено лишь восемь и то с изрядными отсебятинами переводчика и большими купюрами, которые вызваны резкими высказываниями Гейне о недавних политических событиях во Франции или не слишком восторженными суждениями поэта о современном ему немецком обществе.

Кроме того с мая 1838-го до января 1839 года церковнославянская кси стоит под десятью статьями, среди которых, кроме уже названных: «Царскосельская железная дорога», «Рабочий кабинет Вальтера Скотта», «Поль де Кок», «Выставка заморских растений и птиц на бирже», «Скачки на новых местах», «Лессаж», «Петербургская летопись: Балы и маскарады»⁵ и прочее, прочее...

Разнородность этих материалов, часть которых либо переведена, либо скомпилирована из разных источников, казалось бы, говорит о том, что автор сих публикаций вовсе не со-

средоточен на музыкальном или театральном искусстве, что для него и «несравненная Тальони», и заморские канарейки, и «бессмертные творения» Вальтера Скотта, и «великий нравоописатель» Лессаж — явления одного порядка, которые дают лишь возможность заполнить текстом полосы «Северной пчелы».

Однако в июне—июле 1839 года криптиком этого неизвестного автора появляется под корреспондентскими из Парижа. В первой идет речь об Элизе Рашель, во второй о новом балете «Тарантула» на сцене парижской Grand Opéra. Когда читаешь эти материалы, возникает ощущение, что пересечение границы излечило журналиста от восторженного пафоса и шаблонности изложения. В этих статьях он демонстрирует и остроту взгляда, и наблюдательность заинтересованного театрального зрителя, и самостоятельность мысли, и аргументированность выводов.

К примеру, подробно передавая сцену Эрмионы и Ореста в четвертом акте Расиновой «Андромахи», он пишет о выгодном контрасте молодости семнадцатилетней актрисы с возрастом ее партнера: «...Ореста, влюбленного в Эрмиону, играет почтенный старец, в морщинах, похожий более на Катона, нежели на пылкого Ореста». И далее: «Рашель, слушая Ореста, заставляет забывать и избыток лет Ореста, и наружность, несоответствующую роли. Она выражает ответ на каждое из его слов, приковывает к себе общее внимание, превращает Пирра, Андромаху, Ореста в бледные тени: живет, любит, страдает, действует одна Эрмиона»⁶.

Или — «Девушка Рашель актриса совершенно самостоятельная. Она не подражает никому, потому что не только никого не видала, но и не могла никого видеть в ролях, которые ныне играет. ...Никто не показывал ей, как должно создать характер роли, какие сделать в ней оттенки, как прочесть стих с наибольшим эффектом, как, наконец, произвести сильное впечатление на зрителей»⁷.

Невольно вспоминается пушкинское — «Семенова никогда не имела подлинника»... Чего, разумеется, наш инкогнито знать никак не мог.

В статье о балете «Тарантула», сравнивая двух танцовщиц — Марию Тальони и Фани Эльслер, — автор пишет: «„Кто же лучше, Тальони или Фани Эльслер?“ спросите вы. Здесь кстати отвечать: „обе лучше“, т. е. каждая хоро-

ша в своем роде», и признается, что смотрел «на танцы Фани Эльслер с некоторым предубеждением в пользу любимицы петербургской публики. Но в роли итальянки Фани скоро победила это предубеждение». «Весьма понятно, что в ролях Сильфиды и Девы Дуная она не производит того обворожительного эффекта, которым мы любуемся на нашей сцене, но в балетах, в которых действие происходит на нашей грешной земле, а не в области мечтаний, она занимает между нынешними танцовщицами место весьма почетное»⁸.

Когда читаешь эти статьи, естественно, критический бес нашептывает на ухо, что их автор вполне мог питаться идеями французской театральной прессы. По мнению Владимира Михайловича Строева, который в эти же годы (1838–1839) был в Париже, «Рашель... без сомнения, очень хороша; но какую колоссальную репутацию успели уже создать этой девочке! И кто же? Французские фельетонисты!»⁹

Тем не менее желание узнать, кто же скрывается за церковнославянской литерой, вело дальше.

В октябре 1839 года «Северная пчела» публикует обширные (занимающие почти три полосы) путевые записки нашего автора, под названием «Плавание на военном пароходе»¹⁰. Из них выясняется ряд фактов, существенных для дальнейшего поиска.

Во-первых, что автор отправился в плавание из Кронштадта в Травемюнде в мае 1839 года. Во-вторых, что это был не обычный рейс, а зафрахтованный военный корабль, который пришел в порт назначения после «парохода „Наследник“», пришвартовавшегося, как он пишет, «дня за три до нас». В третьих, «Гамбургская вечерняя газета на следующий день известила... что российский военный пароход ***, под командою капитан-лейтенанта ***, прибыл из Кронштадта в Травемюнде в четверо суток, и что в числе пассажиров находятся... Вообразите себе, что ни одно имя не было исковеркано»¹¹.

Путь из России во Францию через Германию в это время был наиболее безопасен и удобен.

Казалось бы, чего проще? Выяснить название корабля, отыскать так называемую судовую роль, в которой поименованы все пассажиры, или, наконец, их перечень в гамбургской газете. Там обнаружится и нужное имя.

Название корабля (с помощью проживающей в Германии нашей коллеги Александры Варениковой) найти удалось. Двадцатидвухпущечный двухмачтовый паровой фрегат носил имя «Геркулес» и действительно пришел в Травемюнде 27 мая 1839 года, спустя четыре дня после «Наследника»¹². А вот судовой роли этого рейса в Российском государственном архиве военно-морского флота, как и списка прибывших пассажиров на этом корабле, — в гамбургских газетах обнаружить не удалось...

Однако «Плавание на военном корабле» напомнило о читанном когда-то ином плавании, на сей раз по акватории Невы. Это очерк Алексея Николаевича Греча «Невский пароход», составивший содержание четвертой книжки «Картинки русских нравов», изданной в 1842 году, иронически откомментированный В. Г. Белинским («...Главное достоинство этой статейки составляет точность, с какою в ней означены часы прихода и отхода пароходов на Английской набережной. Верность описаний местности также изумительна: Английская набережная помещена сочинителем именно там, где она в самом деле находится; Нева, в статье сочинителя, и широка и глубока; по дороге к Кронштадту, справа виднеется берег Финляндии, а слева — дачи петергофской дороги, и, наконец, сам Петергоф, — словом, все, как оно есть в самом деле...»¹³) и превознесенный критиком «Сына отечества» (возможно, Дмитрием Алексеевичем Кропоткиным), причислившим его автора «к одному разряду с Державиным, Карамзиным, Загоскиным, Марлинским, Гречем, Сенковским, Булгаринным, Полевым, словом сказать, со всеми литераторами, которые также подверглись сильному осуждению того же диктатора (т. е. Белинского. — А. К.)»¹⁴.

О том, что автором, скрывшимся под криптонимом кси, мог быть кто-то близкий к основателям «Северной пчелы», говорит предоставленный ему — возможно, по-родственному — объем для публикации «Путевых записок», объем почти исключительный для этой газеты. Но мог ли быть этим автором старший сын Николая Ивановича Греча? Можно ли найти какие-то аргументы в пользу этой гипотезы?

К 1839 году Алексею Николаевичу исполнилось 24 года. После окончания Петербургского университета в 1835 году он служил в различных департаментах, а с апреля 1837-го

по апрель 1840-го исполнял обязанности переводчика и секретаря редакции «Журнала мануфактур и внутренней торговли». Однако в «Записках о моей жизни» Н. И. Греча сообщается, что его старший сын уже с 1838 года являлся штатным сотрудником «Северной пчелы»¹⁵.

Логично предположить, что этому сотруднику потребовалось скрывать свое участие в частном издании от коллег и начальства официального журнала Министерства финансов.

Возможно, именно поэтому возникла микроскопическая, практически неразличимая литера-подпись, в которой отозвался ударный слог французской версии имени автора — Алексис, как его, должно быть, называли домашние.

Впрочем, сама эта микроскопичность не случайна. Дмитрий Васильевич Григорович, описывая Греча-сына как «неимоверно длинного-длинного и тощего господина», вспоминает: «Я... несколько раз заходил к А. Н. Гречу, и всегда поражала меня у этого рослого человека страсть ко всему крошечному, микроскопическому: его чернильница, письменные принадлежности, головная щетка, бритвенный несесер имели вид совершенных игрушек». И далее: «А. Н. Греч занимался сочинением и изданием крошечных детских книжек; в таком же точно формате издал он книжку „Весь Петербург в кармане“»¹⁶.

Совпадение? Но совпадения множатся. Тот же Григорович сообщает: «Он жил в доме отца, занимал отдельное помещение, которое делил с другом своим, художником Тиммом»¹⁷. В рецензию на комическую оперу Адольфа Адана «Престонский пивовар», опубликованную в конце февраля 1840 года, под которой последний раз появляется церковнославянская кси, автор вставляет своего рода жанровую сценку, которая начинается так: «...дописывая эти строки, заметили мы, что приятель наш *Вася* (курсив мой. — А. К.), сидевший все утро у окна за мольбертом, бросил палитру, и, облокотясь на спинку кресел, следил глазами за кончиком нашего пера»¹⁸.

Тимма, на сестре которого впоследствии женился А. Н. Греч, звали *Василием* Федоровичем.

Есть, однако, совпадение и более существенное. 27, 29 апреля и 2 мая 1839 года «Санкт-Петербургские ведомости» трижды (как это и было положено) помещают имя кол-

лежского секретаря Алексея Николаевича Греча в списке лиц, отъезжающих за границу¹⁹. Отъезжающих, вероятно, по тому маршруту, который даст название его книге: «Русский путеводитель за границую. Приготовления к дороге. Германия. Поездка в Париж. Железные дороги» (СПб., 1846).

Таким образом, система косвенных доказательств вроде бы подтверждает выдвинутую гипотезу. Но она остается гипотезой, пока нет прямых, безусловных данных о том, что автором статей, подписанных литерой кси, является Алексей Николаевич Греч.

И в заключение еще два момента.

Ни в одном справочном издании (даже лучшим из них — Русские писатели: 1800–1917) в статье об А. Н. Грече нет точной даты его смерти. Везде обозначен лишь месяц — март. Но в мартирологе литераторов, актеров и художников, который публиковал в той же «Северной пчеле» Иван Теряев, эта дата названа — 8 (20) марта 1850 года.

И последнее, превращающее это повествование почти в триллер. Но из судьбы факта не выбросить... А судьба сыронизировала над этим «рослым» любителем миниатюрности и после его смерти.

Цитирую Петра Петровича Каратыгина: «В начале 1850 года здоровье Алексея Николаевича Греча, главного работника Северной

Пчелы, настолько расстроилось, что доктора присоветовали ему поездку на остров Мадеру. Алексея Николаевича в этом дальнем плавании сопровождала сестра его отца, Катерина Ивановна. К сожалению, доктора не приняли во внимание сил больного или не предусмотрели быстрого хода болезни: во время дальнего морского путешествия молодой Греч видимо угасал и в начале апреля (это неверно — в начале марта. — А. К.) скончался в открытом океане, в нескольких сотнях миль от Мадеры. Тетка желала довести его до цели путешествия, чтобы похоронить на твердой земле; но капитан и прочие пассажиры на пароходе заявили свое неудовольствие на продолжительное присутствие между ними мертвого тела, хотя бы и в трюме... Согласились, однако ж, с тем условием, чтобы труп был наглухо заколочен в бочку и пересыпан солью в предохранение порчи. На пароходе не нашлось бочки соответствующей длины, и оказалось необходимым перерубить труп пополам. На это Катерина Ивановна не в силах была согласиться и, в виду необходимости, решила предать тело покойного волнам океана — заменяющим кладбище для дальних плавателей, умирающих на пути. Труп Алексея Николаевича, завернутый в парус, с тяжелым ядром, привязанным к ногам, был поглощен пучинами Атлантического океана»²⁰.

Примечания

¹ См.: Адольф Гензельт и нынешняя игра на фортепиано // Северная пчела. 1838. 14 мая. С. 425–427; Последний концерт г-на и г-жи Гофман // Северная пчела. 1838. 16 авг. С. 729; Хитана, испанская цыганка, балет в трех действиях, с прологом, соч. г. Тальони. Большой театр // Северная пчела. 1838. 13 дек. С. 1129–1131.

² Der Brauer von Preston (Престонский пивовар), комическая опера в трех действиях; музыка соч. А. Адама. (Бенефис г-на Брейтинга.) Большой театр // Северная пчела. 1840. 22 февр. С. 169.

³ См.: Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. М., 1963. Вып. 2. 1826–1840. С. 72, 80, 160.

⁴ См.: Настоящее положение французской и немецкой драматургии // Северная пчела. 1838. 15 апр. С. 331–332; 16 апр. С. 335–336; 18 апр. С. 339–340; 20 апр. С. 347–348; 27 апр. С. 371–372; 6 мая. С. 403–404.

⁵ См.: Царскосельская железная дорога // Северная пчела. 1838. 3 мая. С. 389–390; Рабочий кабинет Вальтер-Скотта // Северная пчела. 1838. 4 мая. С. 393–394; Выставка заморских растений и птиц на бирже // Там же. 10 мая. С. 413–414; Поль-де-Кок // Там же. 17 мая. С. 433–434; Скачки на новых местах // Там же. 30 мая. С. 473–474; Лессаж: Статья первая // Там же. 13 авг. С. 727–728; Лессаж: Статья вторая // Там же. 20 авг. С. 747–748; Петербургские

записки: Балы и маскарады // Там же. 1839. 30 янв. С. 95–96.

⁶ Актриса Рашель // Северная пчела. 1839. 28 июня. С. 570.

⁷ Там же. С. 569.

⁸ Тарантула (La tarentule), новый балет в двух действиях, представленный на театре Большой оперы, в Париже // Северная пчела. 1839. 17 июля. С. 625, 626.

⁹ В. В. В. [Строев В. М.] Парижские театры (Из письма к Ф. В. Б.) // Северная пчела. 1839. 22 июня. С. 550.

¹⁰ Путевые записки: Плавание на военном пароходе // Северная пчела. 1839. 2 окт. С. 882–884.

¹¹ Там же. С. 883.

¹² См.: Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten. 1839. 29. Mai. S. 6.

¹³ *Белинский В. Г.* Картинки русских нравов. Книжки III и IV // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 393.

¹⁴ Картинки русских нравов. Четыре книжки, содержащие в себе статьи: 1) Салопница, 2) Корнет, соч. Ф. Булгарина, 3) Петергофский праздник, соч. И. Мятлева, 4) Невский пароход, соч. А. Греча... // *Сын отечества*. 1842. № 9. С. 46.

¹⁵ См.: *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М., 2002. С. 461.

¹⁶ *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. М., 1987. С. 70.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Der Brauer von Preston* (Престонский пивовар), комическая опера в трех действиях; музыка соч. А. Адама. (Бенефис г-на Брейтинга.) Большой театр // *Северная пчела*. 1840. 22 февр. С. 169.

¹⁹ См.: *Отъезжающие за границу* // Прибавления № 93 к Санкт-Петербургским ведомостям. 1839. 27 апр. С. 983; 29 апр. С. 1005; 2 мая. С. 1026.

²⁰ *Каратыгин П. П.* Северная пчела: 1825–1859 // *Русский архив*. 1882. Кн. 1. С. 291.

П. Б. Богданова

От новой сценографии — к новой режиссуре: театр 1970-х

Само слово «сценография» вошло в театральный обиход вместо традиционного словосочетания «декорационное оформление». За этой заменой термина крылось по существу абсолютно новое явление. 1970-е годы — это период бума сценографии. В системе спектакля сценограф получает относительную или абсолютную самостоятельность. Потому что представляет основной концепт спектакля. И во многом, если не во всем, определяет режиссерский замысел. «Сценография стала не только необходимым, но и весьма влиятельным соинтерпретатором драматургии, — писала А. Михайлова, — визуальные ценности выдвинулись на первый план. Театр художника оказал ощутимое влияние на становление режиссерских принципов 70-х годов»¹.

Исследователи сценографии отмечали, что сценографические принципы 70-х оказались близки опытам сцены 20-х. Характерно в этом смысле утверждение Д. Боровского: «Мои интересы в начале шестидесятых были целиком в авангарде 1920-х годов»².

Сценография 70-х получала определения «новой образности» (А. Васильев³), «действенной сценографии» (В. Березкин). И выражала собой принцип «единой пластической среды»⁴.

Понятие «действенной сценографии» В. И. Березкин определял следующим образом: «раскрытие средствами искусства художника сущностных сторон действительности: содержания драматического конфликта, его внутренней темы, тех или иных мотивов, — иначе говоря, всего того, что определяет смысл и характер сценического действия спектакля»⁵.

На мой взгляд, термин «действенная сценография» вполне может быть заменен на термин «концептуальная сценография», ибо он точнее выражает особенности декорационного искусства этого периода. Сценография развивалась в русле изобразительного искусства и, конечно, не могла миновать стадию концептуализма. Однако отечественные исследовате-

ли в 70-годы и позже не прибегали к термину «концептуализм». Зарубежные искусствоведы, напротив, широко им пользовались⁶.

Сценография оказала решающее влияние на режиссуру, определив собой ее основные стратегии, связанные с концептуальным стилем. Однако о концептуализме в области режиссуры исследований практически не было⁷. Были исследования о сценографии, тем более что в 70-е годы появилась целая плеяда первоклассных сценографов: Давид Боровский, Эдуард Кочергин, Андрис Фрейбергс, Даниил Лидер и другие.

На сцене, как правило, бытовала единая декорационная установка. Декорация не менялась от акта к акту или от сцены к сцене. Она игнорировала и реальное место действия, обозначенное в пьесе, ограничиваясь лишь отдельными деталями. В оформлении Д. Боровского спектакля «Час пик» в Театре на Таганке кабины лифтов, переполненные муляжами людей, то поднимались, то спускались. Эти кабины лишь достаточно условно намекали на то, что место действия — некое учреждение, в котором работает множество народа. А по своему смыслу эти кабины создавали образ гудящего, мельтешащего человеческого муравейника, в котором люди теряют индивидуальные черты и превращаются в манекены.

В каждом концептуальном сценографическом решении был заключен некий скрытый шифр, код, который и следовало разгадать зрителю. Словесно ничего не называлось. Концепт существовал в области чистой нематериальности.

Единая установка, создающая предельно обобщенный образ мира, и выражала основной стиль спектаклей эпохи концептуализма. В этом предельно обобщенном мире, который очень часто был миром замкнутым, враждебным человеку, предопределяющим его драму или трагедию, и развивалось действие многих спектаклей. Так, знаменитый занавес того же

Д. Боровского в «Гамлете» Театра на Таганке олицетворял некие стоящие над человеком внеличностные силы, безжалостные и беспощадные, управляющие людскими судьбами. Это был концептуальный образ Эльсинора, «Дании-тюрьмы». А по существу это был завуалированный образ советского социума, который и мыслился режиссерами как враждебный человеку мир. В этом смысле концептуализм в театре 1960–1980-х годов выражал основную идею времени — идею человеческой несвободы и детерминирующих внешних обстоятельств.

Подобные «модели», предельно обобщенные, олицетворяющие враждебный человеку мир, у Боровского встречались часто. Ими пользовались и другие художники. Можно вспомнить оформление Д. Крымова в спектакле А. Эфроса «Месяц в деревне». Ажурная металлическая садовая беседка, занимавшая почти всю сцену, олицетворяла образ клетки, лишавшей человека свободы. Это тоже была «модель» враждебного героя мира.

В конце 60-х — в 70-е годы стратегии режиссуры стали служить целям не только противостояния советской идеологии и эстетике, но и взаимосвязанной с этим стратегии, которая заключалась в «реализации потребностей общества в свободе»⁸. А «мысль о свободе искусства и личной свободе человека не раз звучала из уст авангардных художников»⁹. Не менее актуальным это положение о свободе стало и для советских 70-х, которые эту свободу у общества как будто окончательно отняли.

Концептуализм — это открытая знаковая система. Он работает знаками-образами или знаками-символами. Знак скрывает за собой истинный ментальный смысл означаемого. Концептуализм в театре в значительной степени отличался от концептуализма, к примеру, в изобразительном искусстве, которое в большей степени тяготело к стилю соц-арт. «Концептуализм — система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества, — писал М. Эпштейн. — Официальные лозунги и клише доводятся до абсурда, обнажая разрыв между знаком, от которого остается голый концепт, понятийное ядро, и его бытийным наполнителем — означаемым. Поэзия опустошенным идеологом, близкая тому, что в живописи именуется „соц-артом“»¹⁰. Театр в силу своей публичности не мог позволить

скрытых или явных передергиваний, иронических насмешек или всяческих абсурдистских выкладок по поводу советских идеологов. Концептуализм в сценографии носил обобщенно-философский характер, хотя при этом его обремененная система тоже располагалась в поле политики и идеологии.

Образ разрушающегося, умирающего дома в мхатовском «Иванове» (сценография Д. Боровского) не мог быть адекватно прочитан вне советского политического и идеологического контекста. Хотя ни одна деталь сценографии на это как будто не намекала. Но в театре словно бы было заключено молчаливое соглашение между художником и зрителем о том, что читать образ следует именно в данном ключе.

Сценографические решения художников в 70-е годы были нацелены на создание предельно обобщенных образов. То есть частный, конкретный образ всегда предельно обобщался до размеров всего мироздания. Г. Товстоногов в этой связи говорил: «В „Истории лошади“ по повести Л. Толстого мне хотелось увидеть на сцене конюшню и одновременно мироздание»¹¹. Подобный эффект, по мнению режиссера Л. Додина, «был недостижим откровенно реалистическим способом»¹².

Нередко концепт в сценографии строился на трансформации заданного образа, как, например, в спектакле «А зори здесь тихие» в постановке Ю. Любимова (сценография Д. Боровского). «Исходным» образом были свежеструганные деревянные доски как знак живой жизни, естества, природного начала. Ведь героинями спектакля были пять молодых женщин, участвующих в войне. Война понималась как нечто противостественное, враждебное живой жизни. А женщины — как то самое естество, природа, которую и уничтожала война.

Из досок на сцене сооружался то кузов грузовика, то баня, то стволы деревьев, в которых прячется враг. В финале доски превращались в обелиски или стелы на могилах героинь. В трансформации сценографического образа участвовала также игра света и тени, всевозможные звуки (пение птиц, рев бомбардировщиков) и пр. Этот сценографический трансформер раскрывал трагическое содержание войны, которая уничтожала естество, живую жизнь.

Художники-«концептуалисты», как Боровский, Кочергин, Лидер, часто создавали

сценический образ «из натуральных фактур»¹³. Из натурального холста, к примеру, было сделано Кочергиным оформление спектакля «История лошади» в БДТ. По словам Кочергина, «холст — это закодированная природа»¹⁴. «В финале треснувшие куски разрывались рваными ранами, которые „кровоточили“ нежной фактурой красных ситцевых роз»¹⁵, — писал В. Березкин. «Разрыв так называемых ран сам по себе физиологичен, но результат — поэтический — вместо крови и мяса — цветы, розы, — память Холстомера»¹⁶, — объяснял сам художник.

Концептуализм в театре стал набирать силу уже с середины 1960-х годов. Это увело режиссуру от необходимости следования за жизненной реальностью и обратило в сторону метафорических образных концептуальных обобщений.

В связи с этим с середины 1960-х годов театр ушел от современной пьесы и перешел на классику. В прессе того периода начались широкие дискуссии о мере свободы режиссера по отношению к классическому тексту. Вопрос стоял так: можно ли менять классику? И хотя ответы на этот вопрос были разными (то менее, то более радикальными), практика показала, что классика стала подвергаться кардинальному пересмотру.

Самым популярным понятием в театральной культуре с конца 1960-х годов стало понятие «трактовки», режиссерского «решения» или «концепции». Само слово «концепция» уже содержало в себе возможность пересмотра классического текста и утверждения иного, режиссерского взгляда на него.

Концептуализм, как уже говорилось, не оперирует категориями реальной действительности. В концептуализме образ действительности предельно обобщается и концептуализируется. Концептуальное произведение содержит некие знаковые образы и метафоры, в которых заключен скрытый смысл. Расшифровка этих образов и определяет процесс восприятия концептуального искусства.

Концептуализм в советском театре (наряду с литературой, изобразительным искусством) пришелся как нельзя более ко двору. Прежде всего потому, что он позволял высказывать важные для режиссеров идеи в зашифрованном виде. Поскольку одна из основных задач советского концептуализма понималась

художниками не как противостояние товарно-денежным отношениям рынка, как это было на Западе, а как противостояние всему строю тоталитарного социума. Стратегии конфликта по отношению к власти и официозу, родившиеся вместе с «оттепелью», в 70-е годы углубились, ушли внутрь. Концептуальные образы, по крайней мере в театре, стали выполнять еще и функцию эзопова языка, скрывающего истинный смысл театрального высказывания. Идеи, которыми оперировали режиссер и художник-концептуалист в театре, невозможно было подвергнуть цензуре, поскольку они транслировались в зашифрованной абстрактно-образной форме.

Характерной чертой театра периода концептуализма становилось то, что одно и то же классическое произведение игралось в разных театрах, интерпретировалось разными режиссерами. Значение всех этих интерпретаций заключалось в их неожиданности, новации. Часто дело доходило до того, что постановка очередной «Чайки» или «Женитьбы Бальзамина» предпринималась именно ради утверждения новации самого решения, концепции. В театре возникло своего рода соревнование между режиссерами: кто неожиданнее решит то или иное классическое произведение. Понятно, что при этом режиссер ломал структуру и жанр классической пьесы. Именно в этот период классические комедии стали прочитывать как драмы, а драма могла обернуться комедией.

Почему концептуализм так широко распространился в театре середины 1960–1980-х годов? Он, как уже говорилось, давал режиссуре возможность говорить о реальных процессах жизни и времени завуалированно, создавать некие стоящие над реальностью образы, передающие заключенные в них смыслы, концепты.

Петербургский исследователь Е. Кухта в своей диссертации проводила мысль о том, что режиссура, в частности, А. Эфроса в 70-е годы развивалась в русле экзистенциализма¹⁷. Но, на мой взгляд, проблема свободного выбора — очень важная в экзистенциализме — была снята в искусстве концептуализма. Мир концептуалистов не давал человеку возможности выбора. Он детерминировал его целиком и полностью, лишая свободы волеизъявления. Отсюда чувство безысходности, которое было во многих спектаклях этого периода (у того же

А. Эфроса, Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова).

В драме героя виноват именно окружающий мир и ничто иное. Мир этот может приобрести разные характеристики и краски, в зависимости от ситуации или сюжета пьесы. Одно будет в нем общим и неизменным — его агрессивная, подавляющая сущность.

Если перевести этот разговор на язык простых понятий, то следует сказать, что социальная ситуация краха «оттепели» и усиления агрессивной сущности советской государственной машины и была причиной драматического чувства человека в социуме. В основе драмы — именно социальное чувство. Советский режим утвердился, казалось, надолго, если не навсегда. Это укрупняло образ несвободного мира в спектаклях, увеличивало его масштаб, придавая ему качество неизменности, вечности.

Мы уже отмечали, что предельно обобщенный образ несвободного, замкнутого мира — был по существу завуалированным образом советского социума. По ощущению это было именно так. В основе советского концептуализма лежало чувство невозможности жить в условиях тоталитарного режима. Поэтому советский концептуализм был антитоталитарным искусством.

В русле концептуализма работали и шестидесятники, и следующее за ними поколение (ленинградские молодые режиссеры Л. Додин, Г. Яновская и др.), начало творческой деятельности которого пришлось на конец 1960-х — начало 1970-х годов. Но нельзя сказать, что увлечение концептуализмом среди режиссеров-шестидесятников было всеобщим. Наиболее близко к этому направлению из шестидесятников подошел Анатолий Эфрос, особенно в свой поздний период работы в театре на Малой Бронной. Не чужд концептуализма был и Юрий Любимов, сотрудничавший с ведущим сценографом-концептуалистом Давидом Боровским. В меньшей степени оказался затронут идеями этого направления Георгий Товстоногов, художник, вышедший из 1940-х годов. Олег Ефремов, работавший с тем же Боровским, другими художниками-концептуалистами, сам продолжал быть реалистически мыслящим режиссером, и соединение режиссерского решения и сценографии в иных спектаклях Ефремова выглядело чисто механическим.

Если рассмотреть признаки концептуализма применительно к театральным практикам, то можно утверждать следующее.

У режиссера, ставящего классическую пьесу, на первом месте концепция, трактовка, а не попытка вскрыть заложенный в драматическое произведение авторский месседж.

Отношение классической пьесы с культурным полем, то есть другими концепциями и решениями этого произведения, важнее самого классического произведения.

То или иное решение классической пьесы принципиально открыто для последующих прочтений других режиссеров и может пониматься как реплика в диалоге художников разных поколений (интертекстуальность). Театральные практики 70-х годов показали, что нескончаемый спор-диалог между различными режиссерами и их концепциями того или иного классического драматического текста значительно активизировал весь театральный процесс, вводя его в русло поиска новых оригинальных решений, превратив поток классических пьес в их различных интерпретациях в мощное течение, придав театальному процессу выраженную интеллектуальную энергию.

Таким образом, режиссер в эпоху концептуализма эмансипировался от двух прежде казавшихся незыблемыми вещей — от автора пьесы и от традиции прочтения. Вернее, он включился в игру с традицией, подвергая переосмыслению ее прежние достижения, перечеркивая «вершины» стиля в освоении, скажем, Чехова, Шекспира или Толстого. И драматург, гений прошлого, и режиссер-толкователь этого гения, тоже принадлежавший прошлому, оказались в равной степени «величинами» условными. Концептуализм в скрытом виде проводил любопытную стратегию: он лишал драму и традицию ее интерпретации прежнего ореола. Это был первый серьезный шаг по пути дискредитации драмы. Драматург и его создание больше не обладали безусловной властью над режиссером. Из драмы постановщик «изымал» только то, что имеет непосредственное отношение к современности. Придавал тексту, написанному столетие или несколько столетий назад, современную структуру. Строил драму по замкнутой модели современного социума.

Таким образом, режиссерские концептуальные стратегии существовали по-прежнему, как во второй половине 50-х годов, в поле со-

временности, в контексте современной жизни и идеологии. Поскольку концептуализм придавал классической драме актуальность, вводил ее в контекст философских, политических, нравственных тем дня.

Концептуализация классических текстов прочерчивала связи не столько с традицией Станиславского и Немировича-Данченко, признававших за автором драматического текста первенство, сколько с традицией Мейерхольтца, который и после революции 1917 года работал в русле авангарда, занимался переделками классической драмы, ее актуализацией (наиболее яркими постановками 20-х годов в этом отношении были два спектакля по А. Островскому — «Лес» и «Доходное место»).

Можно привести высказывание одного из теоретиков концептуализма Джозефа Кошута: «Основное значение концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства — или как функционирует сама культура: как может меняться смысл, даже если материал не меняется»¹⁸.

Один и тот же классический текст в практиках режиссуры подвергался множеству трактовок и переосмыслений. Число их было неограниченным. И создавалось новое культурное поле, в котором различные концепции автора или какой-то пьесы сопоставлялись между собой, могли вступать в спор, в диалог. Такой

и была реальность театральной культуры 70-х годов: на сценах ставилась в основном классика, которая и составляла сложное диалогическое пространство театральной культуры.

В концептуализме значительно активизировалась роль зрителя, который тоже включался в это диалогическое пространство и должен был осмысливать его основные активные точки, ощущать степень отхода от традиции, спора с ней или отказа от нее, а вместе с тем и размышлять о соотношении классического драматического текста и его современной концепции.

При этом понятно, что зритель должен был обладать определенной степенью компетентности. Концептуалистские стратегии режиссуры были рассчитаны на продвинутого, образованного зрителя, а не на профана.

Но к концу 80-х годов, в период перестройки, когда была исчерпана советская идеология, концептуальные стратегии режиссуры тоже продемонстрировали свою исчерпанность. Поскольку количество интерпретаций оказалось не бесконечным. Частые повторения одного и того же, мельчание концепций, самоповторы режиссуры, которая не смогла отказаться от излюбленной модели, завели процесс в тупик.

Однако на гребне этой волны, а именно в середине 70-х годов, в практиках А. Эфроса, Ю. Любимова и других режиссеров было сделано множество открытий, представлены оригинальные современные концепции классики.

Примечания

¹ Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт. М., 1990. С. 9.

² Цит. по: Эдуард Кочергин. Сценография / Сост. Н. Хмелева. СПб., 2006. С. 71.

³ Имеется в виду художник А. П. Васильев.

⁴ Цит. по: Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра. М., 1981. С. 7.

⁵ Там же. С. 153.

⁶ Например, Э. Блэчфорд. См.: Эдуард Кочергин. Сценография. С. 60.

⁷ О концептуализме в связи с театральной культурой см.: Богданова

И. Б. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010.

⁸ Зайцева Е. В. Художественная стратегия московской концептуальной школы: 1970-е — 2000-е: Проблемы, поиски, перспективы: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. С. 93.

⁹ Там же.

¹⁰ Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Современная русская поэзия после 1966: Двухязычная антология. Берлин, 1990. С. 359.

¹¹ Цит. по: Эдуард Кочергин. Сценография. С. 41.

¹² Там же. С. 18.

¹³ Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра. С. 116.

¹⁴ Цит. по: Там же. С. 156.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 156.

¹⁷ Кухта Е. А. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов: Автореф. дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1987. С. 11.

¹⁸ Кошут Д. История Для // Флэш Арт. 1989. № 1. С. 76.

Т. И. Кузовчикова

Гран-Гиньоль, или Страх и отчаяние Бель эпок

В 1897 году у подножия Монмартра, в квартале Пигаль — самом криминальном районе Парижа — открылся «театр ужасов» Гран-Гиньоль. Он существовал здесь более полувека (1897–1963), став одной из туристических достопримечательностей города. Среди возникших во Франции на рубеже XIX–XX веков театральных явлений Гран-Гиньоль был наиболее схематичным по типу представления; эстетика театра и основные законы жанра были сформированы до 1914 года. Оставивший после себя внушительное наследие, оказавший влияние на западную киноиндустрию, Гран-Гиньоль на сегодняшний день удостоен нескольких монографий¹; особый вклад в его изучение внесла французская исследовательница Аньес Пьерон, под редакцией которой вышла фундаментальная антология драматургии Гран-Гиньоля² с подробными предисловием и комментариями.

Новый жанр, в названии отсылавший к кукольному персонажу, но не имевший с ним ничего общего, стал торжеством зрелищности и представлял собой буквально театральный аттракцион, «комнату страхов» Бель эпок. Аттракцион начинался уже по дороге к театру: атмосфера квартала, его обитатели — постоянные персонажи спектаклей Гран-Гиньоля — были частью вечера, задавали настрой: «Пигаль можно рассматривать как главного участника предшествующего спектаклю действия, одного из наиболее продуктивных актеров гран-гиньольной драмы»³. Преодолев препятствия, в том числе собственный страх, зритель попадал в тупик Шапталь — именно здесь находился театр «физической жестокости, в котором кровь текла рекою... а ужас был такой силы, что публика спасалась бегством или теряла сознание»⁴.

Гран-Гиньоль располагался в здании бывшей католической часовни и был одним из самых маленьких театров Парижа; исследователи с иронией замечают, что его в буквальном

смысле можно было бы назвать «храмом искусства»⁵. Старая часовня была сохранившейся частью аббатства, разрушенного во время Революции; после франко-прусской войны 1870 года она превратилась в художественную мастерскую (до Гран-Гиньоля эсь помещение снимал Жорж Рошгрос). Внутренняя планировка претерпела минимальные изменения: зал представлял собой камерное пространство, вмещавшее около двухсот восьмидесяти зрителей. Они располагались в партере (шесть рядов по 15–20 мест), на балконе (три ряда по 20–25 мест), а также в ложах (их было около дюжины). Ложи были зарешечены почти как исповедальни, и к ним вел отдельный вход, что давало возможность посещать театр инкогнито. Таким образом, каждый зритель здесь находился близко к сцене, площадь которой составляла всего семь на семь метров; актеры, в свою очередь, должны были стараться не заступать за рампу и не замечать зрителей, сидевших к ним вплотную. «В зале была особая „готическая“ атмосфера: деревянные панели, причудливые рисунки с изображением оргий, Пьеро убивавший или убитый; огромные ангелы, подвешенные к потолку»⁶. В целом у публики в зале должно было возникнуть ощущение замкнутого пространства, в котором негде спрятаться и из которого невозможно сбежать (в партере отсутствовали проходы). Подобные условия ограничивали выбор мест действия: как правило, сюжеты разворачивались в пространстве комнат, гостиничных номеров, больничных палат, кают, кабинетов, операционных... «Теснота помещения и краткость текстов — две основные характеристики Гран-Гиньоля»⁷.

Гран-Гиньоль «обозначал одновременно и место, и жанр»⁸ и пережил две мировые войны при неослабевающим интересе публики. Здесь так или иначе пересекались все тенденции Бель эпок: театр ужасов открылся в один год с премьерой «Сирано де Бержерака» и публикацией «Дракулы» Брэма Стокера; нахо-

дился в бывшем здании церкви — сочетание, характерное для монмартрской реальности. На его возникновение повлиял взлет прессы — одна из примет времени. В названии делалась отсылка к «низовой культуре». Основатель театра, Оскар Метенье (1859–1913), был сотрудником Андре Антуана, а его самый знаменитый драматург, «принц ужаса» Андре де Лорд (1869–1942), был пасынком Жана Мунесюлли. В Гран-Гиньоле получили развитие идеи натурализма, ведущего художественного направления на рубеже XIX–XX веков, которые были представлены здесь в гипертрофированном виде. Гран-Гиньоль знаменовал собой победу жанровой системы и коммерческого искусства, движение к которому было начато с появлением кабака.

Как традиционный гиньоль, в свое время исполнявший роль газеты, Гран-Гиньоль — гиньоль для взрослых, или «Гиньоль, который вырос», — представлял на сцене криминальную хронику рубежа веков: «Криминальные дела в то время захватывали общественность; они подавались как театральные пьесы»⁹. В периодике к таким историям даже делались зарисовки — показовое изложение хода событий. Отсутствие категории морали в природе традиционного гиньоля, шлейф криминального прошлого, который тянулся за главным героем (гиньольные представления контролировались полицией), также не могли не повлиять на выбор названия для нового театра, который, однако, не имел совершенно никакого отношения к театру кукол. Пьерон, подытоживая свое исследование о Гран-Гиньоле, делала вывод, что, несмотря на исторические и литературные предпосылки, это был абсолютно новый жанр: «Это театр экстремальных ситуаций и запретельных эмоций»¹⁰.

Гран-Гиньоль стоял у истоков формирования жанра ужасов, впоследствии перешедшего в кинематограф. Как и первые фильмы ужасов, он использовал преувеличенно-экспрессивную пластику и мимику, выразительный грим, игру света и тени — для нагнетания атмосферы и возрастания напряжения в зрительном зале; однако успех театра объяснялся тем, что у него изначально было преимущество слова и звука, возможность создания шумовых эффектов и атмосферы, реалистичной передачи эмоции со сцены. Популярность Гран-Гиньоля сходит на нет по мере развития кине-

матографа, когда он в полной мере осваивает эти приемы и сам жанр, осмысляет свои собственные ресурсы (искусство монтажа, композиция кадра, смена планов и проч.) и в конечном счете превосходит театр в силе действенного эффекта.

«Драма атмосферы»

Оскар Метенье, журналист и драматург, бывший сотрудник полиции, известный как «комиссарский пес» (Метенье сопровождал приговоренных, шедших на казнь), открыл Гран-Гиньоль 13 апреля 1897 года для постановки собственных пьес в духе раннего натурализма. Специалист по криминальным сводкам, он работал в жанре «comédies rosses» — «циничных комедий», небольших зарисовок из жизни социальных низов; в первые два сезона Театра Либр Антуан поставил пять его пьес, некоторые из которых впоследствии были запрещены цензурой. Гран-Гиньоль был задуман как театр, способный противостоять цензуре, а также общественной морали, способный продолжить успех и скандал, вызванные в свое время натурализмом. Метенье собирался шокировать свою публику правдой, изображением на сцене преступной среды, использованием их речи, арго. В вечер спектакля он появлялся перед зрителями весь в черном, в сопровождении двух охранников и до того, как откроется занавес, в мельчайших подробностях описывал какое-нибудь ужасное преступление, совершенное накануне в Париже.

11 ноября 1897 года состоялась премьера одноактной пьесы Метенье «Он!» (Lui!), которая в итоге вошла в постоянный репертуар Гран-Гиньоля. Действие происходит в номере борделя. Мадам Брике и ее подопечная, проститутка Виолетт, обсуждают раздел происшествий из свежего номера газеты: была ограблена и жестоко убита пожилая дама, ее убийца гуляет на свободе; известно его имя, профессия (мясник) и основные приметы. Женщины боятся за свою жизнь, однако пытаются уверить себя, что опасность обойдет их стороной. Заходит клиент. Он выглядит аккуратно, но сильно измотан. Заказав шампанское, он приказным тоном требует закрыть дверь и оставить их с Виолетт наедине. В ходе беседы он пьянеет и хочет спать, постепенно достает из карманов все содержимое, желая похвастаться добычей (драгоценности, деньги, пистолет,

нож...); засыпая, приказывает проститутке лечь рядом. Она, с ужасом понимая, что это и есть убийца, выполняет его просьбу, но, дождавшись, когда он заснет, осторожно зовет на помощь мадам Брике. Мадам говорит, что до прихода полиции ей будет лучше оставаться с ним в комнате. Несколько раз он едва не просыпается; страх Виолетт нарастает. Наконец приходят полицейские и арестовывают преступника. Виолетт порывисто отдает деньги, которые тот ей заплатил. Мадам ликует — они поймали убийцу в собственном доме! Виолетт в истерике кричит.

Эта пьеса — пример натуралистической драмы, определившей характер представления в Гран-Гиньоле; нарастающее по ходу действия напряжение и эмоциональный шок в самом финале — два главных элемента формирующегося жанра. Метенье руководил театром всего полтора сезона; при нем Гран-Гиньоль еще не был «театром ужасов» в чистом виде, но был театром «шокирующей правды», представляющим общество, «дегуманизованное капитализмом и буржуазной моралью»¹¹. Метенье ориентировался на ранний Театр Либр, отсюда — камерное пространство, сжатость драматургической формы, выбор сюжетов и проблематики: каждый спектакль состоял из нескольких одноактных пьес — историй из жизни социальных низов и преступного мира (за вечер в Гран-Гиньоле показывали четыре-шесть названий; драмы чередовались с комедиями). Макс Морэ (1868–1947), который в 1898 году возглавил театр, превратил Гран-Гиньоль в успешный театральный проект «со своим особым типом спектакля, манерой игры и творческим почерком, с постоянной командой актеров, писателей и зрителей»¹², используя то, что уже было найдено при Метенье.

Он обострил все составляющие части представления: драмы низших социальных слоев уступили сцену историям шокирующих человеческих преступлений; упразднив категорию морали в принципе, Морэ ввел определение «драма атмосферы», добиваясь исключительно эмоционального воздействия на зрителя — через нарастающее возбуждение и страх (при нем в театре появился штатный врач, который дежурил во время спектаклей — на случай, если зрителям станет дурно). В этом смысле он экспериментировал и развивал атмосферу и приемы спектаклей не только натуралистических,

но и ранних символистских. Так, спектакль Театра д'Ар «Голос крови» по пьесе Рашильд (1890) был построен на нагнетании атмосферы и появлении окровавленного сына героев в финале. В Гран-Гиньоле Морэ переводит сжатость драматургической формы в понятие «хронометража» (пьеса должна была длиться от десяти до сорока минут), а чередование драм и комедий — в прием «контрастного душа», необходимого для психологической разрядки и ставшего фирменным стилем театра ужасов. Наконец, при Морэ натуралистический эффект в театре достиг высшей степени развития: если Антуан в свое время шокировал зрителей демонстрацией настоящих мясных туш на сцене, то зрители Гран-Гиньоля могли наблюдать максимально реалистичные отрубленные конечности, окровавленные раны, расчлененные трупы, лица, облитые серной кислотой... «Важно подчеркнуть, — пишет Пьерон, — что публика тупика Шапталль посещала театр для своего удовольствия. Она выходила оттуда потрясенной, взволнованной, преображенной»¹³.

Журналист, драматург и либреттист, Морэ руководил Гран-Гиньоном с 1898 по 1914 год и оказался талантливым директором, обладавшим деловой хваткой и художественным чутьем. Помимо того, что Морэ был публичной фигурой, специально окутывал Гран-Гиньоль ореолом таинственности, создавая его собственную мифологию, поддерживая репутацию «дома ужасов», он полностью контролировал процесс создания спектакля: «Он по праву может называться маленьким Антуаном. <...> Уверяют, что на репетициях он энергичен, как рыба на сковородке. <...> Он не произносит грубых слов, но жесты его разрезают воздух, как пощечины. Он весь во власти эмоций»¹⁴. На репетициях царила строжайшая дисциплина. Для воссоздания на сцене подлинной атмосферы ужаса Морэ советовал своим драматургам погружаться в предлагаемые обстоятельства: к примеру, сочинять пьесы в подвале своего дома, в полной темноте¹⁵.

Макс Морэ открыл театру драматурга Андре де Лорда, впоследствии ставшего классиком жанра. В предисловии к книге «Мастера страха» 1927 года — антологии текстов, оказавших влияние на Гран-Гиньоль (среди них — отрывки из Данте, Гофмана, По, Достоевского), — де Лорд определил задачи драматического автора, пишущего для театра ужасов: «Я верю

в то, что Театр Страхa утверждает новую формулу, которая займет свое скромное место в истории драматической литературы... И эта формула, возможно, способствует тому, что в искусстве театра утвердятся счастливые перемены: простота действия, которое уже не будет таким многословным; тщательное, почти научное изучение среды, которой до сих пор пренебрегали драматурги; наконец, постановка на сцене медицинских и психических случаев, от которых у зрителя перехватывает дыхание...»¹⁶. Сам Андре де Лорд (настоящее имя — Андре де Латур, граф де Лорд) был создателем канона гран-гиньольной драматургии, автором более ста пятидесяти пьес и адаптаций; на протяжении нескольких десятилетий его имя было неразрывно связано с Гран-Гиньолем. Современники свидетельствовали, что «никто не превосходит месье де Лорда в театральном искусстве»¹⁷.

Параллельно с драматургической деятельностью де Лорд служил библиотекарем в Арсенале, позже — хранителем в библиотеке Сент-Женевьев. Врожденный интерес к медицине объяснялся тем, что родной отец де Лорда был доктором; после развода вторым мужем матери стал великий трагик Жан Муне-Сюлли, что открыло будущему драматургу театральные миры. В отличие от своего отца, статного, надежного классической красотой, де Лорд вовсе не обладал сценическими данными — «полный, маленький, румяный», он казался гротескной фигурой Бель эпохи: «Взгроможденный на нос лорнет, немного закрывающий глаза, которые находятся в постоянном движении, на губах всегда плавают счастливая улыбка: он напоминает бритого монаха, который бросил свою рясу, чтобы стать актером. Это самый веселый человек в мире, и это тот, кто сочиняет самые страшные пьесы для современного театра»¹⁸. Пьесы де Лорда — готовые спектакли, первым исполнителем которых был он сам, проигрывая каждую историю в своем воображении: авторские ремарки указывают на выбор пластики, интонаций, поведения персонажей; определяют построение мизансцен, сценический ритм, создание шумовых и световых эффектов, подчеркивающих атмосферу каждой сцены.

Де Лорд не скрывал механистичности своего жанра, задача которого заключалась в том, чтобы средствами театра заставить зри-

теля испытать максимальное эмоциональное потрясение: «Писатели, когда описывают преступление, не упускают возможности призвать на помощь ветер, дождь, гром, снег, — заключал драматург. — Представьте немного злоеущую декорацию в театре: ночь, идет дождь, дует ветер, переходящий в бурю; убийца с ножом в руке прячется в темном углу... Какой великолепный ужас в публике! Эффект неминуем»¹⁹. На сцене Гран-Гиньоля не было фантастических монстров, привидений, вампиров. Возникший на рубеже веков, в эпоху невероятной хрупкости человеческой психики, в период открытия психоанализа, документальной фиксации фактов психических отклонений и проявлений аномальной жестокости, начала научного изучения темной стороны человеческой природы, подсознания — театр работал исключительно с современными страхами. «Великим открытием эпохи было то, что чудовища живут не рядом с нами, но внутри нас. <...> Предмет страха становится еще более мучительным, когда он скрыт, затаен в нас, невидим, непредсказуем...»²⁰. Цель гран-гиньольного представления заключалась в том, чтобы зритель, поверив в достоверность изображаемых событий, ощутил собственную незащищенность не только перед реальностью, но и перед самим собой. Театр добивался эффекта терапевтического свойства: преодоление страха через приобщение к предмету этого страха, классическое «очищение через страдание», сведенное к действенной схеме, лежащей в основе феномена массовой культуры.

Среди пьес де Лорда было много вольных инсценировок, адаптированных к гран-гиньольной сцене (Гран-Гиньоль часто называли театром инсценировок и адаптаций); он также писал пьесы в соавторстве (хотя не всегда обозначал этот факт, за что получал упреки в свой адрес), прибегая к помощи людей науки, которые могли «добавить в пьесу достоверную подробность»²¹. Для истории театра был уникален творческий союз де Лорда с психологом Альфредом Бине (1857–1911), поклонником философии И. Тэна, руководителем лаборатории экспериментальной психологии в Сорбонне, издателем журнала «L'Année psychologique» и создателем практического теста для детей школьного возраста. Бине не был типичным представителем профессии (юрист по первому образованию, учебу на медицинском факультете

он не закончил), сфера его интересов не ограничивалась клиническими случаями: «Он изучал — согласно натуралистскому методу — школьников, фокусников, иллюзионистов, драматургов, актеров. Его зачаровывала тайна творчества — во всех своих формах»²². Де Лорда же, наоборот, интересовали клинические случаи и отклонения от нормы, медицинская точность деталей, тайны человеческой психики и возможности воздействия на нее. Совместно Бине и де Лорд написали пять пьес, которые исследователи окрестили «медицинским театром»²³: «Структура этих, как правило, мрачных и кровавых драм, несомненно, создавалась Андре де Лордом; Альфреду Бине поручалось обследование персонажей — в большинстве случаев сумасшедших — с точным описанием болезней, сути психических отклонений»²⁴. Впоследствии их профессиональные отношения переросли в близкую дружбу; де Лорд часто консультировался с Бине в вопросах достоверности поведения героев своих пьес.

Основные принципы инсценирования и построения действия в «театре ужасов» можно проследить на примере типичной для Гран-Гиньоля драмы, которая считается квинтэссенцией жанра, — одноактной пьесы Андре де Лорда «Система доктора Гудрона и профессора Плюма» по рассказу Эдгара Аллана По (премьера — 3 апреля 1903 года). В рассказе По доктор Гудрон и профессор Плюм (в русском переводе — Смоль и Перро) — вымышленные персонажи, фантазия сумасшедшего; «система» заключалась в том, что сумасшедшие заперли своих надзирателей в изоляторах, облили их смолой, вывалили в перьях и сами назначили себя руководством. К ним попал молодой не подозревающий молодой юноша, который, путешествуя осенью по югу Франции, из профессионального интереса решил осмотреть лечебницу для душевнобольных.

В адаптации де Лорда доктор Гудрон и профессор Плюм вынесены в список действующих лиц, даже с указанием возраста (45 и 60 лет соответственно). Вместо юноши, интересующейся психиатрией, два молодых журналиста — Анри и Жан, 28 и 30 лет. В ремарках дается подробное описание места действия: кабинет врача-психиатра. В глубине — большое окно, с балконом. Дверь слева (когда она открывается — виден длинный больничный коридор). Низкая дверь справа. Камин, на кото-

ром стоят разные электрические приборы, книги, графин с водой. В углу — большая библиотека. Письменный стол в беспорядке. Кресла, стулья. Время года — лето. Послеполуденное солнце. Два молодых человека входят в кабинет, в котором никого нет, как и во всей больнице, по которой они только что прошли. Периодически откуда-то доносятся ужасающие крики. Один из журналистов замечает, что у душевнобольных, вероятно, обострение перед грозой. Юношей постепенно начинает охватывать страх. Они говорят о работе: Анри собирается сделать материал про Доктора и его уникальные методы; у него есть рекомендательное письмо. Из двери справа выходит доктор Гудрон и со всей силой захлопывает ее за собой.

На докторе лента офицера ордена Почетного легиона. Голос и пластика его неровны, он груб, порывист, но после прочтения письма внезапно становится очень милым. Гудрон начинает рассказывать про себя и свои методы, постепенно распаяясь. В комнату входит человек — доктор объясняет, что это больной, один из самых опасных, и только он способен с ним справиться. Тот вбил себе в голову, что хочет стать доктором и управлять больницей, призывает других к бунту. За таинственной низкой дверью справа раздаются стоны. Доктор скрывается за ней. Оттуда доносится ужасный крик, переходящий в дикий хохот; Гудрон появляется весь испарянный. Когда журналисты пытаются заговорить о традиционных методах лечения (смирительная рубашка, холодный душ), он приходит в ярость; у него постоянные перепады настроения. Заходит группа людей, которых Гудрон представляет своими помощниками. В ремарке указывается, что у каждого из них есть какая-то странность: Мадам Жуаёз часто нюхает цветок, который держит в руке; у Эжени нервный тик; Профессор Плюм с озабоченным видом роется в карманах, после чего застывает как статуя. Все обсуждают «систему поблажек», при которой больным необходимо во всем потакать, чтобы их обескуражить: например, если он хочет быть курицей — кормить его зерном и т. д. Периодически вся компания взрывается смехом.

Здесь следует указать драматурга: «Необходимо, чтобы во время этой сцены, после реплики Плюма „чудесно“, почувствовалось приближение грозы, которая нарастает вдалеке и в итоге разражается вспышкой молнии, и что-

бы актеры в своей игре могли передать, что обстановка накаляется и это заставляет их нервничать»²⁵. Наконец, когда уже все разом изображают сумасшедших, раздается гром, начинается гроза. Наступает абсолютная темнота, которую озаряют только вспышки молний. Все пытаются спрятаться, отчаянно воют, режут, стучат зубами. Журналисты в ужасе застывают на месте.

Гудрон призывает всех замолчать, преграждает журналистам путь к выходу и запирает дверь на ключ. Сумасшедшие обступают их, и начинается страшная кровавая драка, с дикими криками и воплями («От нас не убежать!»). Гудрон требует дать ему нож для бумаги, чтобы выколоть Жану глаз. Тот отбивается, повисает на занавеске, пытаясь уйти через балкон... Снаружи раздаются голоса, врываются охранники. Сумасшедшая компания отпускает Жана и прячется в углу. Начальник охраны приказывает увести мужчин в изолятор, а женщин — под холодный душ. На Гудрона, как самого буйного, надевают смирительную рубашку. (Он, сопротивляясь, уходит с криком «Я главный!») Окровавленный Жан лежит почти без сил. Начальник охраны рассказывает, что Гудрон организовал бунт и запер их. Пропал настоящий директор больницы. Анри вспоминает про дверь справа (оказывается, там находится фотолаборатория). Авторская ремарка указывает на то, что с этого момента и до финала сцена играется очень быстро²⁶.

Охранники открывают дверь, в ужасе кричат, увидев кровавые лужи. Заходят. Повисает долгая пауза. Двое выходят бледные, волосы дыбом. Зовут полицию, доктора. Все в оцепенении. Немая сцена: «В этот момент мы видим, как из комнаты появляется третий охранник, который тащит труп Директора, труп ужасающе изуродованный, искромсанный, его лицо в порезах от бритвы. Все отстраняются при виде этого отвратительного зрелища и отворачиваются; в то время как труп тащат через сцену, издалека доносятся крики сумасшедших, которые переходят в хохот и пение. Занавес медленно опускается»²⁷. От рассказа По в пьесе остались только имена заглавных персонажей и основная сюжетная интрига, во всем остальном — это было создание Андре де Лорда, который исходил из законов гран-гиньольного представления: зарождающееся с первой сцены подозрение (пустота больницы

и загадочная низкая дверь в кабинете), нагнетание атмосферы, поддержанное доносящимися криками и природными силами (полуденный зной сменяет быстро приближающаяся гроза), прорывающаяся неуравновешенность психики персонажа-злодея и постепенно нарастающий страх персонажа-жертвы. Высшее напряжение взрывается сценой физической агрессии. Наконец, ударный визуальный эффект под закрытие занавеса — натуралистически достоверный, изуродованный труп директора больницы.

Расчет на финальный зрительский шок — главная особенность «театра ужасов»: «...Усилия и вложения были направлены на создание максимально реалистичного эффекта: если жертва, умирая, могла изображать мелодраматическую смерть, то сами способы ее умерщвления были натуралистичны, насколько это возможно»²⁸. Сценическими эффектами в Гран-Гиньоле заведовал Поль Ратино — наряду с Морэ, де Лордом и Бине он входит в четверку создателей классической формулы представления в «театре ужасов». Параллельно Ратино работал в Гран-Гиньоле как актер (в «Системе доктора Гудрона» он играл начальника охраны), на практике испытывав возможности данного пространства: «В Париже никто кроме него не знал столько о технике устрашающих эффектов. Он был экспертом по сценическим секретам, кровавым пятнам, кислотным ожогам, смертельным язвам и отрубленным головам, обладал хладнокровием многоопытного постановщика, хулиганским монмартрским чувством юмора и памятью, которая хранила мельчайшие детали всего того, что имело отношение к театру страха»²⁹.

Однако внешняя часть гран-гиньольного представления была направлена на создание того спектакля, который разворачивался в голове зрителя: в предложенной им «драме атмосферы» все было скорее внушено, нежели показано. К примеру, в драме де Лорда «У телефона» действие происходило «за кадром»: герой звонил домой, а в это время в его дом проникал убийца; таким образом, мужчина становился невольным свидетелем гибели всей своей семьи. В пьесе Мориса Левеля «Поцелуй в ночи» герой сидел спиной к зрителям, как было ясно из сюжета — лицо его было изуродовано кислотой: «Эффект заключался в том, что актер должен повернуться только в тот момент, когда начнет опускаться занавес»³⁰.

Таким образом, слово в Гран-Гиньоле тоже обретало действенную силу, наравне с шумовыми и световыми эффектами — шорохами и криками, игрой света и тени, вспышками молний, раскатами грома, завыванием ветра и прочими техническими приемами, усиливающими напряжение в зрительном зале. Это напряжение — нарастающее ожидание ужаса — к финалу должно было достигнуть критической точки, чтобы буквально взорваться последним аккордом — эмоциональным шоком от наконец увиденного: «Эффект должен был быть не только просчитан, но работать совершенно, иначе все прогорало вместе с пьесой. <...> На самом деле публика была более чувствительна к выполнению действенного эффекта, нежели к красоте оформления»³¹. Тем самым эстетика Гран-Гиньоля отталкивалась от натуралистского театра, но преодолевала его, перенеся зрителя в мир воображения. Приемы натурализма сочетались с символистским принципом реальности, возникающей в сознании зрителя.

«Контрастный душ»

Публика начала XX века ходила в Гран-Гиньоль именно за эмоциональным потрясением, как в первой половине века XIX ходила смотреть мелодрамы Бульвара Преступлений, наследником которых «театр ужасов» являлся. Природа действенного эффекта была та же, только на смену размашистой театральности романтической сцены пришло натуралистически-подробное пространство замкнутой комнаты (больничной палаты, операционной) и натуралистически-достоверное воспроизведение сцены насилия: «Проститутка заперта в комнате с опасным убийцей... Доктор подменяет лекарство на яд и вводит его ни о чем не подозревающему пациенту... Мужчина обнимает свою дочь, прежде чем раскроить ей череп... Другой отец до смерти душит сына в объятьях... Женское лицо плавится и дымится, облитое кислотой... Человек отрубает себе руку топором... С женщины сдирают кожу, в то время как кто-то наблюдает за этим в сексуальном экстазе... Зрители начинают терять сознание, а дежурный врач отчаянно пытается привести их в чувство...»³².

Стиль актерской игры также уходил корнями в мелодраму и одновременно учитывал эстетику немого кино, которое развивалось параллельно. В 1920-е годы, уже после ухода

Морэ, в Гран-Гиньоле появились свои «Сара Бернар» и «Муне-Сюлли» тупика Шапталъ — Пола Макса (1898–1970) и Жорж Поле (1884–1967), которые представляли собой образец исполнительского стиля театра. Пола Макса вошла в историю как «наиболее часто убиваемая женщина в мире» (*la femme la plus assassinée du monde*)³³: согласно статистике, за годы работы в «театре ужасов» актриса умирала на сцене более десяти тысяч раз. Макса создавала в гран-гиньольном спектакле классический образ жертвы, давая волю своему актерскому темпераменту в изображении страха, переходящего в истерику: «...Макса... приводила зрителей в ужас, издавая самые прекрасные в истории театра крики во все горло. Она умела моментально погружаться в предлагаемые обстоятельства...»³⁴. Так, мелодраматические эффекты в ее игре соединялись с правдивостью эмоции, передаваемой со сцены в зал. «Нельзя обойти все те унижения, которые довелось испытать этой очаровательной актрисе за время ее пока недолгой, но уже выдающейся карьеры, — писал современный корреспондент. — Изрубленная на девятую часть кусочка невидимым испанским кинжалом, считая за две секунды обратно добрым самаритянином; расплюснутая паровым катком; выпотрошенная мясником, который уносит ее кишки; изрешеченная пулями, четвертованная, сожженная заживо, съеденная диким зверем, расятая, застреленная из пистолета, заколотая, изнасилованная — она все еще сохраняет способность улыбаться и жить счастливо»³⁵.

Ее партнером был Жорж Поле — создатель образа злодея, в котором к началу XX века уже не было демонического обаяния зла, но прослеживалось расстройство психики. Его стиль игры был ближе к эстетике немецкого киноэкспрессионизма, о чем свидетельствуют сохранившиеся фотографии актера: «...Поле демонстрирует весь спектр стилизованных жестов и выражений лица, застывшие позы, выпученные глаза, раздутые ноздри, все это подчеркивается искусно нанесенным гримом»³⁶. Очевидно, что Гран-Гиньоль постепенно приходит к гиперболе, доведению атмосферы ужаса и натуралистических приемов до абсурда; к преодолению этих эмоций и ощущений в сознании зрителя при помощи воздействия на грани ужаса и смеха.

Особое значение в Гран-Гиньоле приобретает категория ритма, которая распространяется и на игру актера. Способ его существования точно сформулировал театральный хроникер: «Актер Гран-Гиньоля не просто проживает свою роль, он ее хронометрирует»³⁷. По мере развития технических эффектов Гран-Гиньоль движется в сторону зрелищности, трюка. Однако в концепции Морэ — во главе угла находилась пьеса, развитие которой было выверено как часовой механизм: здесь также была очевидна связь Гран-Гиньоля с традицией «хорошо сделанной пьесы», но только действие уже вела не интрига — выверенность заключалась «в предощущении крови»³⁸. К финалу зритель достигал той степени внушения (через слово, атмосферу), когда вынесенный на сцену натуралистический прием получал эффект разорвавшейся бомбы. За этим следовало разоблачение приема — вслед за драмой ужаса шла комедия, которая демонстрировала бутафорскую природу выбранных средств: «Гран-Гиньоль не использовал дорогостоящие материалы: сожженное кислотой лицо в „Поцелуе в ночи“ было сделано при помощи кусочков губки, куски телячьего филе, обвязанные вокруг руки, изображали окровавленные культяпки в „Последней попытке“. Это просто, но было достаточно одной малости, чтобы разрушить иллюзию и перенестись из ужаса на территорию смеха»³⁹.

Прием чередования драм ужаса с комедиями Морэ использовал в качестве усиления действенного эффекта, который получил название «контрастного душа». Комедии играли механическую роль — с них театральное представление начиналось, настраивая публику на несерьезный лад; после чего разворачивалась кровавая драма, заставлявшая зрителя поверить в подлинность происходящих событий и ощутить свою причастность к ним; за этим вновь следовала комедия, которая позволяла зрителю вернуться обратно в театр. Терапевтический эффект комедий, которые сочинялись параллельно с драмами, заключался в эмоциональной разрядке, снятии нервного напряжения и демонстрации условности театральной сцены: «На каждую тему, затронутую в драме, была соответствующая комедия. <...> Случалось даже, что драма ужаса трансформировалась в комическую пьесу»⁴⁰. В отличие от гран-гиньольных драм, комедийный репертуар не

имел самостоятельной значимости, но служил дополнением к ним: «Это не только давало возможность театру устраивать своей публике эмоциональные американские горки, задавая путь от эротической драмы к сексуальному фарсу и обратно; но и драмы ужаса становились более успешными, именно благодаря юмору комедий (и наоборот). Контраст между стилями гиперболизировал и ужасное, и комическое...»⁴¹.

Макс Морэ покинул Гран-Гиньоль в 1914 году, наладив систему, которая уже могла успешно функционировать без него. Как Родольф Сали в кабаре Ша Нуар, Шарль Зидлер в Мулен Руж, он обладал административным и художественным чутьем, собрал вокруг себя профессиональную команду и создал оригинальное эстетическое явление, ставшее частью французской культуры. Гран-Гиньоль имел последователей — в частности, в 1909 году в Петербурге был открыт Литейный театр, который практически полностью копировал французскую модель. Однако публика быстро утратила интерес к «русскому Гран-Гиньолю»; критика обвинила его в антихудожественности и подражательности, к тому же он значительно уступал парижскому Гран-Гиньолю в качестве сценической продукции⁴².

«Театр ужасов» Гран-Гиньоль являлся частью топографии и мифологии Бель эпок, ее мироощущения и страхов: «...примечательно, что время руководства Макса Морэ Гран-Гиньолем совпало с Бель эпок. То, что было сделано тогда в Гран-Гиньоле (а впоследствии стало его определяющими характеристиками), отражало настроения, тревоги и заботы парижского общества в этот сложный и переломный период»⁴³. Гран-Гиньоль также был частью театральной культуры Бель эпок, стал ее итогом: он задействовал предшествующий опыт — традиции бульварной мелодрамы и школы «хорошо сделанной пьесы», грубость и зрелищность низовой культуры; современные влияния — гиперболизировал приемы театрального натурализма и — в какой-то степени — символизма (принцип внушенного действия, большая часть которого происходит в голове зрителя); использовал методы режиссерского театра в создании «драмы атмосферы»; учитывал эстетику немого кино. Все это было переведено в специфику коммерческого искусства «театра де спесиалитэ» («le théâtre de spécialité»,

буквально: театр со своей специализацией, т. е. изучению психологии зрителя, возможностей театр, ориентирующийся на конкретные запросы публики, — термин, предложенный Аньес Гран-Гиньоль стоял у истоков формирования жанрового искусства, а именно — у истоков жанра ужасов, впоследствии ставшего достоянием киноиндустрии.

Примечания

¹ См., напр.: *Rivière F., Wittkop G.* Grand Guignol. Paris, 1979; *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. Exeter, 2002.

² Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque / Éd. Établie par A. Pierron. Paris, 1995; *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. Paris, 2006. P. 134–137.

³ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 29.

⁴ Ibidem. P. 12.

⁵ См.: Ibidem. P. 30.

⁶ *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 135.

⁷ *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XII.

⁸ Ibidem. P. II.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem. P. LXIII.

¹¹ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 5.

¹² Ibidem.

¹³ *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. LXII.

¹⁴ Le théâtre du Grand-Guignol // L'art du théâtre. 1903. № 28. Цит. по: *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. VII.

¹⁵ См.: *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans

la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 134.

¹⁶ Les Maîtres de la peur: (Anthologie rassemblée par Andre de Lorde et Albert Dubeux). Paris, 1927. Цит. по: *Rivière F., Wittkop G.* Grand Guignol. P. 19.

¹⁷ Цит. по: *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 13.

¹⁸ *Acker P.* [s. t.] // L'Art du théâtre. 1903. № 32. Цит. по: *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XL.

¹⁹ Цит. по: *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 134.

²⁰ *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XVII.

²¹ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 14.

²² *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XXXVIII.

²³ Ibidem.

²⁴ *Avanzini G.* Écrits psychologiques et pédagogiques d'Alfred Binet. Paris, 1974. Цит. по: Ibidem.

²⁵ *Lorde A. de.* Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume. Paris, 1903. P. 25.

²⁶ См.: Ibidem. P. 37.

²⁷ Ibidem. P. 39.

²⁸ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 9.

²⁹ *Lenormand H.* — R. Confession d'un auteur dramatique. Paris, 1949. Цит. по: *Rivière F., Wittkop G.* Grand Guignol. P. 84.

³⁰ *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 134.

³¹ *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XLVIII–XLIX.

³² *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 3.

³³ См.: Ibidem. P. 18.

³⁴ *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 136.

³⁵ Цит. по: *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 19.

³⁶ Ibidem. P. 18.

³⁷ Цит. по: *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XV.

³⁸ *Pierron A.* Petite scène à grands effets au Grand-Guignol // Le Spectaculaire dans les arts dans la scène: du Romantisme à la Belle Époque. P. 137.

³⁹ Ibidem. P. 136.

⁴⁰ *Pierron A.* Préface // Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle époque. P. XXIX.

⁴¹ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 11.

⁴² См.: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917. М., 2005. С. 173–183.

⁴³ *Hand R. J., Wilson M.* Grand-Guignol: The French theater of horror. P. 16.

Т. А. Соломкина

«Фауст» И. В. Гете на немецкой сцене 1908–1923 гг.

Трагедия И. В. Гете «Фауст» — не просто классика немецкого искусства, но и признанный критерий в работе актеров, режиссеров, творцов разных видов искусств. «Глубокое жизненное содержание поднято Гете на высоту больших художественных обобщений. В „Фаусте“ широко использованы легендарно-сказочные мотивы, мифы и предания, а рядом с ними мы встречаем и вполне жизненные ситуации и образы. Фантастика Гете... связана с реальностью. Вместе с тем реальные образы проникнуты в „Фаусте“ смыслом, выходящим за пределы данного частного случая, и имеют обобщенный символический характер»¹. Несмотря на переплетение реального и фантастического мира, в тексте Гете прослеживается явное их противопоставление. В земном мире герои существуют в маленьких пыльных комнатах и на тесных улицах:

Не в прaxe ли проходит жизнь моя
*Средь этих книжных полок, как в неволе?*²;

Всем хочется *вздыхнуть свободней,*
Все *рвутся вон* из толкотни³.

Совершенно другой масштаб в ирреальном мире:

В пространстве, *хором сфер объятom,*
Свой голос солнце подает,
Свершая с *громовым раскатом*
Предписанный *круговорот*⁴. (Курсив мой. — Т. С.)

В тексте Гете заложена диалектическая картина мироздания, которая отражается в строении образа главного героя. Фауст Гете — конкретная личность, со своим прошлым, настоящим и устремленностью в будущее. Вместе с тем Фауст — «символ всего человечества. Гете воплотил в Фаусте все, что считал существенным для понимания природы человека»⁵,

а именно — сочетание божественного и дьявольского начал.

Это сочетание точно выражено в диалектике Г. В. Ф. Гегеля. Философ предлагает понимать индивидуальность как «некое единство противоположностей, „двойную галерею образов“, из которых одна является отражением другой»⁶. Философия Гегеля воплотилась в «Фаусте» Гете. Мефистофель — темное начало — разрушает дух Фауста, но он же способствует его становлению. «Толкая Фауста на дурное, он, сам того не ожидая, пробуждает лучшие стороны натуры героя. Вот почему Мефистофель нужен для Фауста спутник. Полностью противоположные по своим стремлениям, они в произведении Гете неотделимы друг от друга»⁷. Фауст — представитель светлого начала, однако «„дьявольское“, мефистофельское присуще и Фаусту»⁸. Именно он неосознанно становится причиной гибели Гретхен. Но как раз «страдание, вызванное высоким и красивым чувством, возвышает Гретхен, делает ее мученицей любви»⁹. Категории добра и зла смещаются: белое рождает черное, а черное — белое. Герой находится в непрерывном конфликте с самим собой из-за борьбы несовместимых составляющих своего духа. «В „Фаусте“ человек предстает как подлинный центр мира... Фауст не только осознал себя как личность, он столь же осознанно противопоставляет себя всему миру. Его вера в свое могущество очень велика, он поднимает на плечи все бремя нерешенных жизненных вопросов»¹⁰. Эти качества Фауста приобретают особую актуальность в начале XX века, когда шедевр Гете переосмысливается в философии и в искусстве в духе новых модернистских концепций, в особенности экспрессионизма. Вокруг героя экспрессионизма — хаос, но и внутренний мир героя также находится в «разлаженном» состоянии. Проблема душевного разлада становится актуальной в немецком искусстве начала XX века.

Почти с самого своего появления сюжет «Фауста» Гете всегда был востребован в немецком театре. Первые сценические трактовки трагедии были связаны с романтизмом.

В постановке Людвиг Тика в дрезденском Кениглих-эксциес Хофтеатер (Дрезденский Придворный театр) (1829) создается картина двойственного мироздания. Сцена разделена на две залы. В момент нахождения в одной зале Мефистофеля с Фаустом и Гретхен в другую залу, залитую белым светом, спускается ангел с пальмовой ветвью. В это же время Мефистофель, наоборот, поднимается в своей зале в красном свете. Основной конфликт разворачивается между ангелом и Мефистофелем: когда светлое начало опускается — темное поднимается.

Близкой к романтизму была трактовка «Фауста» в спектакле режиссера Карла Ставинского в берлинском Кениглихен Шаушпильхаус (Королевский театр Берлина) (1838). Сценограф Фридрих Шинкель выстроил комнату Маргариты как абстрактное закрытое пространство, состоящее из трех стен и потолка¹¹. Это одновременно и маленькая комната Гретхен, и пространство ее души. Большое значение приобретает потолок, символизирующий «тупик» — невозможность совладать со своим сердцем и предчувствие трагического финала. На сцене визуализируется внутренний мир героя в контексте обобщенной картины мироздания.

Из спектаклей конца XIX века важной является постановка «Фауста» австрийским актером и режиссером Отто Зоммерштофом. Премьера состоялась в 1880 году на открытом пространстве, в одном из самых северных лесов Германии — Грайфсвальдском. В этом спектакле отмечается тенденция к отторжению от действительности и сосредоточению на внутреннем мире героя. Фауст Зоммерштофа — конкретный человек, не стремящийся «дожить до единственно прекрасного мгновения, которое заслуживает того, чтобы длиться вечно», он «каждый миг считал прекрасным и упоительным, не думая о вечности, господнем наказании и причиненных другим страданиях»¹². В финале главный герой приходит к раскаянию и решает провести остаток дней в монастыре, тем самым сохраняя целостность своей души.

Понимание человека изменяется на рубеже XIX—XX веков в связи с формированием

нового мировоззрения. Искусство, отражая состояние общества, приобретает кризисный характер. Художники отказываются от идеи целостности. Усиливается конфликт божественного и дьявольского в одной душе. Черт провоцирует Фауста на борьбу с возникающими препятствиями. Преодоление трудностей будит в Фаусте разные стороны его души, и эти стороны борются между собой за право главенства в «душевном пространстве» героя. Художники рассматривают черное и белое не как составляющие единой души, а, наоборот, как основную причину внутреннего раскола индивидуума. Формируется понятие «фаустовская душа».

Немецкий философ Вильгельм Виндельбанд, опираясь на текст Гете, по-новому трактует образ героя в «Фаусте». При сосредоточении внимания на целостности личности, она все же «выходит за пределы самой себя; на вершинах жизни индивид становится родом, монада — миром... всякое первоначальное переживание в чувстве и созерцании, всякая творческая сила искусства содержат известное освобождение от личного, индивидуального; во всем этом единичное есть нечто большее, чем просто единичное, оно, вместе с тем, содержит в себе и целое. Высший подъем личности есть конец личности. „Преодолей свое существо!“ — этот возглас слышит Фауст, предпринимая таинственное путешествие в мир чистых форм»¹³.

Проблему «преодоления своего существа» развивает Фридрих Ницше. Для философа важно разделение на «мефистофелевское» и «фаустовское». Для Ницше личность — одинокий индивидуум, субъект, который распадается на множество разных состояний¹⁴. В сознании Фауста развиваются несколько «сущностей», непрерывно борющихся друг с другом. «Противоборство страстей, двойственность, тройственность, множественность „душ в одной груди“: это крайнее нездоровье, внутренний развал, растаскивающий целое на части, выдающий и усугубляющий внутреннюю расколотость и анархизм»¹⁵. Проблема героя XX века, обладателя «фаустовской души», — внутренний «диссонанс», несовместимость с реальностью, неудовлетворенность миром и самим собой. Исследование этих проблем достигло своего апогея в творчестве экспрессионистов. Они развивали образную систему

мира, агрессивного по отношению к герою, и образ самого героя, «выброшенного-в-мир»¹⁶.

Освальд Шпенглер, отталкиваясь от концепции Ницше, переосмысливает гетевского «Фауста» и обостряет проблему «фаустовской души». Концепция Шпенглера формируется параллельно с развитием в Германии экспрессионизма. Говоря о трагедии Гете, философ не называет «Фауста» экспрессионистской драмой, но трактует это произведение по-экспрессионистски. Шпенглер рассматривает Фауста как одного из самых одиноких героев всех культур; он существует, погруженный в наблюдение и познание своей внутренней жизни¹⁷. Одиночество сопровождает героя на протяжении всего пути. В этом заключается фаустовский *трагический драматизм*. В связи с этим Шпенглер вводит понятие «фаустовская драма»¹⁸. В противоположность малоподвижной, бездейственной аполлоновской драме с масками и возвышенными жестами, с пассивным действием, происходящим за сценой, т. е. вне визуального восприятия зрителей, фаустовская драма понимает героя как индивидуальность, обладающую неповторимым внутренним миром, который выражается через активное действие героя. Фаустовская драма обращена к душе, к ее состоянию и движению.

Выход «фаустовской души» во «внефизическую» сферу, в мир чувств и настроений наиболее полно визуализируется в экспрессионистском искусстве. Одинокий герой рассматривается в момент «самораспада». Действиями индивидуума движет не только желание сохранить собственную духовную целостность, но также и утопичное желание изменить этот мир. Эта проблема занимает центральное место в экспрессионизме — самом ярком художественном отражении кризиса рубежа XIX–XX веков.

Актуальными для нового века становятся схематичность представления, обобщенность, вневременность, внепространственность. Стирание границ реального и фантастического, сочетание больших и малых пространств, скачки во времени, «наслоение» прошлого на настоящее — художественное пространство и образ героя в нем изменяются. Происходит очередная переоценка места человека в мире, его возможностей и обязанностей. Экспрессионистский герой понимается как существо с разорванным сознанием, неоднозначное,

объединяющее в себе полярные по отношению друг к другу понятия. В экспрессионизме подобные образы создаются путем синтеза искусств, точнее, «сыгранностью искусств»¹⁹.

Экспрессионисты переосмысливают понятие «гезамткунстверк», берущее начало в оперном искусстве Вагнера. Театр экспрессионистов стремится преодолеть границы между отдельными искусствами и объединить их в системе спектакля²⁰. Сценическое пространство, являющееся проекцией внутреннего мира героя, создается с помощью синтеза пластики (людей, предметов, рисунка декорации), движения света, музыки и шумов. Особое место в этом взаимодействии занимает эстетика кино как область во многом противоположная театру. Черты киноискусства встраиваются в структуру спектакля и видоизменяются согласно условиям сцены, расширяя выразительные возможности театрального повествования.

Формирование нового вида спектакля с включением в его структуру элементов киноэстетики ярко прослеживается в последовательном воплощении «Фауста» Гете на немецкой сцене.

В 1908 году в Мюнхенском Кюнстлертеатер (Мюнхенский художественный театр) состоялась премьера «Фауста» (режиссер Альберт Хайне, инсценировка Георга Фукса, сценограф Фритц Эрлер)²¹. Создатель рельефной сцены и предтеча сценического экспрессионизма Георг Фукс со своими коллегами, актером и режиссером Альбертом Хайне и художником Фритцем Эрлером, стремился «подчинить все происходящее на сцене единому ритмически-танцевальному принципу»²² в условиях нового способа освещения. Действия актера напрямую зависели от увеличения и уменьшения интенсивности света. На сцене Мюнхенского театра стало возможным разноплановое изображение — от маленькой комнаты до большого открытого пространства. Эти нововведения технически приближали спектакль к фильму.

Центральная проблема спектакля — бунт «Духа против природы»²³, выраженный в конфликте фаустовского и мифистовелевского. В отличие от предшествующих трактовок «Фауста», в мюнхенском спектакле главной героиней является Гретхен (Лина Лоссен) и на ее образе рассматривается борьба противоположных начал.

Для раскрытия конфликта действие спектакля помещается на грань реальности и фантастичности, во вневременность. В первой сцене герои возникали из «мистической бездны» — на заднем плане располагались дведвигающиеся стены²⁴. Изменение интенсивности света создавало картину постепенного приближения и удаления героев от зрителей, соответственно — увеличения и уменьшения героев. При заполнении сцены ярким белым светом создается впечатление безграничного пространства, а постепенное снижение интенсивности света на определенном участке сцены уменьшает его визуально. Так решена сцена в комнате Гретхен. Эффект небольшого помещения создавался изменением силы и направленности света.

Подобные световые эффекты стали возможны только при использовании в спектакле нового вида декорации — Эрлер разрабатывает нейтральную декорацию: «Стена в форме куба стилистически обозначала пространство тюрьмы, подвала, церкви и стены дома»²⁵. Благодаря прямому верхнему свету и разной интенсивности освещения фона сцены фигуры актеров выделялись на ней силуэтами, то есть зрителю был представлен рельефный подвижный рисунок сценического действия. Обилие света визуально создавало ощущение мягкого передвижения актеров, вплоть до «таяния» силуэта на сценическом фоне. «Свет имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализировать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой фантом неизведанной глубины»²⁶.

Подобный прием используется в параллельно развивающемся кинематографе и называется «наплыв» или «наложение кадров» — наслаивание одного изображения на другое, в результате чего черты одного «растворяются» в другом и происходит мягкий переход от одного кадра к следующему. С помощью приема «наплыва» авторы мюнхенского «Фауста» показывают грань перехода божественного в дьявольское. Прием «наплыва» визуализирует идею Гегеля, «объединяя» картины земного и сферического мира.

Для развития театра экспрессионизма большое значение имела специфическая пластика актеров Мюнхенского художественного театра. Особенность пластического выражения

осложняется небольшой глубиной сцены и обилием источников света. Актеры работают в непосредственной близости от фона и в одной плоскости друг с другом. Сценическое изображение становится «рельефным»²⁷ — когда все объекты располагаются максимально близко к зрителю, буквально «выступая» за рамки сцены. Таким образом, создается впечатление, что изображаемые герои существуют не в рамках сценического портала, а независимо от него. Художественная реальность выходит за пределы сцены. Данный прием будет развиваться в театре и кино экспрессионизма.

Макс Рейнхардт продолжил претворять в жизнь идею усиления пластической, изобразительной стороны постановки. Рейнхардт неоднократно обращается к «Фаусту» Гете, по-разному трактуя это произведение.

В спектакле берлинского Дойчес Театер (1909) Рейнхардту удалось создать дуалистический образ мироздания, отражающийся в душе Фауста. Спектакль начинался с «Пролога на небе». Однако небесной картины в традиционном представлении не было. «На сцене, во всю ее высоту было возведено что-то вроде платформы, обитой черной тканью. Возможно, это катафалк? Нет, это как раз и есть небеса»²⁸. С самого начала Рейнхардт строит спектакль на противостоянии света и тьмы. Режиссер обостряет этот конфликт и переворачивает цветовую символику. «Черные небеса» в виде огромной конструкции, затянутой тканью, больше напоминали Вселенную. «На средней высоте возведено что-то вроде подиума, на котором на короточках сидит Мефисто (Рудольф Шильдкрант. — Т. С.). Падающие сверху три луча света символизируют трех архангелов. При этом ни самих ангелов, ни сияния небес, ни небесного войска не видно»²⁹. Свет работает на сцене наравне с актером. Рейнхардт ставит в центр проблему кризиса индивидуальности и рассматривает ее на сопоставлении обыденности и ирреальности. Фауст (Фридрих Кайслер) — одинокий страдающий герой, существующий в двух «измерениях». Но трагедия в том, что в обоих измерениях Фауст ничего не может изменить. Земной мир «душит» его своими книгами, и одновременно над Фаустом нависают высокие стены — словно вестники мира ирреального. Рейнхардт делает героями спектакля сами пространства: в кабинете Фауста узнаваемые элементы земного мира — стол,

стул, книги — сочетаются с черными голыми стенами, устремленными вверх.

Во многом сочетание противоположных миров Рейнхардт реализует с помощью поворотной сцены. Пространство выстраивается по вертикали, без обозначения его границ. Становится возможной моментальная смена мест действия. Благодаря установленной на поворотной сцене сегментной конструкции с секторами и лестницами возможно параллельное развитие событий и непосредственное сопоставление «малого» и «большого» мира³⁰. «Мы видим, как человек занимается делами в рабочем кабинете, человек, судьба которого в это же самое время решается наверху, но сам человек и не подозревает об этом»³¹. Симультанная сцена обостряет конфликт мефистофелевского и фаустовского. Рейнхардт помещает Фауста в мир дисгармоничный, «распадающийся» на сегменты и площадки, поочередно высвечиваемые, а это уже черты экспрессионистской эстетики и одновременно попытка сценического «монтажа».

В финальной сцене «Тюрьма» Рейнхардт применяет сценический «крупный план». «В спроектированной Альфредом Роллером сцене в тюрьме... он [Рейнхардт] с помощью освещения сконцентрировал внимание на определенном моменте и с помощью луча прожектора, который в экспрессионистской драматургии вырос до первостепенного драматургического фактора, вырезал из темноты тесно прижатые друг к другу головы Фауста и Гретхен»³². Прием крупного плана станет неотъемлемой частью рейнхардтовских постановок «Фауста». С помощью «укрупнения» изображения Рейнхардт акцентировал тончайшие эмоциональные моменты спектакля, визуализируя метафизическую сторону жизни героев.

Помещение актера в темноту, высвечивание его ярким лучом света для визуального приближения — приемы, ставшие основными для театрального экспрессионизма.

Организация сценического действия светом и динамизация пространства развиваются в работе Рейнхардта над второй частью «Фауста» (Дойчес Театер, Берлин, 1911). Во многом этому способствовала специфика текста Гете: «Здесь почти нет психологических мотивов, отсутствует изображение страстей. Нет и фабулы в обычном понимании этого непременно-го элемента художественных произведений.

Трудно уловить и единство действия, да его, кажется, и вовсе нет. Персонажи здесь не столько жизненные характеры с определенной судьбой, сколько обобщенные фигуры»³³. Рейнхардт помещает сценическое действие в контекст мироздания, обобщая и схематизируя образы: «Макрокосм и микрокосм соединяются в едином чувстве, и природа раскрывается ему (Фаусту. — Т. С.) во всей своей многообразной красоте, мощи и величии, и эта игра мироздания захватывает Фауста, он чувствует дыхание жизни»³⁴. Такая концепция спектакля потребовала особого устройства сцены и особого способа освещения.

Художник и декоратор Альфред Роллер расположил на сцене 5-метровую сегментную конструкцию на поворотном круге — «модель Вселенной». «Мизансцены менялись с новым освещением, отдельные элементы пространственных сооружений создавались при помощи света, яркого либо призрачного, рассеянного. Так, в „Классической Вальпургиевой ночи“ на стенах плясало „зловещее ночное сияние, постепенно пробуждались застывшие фигуры из мрамора, шумели кусты и камыши, в призрачном танце кружились не то люди, не то призраки“, свет прожектора выхватывал из темноты разные группы — публике казалось, что на сцене одновременно находится очень много людей»³⁵. Максимальное обобщение и яркая выразительность сцены, страшные образы в контрастном подвижном свете — все эти признаки позволяют отнести данную сцену к экспрессионистскому стилю. Подобный монтаж светом способствует «разноплановому» изображению на сцене. Тем самым достигается заложенное в тексте Гете одновременное наблюдение макро- и микрокосма. Перед зрителем — дисгармоничный мир, состоящий из движущихся световых пятен, каждое из которых, если присмотреться, содержит в себе отдельный «микрокосм».

Для создания модели мироздания с возможностью разномасштабного и разноракурсного изображения Роллер разместил сценические строения на так называемых сегментах, и «только в финале открывалось клубящееся пустое пространство, Фауст стоял в центре, спиной к зрительному залу, а по круглому горизонту проплывали облака»³⁶. Таким образом, в финале Фауст (Фридрих Кайслер) становится субстанцией, которая смотрит в глубину

своей души и видит, как медленно и одновременно стремительно пронесется перед ним мир. Благодаря поворотному кругу на сцене стала возможной динамичная визуализация субъективных процессов. При движении круга относительно неподвижного объекта, расположенного на авансцене, выстраивается двойная экспозиция. Фауст–Кайслер, стоящий на переднем плане, визуально отрывается от движущегося фона. Изображение обретает глубину, а значит, становится объемным и реалистичным.

В трактовке Рейнхардта все, что окружает Фауста, носит условный характер. Места действия обозначаются одной деталью: например, дворец — одним тронном. Создается впечатление, что окружающее героя пространство «ненастоящее», оно «играет» с ним, а Фауст настоящему его преодолевает. Но его действия кажутся ничтожными и бесполезными по сравнению с безмолвствующим пространством. Тем острее воспринимается финал спектакля — Фауст наедине с собой. Вокруг него — пустота. Рейнхардт ставит чисто экспрессионистскую проблему бесполезности усилий героя в неисправимо дисгармоничном мире.

Проблему взаимодействия Фауста с миром Рейнхардт разрабатывает в очередной постановке первой части «Фауста» (Дойчес Театер, Берлин, 1913).

В центре спектакля — формирование личности и осуществление этой личностью собственного выбора. Главный герой — Фауст, объединяющий в себе земной и потусторонний миры. Герберт Йеринг в рецензии на этот спектакль обращает внимание на разность актерских природ исполнителей Фауста, Мефистофеля и Гретхен. Не вызывает сомнения, что это сознательный режиссерский ход. Именно на сопоставлении трех разных образов и строится конфликт спектакля. Актеры, исполнявшие главные роли, представляли три разных направления в искусстве: Фауст — Эдуард фон Винтерштейн — работает в романтической манере. Его Фауст — человечески страдающий борец, захватывающий «глухой, тихой, характерно немецкой монументальностью»³⁷. Исполнительница роли Гретхен — Августа Пюнксесу — создает образ естественной, земной девушки, говорящей обычным голосом. Гретхен — единственный персонаж в спектакле, представляющий собой индивидуальность

с подробно разработанным характером, основной чертой которого, по мнению Йеринга, была сентиментальность³⁸. В противовес земной Гретхен и романтическому Фаусту, Вернер Краусс в роли Мефистофеля — яркий пример чисто экспрессионистского исполнения.

Контраст в манерах игры усиливает контраст между героями. Все же, при том, что Фауста окружают тени потустороннего мира, в нем также присутствуют черты земного человека, и это объединяет его с Гретхен. Снова гегелевская диалектика — герой объединяет в себе дьявольское и чистое человеческое начало.

Полная противоположность Фаусту и Гретхен — Мефистофель. Мефистофель–Краусс как будто весь состоит из «намеков» — его пластика сдержанная, всегда напряженная, движения, мимика, взгляд всегда чуть незавершенные, что-то «недоговаривающие». Главным выражением роли, выражением неудержимой злобы, становится движение тела. Задача актера — «сделать движение событием и, наконец, драматическим действием»³⁹. Движение становится выразительнее слова.

В немецком искусствоведении при обсуждении выразительной пластики актеров экспрессионизма часто используется термин «Intensität» («интенсивность»). Исходя из экспрессионистского контекста, на русском языке было бы точнее охарактеризовать это как «сверхнапряжение» («Überspannung»), или, говоря образно, состояние «сжатой пружины», когда невозможно сдерживать в себе накопившуюся эмоцию и она вырывается наружу.

Чтобы показать на сцене процесс изменения человеческого духа через изображение лица и отдельных частей тела актера (глаза, брови, кисти рук, колени), театральные экспрессионисты включают в спектакль приемы экранного искусства. Кинематографический подход к изображению — сосредоточение внимания на деталях — «разрывает» сценическую реальность и открывает путь в душевную сферу героя. Единственно возможной формой выражения экспрессионистских героев является «крик». Он существует не только в форме звука (голос актера, музыка, шумы), но и в форме движения (актерская пластика), освещения и декорации.

«Фауст» Рейнхардта (1913), как и предыдущие спектакли, не является в полной мере

экспрессионистским. В сценическом оформлении и в актерском исполнении усматриваются черты романтизма, импрессионизма, экспрессионизма. Последнее касается прежде всего актерской игры и пластики в частности. «Сверхнапряжение», использованное Крауссом, ляжет в основу движения и вообще способа существования самых ярких актеров экспрессионизма — Эрнста Дойча, Конрада Файдта и Фрица Кортнера.

«Фауст» Гете в интерпретациях Рейнхардта — это последовательное изучение «фаустовской души» и попытка показать ее «в разрезе». Зримыми становятся душевные состояния героя — страх, страсть, потерянности и бесконечное одиночество.

Пример чисто экспрессионистской трактовки «Фауста» Гете (1-я часть) — спектакль «Фауст» Леопольда Йесснера (Штаатстеатер, Берлин, 1923).

В спектаклях Йесснера собраны многие выработанные к середине 1920-х годов черты театрального экспрессионизма, но все это преломляется в йесснеровской трактовке данного явления. Направление Йесснера можно обозначить как «абстрактный экспрессионизм» (он развивает экспрессионизм абсолютно противоположно Рейнхардту, который одним из первых опробовал новое направление на сцене). Вместо обилия экспрессии — строгость, сдержанность, «сдерживаемый крик». Йесснер сводил развитие событий к выявлению собственно драматических моментов и стремительно вел действие к кульминации. Немецкий писатель и театральный критик Вольфганг Древец дает точную характеристику режиссерскому стилю Йесснера: «Он структурирует пространство, язык... и ампутрует всю барочную избыточность. Его стиль был вещественным, ясным, прямым. И абстрактным»⁴⁰. Изобразительная точность и лаконизм сближают йесснеровские спектакли с кино.

«Фауст» принадлежит к числу первых постановок Йесснера в Штаатстеатер, это этап формирования режиссерского стиля, начатого в «Вильгельме Телле» (1919) и «Ричарде III» (1920). Йесснер рассматривает Фауста не на уровне его непосредственных действий, а в контексте движения его судьбы. «Человек представлялся без заднего плана в нейтральном пространстве... развитие действия совершается не постепенно, а скачкообразно»⁴¹.

Йесснер работает с художником Эмилем Пирханом. Именно в этом тандеме разрабатывается новое понимание пространства сцены. В отличие от экспрессионистских художников и сценографов, Пирхан визуализирует внутреннее состояние героев без применения эстетики «крика» — нет нарисованных покосившихся домов, блуждающего в темноте луча прожектора, сцена почти пустая. «В этой постановке не было ничего радостного, с самого начала царило темное настроение, конец был предопределен»⁴². Йесснер ставит «Фауста» в характерном для экспрессионизма жанре трагедии. Подобно Рейнхардту, у Йесснера в «Прологе на небе» не было видно ни небесного вояска, ни архангелов. «Один Мефисто стоял в стороне, отвратительный, с огромными крыльями, как у летучей мыши»⁴³. Герои существуют в прозрачной, таинственной атмосфере. Темпоритм спектаклей Йесснера очень изменчивый — от нарочито замедленного до стремительного. Таким образом, нагнетание эмоционального напряжения зрителей создавалось без участия страшных рисунков декораций и преувеличенно напряженной пластики актеров — а исключительно за счет освещения и темпоритмического движения спектакля.

Вадим Максимов так формулирует шпенглеровскую трактовку трагедии «Фауст»: «Сценическое пространство — это и есть „духовная мощь“, внутренний мир человека. И этот внутренний мир несет идею хаоса и обреченности цивилизации. Это порождает чистое трагическое мироощущение героев «драмы крика»... Трагизм — в понимании невозможности „одухотворить“ этот индивидуальный мир. А объективный мир вообще отсутствует. В этом отсутствии объективной реальности и объективного пространства воплощается мысль Шпенглера о главной черте „фаустовского“ духа»⁴⁴.

Трактовка фаустовского начала Шпенглером близка Йесснеру. Создавая на сцене неодушевленный мир, режиссер сознательно уходит от натуралистичности, от стихотворной мелодики, сокращает текст, убирая все относящееся к мистике, и приближает язык к плакатному. Сцена «Пасмурный день. Поле» решена с помощью шумовых и музыкальных акцентов и одного повторяющегося слова: «Черные лошади Мефисто отбивали копытами длинную тактовую последовательность литавр.

Ритмичный топот... сопровождался хоровыми фразами: „Мимо-мимо, мимо-мимо!“ В конце концов Мефисто появлялся под звук злобных литавр»⁴⁵. Важно, что в тексте Гете эта сцена единственная написана в прозе, т. к. «прозаическая речь очень сильно передает возбуждение Фауста. Короткие реплики Фауста, состоящие в большинстве из восклицаний, выражают его гнев на Мефистофеля и отчаяние, вызванное ужасной судьбой Гретхен»⁴⁶. Йесснер уходит от прозаического правдоподобия и решает эту сцену исключительно ритмически. Через меняющийся ритм передается нечеловеческое, невыразимое правдоподобием внутреннее напряжение Фауста.

В спектакле Йесснера реализовались новые для немецкого театра задачи, до того времени решавшиеся только в кино, — создание картины страшного мира «нестрашными», экономными средствами. Отказавшись от плоских декораций и сведя до минимума сценическую архитектуру, Йесснер строит трагедию при помощи нескольких кинематографических приемов, перенесенных им на сцену. «Висящие черные занавесы ждут своей очереди, круглый горизонт изгибается к плоской, низкой темно-зеленой земле»⁴⁷. Йесснер работает с формами изображения, как если бы в его распоряжении были длиннофокусные и широкоугольные объективы кинокамеры. На сцене форма горизонта и земли изменяется за счет освещения. Подобные киноприемы точно работают на художественную концепцию спектакля: каждое нарушение привычной формы декорации сосредотачивает на себе внимание зрителя; будучи изначально больших размеров, она еще больше укрупняется за счет большого пространства сцены. В спектакле реализуется идея крайней степени искажения мира: он настолько изменен, что даже горизонт меняет свою форму, и не заметить этого невозможно.

Особого внимания заслуживает йесснеровский «крупный план» на сцене. В луч света помещается не лицо, но рука актера. «Кабинет Фауста был полностью черный и пустой. К круглому горизонту поднималась только огромная кафедра, к которой сзади и спереди вели ступени. На самом верху стоял Фауст. Когда занавес открывался, в конусе света было видно только его белое, засвеченное лицо... <...> В сцене с Земным Духом Фауст падал, и *в луче света видна была только его рука*, которая це-

плялась за кафедру»⁴⁸. В тексте Гете сцена встречи Фауста с Земным Духом имеет важнейшее значение. Это первая попытка Фауста вырваться за пределы реальности через контакт с представителем метафизического мира. Но при появлении Духа Земли Фауст в страхе отворачивается от него. Все, что говорит Фауст в этой сцене, — попытки утвердиться на равных с ним, а то и выше. И эти попытки заканчиваются неудачей. Последняя фраза Духа перед исчезновением: «С тобою схож лишь дух, который сам ты познаешь, — не я!»⁴⁹ Алексей Аствацатуров считает, что в сцене с Духом Земли «происходит первая катастрофа — несмотря на титанический порыв, несмотря на героическую решимость, Фауст не достигает той ступени, к которой так стремился, ступени единства творчества и познания. Отказ от схоластики и книжной премудрости не дает ему возможности стать подобным творящему духу природного самосозидания. В столкновении Фауста и Духа Земли особенно ярко проявляется вся трагедийность образа Фауста и фаустовского символа вообще»⁵⁰. Не случайно Йесснер освещает только руку героя. Цепляющаяся за свет рука в окружении огромного темного пространства — это визуализация отчаянного желания Фауста вопреки заявлению Духа Земли не упасть с кафедры, тем самым не уподобится просто человеку, но остаться на возвышении трибуны, доказать свою приверженность к миру божественному, надреальному. Данный «сценический кадр» в полной мере выражает весь трагизм существования фаустовской души: ирреальный мир отвергает Фауста.

«Фауст» Йесснера — это воплощение нового радикального мышления посредством внедрения в сценическое действие киноприемов. В создание образов включается все пространство сцены. Она превращается в «гигантский кадр» с типичными для экрана художественными приемами (монтаж крупного и общего планов, искажение формы изображения). Большое пространство сцены обостряет экранные приемы, позволяя более точно воздействовать на чувства зрителей.

Эволюция «Фауста» Гете на немецкой сцене в начале XX века способствует формированию нового вида спектакля, в структуру которого включаются элементы киноэстетики. Появляются разные интерпретации трагедии, и одновременно расширяются выразительные

возможности сцены. Режиссеры, ставившие «Фауста», использовали самые разные выразительные средства: от рельефной сцены до поворотного круга и имитации крупного плана.

Новый вид спектакля полностью раскрыл «фаустовскую драму». Разноплановое сценическое повествование позволяло наблюдать одновременно одинокого героя («на общем

плане») и движение его души во «внефизической» сфере («на крупном плане»). Кинематографические приемы на сцене давали возможность визуального укрупнения и детализации, обострения суггестивного воздействия спектакля, что способствовало созданию экспрессионистского образа сверхнапряжения человеческого духа.

Примечания

¹ Аникст А. А. Творческий путь Гете. М., 1986. С. 357.

² Гете И. В. Фауст: Трагедия: Часть первая. М., 2003. С. 67.

³ Там же. С. 89.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ Аникст А. А. «Фауст» — великое творение Гете. М., 1982. С. 60–61.

⁶ Гульга А. В. Немецкая классическая философия. М., 2001. С. 153.

⁷ Аникст А. А. Творческий путь Гете. С. 377–378.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 392.

¹⁰ Там же. С. 363.

¹¹ См.: Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М., 1997. С. 130.

¹² Макарова Г. В. Актерское искусство в Германии: Роли — сюжеты — стиль: Век XVII — век XX. М., 2000. С. 107.

¹³ Виндельбанд В. Философия XIX века // Фауст и Заратустра. СПб., 2001. С. 69.

¹⁴ См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 280.

¹⁵ Ницше Ф. Воля к власти. С. 420.

¹⁶ См.: Breitkopf F. D. Faust: Ein Bildungsdrama. Der Bildungsdiskurs der Goethezeit und seine literarische Reflektion in Johann Wolfgang Goethes Faust. Saint Louis, Missouri, 2011. S. 27.

¹⁷ См.: Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 259.

¹⁸ Там же. С. 412.

¹⁹ Veil R. Gesamtkunstwerk Expressionismus. Vorwort und Dank. Ge-

samtkunstwerk // Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur, 1905 bis 1925. Ostfildern, 2010. S. 14.

²⁰ См.: Schultes P. Expressionistische Regie. Köln, 1981. S. 345.

²¹ См.: Mahl B. Goethes Faust auf der Bühne: (1806–1998); Fragment — Ideologiestück — Spieltext. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 95.

²² Schultes P. Expressionistische Regie. S. 39.

²³ Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра. СПб., 1911. С. 160.

²⁴ См.: Braulich H. Max Reinhardt: Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin, 1969. S. 116.

²⁵ Ibidem. S. 117.

²⁶ Фукс Г. Революция театра. С. 140–141.

²⁷ См.: Fuchs G. Die Schaubühne der Zukunft. Berlin, 1905. S. 117.

²⁸ Goldman P. Literaturstücke und Ausstattungsregie: polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen. Frankfurt am Main, 1910. S. 135.

²⁹ Ibidem. S. 135.

³⁰ См.: Tonen P. Фауст Бориса Пастернака // Гете И. В. Фауст. С. 523.

³¹ Reinhardt M. Schriften: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974. S. 196–197.

³² Schultes P. Expressionistische Regie. S. 42–43.

³³ Аникст А. А. Творческий путь Гете. С. 495.

³⁴ Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтиче-

ское исследование творчества И. В. Гете, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб., 2010. С. 147.

³⁵ Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. М., 1992. С. 221.

³⁶ Там же. С. 220.

³⁷ Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Berlin, 1958. Bd. I. S. 105.

³⁸ См.: Ibidem. S. 106.

³⁹ Schreyer L. Expressionistisches Theater: aus meinen Erinnerungen. Hamburg, 1948. S. 44.

⁴⁰ Цит. по: Heilmann M. Leopold Jessner — Intendant der Republik: Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen. Berlin, 2005. S. 123.

⁴¹ Müllenmeister H. Leopold Jessner: Geschichte eines Regiestils: Inaugural-Dissertation. Köln, 1956. S. 41.

⁴² Ibidem. S. 62.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Максимов В. И. Трагическое в театре экспрессионизма. «С утра до полуночи» Георга Кайзера на немецкой и советской сцене // Театрон. 2014. № 2. С. 58.

⁴⁵ Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 63.

⁴⁶ Аникст А. «Фауст» Гете: Литературный комментарий. М., 1979. С. 204.

⁴⁷ Müllenmeister H. Leopold Jessner. S. 62.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Гете И. В. Фауст. С. 53.

⁵⁰ Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра. С. 52.

А. Ю. Ряпосов

Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова

Телефильму Марка Анатольевича Захарова «Двенадцать стульев» посвящена лишь одна публикация аналитического характера: в журнале «Телевидение и радиовещание» за 1977 год (№ 4. С. 33–36) вышла в свет статья «А если взглянуть с другой стороны?» Р. П. Кречетовой, где компоненты, соотноствующие жанру рецензии, оказались соединены с исследовательским подходом и где автор поставил задачу изучить «сумму художественных принципов, предложенных режиссером»¹ в данной телевизионной работе. Дальнейшее творчество Захарова показало, что *принципы строения* его фильма «Двенадцать стульев» вышли за рамки этого захаровского произведения и приложимы к телетеатру Захарова в целом. Опираясь на анализ поэтики картины, выделим и сформулируем такие ключевые составляющие художественной структуры захаровской версии «Двенадцати стульев».

Р. П. Кречетова утверждала, что главная особенность романа И. Ильфа и Е. Петрова — его «условность, в которой все — сама реальность, все — абсолютная правда, никаких вроде бы гротесковых деформаций, никакого видимого нажима. И все-таки — это жизнь плюс авторское ее неожиданное и острое восприятие, это неумовимое *преображение действительности* (курсив мой. — А. Р.)»². Захаров, чьи драматические спектакли, особенно по классике, всегда *авторские* и *поэтические* режиссерские сочинения, в «Двенадцати стульях» «предлагает телевизионному фильму новую систему условности», он «снимает фильм, учитывающий присутствие зрителя и пытающийся вовлечь его в участие в происходящем»³. Стоит ли удивляться, что природа условности, представленной Захаровым телевизионному фильму, оказалась «близка театральной» и являлась «по-театральному коммуникабельной»; режиссером в телевизионное кино был перенесен «важнейший принцип театрального зрелища —

его открытость *живым сиюминутным контактам* (курсив мой. — А. Р.)»⁴ со зрителем. Стоит напомнить, что первая книга Захарова, опубликованная в 1988 году и посвященная изложению его взглядов на собственную режиссуру, называлась «Контакты на разных уровнях»⁵ (подразумевались многообразные и разноуровневые контакты сценических построений и публики в зрительном зале).

При экранизации «Двенадцати стульев», где Захаров выступил и как режиссер-постановщик, и в качестве сценариста, он «сохранил текст романа» И. Ильфа и Е. Петрова, «в непривычно огромных дозах ввел его в фильм», но при всем том «убрал тчеза из кадра и голосу его тем самым позволил звучать почти постоянно»⁶. Режиссер не только не избегал почти неизбежных в таких случаях повторяющихся и дублирующих друг друга фрагментов закадрового текста и внутрикадровых визуальных изображений, но намеренно и разнообразно прибегал к своему излюбленному театральному приему — к *системе повторов*, превратив в телевизионных «Двенадцати стульях» *повтор* «в одно из *поэтических слагаемых* фильма (курсив мой. — А. Р.)»⁷.

Захаров строил игру на разных уровнях взаимодействия закадрового текста и визуального изображения: они могли и дублировать друг друга; и выступать как дополнение изображения текстом или, значительно чаще, наоборот, как дополнение текста изображением; и взаимодействовать по принципу *контрапункта* (прием, к которому Захаров неизменно обращался и весьма часто продолжает прибегать в театральных постановках).

Например, на закадровую фразу тчеза о том, что жизнь в уездном городе Н. была тишайшей, из дверей трактира выходил некий нетрезвый, с заторможенными движениями господин (А. Пятков) и отвешивал довольно основательный удар неподвижно сидящему на крыльце обывателю. Далее в ход вступали *ви-*

зрительные сопоставления. Использовалась так называемая *монтажная восьмерка* (визуально прием лучше всего иллюстрирует знак «∞» — знак бесконечной набок «восьмерки», то есть — знак бесконечности: господин, которого играл А. Пятков, остановился, взгляд его был направлен в сторону; следующий кадр показал, что он смотрел на свинью, копошившуюся в луже; господин доставал из кармана пиджака очки в круглой металлической оправе à la John Lennon (и вряд ли эта деталь попала в кадр случайно), водружал очки на положенное им место и опять смотрел в сторону; кадр снова показывал свинью, у которой на морде распластались те же самые очки хорошо узнаваемой, можно сказать — культовой формы).

Широко использовался прием *монтажной перебивки ритма*. Подчеркнуто медленное течение представленной выше сцены с пьяным гражданином и свиньей нарушалось кадром, в котором резко проходила здешняя красавица, секретарша месткома коммунальщиков (А. Дорохина), окруженная толпой поклонников (одного из них изображал все тот же А. Пятков, что подчеркивало доминанту выбранного режиссером для фильма *игрового* способа существования актера). Короткий стремительный эпизод в свою очередь сменялся кадром, где снова в права вступало сонное царство туземного существования, причем — в буквальном смысле: камера показывала спящего Кису Воробьянинова.

Отрицая упреки в эклектичности захаровской телевизионной работы, Р. П. Кречетова написала, что Захарову «удалось преодолеть пеструю действительность фильма, добиться *особого художественного единства*, при котором самостоятельность разных эстетических слагаемых *не скрывается* (напротив, от этих слагаемых берется по возможности все, что они могут дать⁸), но их охватывает общий взгляд, общий принцип. Они поглощены движением романа, авторской интонацией, позицией рассматривания и... прекрасной, обладающей активными цементирующими свойствами музыкой Г. Гладкова, исполненной инструментальным ансамблем под управлением Г. Гараяна так, что музыка стала *полноправной участницей действия* (курсив мой. — А. Р.)». И еще в статье было сказано, что Захаров «искал и нашел... путь к *художественному преобразению действительности*... на экране, соот-

несенному с ее преобразованием в тексте (романа И. Ильфа и Е. Петрова; курсив мой. — А. Р.). Он показал замкнутый, застойный обывательский мир Старгорода или уездного города Н., скрывающий в себе и тайную энергию затаившегося и притихшего прошлого, и незримое буйство мещанской шикарно-убогой мечты о „празднике жизни“. Фильм настойчиво предлагает заметить *комическую несовместимость* этой мечты с реальным обликом жизни, этот странный... набор элементов обывательского воображения, в котором знойные страсти, ресторанно-кафешантанные красоты и легкомыслия спокойно сосуществуют с той угрюмой духовной спячкой, с примитивностью и грязью обывательского реального быта»⁹.

О музыке в фильме и об игре воображения героев захаровской картины речь впереди, а вот пример, посвященный *двойственности* сонно-неподвижной и одновременно гиперактивной обывательской жизни, имеет смысл привести. Так, согласно представленному в фильме титру-виньетке, «гробовых дел мастер Безенчук» в исполнении Г. Вицина агрессивно-настойчиво рекламировал Воробьянинову, зная о наличии у того весьма престарелой тещи, свои услуги («мы фирма, основанная в 1907 году») и гробы собственного производства как идеальный товар. Бегая по городу, гробовых дел мастер внимательно вглядывался в глаза или пытался нащупать пульс у неподвижно замерших, как в летаргическом сне, местных обывателей в надежде опередить конкурентов из похоронного бюро «Нимфа» (как, впрочем, и многочисленных других аналогичного профиля фирм) и первым заполнить столь желанных клиентов, но земляки Безенчука умирать не собирались, они лишь впадали в спячку как неотъемлемую часть их жизни, и гробовых дел мастер при каждой неудаче не скрывал своего разочарования («Живая, туды ее в качель», — произносил Безенчук, имея в виду старуху, застывшую в одной позе, словно камень).

Всем четырем сериям фильма был предпослан визуально-звуковой пролог (своего рода увертюра), где Захаров зафиксировал те важнейшие принципы игры, которым было подчинено дальнейшее изложение режиссерского сюжета. Игровые приемы распространялись режиссером на все слагаемые структуры картины — это и манипуляции с собственно текстом, и строение изображения, и соединение

визуального и звукового рядов, и способ существования актеров — и еще многое другое, о чем речь уже шла и пойдет далее.

На экране один за другим появлялись стулья под закадровые вопли, стоны и отдельные реплики Ипполита Матвеевича (Кисы) Воробьянинова (А. Папанов), которые, в различных вариациях («Вот он!», «Нет!», «Давай!», «Еще!» и т. д.), сопровождали впоследствии процесс потрошения каждого добытого концессионерами стула. Вторым лейтмотивом, понижающим всю картину Захарова, стала мелодия песенного номера «Белеет мой парус, такой одинокий на фоне больших кораблей»¹⁰.

Данная музыкальная тема была наложена на изображение снятого предельно крупным планом человеческого глаза, камера «отъезжала» и показывала фигуру А. Миронова в роли Остапа Бендера. Его приталенный, в вертикальную полоску пиджак, напоминающий флотский офицерский китель, и белая фуражка с кокардой (художник по костюмам — Т. Иванова) порождали, с одной стороны, ассоциации с формой капитана судна (пусть и совсем утлого «на фоне больших кораблей»), а с другой — не давали забыть о том, что хотя Остап и читил уголовный кодекс, но постоянно балансировал на тонкой грани, которая отделяла его от печальной участи сменить стильный пиджак на тюремную робу.

Облик мироновского Остапа дополняли тонкие черные усики, и не было ни малейших сомнений, что перед нами — исполнитель роли великого комбинатора и сына турецко-подданного, которого, на момент его входа в Старгород со стороны деревни Чмаровка, первым делом интересовал вопрос, заданный дворнику Тихону (Н. Скоробогатов), а именно: есть ли тут, в городе, невесты?.. На свой вопрос Бендер получал ответ дворника вполне в духе и логике момента — ответ, превращающий данный короткий диалог в излюбленную Захаровым и мастерски оформленную *репризу* почти эстрадного толка: «Кому и кобыла невеста».

Реприза, основанная на игре слов, являлась неотъемлемой составляющей композиционной структуры захаровского фильма. Так, Г. Вицин, глядя прямо в камеру, от лица Безенчука подтверждал приведенную в закадровом тексте информацию о том, что гробовых дел мастер действительно пил, закладывал — закладывал и в буквальном смысле (отнес в ломбард

свой лучший, выставочный, прямо с витрины гроб), и в смысле переносном («закладывал за воротник»).

Прием демонстрации крупным планом «киноглаза» мироновского Остапа задавал принцип строения действия, аналогичный структуре, именуемой в театре драматическом принципом *монодрамы*, иными словами — все, что в дальнейшем представлялось зрителю, было словно бы увидено глазами («глазом») Остапа Бендера, показывалось посредством субъективного восприятия героя А. Миронова. Великий комбинатор в исполнении этого актера продолжил тем самым *лирическую линию* захаровских *негероических героев*, открытую мироновским Жадовым в «Доходном месте» (Театр Сатиры, 1967)¹¹.

Титры фильма были решены режиссером как своего рода парад исполнителей. Стулья в кадре оказывались поставленными полукругом, сначала на одном из них возникала фигура исполнителя роли Остапа Бендера, а над ним появлялась надпись «А. Миронов», потом та же операция повторялась с другим центральным персонажем — Кисой Воробьяниновым и надписью «А. Папанов». Внимание зрителей дополнительно должно было быть привлечено приемом «мигания — мерцания»: титр «А. Миронов» несколько раз исчезал и снова появлялся, потом несколько раз исчезало и появлялось изображение исполнителя роли Остапа; затем подобные манипуляции проделывались с титром «А. Папанов» и изображением исполнителя роли Ипполита Матвеевича.

Начало картины недвусмысленно показывало, что они — не только главные герои рассказываемой Захаровым истории, но и *лирические герои* автора фильма. Остап и Киса — образы хоть и не равнозначные и уж, тем более, не тождественные (один, по меньшей мере, выступал в качестве ведущего, лидера; а другой — лишь ведомого), но образы такие же неотделимые друг от друга, как Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и Сганарель, Фауст и Мефистофель, Дон Гуан и Лепорелло, Кречинский и Расплюев и пр.; и к Остапу, и даже к Ипполиту Матвеевичу Захаров, при всей его авторской иронии, относился несомненно сочувственно. Лишь эти двое в прологе давались как реальные персонажи, исполнители действующих лиц второго плана и эпизодических ролей в титрах были представлены в виде фотоизо-

бражений, впечатанных в спинки стульев; З. Гердт, читавший закадровый текст, вполне логично визуально не был явлен вовсе.

Парад исполнителей подчеркивал доминанту *игрового способа существования актера*, ведь зрителям представляли не действующих лиц (предполагалось, видимо, что персонажи И. Ильфа и Е. Петрова и так всем известны, их имена в титрах не назывались), но *актеров* в соответствии с иерархией воплощаемых ими героев; первоначально шли главные исполнители (А. Миронов и А. Папанов); за ними следовали исполнители ролей второго плана (Ролан Быков, Георгий Вицин, Николай Скоробогатов, Олег Табаков, Татьяна Пельтцер, Лидия Федосеева-Шукшина, Вера Орлова, Марк Прудкин, Татьяна Божок, Елена Шанина, Александр Абдулов, Михаил Светин, Николай Караченцов, Александр Ширвиндт), далее — исполнители ролей на выходах (Н. Лапшинова, Л. Полищук, Н. Журавлева, А. Дорохина, О. Степанов, А. Пятков, С. Крамаров, В. Ларионов, М. Водяной, В. Проскурин, Ю. Медведев, Л. Борисов и др.), наконец — исполнители ролей в эпизодах (Н. Делекторская, В. Соколов, Н. Цорн, В. Благвинова, А. Сажин, А. Карнаухкин, Ю. Дубровин, Г. Соколова и др.).

Р. П. Кречетова писала, что З. Гердт «не просто читает авторский текст, но подчиняет ему всю действительность на экране. Он диктует поведение актерам, и они, будто откликаясь на ими слышимые слова, повинувшись их движению, *открыто подчеркивают* произнесенное, стремясь добросовестно воспроизвести его в самых мельчайших деталях, *бесстрашно демонстрируя, а не пряча иллюстративность* момента (курсив мой. — А. Р.)»¹². Действительно, А. Папанов — Воробьянинов специально корчил физиономию и шевелил усами, показывая, до какой степени он не любил собственную тещу, Клавдию Ивановну Петухову (Т. Пельтцер). Мадам Петухова, в свою очередь, развернувшись прямо на камеру, дважды, с вариациями, воспроизводила собственный прононс при произнесении слова «сон»; Клавдия Ивановна, согласно авторскому тексту, была глупа, и Т. Пельтцер снова дважды подтверждала, что в силу почтенного возраста ее героини вряд ли стоило надеяться, что такое плачевное состояние ее интеллекта изменится к лучшему. Отец Федор (Р. Быков), оказавшись, благодаря исповеди, посвященным в тайну бриллиантов

мадам Петуховой, столь стремительно двигался к дому и так резво преодолевал встречавшиеся на его пути препятствия, в том числе лихо перепрыгивая небольшой заборчик, что действительно напоминал скачущую галопом скаковую лошадь, берущую барьеры. Далее, во время спора с женой, Р. Быков трижды показывал, как отец Федор, возможно, стучал кулаком по столу, стремясь настоять на своем. В сцене, где Воробьянинов и Бендер, ожесточенно торгуясь, обговаривали условия концессии по добыче драгоценностей мадам Петуховой, ее потенциальный на тот момент технический директор после фразы «Остап был холоден» произносил в камеру, словно поясняя, реплику: «То есть абсолютно».

Иллюстративную функцию по отношению к закадровому тексту выполняли и *визуальные изображения*. Так, знакомство с фактами биографии сына турецко-подданного в чтении З. Гердта сопровождалось показом кадров, воссоздававших образ «Папы» Остапа (на фото Б. Бродский) и картинки с Бендером в разных его жизненных ипостасях: вот он «жокей», «зубной врач», «заключенный, отбывающий тюремный срок», «дирижер», «авиатор», «путешественник» (в качестве своеобразного приложения давалась карта, отображавшая маршруты странствий Остапа; тот же прием предшествовал первому появлению в кадре А. Миронова непосредственно в роли сына турецко-подданного как действующего лица сюжета, а именно — демонстрировалась карта, на которой с помощью мультипликации был зримо представлен путь великого комбинатора, вошедшего в Старгород со стороны деревни Чмаровка; и пр.). Лежа на постели Тихона в дворницкой 2-го дома соцобеспечения, бывшего «до эпохи исторического материализма» особняком Кисы Воробьянинова, Остап прикидывал возможные варианты своего дальнейшего будущего. Это могла быть карьера многоженца, и соответствующий закадровый текст сопровождался изображением того, как в дверь дворницкой, расположенной в подвале, входил и застывал на верхней ступени лестницы сын турецко-подданного, весь обвешенный, словно рождественская или новогодняя елка, чемоданами с имуществом очередной супруги. Однако предшествующий опыт подсказывал Бендеру, что такая жизненная стратегия имеет и свои специфические, но неизбежные препятствия.

Данная мысль приводила к тому, что родившаяся в воображении Остапа картинка, живописавшая его вкупе с чемоданами, словно бы растворялась в воздухе. Карьера многоженца была невозможна без дивного, в серых разводах костюма, и родившуюся в воображении Бендера новую картинку демонстрировал кадр, в котором великий комбинатор входил в дверь все той же дворницкой в костюме по-настоящему великоленном, но избыточно шикарном. Закадровый текст, рассказывающий о том, что завхоз 2-го дома Старсобеса Александр Яковлевич («голубой воришка» Альхен в исполнении О. Табакова) был не просто ворюгой, но ворюгой застенчивым (ведь все существо Александра Яковлевича протестовало против краж, но не красть Альхен не мог), сопровождался кадрами, где Александр Яковлевич воровал котлеты прямо из-под рук кухарки, одну котлету он начинал есть, другие — забрасывал в сумку своей жены Сашхен (Н. Гошева); выкручивал из светильника лампочку, которую прятал в декольте супруги, после чего в порыве страсти целовал ее; снимал цепочку со сливного бачка унитаза, сворачивал и передавал Сашхен, целуя ее еще более страстно; из стопки поглаженного белья забирал женские панталонны, бросал их жене, целовал ее, после чего в той же манере целовал и работницу, гладившую белье; снимал с петель дверь одной из старушечьих спален и уносил ее, встретив по дороге одну из служащих, останавливался, ставил дверь на пол, целовал женщину и, снова подхватив дверь, продолжал свой путь; руками отлавливал декоративных рыбок из аквариума, бросал их в чайник, который держала Сашхен, по завершении дела — снова целовал жену; внимание Александра Яковлевича привлекла репродукция картины «Утро в сосновом лесу», под пристальным взглядом Альхена это хорошо известное полотно лишилось, одного за другим, изображений всех четырех мишек; наконец, не смог Александр Яковлевич спокойно пройти и мимо репродукции картины «Охотники на привале», здесь благодаря его застенчивому взгляду с полотна сначала исчезли ружья и трофеи охотников, а потом и кое-какие предметы их одежды. Закадровый текст сообщал, что пролегающие по Военно-Грузинской дороге путидвигающихся навстречу друг другу представителей двух конкурирующих организаций неизбежно должны были пересечься, расстоя-

ние между отцом Федором и концессионерами стремительно сокращалось, встреча ожидалась на Крестовом перевале. В кадре при этом была изображена карта Кавказа, где с помощью мультипликации были прочерчены маршрут святого отца и путь Остапа и Кисы Воробьянинова и отмечен Крестовый перевал, где на высоте 2345 метров орел укусил отца Федора; и пр.

К работе в захаровских «Двенадцати стульях» художников-постановщиков П. Пророкова и Б. Мессерера и художника-декоратора В. Еремина оказался вполне приложим термин «сценография», оформление картины было художественно целостным и вполне условным, целиком снятым в студийных павильонах, к тому же — стилизовано под немое кино. Р. П. Кречетова писала, что вполне закономерно «Захаров не выпустил роман на натуре, запер действие его в павильоны, сосредоточил и сжал в ограниченном, лишенном перспективы пространстве. <...> Он использовал приемы немого кино, то есть кино, современного романа»¹³. Камера (операторы-постановщики В. Ошеров и Г. Рерберг, оператор А. Родионов) по большей части статична, она словно бы лишь фиксирует развивающееся перед ней действие. Оркестровка музыки была сделана таким образом, что фортепиано выступало как солирующий инструмент, партия которого явственно давалась в манере игры тапера немого кино.

Из арсенала немого кино Захаров заимствовал и принципы взаимодействия изображения и титров, превратив употребление титров в разнообразно используемый прием. Это, во-первых, обычные титры, представляющие в конце каждой серии сценариста и режиссера-постановщика, операторов-постановщиков, художников-постановщиков, художника-декоратора и художника по костюмам, композитора и автора текстов песен — и т. д. Во-вторых, это титры в начале каждой серии, которые, как уже говорилось, представляли в игровой манере исполнителей ролей. В-третьих, это титры-заставки, разбивающие сюжет на отдельные главы («Старгородский лев», «Муза дальних странствий», «Великий комбинатор», «Бриллиантовый дым», «Голубой воришка», «Жар в ладонях», «Слесарь, попугай и гадалка», «Алфавит „зеркало жизни“», «СОЮЗ МЕЧА И ОРЛА», «Среди океана стульев», «От Севильи до Гренады», «Играю девять против одного», «Разговор с голым ин-

женером», «Молчи, грусть, молчи!», «Изгнание из рая», «Межконтинентальный шахматный турнир», «Мы чужие на этом празднике жизни», «Зеленый мыс», «Под облаками», «Я дам вам парабеллум», «Сокровище» и пр.). В-четвертых, это титры, графически выполненные в форме виньеток и представлявшие действующих лиц («Бывший предводитель уездного дворянства И. М. Воробьянинов»; «Гробовых дел мастер Безенчук»; «Священник церкви Фрола и Павла отец Федор»; «ОСТАП СУЛЕЙМАН БЕРТА МАРИЯ БЕНДЕР-БЕЙ (именно так, прописными буквами. — А. Р.)»; «Тихон — дворник 2-го дома соцобеспечения»; «Слесарь-интеллигент со средним образованием В. М. Полевсов»; «„К поцелуям зовущая“ Е.С. БОУР»; «Бывший чиновник канцелярии градоначальника Варфоломей Коробейников»; «Знойная женщина — мечта поэта»; «Лиза»; «Инженер Щукин»; «Ф. Собак (словарный запас — 180 слов)»; «Авессалом Изнуренков»; «Яков Менелаевич»; «Мастер Мечников»; «Инженер Брунс» и др.). Наконец, в-пятых, это титры, поясняющие и комментирующие изображение («Это ему кажется»; «И это ему кажется»; «Это ему снится»; «Это ему слышится»; «Тем временем»; «C'est Paris»; «Памятный бросок в голову. Лето. 1927 год. Васюки», то есть титр к кадру, в котором «гроссмейстер» Бендер бросал шахматные фигуры в голову одноглазого шахматиста в исполнении А. Ширвиндта; и др.).

Р. П. Кречетовой принадлежит следующая мысль: «Структура телевизионного фильма Захарова — структура новая и сложная. В ней много разных, взятых из разных художественных систем элементов. Тут многое — основное — подсказано телевидением в самом общем значении этого слова. Тут — приемы и опыт немого кино. Тут — завоевания и тенденции сегодняшней сцены. Тут — влияние *юзикла*. Тут — разные принципы актерской игры — от маски до разработанного живого характера. Тут — кажущаяся концертность отдельных актерских партий (курсив мой. — А. Р.)»¹⁴.

Среди слагаемых композиции захаровских «Двенадцати стульев» можно признать телевизионными по происхождению *принцип многосерийности* и широко используемый прием с «говорящими головами» (студийный характер телевидения обуславливает доминирование в транслируемом изображении кадров, где *крупным планом* сняты дикторы, коммента-

торы, участники ток-шоу и пр.; поэтому прием неизбежно вошел в арсенал художественных средств телевизионного кино).

С точки зрения композиционной структуры творчество Захарова в драматическом театре находилось в тесной связи с приемами и методами кинематографа — кинематографа и немого, и звукового (*монтаж экстремальных ситуаций* как принцип конструирования пространственно-временного воплощения актером роли¹⁵; *эпизодное строение* действия; *монтажные приемы*, включая и *режиссерский контрапункт* как основу архитектоники и спектаклей лидера Московского театра имени Ленинского комсомола — Ленкома, и захаровских фильмов).

Драматический театр Захарова — театр *аттракционный*, и вполне естественно, что режиссер не смог обойтись без элементов *монтажа аттракционов* и при выстраивании действия своих фильмов. Вот только некоторые из аттракционов, примененных в захаровских «Двенадцати стульев». Это, как уже отмечалось выше, отец Федор, пробегающий по городу легкомысленным галопом и легко перепрыгивающий через преградивший ему путь забор, словно резвый скакун, берущий барьер во время стипль-чеза. Это вычурный, с обилием заливчатских коленец, танец пьяного дворника Тихона (балетмейстер Л. Таубе), сопровождаемый эксцентричным исполнением народной песни «На Муромской дорожке стояли три сосны», соответствующей жестикуляцией и не менее лихим посвистом; убедившись, что толку от героя Н. Скоробогатова до утра не будет, Киса и Остап брали Тихона под руки и на реплике «А теперь — домой!» придавали ему основательный движенческий импульс по направлению входа в дворницкую; судя по раздававшемуся оттуда грохоту, «приземление» Тихона было жестким. Это песенный номер «Кружка народного пения», где хор старушек под руководством завхоза 2-го дома соцобеспечения Александра Яковлевича виртуозно справлялся с воспроизведением многоголосия, а в качестве солистки выступила одна из них, чей лихой пересвист, извлекаемый с помощью четырех пальцев, так поразил великого комбинатора, что технический директор концессии на время потерял дар речи. Это еще одна старушка, столь экспрессивно исполнявшая соло на тубе (единственном инструменте, еще не

украденном «голубым воришкой»), что одна могла бы заменить весь сводный духовой оркестр 2-го дома Старсобеса. Это фрагмент действия, где Остап при рукопожатии сильно сжимал ладонь «голубого воришки», Альхен скрючивался от боли и издавал стон, широко раскрыв рот, куда сын турецко-подданного (одновременно забирая предназначенные ему в качестве взятки деньги) засовывал, словно кляп, носовой платок завхоза, изъятый им у того же Александра Яковлевича. Это драка отца Федора и Кисы Воробьянинова, по ходу которой герой Р. Быкова укусил бывшего председателя уездного дворянства, а «фельдмаршал», в свою очередь, ударил попа по голове стулом из гарнитура мебельного мастера Г.-Д. Гамбса (1764–1831). Это попытки, и весьма неудачные, отца Федора, поселившегося, как и его конкуренты, в меблированных комнатах «Сорбонна», ударить Остапа горшком с цветком и обоих участников концессии — столиком из-под данного горшка. Это эпизод знакомства товарища Бендера и вдовы Грицацуевой (Л. Федосеева-Шукшина), когда Остап доставал из внутреннего кармана пиджака красную розу, бросал ее «знойной женщине — мечте поэта» и та ртом ловила цветок; герой А. Миронova прыжком «рыбкой» достигал балкона вдовы и оказывался в ее объятьях. Объятьями заканчивалась и свадьба товарища Бендера и знойной вдовы, причем объятьями столь страстными, что они почти сразу приводили к разрушениям в квартире Грицацуевой. Услышав от бывшего чиновника канцелярии градоначальника Варфоломея Коробейникова (М. Прудкин) известие о том, что внезапно исчезнувший «товарищ Бендер», согласно сообщению газетной хроники, «попал под лошадь», «мечта поэта» Грицацуева падала в обморок, обрушившись на осиротевшую супружескую постель всей массой своего «знойного» тела. Далее следовали кадры, изображавшие удар молнии, промелькнувшей в ночной темноте; парящую над водной поверхностью чайку; проплывающий по реке лед (что соответствовало, по всей видимости, известной реплике-репризе «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!»); перечисленные картинки сопровождалась закадровым текстом: «Кто может понять сердце женщины?» В разделе фильма «Зеленый мыс», где отец Федор по ходу препирательств с инженером Брунсом (М. Светин) о цене еще

одного гарнитура мебельных дел мастера Гамбса истоиво клал поклоны, громко стуча лысиной об пол; энергично бодал той же частью головы дерево в кадке; постепенно прибавляя по ходу торговли сумму, которую герой Р. Быкова готов был заплатить за гамбсовские стулья, отец Федор выскакивал то из-под стола, то из шкафа, то из-за шторы, оказывался даже в супружеской постели Брунсов. Договорившись о цене, святой отец продавал старьевщику все, что у него было, и являлся в дом к инженеру в исподнем, но с топором в руках, изрядно напугав и самого Брунса, и его Мусика (жену инженера в исполнении Г. Соколовой). И т. д., и т. п.

Нетрудно заметить, что большая часть захаровских аттракционов так или иначе связана с разного рода *концертными номерами*; природа воздействия на строение фильма *концертности*, о которой шла речь у Р. П. Кречетовой, была тесно связана и с музыкой, и с репризой почти эстрадного толка.

Наряду с такими общеизвестными репризами, почерпнутыми из романа И. Ильфа и Е. Петрова, как, например, «Лед тронулся, господа присяжные заседатели», «Заседание продолжается, господа присяжные заседатели», «Овес нынче дорог?», «Дышите глубже — вы взволнованы!», «Почем опиум для народа?», «Скоро только кошки родятся!», «У нас длинные руки!», «Позвольте, товарищи, у меня все ходы записаны!», «Утром деньги — вечером стулья! Вечером деньги — ночью стулья!», «Мой организм измучен нарзаном», «Господа, я не ел шесть дней», «Помогите бывшему депутату бывшей кадетской партии бывшей Государственной Думы», «Отдай колбасу, дурак! Вернись, я все прощу!», «Я полагаю, торг тут не уместен» и др., — сам фрагмент текста мог выступать в качестве *репризы*. В разделе фильма, открывавшемся титром-заставкой «Жар в ладонях», происходила уже упомянутая драка Кисы Воробьянинова и отца Федора из-за стула работы мастера Гамбса, завершившаяся яростным и варварским «вскрытием» произведения мебельного искусства (в кадре были показаны разлетающиеся компоненты «начинки» сиденья стула: ключья обивки, куски войлока, пружины и пр.). Едва отдышавшись, участники схватки вступили в следующий диалог:

Отец Федор. Это не ваше имущество!
Ипполит Матвеевич. А чье?

Отец Федор. Это не ваше имущество!
Ипполит Матвеевич. А чье?!
Отец Федор. Это имущество национа-
лизировано.
Ипполит Матвеевич. Так может вы,
святой отец, *партийный*?! (Курсив мой. —
А. Р.)

Реприза могла использоваться и для органи-
зации *перехода* от одной серии фильма
к другой. К примеру, все той же дракой Кисы
Воробьянинова и отца Федора из-за стула ма-
стера Гамбса заканчивалась первая серия «Две-
надцати стульев».

— Морду бы ему (отцу Федору. — А. Р.)
набить, — предложил Ипполит Матвеевич
прибывшему на место завершившейся
вничью схватки техническому директору
концессии.
<...>
— ... во второй серии, — отвечал Остап.

Достаточно часто смысл аттракциона в за-
харовских «Двенадцати стульях» выстраивает-
ся на *контрапункте* реплики и музыкальной
фразы. В знаменитом, ставшем поистине куль-
товым эпизоде танца героя А. Миронова и ге-
роини Л. Полищук (одной из потенциальных
невест Старгорода) под песенный номер Оста-
па «Жестокое танго», на текст:

Странствуя по свету, словно птица,
Преодолевая жизни путь,
Изредка, однажды, иногда, как говорится,
Я б хотел забыться и заснуть, —

мироновский Бендер, держа на руках ге-
роиню Л. Полищук в полном соответствии
с тем, как должен романтически настроенный
герой носить на руках женщину, показывал,
всхрипывая, как он хотел бы заснуть. И далее
на текст:

Дайте кораблю минутный отдых,
Завтра он уйдет своим путем,
В дальних путешествиях,
сраженьях и походах,
Я клянусь, забуду обо всем, —

Остап опускал руки, и героиня Л. Полищук
с грохотом падала вниз, за пределы кадра, а ге-

рой А. Миронова, продолжая петь, буквально
перешагивал через нее.

На текст:

Уходя в дальнейшее пространство,
Я блесну непрошеной слезой,
А в страсти, как и в счастье,
все мы ищем постоянства,
Но ничто не вечно под луной, нет! —

мироновский Бендер, совершая вместе с ге-
роиней Л. Полищук танцевальное движение
в стиле танго, выбивал ее головой сначала стек-
ло во входной двери магазинчика одежды, а по-
том — и витрину этого торгового заведения.
Ну и т. д.

Из кинематографа в телетеатр Захарова
пришел прием *наплыва*, когда действие в не-
коем фрагменте захаровской картины проис-
ходит в фантазиях, в мечтах, в воображении или
во сне того или иного героя.

В голове Ипполита Матвеевича, узнавше-
го о драгоценностях собственной тещи, соглас-
но закадровому тексту «творилось черт знает
что. Зазвучали цыганские хоры, задержались
грудастые дамские оркестры. Много привиде-
лось Ипполиту Матвеевичу, и лакейская пре-
данность, и оранжевые упоительно-дорогие
кальсоны, и возможная поездка в Канны». Па-
раллельно в кадре, сопровождаемом мерцаю-
щими титрами «Это ему кажется», «И это ка-
жется», сквозь языки пламени можно было
видеть: закружились в хороводе бегущие цыга-
не; заиграли музыкантши женского джаз-банды,
сопровождая исполнение музыки соответ-
ствующими ритму движениями; четверо лакеев,
подняв Кису Воробьянинова на руки, надели
на него брюки поверх розовых кальсон; посе-
тители ресторана Casino de Cannes смотрели
представление танцовщиц Cabaret... Внезапно
в картинки видений Ипполита Матвеевича
врывался крик «Усопла! Усопла!..», извеща-
вший о смерти Клавдии Ивановны и разрушив-
ший их.

Во время размышлений Остапа о возмож-
ных перспективах своей карьеры многоженца
после закадровой фразы З. Гердта «При случае
этот вариант сулил многое» шел упомянутый
выше песенно-танцевальный номер «Жестокое
танго» в исполнении А. Миронова и Л. Полищук.

Заклучив с Кисой Воробьяниновым до-
говор о концессии по добыче драгоценностей

мадам Петуховой, великий комбинатор уснул, и, согласно закадровому тексту, «ему снились сны в весенней сиренево-фиолетовой дымке». После этой фразы, произнесенной З. Гердтом, в кадре, сопровождаемом мерцающим титром «Это ему снится» и выполненном в замедленной съемке, по дуге пролетал петух, к Бендеру являлась Л. Полицук (на этот раз — уже в образе невесты), они страстно обнимались, сверху на них сыпались цветы, потом они выходили к алтарю, но удивленному взгляду священника открывалась картина, в которой Остап был окружен сразу семью невестами (включая и невесту, которую играла в этом фрагменте Л. Полицук). Ипполит Матвеевич, в свою очередь, рассказывал Лизе (Т. Божок) о Париже, а в кадре, сопровождаемом титром «C'est Paris», снова возникали картины французской жизни, только на этот раз — жизни парижской, однако видения Кисы Воробьянинова снова воспроизводили танцовщиц Cabaret, женские джазовые оркестры и пр., при этом в кадр были вмонтированы фотографии Ипполита Матвеевича во фраке и в цилиндре, то есть в том облике, который был свойственен Воробьянинову «до эпохи исторического материализма». Вдохновенный рассказ Остапа (его, как известно, в тот момент «понесло») о превращении Васюков в шахматную столицу соединялся с визуальными картинками железнодорожных вагонов и сопровождался титром «Стремятся в г. Васюки», далее следовали виды небоскребов; изображение дерева, увешанного заграничными бутылками с прохладительными напитками; портреты гроссмейстеров Э. Ласкера, А. Алехина, В. Штейница, М. Чигорина и Х. Касабланки, которые, по версии великого комбинатора, придут в Васюки на Межконтинентальный шахматный турнир.

Еще один прием несомненно кинематографического происхождения — прием *параллельного монтажа*, широко используемый Захаровым (и не только в «Двенадцати стульях», но и в драматических спектаклях; следует также заметить, что разного рода *запараллеливание действия* как один из принципов компоновки спектакля широко практиковал еще В. Э. Мейерхольд¹⁶).

В таких разделах захаровского фильма, как «Голубой ворышка» и «Жар в ладонях», впервые происходило *непосредственное столкновение* двух сюжетных линий истории о погоне за

драгоценностями мадам Петуховой. Пока технический директор концессии во 2-м доме Старсобеса выдавал себя за инспектора пожарной охраны (при этом он время от времени эффектно и беспечно отбрасывал в сторону непогашенную папиросу и прикуривал следующую) и пытался найти стул работы мастера Гамбса, отец Федор успевал опередить Остапа и покупал у Альхена произведение мебельного искусства, но, к несчастью, сталкивался на улице с Кисой Воробьяниновым. Следует отметить, что один из переходов от сюжетной линии сына турецко-подданного к сюжетной линии отца Федора сопровождался титром «А тем временем».

Прямое влияние *музикла* на захаровский телефильм (и шире — на весь телетеатр Захарова) сказалось *в способе построения музыкально-драматической структуры* «Двенадцати стульев», а именно: песенные номера в захаровском телефильме ни в коей мере не являлись просто *вставными номерами*, они — специфические *сюжетные компоненты* для характеристики героя А. Миронова и движения собственно сюжета.

Первое появление Остапа в Старгороде сопровождалось закадровым исполнением танго «Рио»:

Молчите, молчите, прошу, не надо слов,
Поверьте бродяге и поэту,
На свете есть город моих счастливых снов,
Не говорите, что его нету.

Он знойный, он стройный,
он жгучий брюнет,
Там солнце и музыка повсюду,
Там все есть для счастья,
меня там только нет,
Так это значит, что я там буду.

Этот музыкальный номер вводил зрителя в тайники души великого комбинатора, знакомил с его заветной мечтой, находящейся в вопиющем противоречии с реальностью, что зримо демонстрировали картины старгородской жизни, открывавшиеся взору сына турецко-подданного во время звучания танго «Рио» и соотносившиеся с ним по принципу *контрапункта*.

Песенный номер «Жестокое танго», как частично уже было показано выше, открывал для зрителя фантазии Остапа относительно

реальных перспектив, останови он свой выбор дальнейшего жизненного пути на карьере многоженца, — со всеми плюсами и, увы, минусами подобной стратегии.

Картины свадьбы Бендера и «знойной женщины — мечты поэта» Грицацовой (Л. Федосеева-Шукшина) демонстрировались в сопровождении закадрового хорового песенного номера «Ширли»:

Раньше люди хлопали ушами,
Еле-еле двигали ногами,
А теперь они танцуют ширли
День и ночь.

Номер «Ширли» в сопоставлении с визуальным изображением иронично передавал атмосферу торжества. А завершал свадьбу *центральный номер* музыкально-драматической структуры захаровского фильма — номер «Песня Остапа»:

Нет, я не плачу и не рыдаю,
На все вопросы я открыто отвечаю,
Что наша жизнь — игра,
и кто ж тому виной,
Что я увлекся этою игрой.
<...>
О наслажденье — скользить по краю.
Замрите, ангелы, смотрите — я играю.
Разбор грехов моих оставьте до поры.
Вы оцените красоту игры.
<...>
Я не разбойник и не апостол.
И для меня, конечно, тоже все непросто.
<...>
Но я не плачу и не рыдаю.
Хотя не знаю, где найду, где потеряю.
<...>
Пусть бесится ветер жестокий
В тумане житейских морей.
Белеет мой парус, такой одинокий
На фоне стальных кораблей.

Песня Остапа была призвана дать главные характеристики лирическому герою захаровских «Двенадцати стульев»: не лишенный жуликоватых замашек Бендер А. Миронова был ранее всего и более всего — Артистом и Игроком, натурой одинокой и романтической, не слишком хорошо вписывающейся в реальность, где Остапу, подобно капитану утлого суденыш-

ка собственной судьбы, приходилось лавировать, лавировать и лавировать в окружении «стальных кораблей» — железных обстоятельств жизни.

Великий комбинатор узнавал, что десять стульев из воробьянинского гарнитура будут проданы с аукциона на следующий день, технический директор концессии по добыче драгоценностей мадам Петуховой был уверен: еще день, и сбудутся его мечты. Такое состояние Остапа выражалось танцевальным номером «Мамбо» на музыку танго «Рио»: на фоне белого паруса, на котором в разных вариантах воспроизводилась надпись «Rio de Janeiro», сын турецко-подданного в белом жилете и в белом пиджаке выглядел почти как подлинный капитан корабля и, как настоящий космополит, танцевал с несколькими партнершами — европейкой, мулаткой, японкой и пр.

В воображении Ипполита Матвеевича, находящегося, в свою очередь, в предвкушении свидания с Лизой, проносились картинки, в которых героиня Т. Божок фигурировала в разных вариантах образа испанки. Параллельно, за кадром, А. Папанов исполнил от лица Воробьянинова песенный номер «Киса гуляет», сопровождаемый титром «Это ему [Ипполиту Матвеевичу] кажется». Текст такой:

<...>
Черные кудри синьоры
Гуще полночного мрака.
Черные очи синьоры
Ярче весеннего дня.

Выйди ко мне, Донна Бэлла!
Страсть моя жарче огня.
<...>

Тщетность усилий Кисы Воробьянинова вернуть привычки юности и сразить молодую женщину, невозможность для Ипполита Матвеевича снова стать натурой широкой и щедрой выразил песенный номер «Ах, какая жалость» в исполнении ресторанный певицы Варвары Ивановны Козленской:

Ах, какая жалость,
Ах, какой сюрприз.
<...>
Нельзя себе позволить,
Ни шалость, ни каприз...

В результате Воробьянинов бездарно промотал половину капитала концессии, и стулья воробьяниновского гарнитура были распроданы поодиночке. Танцевальный номер Бендера, исполненный им вместе с мальчишками-беспорядочниками, должен был показать уверенность технического директора концессии в том, что ничего еще не потеряно.

Случайная встреча «товарища Бендера» и покинутой им супруги в редакции газеты «Станок» привела к длительному преследованию технического директора обманутой женой на мотив той же песни «Ах, какая жалость». Остап в ответ на упреки жены в том, что он обокрал ее, сообщил героине Л. Федосеевой-Шукшиной о необходимости для них «разойтись как в море корабли». Режиссерская ирония подчеркивалась тем, что песенный номер «Жестокое танго» повторялся в иной, чем ранее, вариации, но суть дела и основа смысла сохранялась:

Уходя в дальнейшее пространство,
Я блесну непрошеной слезой.
В страсти, как и в счастье,
Все мы ищем постоянство,
Но ничто не вечно под лунной...

Разорвав окончательно отношения с Грицацовой, «товарищ Бендер» завершал сцену в редакции снова на мотив номера «Ах, какая жалость», выбрасывая в окно два стула воробьяниновского гарнитура, внизу, на улице, их ловил бывший владелец — ныне «особа, приближенная к императору» и «отец русской демократии».

Песня Подколесина в исполнении актера театра «Колумб» (воплощенного, в свою очередь, Н. Караченцовым):

Все хотят, чтоб я вставал и бегал,
А я хочу сидеть и не вставать.
<...>
Все кричат, ты должен, должен, должен,
Я никому не должен ничего... —

перекликалась с образом великого комбинатора, показываясь независимый характер сына турецко-подданного.

Номер «Песня на пароходе»:

<...>
Ах, неужели, неужели,
Неужели не хочется вам,

Налетая на скалы и мели,
Тем не менее плыть по волнам? —

призван был передать неиссякаемую уверенность Остапа в успехе предприятия.

Во время пребывания в Васюках, в кульминации сцены сеанса одновременной игры с местными шахматистами-любителями Остап вдруг спел а сарелла «Пора удирать!» Хор шахматистов сразу же откликнулся: «Пора, брат, пора!»

Музыкально-драматическая структура захаровских «Двенадцати стульев» завершилась, как и положено, — *лейтмотивом*, то есть закадровым исполнением все того же номера «Песня Остапа». Визуальная картинка показывала спящего великого комбинатора, камера облетала вокруг него, словно бы прощаясь с сыном турецко-подданного навсегда. К Остапу приближался Киса Воробьянинов с бритвой в руке, он боялся, что его компаньон по концессии бросит его и заберет себе все драгоценности мадам Петуховой. Преодолевая страх и нерешительность, Ипполит Матвеевич делал резкое движение рукой вниз, и, судя по крику Остапа и по тому, как резко песня оборвалась, можно было понять, что бывший предводитель уездного дворянства сделал свое дело.

Телефильм «Двенадцать стульев» (1976) стал для телетеатра Марка Анатольевича Захарова тем же, чем был для захаровского драматического театра спектакль Московского Театра Сатиры «Доходное место» (1967), то есть — произведением, заложившим *основные параметры поэтики* телетеатра Захарова.

«Двенадцать стульев» — *авторское сочинение* Захарова, при создании этого телефильма он выступил и как сценарист, и как режиссер-постановщик. Телефильм «Двенадцать стульев» — сочинение *поэтическое*, подчиняющееся, как и драматические спектакли лидера Ленкома, законам и принципам фантастического реализма в том понимании, какое вкладывал в это понятие Е. Б. Вахтангов.

Приемы и методы построения действия, изображения и звука захаровского телефильма имели разное происхождение (телевидение, кинематограф, драматический театр, эстрада, цирк, мюзикл и пр.), *намеренная, программная эклектика* приемов и режиссерских подходов не исключала *целостности художественного решения*, во главу угла было поставлено *взаи-*

действие элементов художественной структуры фильма со зрителем, *контакты* с которым осуществляются, как и в захаровском драматическом театре, *на разных уровнях*. Контакты эти *игровые*, включая и *способ существования актера*. Фрагментарное построение, обилие реприз, аттракционов, песенно-танцевальных номеров соединены в целостную структуру воздействия на зрителя благодаря *монтажным и музыкальным приемам* компоновки сюжета.

Телефильм «Двенадцать стульев» по жанру — лирико-романтическая драма. Остап Бендер Андрея Миронова выступил «наследником по прямой» и таким же «негероическим героем», каким был мирановский Жадов в «До-

ходном месте» 1967 года. «Негероические герои» Захарова–Миронова не были способны радикально преобразовать окружающий мир, им до поры до времени удавалось приспособиться, адаптироваться к условиям и правилам общежития, социального существования, но до конца в них так и не вписывались, «выламывались» из общего строя. Опора на собственный кодекс жизненных правил, принципов, установок и табу и неуклонное соблюдение этих внутренних установлений — основа основ для самосохранения человека, что принципиально важно для захаровских «негероических героев», у каждого из них есть некая граница, отступать за которую невозможно ни при каких обстоятельствах.

Примечания

¹ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // Телевидение и радиовещание. 1977. № 4. С. 33.

² Там же. С. 34.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же.

⁵ Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988.

⁶ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // Телевидение и радиовещание. 1977. № 4. С. 34.

⁷ Там же.

⁸ Иными словами, это то, что в театре В. Э. Мейерхольда называлось обнажением приема.

⁹ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // Телевидение и радиовещание. 1977. № 4. С. 36.

¹⁰ Музыка, как уже говорилось, Г. Гладкова, слова песенных номеров — Ю. Михайлова (Юлия Кима).

¹¹ См.: Ряпосов А. Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 9–10.

¹² Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // Теле-

видение и радиовещание. 1977. № 4. С. 35.

¹³ Там же. С. 36.

¹⁴ Там же. С. 35–36.

¹⁵ См.: Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2. С. 3–7.

¹⁶ См., напр.: Ряпосов А. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб., 2004.

О. Н. Мальцева

Как сделана композиция спектакля Юрия Любимова «Антигона»

Материалом для сценария стали софокловская «Антигона» в переводе Д. Мережковского и значительное количество фрагментов из библейской Песни песней. Пьеса подверглась существенному сокращению. Достаточно сказать, что действие продолжается 1 час 10 минут. И это при том, что текст пьесы звучит в течение спектакля не непрерывно. В наибольшей степени купирование коснулось реплик Хора, а многие из них были изъяты полностью.

Премьера состоялась 23 апреля 2006 года. Постановка и сценарий — Юрия Любимова. Ассистент режиссера — Анатолий Васильев. Костюмы — Рустама Хамдамова. Декорации — Владимира Ковальчука. Музыка — Владимира Мартынова. Хормейстер — Татьяна Жанова. Пластика — Андрея Меланьина. На момент премьеры распределение ролей было следующим. Антигона — Алла Трибунская, либо Александра Басова, либо Елена Посоюзных. Исмена — Мария Акименкова или Мария Матвеева. Креонт — Феликс Антипов или Тимур Бадалбейли. Эвридика — Елизавета Левашова. Гемон — Константин Любимов или Иван Рыжиков. Корифей Хора — Дмитрий Высоцкий или Роман Стабуров. Хор — Мария Акименкова, Феликс Антипов, Юрий Ардашев, Тимур Бадалбейли, Александра Басова, Дмитрий Высоцкий, Елизавета Левашова, Константин Любимов, Мария Матвеева, Елена Посоюзных, Иван Рыжиков, Роман Стабуров, Алла Трибунская, Ольга Шатрова. В спектакле участвуют солисты ансамбля Дмитрия Покровского: Владимир Королев, Мария Нефедова, Андрей Самсонов, Ирина Шишкина, Ольга Юкечева. Здесь эти уникальные исполнители являются участниками Хора. Кроме того, владея искусством пения открытыми народными голосами, они вступают в действие хоровым вокальным плачем, что с самого начала придает действию минорный характер. Плач лейтмотивом проходит через весь спектакль. И достигает кульминации после рассказа о гибели Антигоны и Гемона. Хоровое

пение ведется всеми участниками спектакля, а в определенный момент каждый солирует как вокалист. В пение переходят многие реплики героев.

Участники Хора одеты в белые длинные двухслойные широкие хитоны. На Креонте черное платье, с обтягивающим торс верхом без рукавов и широкой длинной юбкой, и стилизованный белый шлем в виде шапочки, закрывающей волосы. Костюм Гемона представляет собой черную, чуть ниже колен юбку и сандалии с тесемками, верхняя часть торса героя обнажена. В белые длинные облегающие платья одеты Антигона и Исмена. Головные уборы Гемона, Антигоны и Исмены сделаны в виде причесок. Они вырезаны из гипса, как у древнегреческих скульптур. Набеленные лица всех участников спектакля напоминают маски.

В спектакль не вошли два персонажа пьесы, Страж и Тиресий, некоторые их реплики переданы Креонту, Корифею или Хору. В то же время введен новый персонаж — слуга Креонта (Юрий Ардашев). В белой короткой юбке, он отмечен специальными атрибутами, словно найденными на какой-нибудь современной городской свалке. Среди них металлические пивные банки на голове, уложенные параллельно друг другу, подобно бигуди, широкий браслет из газетного листа на руке. Он не просто неизменно сопровождает царя. Этот преданный раб молчаливо, но активно действует. Иногда просто физически прислуживает. Так, в одной из сцен он, пытаясь, резво отвозит — отдаляет кресло с царем от Гемона, наступающего и приводящего доводы в пользу собственной правоты. И, наоборот, когда приходит очередь Креонта говорить, совершает «наступательное» движение, толкая кресло в сторону жениха Антигоны. В другом случае, когда Креонт обвиняет Антигону:

Она вдвойне виновна: мой закон
Нарушила и надо мной смеялась
И хвастала, —

раб немедленно поддакивает ему, повторяя слова «и хвастала» мерзким высоким голосом, едва не срываясь на петушиный крик. Излишняя услужливость противна Креонту, вынужденному порой замахиваться на него, дабы остановить такую активность. В одной из сцен раб едва ли не в буквальном смысле «накаркивает» беду. Вмешавшись с вокальным высказыванием «И предсказать грядущее не может никто», он, исчерпав терпение царя, получает по лбу и, завалившись навзничь, издает зловещий звук, похожий на крик вороны.

Сценография спектакля создает пространство для игры. Одновременно, постоянно оставаясь таковым, в ходе действия и оно, и отдельные сценографические элементы в разных ситуациях обретают дополнительные художественные смыслы.

Сцена разделена на несколько площадок, относительно друг друга представляющих собой низкие ступени, сходящие в зрительный зал. Самый высокий — задний план, чуть ниже — средний, еще ниже — первый план. На среднем плане установлены три больших, выше человеческого роста, темных стекла в одной раме. В ходе спектакля они порой выглядят как зеркала. То, что происходит за ними, при определенном освещении становится видимым. Каждое из стекол может вращаться независимо от других вокруг своей оси. Начавшие непрерывное вращение, они нередко в процессе действия как бы выталкивают то одного, то другого персонажа на одну-две реплики и тут же «заглатывают» — скрывают его там, в зазеркалье.

Связь персонажей с зазеркальем словно акцентирует их нездешность. То, что действующие лица не обычные люди, а именно герои, какими и пристало быть персонажам трагедии, обнаруживается и другими сценическими средствами: особенностями речи, выраженной либо поэтической декламацией, либо вокалом, демонстративной условностью жестов и костюмов. Хор в ходе спектакля действует на разных планах. Герои — на среднем плане и авансцене.

Порталы закрыты старыми сколоченными друг с другом досками с вырезанными в них первыми буквами имен детей Эдипа. На левом портале верху — буква α (Ἀντιγόνη — Антигона), внизу — π (Πολυνείκης — Полиник), на правом вверху — ι (Ἰσμήνη — Исмена), внизу — ε (Ἐτεοκλῆς — Этеокл). Горящая на сцене свеча, которую удерживает подсвечник в виде ла-

дьеобразно сомкнутой кисти, может связываться и с памятью о погибших братьях. Но одновременно, неверностью своего мерцания, и с хрупкостью человеческой жизни, которая находится в руках неведомой судьбы. В сценической площадке перед левым порталом видно углубление, освещенное снизу и закрытое решеткой из параллельных друг другу металлических перекладин. Когда к нему по разным поводам, каждый по-своему, обращаются герои спектакля, этот элемент сценографии обретает смысл сакрального предмета. Например, в ходе разговоров к решетке прикасаются подсвечником, нередко пробегая им по всем ее перекладинам, будто в желании быть услышанным и кем-то свыше или обращаясь к нему за поддержкой. Или герой, ведя диалог, подходит к решетке с мечом, решительно втыкая его меж перекладин. Она в этом случае может восприниматься и как обыкновенная вещь, помогающая герою продемонстрировать его решительный настрой, и как сакральный символ, к которому герой обращается, словно за освидетельствованием своей уверенности. Будто стремясь укрепиться в своем мнении, Гемон, выражая несогласие с Креонтом, протягивает руки к решетке, то целует положенный на нее меч. На нее в эмоциональном порыве бросается Антигона, говоря с Исменой о необходимости похоронить Полиника. На нее в разговоре с Креонтом Антигона, выразив готовность к смерти и примерив на шею петлю, с силой швыряет ремень, из которого сделана петля. А Корифей в соответствующий момент действия указывает на решетку и, имея в виду Полиника, взывает к Креонту: «Уступи усопшему». Поднимает лежащий меч и резко, еще и еще раз проводит по ее перекладинам. Решетка в ходе действия играет и другую роль — музыкального инструмента. Реагируя на прикосновения, она или издает отдельные звуки, которые ассоциируются со звоном мечей, или, подобно ксилофону, отзывается россыпью колокольчиков, напоминая о существующей в мире нежности.

Из вещей в действии участвует скованное из металлических полосок кресло, которое становится в спектакле не только предметом мебели. А также два меча. Они то лежат на кресле, то подхватываются героями, которые жестиком пытаются сделать свою речь более убедительной. Мечи ассоциируются

и с погибшими в братоубийственном бою Этеоклом и Полиником, и с едва ли не военным напряжением между теми, кто пока остаются живыми. Хотя в спектакле мечи и не используются как оружие. Разве что ближе к финалу возникает напоминание об их прямом назначении. Здесь, призывая Креонта уступить усопшему Полинику и предсказывая ему в противном случае беды, Корифей Хора с силой, воинственно вонзает меч в подлокотник кресла. Одновременно в другой подлокотник точно так же втыкает меч раб Креонта.

Еще одна деталь реквизита — сухие бобы, которые вводятся в действие разными персонажами. Например, их швыряет на площадку Антигона, сидя вверху у портала, рядом с буквой *α*. Или, пытаясь убедить Креонта, что он заблуждается, каждый из участников Хора протягивает ему бобовое зерно. Как и с любой другой деталью спектакля, с зернами бобов нельзя соотнести единственный смысл. Но можно — смысловое поле, выявляющееся в ходе действия. Его определенность обнаруживается, когда участники Хора, увещевая Креонта, прикладывая бобы к своим глазам, уподобляясь слепым и будто напоминая об ослепившем себя Эдипе и проклятии его рода, тем более что одновременно Хор выпевает: «У дочери суровый нрав отца, она главы не склонит под ударом». Контекст спектакля связывает этот образ и со слепотой человека в фигуральном смысле, той, что затрудняет постижение истины.

Объясняя выбор перевода трагедии, один из рецензентов писал: «Довольно сказать, что, кроме литературной легкости, переводчик, кажется, впервые употребил выражение, имеющее печальную будущность в России, — царь называет покойного Полиника — „врагом народа“. Да и в суждениях хора Мережковский категоричен более, чем осторожный Софокл: „Но и царь непобедимый, / Если нет в нем правды вечной, / На погибель обречен“»¹. Если обратиться не к Софоклу, а к Ф. Зелинскому, чей перевод «Антигоны» и привел рецензент, то именно его в этом смысле можно назвать «осторожным». Действительно, у Мережковского «враг народа». В то время как у Зелинского «отчизны враг». У Мережковского — «Но и царь непобедимый, / Если нет в нем правды вечной, / На погибель обречен». У Зелинского царь в данном случае вообще не упоминается, и речь заходит о любом человеке, предпочитаю-

щем кривду правде: «Безроден в кругу сограждан тот, / Кого лихой Кривды путь / В сердце дерзостном пленил». Здесь, кстати, можно указать еще и на реплику Хора у Мережковского с оборотом, до боли знакомым соотечественникам, «Подозревали мы друг друга все» (она, как и многие строки в спектакле, повторяется трижды подряд), вместо «На каждого вину взвалить пытались» — у Зелинского.

Те, кто воспринимает театр Любимова как политический, видят причины выбора перевода именно в подобных аллюзиях, которые порождаются некоторыми фрагментами текста. Конечно, непосредственные переключки с современностью (кроме опосредованных, существующих в любом классическом произведении), а также с недавним периодом отечественной истории, и сегодня порождающим метастазы, дают отдельные реплики, которые в связи с их актуальностью, хотел того театр или нет, бросаются в глаза. Такие параллели, разумеется, видел и автор спектакля. И если не купировал эти фразы, значит, они для него важны.

Но особенности любимовского театра ставят вопрос считать по крайней мере не менее важными другие факторы, повлиявшие на выбор перевода. Среди них отличный литературный язык Мережковского и прекрасное владение избранным им белым стихом, который свободно и легко читается, что отметил еще В. Ярхо². Понятно, насколько эти качества текста принципиальны для Любимова, в чем театре стихи исполняются именно как стихи, а не как проза (что происходит в большинстве драматических театров), то есть с соблюдением поэтического ритма и стихотворных строк. Если бы не это, ничто не мешало ему остановиться на более качественном, по мнению того же Ярхо³, переводе Ф. Зелинского. И при этом воспользоваться отдельными понравившимися строками из перевода Мережковского. Так же, как он сделал в обсуждаемом сейчас спектакле: за основу взял перевод Мережковского, при этом использовал отдельные строки из перевода Зелинского. Кроме того он вставил в спектакль строфу из другой пьесы Софокла — «Эдип в Колоне».

Специфические свойства поэтической речи настолько важны для Любимова, что звучащий в спектакле текст по воле режиссера обретает дополнительные свойства стиха. На-

пример, повторяются те или иные фрагменты реплик. Скажем, исполненная одним из героев строка затем повторяется Хором или другим героем. Или последнее слово строки повторяется в другом воплощении. Разумеется, при этом изменяются и сами стихотворные строфы. Помимо пьесы значительную часть литературной основы составляют, как уже говорилось, фрагменты из библейской Песни песней. В спектакле они предстают в сольном или хоровом вокальном претворении. При этом нередко строка, исполненная одним из героев, повторяется другим героем или Хором.

Но акустический мир спектакля не ограничивается названными составляющими. Он многосоставен и внутренне чрезвычайно напряжен. Декламация поэтических строк пьесы и вокально исполняемые стихи Песни песней часто «режутся» металлическим звуком. Он то и дело раздаётся при ударах меча по креслу, в контексте происходящего ассоциируясь с боевым звоном оружия и напоминая о войне. Как горячий, так и ведущейся между героями «холодной войне». Ему вторит звон, раздающийся, когда тот или иной персонаж в такт речи ударяет по креслу или по металлической «сакральной» решетке. Время от времени вокал сопровождается барабаном или тростниковым рожком, на которых играет актер Д. Высоцкий. Гулким звуком стучащих каблучков или ударами в ладоши порой аккомпанирует своему пению Хор. Звуковые диссонансы партиям Хора, связанным с Песнью песней, устраивает раб Креонта, манипулируя мечом и креслом, например, явно наперекор гармонии вокала и любви извлекая скрежещущий звук при пилении меча по спинке кресла. Еще в одном эпизоде раб, вода мечом по креслу и будто точка меч для расправы, создает зловеющий звуковой аккомпанемент угрозам Креонта, адресованным дочерям Эдипа.

Уже сама по себе степень насыщенности спектакля строками Песни песней и впечатляющая, профессионально оснащенная их вокальная подача обеспечивают сдвиг его драматизма по отношению к драме, развивающейся в пьесе. Но еще важнее то, что составляющая спектакля, которая возникает на основе Песни песней, образует самостоятельную, развивающуюся в ходе спектакля тему. Она вступает в действие всякий раз неожиданно, вне причинно-следственных связей с остальным, неотвратимо и часто.

Так происходит и в начале спектакля. Во время драматического объяснения Исмены и Антигоны, ведущегося на первом плане, Хор в затемненном «зазеркалье» окружает восседающего в кресле Креонта. Но вот Хор, не выдержав, встает, мы видим его в уже освещенном пространстве, открытом нам благодаря распахнувшимся зеркалам. Вмешивается в разговор, напоминая Антигоне, готовой принять смерть за свой «незаконный» поступок, связанный с преданием земле тела Полиника, — о ценности жизни и ограниченности человеческих возможностей. И сразу, без переходов, совершенно неожиданно запекает:

Я принадлежу другу моему,
И ко мне обращено желание его, —

высказываясь то ли о любви молодых героев, то ли о той или иной причастности всех к этому чувству. То ли о том и другом одновременно.

Тут же Антигона, которая теперь появляется из-за пришедших в движение, крутящихся стекол-зеркал, повторяет эти строки в вокальном соло, обращаясь к залу. И снова скрывается за зеркалами. За ней, также выходя на первый план, повторяют это вокальное высказывание — одна за другой несколько участниц Хора.

Вслед за тем зазеркалье являет нам Гемона. Вглядываясь в зал, будто там та, к кому он обращается, выпевает:

О, ты прекрасна, возлюбленная моя.
Пленила ты сердце мое
Одним взглядом очей твоих.

И тоже возвращается за стеклом.

Сразу из-за зеркал возникает один из участников Хора, еще раз пропевая эти строки, так же вглядываясь вдаль, в сторону зала, и исчезает на втором плане. Затем еще один участник Хора и еще один повторяет то же самое.

Хор, по-прежнему остающийся там, на втором плане, подхватывает эту песнь любви:

Да лобзает он меня лобзаньем уст своих.

Той же строкой, повторенной уже соло, продолжает ее вновь появившаяся Антигона. И снова исчезает за стеклами.

Невеста безоглядная.
Лучше вина сестра моя, —

не может остановиться в своих признаниях Гемон, опять стремительно выйдя на первый план. И так же быстро исчезает за зеркалами. Снова друг за другом, по одному, выходят участники хора, повторяя эти строки.

Сольным высказываниям, вокально сильным самим по себе, аккомпанирует хоровое бессловесное пение, что придает им дополнительную силу и объем.

Подобным образом, вне причинно-следственной связи с предыдущим и последующим тема вступает в действие неоднократно. Причем через уменьшающиеся промежутки времени, усиливая ритмическое напряжение действия.

Каждое очередное проведение темы основано на своем фрагменте Песни песней, но все они строятся сходным образом. То есть поочередно высказываются Хор, находящийся на втором плане, Антигона и Гемон. И реплики каждого из героев неоднократно повторяются несколькими участниками Хора, по одному выходящими из-за зеркала и снова скрывающимися там.

Перечисленные повторы не выглядят тиражированием любовных гимнов, поскольку не тождественны друг другу. Повторяющиеся строки звучат иначе, чем исполненные прежде или вслед за ними. Хотя бы потому, что у каждого из героев спектакля и участников Хора свой, отличный от других голос по тембру, высоте, силе и другим характеристикам. По сути, здесь возникает множество индивидуальных любовных гимнов. Так ширится сфера, область любви в мире, разворачивающемся перед нами, в мире, который отнюдь не исчерпывается конфликтными отношениями, основанными на разных представлениях о законе. И одновременно расширяется и обогащается тема любви.

Ее разрастание происходит и другим способом. Иногда на открывшемся зрителю втором плане или перед зеркалами во время звучащих любовных гимнов мы видим множество любовных пар, в роли которых выступают участники Хора. В этот момент перед нами возникает та или иная статическая композиция из нескольких одинаково пластически выстроенных пар мужчин и женщин, устремленных друг к другу.

Движение темы обеспечено и развитием содержания, которое заключено в вербальной части вокального высказывания, изменением

количества строк Песни песней при каждом очередном включении темы в действие, изменением в ходе спектакля способа сценического воплощения стихотворных строк и локального сценического контекста, в котором возникают эти строки. Если в первом представлении темы напряженность развития обеспечивается накалом любовных объяснений, то в следующих ее проведениях драматизм обостряется и внешними для героев Песни песней обстоятельствами. Как происходит, например, при сценическом воплощении строк

Искала его,
И не нашла его...
Встретили меня стражи...
Избили меня, изранили меня.

В данном случае впечатление от страданий героини Песни усиливается благодаря рифме между ними и параллельно возникающим на авансцене зримым образом. Он создается при разворачивании замедленного акробатического этюда, который исполняет одна из хористок. Замедленного настолько, что акробатика здесь скорее угадывается. И передает физические, телесные мучения, которые обнаруживают и муку душевную. Время от времени, словно в последней отчаянной надежде на избавление от нее, девушка стилизованно, с резким изгибом кистей воздевает руки к небесам.

Любовные признания героини Песни песней без перерыва переходят в вокальный плач-выкрик Хора:

Лучшая доля —
Никогда не родиться...
Без суда, без закона, ни в чем не повинную.

Он сопровождается зловещим диссонансом в виде аккомпанемента, который ведет раб. Параллельно вокальным высказываниям Хора и героев он наотмашь снова и снова ударяет мечом по спинке кресла, до тех пор, пока оно не опрокидывается.

После осознания Креонтом гибели Антигоны и Гемона тема на несколько мгновений возникает в предпоследний раз. Теперь она представляет любовь как горестное воспоминание, связанное с безвременно погибшими героями. Акцентированно тихо в исполнении Хора звучит лишь:

Вся ты прекрасна, возлюбленная моя,
И пятна нет на тебе!

Что касается последнего вступления темы, после гибели Гемона и Антигоны, которое начинает Гемон, подхватывает Антигона и продолжает Хор, то в данном случае среди любовных признаний в поэтических строках возникает, пусть мельком, упоминание о смерти:

Положи меня, как печать, на сердце твое,
Как перстень, на руку твою:
Ибо крепка, как смерть, любовь.

Пение и героев, и Хора опять отличается приглушенностью, особенно в сравнении с тем, как оно звучало прежде. Наконец, бросается в глаза, точнее — остро ощущается краткость и предпоследнего, и этого проведения темы: здесь звучит несравнимо меньшее количество поэтических строк. А любовь предстает скорее как неистребимая идея.

Литературным материалом для другой темы спектакля стала собственно трагедия Софокла. Эта тема связана прежде всего с противоречием между действиями Креонта как властителя и индивидуальной позицией Антигоны, основанной на непреходящих нравственных нормах. Суть противоречия в спектакле звучит отчетливо. Однако рядом с параллельно развивающейся темой любви оно отходит на второй план. Важнее оказывается сама пагубность противостояния этих героев для жизни Антигоны и Гемона, которая здесь равна любви. Тема оказывается связанной, прежде всего, с устройством государства, которое губит любящих. Именно это волнует режиссера и рождает пафос спектакля. Стоит отметить: речь идет не о вдруг возникшей тревоге режиссера, что подтверждает хотя бы его спектакль «Хроники» (2000), где государство предстало как разрушитель счастья и жизни любящих молодых людей, посланных им на войну, то есть не только была поставлена сходная проблема, но и рассматривалась она в подобном ракурсе.

Кроме двух названных тем в действии участвует также сквозной мотив, связанный с самообнаружением театра. В «Антигоне», помимо обычных в любимовском спектакле средств выражения этого мотива, то есть открытой игры, насыщенности действия вокалом, демонстрации мастерства актера, акцентиро-

ванной условности сценографии, следует назвать красоту. Облик спектакля едва ли не демонстративно красив. С его белоснежным хором, то движущимся, то застывающим в простых, но совершенных пластических композициях. И великолепием сольных и хоровых вокальных партий, профессионально исполняемых красивыми сильными голосами. В этом смысле завораживает едва ли не каждый эпизод спектакля. Многие хоровые мизансцены благодаря названному качеству обретают дополнительный внутренний драматизм. Он заключается в противоречии между их красотой, с одной стороны, и с другой — трагической дисгармонией социального мира, которой в пределах тех же мизансцен посвящены вокальные партии Хора. А каждая из этих партий, в свою очередь, по той же причине глубоко противоречива сама по себе.

Так что нарастание напряжения к финалу спектакля во многом обеспечивается и «наступательным характером» красоты мизансцен. Этим своим качеством и одновременно внутренним драматизмом забирают, разумеется, далекие от какого-либо надрыва, даже его подобия и нескрываемо сделанные стенания Антигоны с трагическими всхлипами-вздохами героини, касанием земли и воздеванием рук — обращением к высшим силам после вокального исполнения ею каждой строки. Они происходят «в зеркалах», то есть в пространстве открывающихся и закрывающихся зеркальных полотен. Их черные бликующие стекла приходят в движение и то «поглощают» героиню, то опять являют ее, будто напоминая о холодном, равнодушном к людям мироздании, постоянно порождающем людей и забирающем их. При этом часть Хора, находящаяся на втором плане, аккомпанирует героине бессловесным пением, то ли убаюкивая, то ли отпевая ее. Довершают эту картину участники другой части Хора, которые сначала лежат на диагонали первого плана скорбными комочками, а поднявшись, синхронно принимают фиксируемые на несколько мгновений стилизованные позы, то печалься, то словно вопрошая кого-то о происходящем. Контраст декоративности этих поз и пластических композиций в целом, а также демонстративной искусности стенаний Антигоны, сопровождаемых высококлассным профессиональным хоровым пением, с одной стороны, и передаваемым ими ощущением надвигающейся катастрофы, с другой, — обостряет трагизм происходящего. Так

же, как и ярко выраженный неотступный тревожный ритм, создаваемый повторами, с короткими паузами, барабанного стука.

Существенный сдвиг движущегося к финалу действия возникает, когда участники Хора советуют начавшему наконец сомневаться в своей позиции Креонту решиться на поступок. Настаивают на этом повтором волевых жестов, синхронно склоняясь и устремляя вытянутые руки то к упомянутой ритуальной решетке на авансцене, то в сторону исчезнувшей за зеркалами Антигоны. И, вдруг ясно почувствовавший недоброе, герой издает истошный вопль. Его лицо искажается трагической маской ужаса и страдания. Криком же он призывает бежать всех, «И кто со мной, и кто остался дома».

«Великое безмолвие» Эвридики режиссер возводит в степень. Реплика, содержащая строки

Весть о беде мне поразила слух,
И чувств лишась от страха, навзничь пала
Я на руки служанкам, —

в спектакль не вошла. Видимая отстраненность, а точнее сдержанность обращения героини «Что б ни было, скажите мне всю правду: / К несчастьям привыкла я давно» — обеспечивается уже тем, что просьба эта выражается спокойным протяжным пением. Усиливает это отстранение и подпевание Хора, и внешний вид Эвридики, благодаря которому героиня выламывается из окружающего ее мира. В кринолине, с длинными, перекинутыми вперед косями, она неподвижно стоит с огромным пером в одной руке и книгой для записей в другой, словно какой-нибудь летописец.

Рассказ о случившемся ведет, вместо Вестника, находящийся на авансцене Креонт. С началом его также сдержанного и одновременно чрезвычайно взволнованного сообщения «о происшедшем» начинается самоомывание или умывание Антигоны, ушедшей в мир иной. Стоя на коленях у ритуальной решетки, она очень медленно склоняется к сосуду с водой, зачерпывает ее ладонями и, так же медленно распрямившись и отведя голову назад, омывает свое лицо. Вода из поднимаемых пригоршней льется, капает... Героиня снова склоняется, зачерпывает воду, омывается. Вода из поднимаемых пригоршней льется, капает... Еще, еще и еще... Эти странные, вызывающие оторопь и внушающие впечатление безысходности

и неотменимости происшедшего с героиней действия, от которых глаз не отвести, длятся, кажется, бесконечно. Как длитса и длитса замедленное, с паузами, обращенное к залу повествование Креонта, которое он, держа в опущенных руках свечу, ведет очень тихо. Возникает почти физическое ощущение, как тяжело дается ему каждая фраза. При этом участники Хора стоят за открытыми зеркалами со скрещенными на груди руками, будто множа образ смерти. С окончанием рассказа Хор взрывается плачем, текст которого представлял строки из софокловского «Эдипа в Колоне»:

И плакали они навзрыд,
Руками обвив друг друга;
Наконец, устав от плача
Долгого, умолкли оба.

То ли в ответ, то ли отрешенно Эвридика, оставшаяся все это время в прежней позе, высказывает суждение относительно плача по мертвым. Оно основано на одном из так называемых «фрагментов», в виде которых дошли до нас многие драмы Софокла.

Когда б могли мы плачем исцелять
Свои несчастья и слезами мертвым
Жизнь возвращать... —

неспешно, размеренно и, как кажется, спокойно поет она. Сдержанность ее высказывания усиливается и повторами вслед за ней Хором каждой строки. Перед тем как исчезнуть со сцены, Эвридика сначала, теперь уже в виде декламации, но по-прежнему крайне сдержанно, заключает (у Софокла эта реплика принадлежит Хору):

Не знаю. Но в беде
Великое безмолвие — такой же
Недобрый знак, как и великий плач.

А затем, уже в вокальной форме, вторит вокальному высказыванию Хора, обращенному к Креонту: «Увы! Постиг ты правду слишком поздно. / Там с мертвым мертвый спит».

Рассказа о смерти героини, как и других дальнейших упоминаний о ней, в спектакле нет. Исключены также стенания и мольбы Креонта. И все это, как ни странно, напрягает драматизм происходящего до чрезвычайности.

Итак, в спектакле две сквозные, идущие пунктиром, параллельно развивающиеся темы. Одна — тема любви, другая связана с противоречиями между гражданином и властителем. Сопоставление этих контрастирующих тем акцентирует угрозу представленного в сценическом мире государственного устройства не только любви, но и самой жизни.

Кроме двух тем в действии участвует, как уже упоминалось, мотив самообнаружения театра. Этот мотив, с его красотой и мощностью, с одной стороны, рифмуется с красотой и силой любви, которая представлена одной из тем. С другой стороны, между этим мотивом, демонстрирующим художнический гений режиссера и актерское мастерство, и темой социальных отношений, участники которых наделены силой и мощностью трагических героев, возникает рифма, выявляя впечатляющее разнообразие проявлений человека. Таким образом, композицию спектакля можно сравнить с полифонической музыкальной формой с двумя контрастными темами и сквозным мотивом.

Завершение спектакля подобно музыкальной коде. Оно не содержит развивающихся в спектакле тем и представляет собой краткое размышление о непостижимости человеческой жизни и смерти. И начинается, когда вышедшие на первый план то ли герои спектакля, то ли актеры, то ли и те и другие одновременно, приближаясь в темнеющем пространстве к авансцене, выплевают фрагмент из хоров, в свое время переведенных И. Бродским специально для любимовского спектакля «Медея»:

Никто никогда не знает,
 что боги готовят смертным.
 Они способны на все:
 и одарить несметным,
 и отобрать последнее...

Но движение пресекается внезапно появившейся преградой, словно последней чертой, тканевым занавесом, возникшим между ними и залом. В наступающем, поглощающем всех мраке занавес сначала предстает как пронзительная, будто на память о возвращенных театром и вновь уходящих героях, картина с их ладошками, высвеченными контровым светом. В этот момент только силуэты ладошек и видны. Затем, на мгновения, проявляются движущиеся за занавесом фигуры людей. И тут же истаявают.

Отклики на спектакль показали неготовность большинства представителей театрально-критического цеха к восприятию не только этой, но и других поздних постановок Любимова, в чем автор одной из рецензий прямо признается: «Демонстрация мастерства и есть, как кажется, главный смысл последних спектаклей Любимова... Уже трудно сказать, о чем поставлены его спектакли, но легко сказать, зачем они поставлены: чтобы мы опять восхитились фантастическим умением приладить друг к другу все сценические шестеренки — только успевай вертеть головой»⁴. Но при этой, заявленной самим рецензентом, трудности он решительно отказывает спектаклям в связях с современностью. Во многом сходное мнение высказал автор еще одного отклика на спектакль. «Содержательная часть год от года волнует Любимова все меньше, а главным божеством, на алтарь которого с благоговением приносятся любые жертвы, становится безупречная поэтическая форма, стремящаяся к своему абсолюту»⁵, — утверждает рецензент, словно упуская из виду, что форма заведомо содержательна.

Любопытно, что, пересказывая из статьи в статью сюжет софокловской пьесы, рецензенты порой и не вспоминают о Песни песней, не говоря уже о ее роли в действии спектакля⁶. В. Гаевский, автор замечательной статьи «Флейта „Гамлета“» о любимовском «Гамлете», казалось бы, принял спектакль. «Любимов верен себе — он снова дал урок художественной смелости и хорошего тона. <...> „Антигона“ — очень красивый и очень страшный спектакль... о теще политики и катастрофе политиканства. <...> Что же освещает этот мрачный спектакль? Что же оказывается сильнее политики, сильнее тирании, а может быть, и сильнее смерти? То же, что и всегда у Любимова, — театр, игра, свет театральной фантазии, блеск театральных находок»⁷, — пишет он. Но и этот рецензент не считает нужным даже упомянуть составляющую спектакля, связанную с Песней песней, видимо, как неважную. И, посчитав эту часть несущественной, в рассуждениях об Антигоне критик приходит к выводу о том, что героине, как и Креонту, «Любить... не дано... Антигона не умеет полюбить Гемона, своего благородного жениха... Зато Антигона, как ее играет актриса, полна ненависти ко всему и ко всем»⁸. Словно не заметив, что с любовью и героини, и Гемона, и любовью как таковой в спектакле

связана подробно разработанная сквозная тема. Обрати критик на нее внимание, возможно, не возникли бы ни эти суждения, ни определения мира, представленного в спектакле, и его персонажей как «бессолнечных». Ибо «освещает» этот спектакль не только свет театральной фантазии, но и любовь, и одаренные ею герои.

У ряда критиков вызывает сопротивление условность пластики и речи. Складывается впечатление, будто забывают, что трагедия доступна именно и только условному театру и требует для своего воплощения на сцене именно условную пластику и условную речь. В таких случаях возникают пассажи, подобные тем, что предстал в характеристике главной героини, данной в одной из статей. По мнению ее автора, «крикливая Антигона, озабоченная только графикой своих поз (девушка все норовит застыть памятником на наиболее выгодном фоне)... Антигона и Креонт — говорят в равной степени неестественными, будто выломанными из обычной речи голосами»⁹. Автор еще одной статьи даже сочувствует актерам, которые играют не в «бытовом» театре: «Слова о том, что на алтарь священной поэзии Любимов готов возложить любые жертвы, — не преувеличение, и первыми жертвами в „Антигоне“ становятся сами господа актеры. Обезличенные, одетые в одинаковые белоснежные балахоны (костюмы — Рустам Хамдамов) и начисто лишённые индивидуальности, они нужны Любимову лишь как средство для того, чтобы „взмыть к наи-

высшему“. <...> Священнодействующему хору фиванских старейшин, равно как и героям этой трагедии, предписаны только стилизованные изысканные позы, словно срисованные с древнегреческих ваз... И, разумеется, никаких, боже упаси, бытовых интонаций. Всем правит госпожа музыка...»¹⁰.

Значит ли все это, что спектакль Любимова вообще «не прочли»? Нет, не значит. Подтверждением тому может служить, например, статья М. Гаевской. «Вокальные партии и речитативы не только постоянно сопровождают действие, но и являются одним из важных звеньев, отражающих суть основного конфликта. Ведь именно в уста представителей Хора вложены слова из „Песни песней“, повествующие о всепоглощающей любви и ставшие неким противовесом для той патологической ненависти, которая поглотила все мысли и чувства властителя-тирана»¹¹, — пишет критик, которая обнаружила среди прочего и актуальность спектакля: «Сегодня, когда уже нет насущной необходимости в прямых параллелях и эзоповом языке, театр сумел измениться, оставшись собой. В композиции, объединившей трагедию Софокла и библейскую „Песнь песней“, воплощены темы столь же современные, сколь вечные: безропотное рабство и свобода выбора, подчинение власти тирана и дерзкое противостояние ей, взаимная вражда и непобежденная любовь, опасность безумного гнева и горечь запоздалого прозрения, суть законов земных и божественных»¹².

Примечания

¹ Шевелев И. Антигона с Таганки // Российская газета. 2006. 25 апр.

² См., например: Ярхо В. Н. Ф. Ф. Зелинский — переводчик Софокла // Софокл. Драммы. М., 1990.

³ См.: Там же.

⁴ Давыдова М. Таганка в пробирке // Известия. 2006. 25 апр.

⁵ Ситковский Г. Взмыв к наивысшему // Газета. 2006. 26 апр.

⁶ См., например: Должанский Р. В переводе на жреческий // Коммерсант. 2006. 25 апр.

⁷ Гаевский В. Без солнца // Театрал — Новые известия. 2006. Май.

⁸ Там же.

⁹ Гордеева А. Темнота впереди // Время новостей. 2006. 24 апр.

¹⁰ Ситковский Г. Взмыв к наивысшему // Газета. 2006. 26 апр.

¹¹ Гаевская М. В присутствии любви и хора // Культура. 2006. 14 мая.

¹² Там же.

Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г.

Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева

13 апреля 1966 года, за два месяца до скоростного ухода из жизни Борис Вульфovich Зон записал в дневнике: «Лишний раз убедился, что меня в искусстве театра интересует только играющий человек, с которого все начинается и им же кончается»¹. Поиском творческих процессов, протекающих в актере, была посвящена вся жизнь Зона-актера, Зона-режиссера, Зона-драматурга, Зона — театрального педагога, Зона — теоретика актерского искусства. 24 октября 1939 года во Дворце искусств им. К. С. Станиславского состоялась беседа Б. В. Зона с театральной молодежью. Его имя было к тому времени хорошо известно ленинградским зрителям. Вызывала режиссура Зона интерес и в театральной среде. Его постановки в брянцевском ТЮЗе с середины 1920-х до середины 1930-х годов, яркий взлет Ленинградского Нового ТЮЗа, на момент «Беседы» работавшего уже ровно три года, активная педагогическая работа в Техникуме ЛенТЮЗа, в Центральном театральном училище, успехи его учеников, широко известных по ролям в кино и в театре, — все это притягивало внимание к творчеству Зона, создавало ореол тайны вокруг его имени. Несмотря на трагизм жизни, жестокость государственной системы и незащищенность людей, театральная жизнь в стране и в городе существовала как дарованное свыше чудо. Судьба подарила Зону два с половиной десятилетия подвижнической работы в детском театре и более сорока лет театрально-педагогического творчества.

Беседа в стенах Ленинградского отделения ВТО пришлось как раз на середину его театрального пути. Годы, о которых рассказывает Зон, были насыщены творческими поисками, были для него трудовыми и во многом счастливыми. В зале присутствовали студенты режиссерского отделения ЛГТИ. Это видно по тексту доклада Зона, в котором он не раз упоминает студентов-режиссеров, в частности произносит такие слова: «...на меня могут оби-

жаться слушатели нашего режиссерского отделения, вновь образованного в нашем институте» (с. 4)².

Ленинградский театральный именно в это время преобразался, обретал новую структуру, в нем пересматривались педагогические воззрения на воспитание актеров и режиссеров, впервые началась подготовка театроведов. Много было внове. Только-только Центральное театральное училище (ЦТУ) преобразовано в Ленинградский государственный театральный институт (ЛГТИ). Студенты, вышедшие из стен на Моховой в этом году, получили дипломы о высшем образовании. Началась подготовка первого сборника научных работ педагогов и сотрудников ЛГТИ³. Жизнь института, как тогда принято было говорить, оказалась «на подъеме». Некоторая эйфория, означенная надеждами на преобразование педагогики актерского искусства, царила в предвоенном ЛГТИ. Коснулась она и руководителей актерских мастерских института. Осенью 1939 года — зимой 1940 года прошла серия встреч и заседаний ведущих педагогов актерского мастерства, затеянных ректором Б. М. Сушкевичем. На них обсуждалась единая методика преподавания актерского мастерства в различных мастерских института. Как отмечала в статье «На пути к единому методу» Е. Д. Головинская, Б. М. Сушкевич «организовал ряд методических совещаний руководителей классов по вопросу разработки единого учебного плана и добился полной договоренности между профессорами — руководителями классов — по этому вопросу. Этим он сделал возможным постановку на кафедре актерского мастерства ЛГТИ задачи создания единой учебной программы по актерскому мастерству, — задачи, казавшейся еще недавно крупнейшим ленинградским театральным педагогам совершенно не выполнимой на практике»⁴. Судя по протоколам этих совещаний, Б. В. Зон присутствовал на всех заседаниях (14 ноября и 8 декабря 1939 г., 7 января 1940 г.)⁵

и принимал в них самое деятельное участие⁶. Можно предположить, что беседа 24 октября 1939 года в стенах ВТО понадобилась Зону для самоанализа, для постижения проделанного им в искусстве пути, для постижения того, что он в театральном педагогике вышел на верную дорогу, на стезю реалистического искусства.

Несколько тем возникают в «Беседе». И тема истоков (тех толчков, которые привели в театр), и осмысление роли учителей в искусстве; и длительные искания в области актерского творчества и режиссуры (отсюда описание первых сценических проб), и формирование веры в русское реалистическое искусство, в открытия К. С. Станиславского, и осмысление опыта совместного создания сценических произведений с драматургом, с художником, композитором. Связывает эти и другие темы в «Беседе» Зона одна сквозная линия — становление режиссера и педагога.

Многое об учителях своих Зон написал в работе «Учителя и ученики». Однако расстояние между тем, что он говорил в 1939 году, и текстом 1959 года весьма ощутимо — двадцать лет. (Вообще это совпадение удивительное — двадцатилетие разделяет уход Зона из Театра им. В. Ф. Комиссаржевской и первое выступление об учителях; двадцатилетие лежит также между первым рассказом об учителях и началом работы над серьезным трудом «Учителя и ученики».) Можно предположить, что Зон не все выразил, что хотел бы в воспоминаниях, начатых в 1959 году. Он сам об этом пишет так: «Неожиданно... вдруг усердно стал писать „Учителей и учеников“ — главу о приезде в Москву учиться. Нужно, пожалуй, свертываться, несмотря на дьявольское желание все вспомнить — и записать, но ждет учебник, который вряд ли когда-нибудь напишется»⁷. В какой мере Зон завершил работу над «Учителями и учениками» и какова была композиция будущей книги, сказать трудно, однако составителям сборника «Школа Бориса Зона» удалось соединить материалы, написанные Зоном специально для «Учителей и учеников», с другими автобиографическими работами Зона и достаточно интересно воплотить замысел автора⁸. Между тем первое зоновское обращение к теме учителей в искусстве интересно штрихами и оценками, не вошедшими в его последующие описания взаимоотношений с учителями.

Б. В. Зона, согласно «Беседе», в первой половине 1920-х годов не оставляло желание познать природу театра, открыть, в чем заключается сочетание актерского и режиссерского начал в театре. Эти поиски отчетливо выражены Зоном в неопубликованной «Автобиографии», написанной 25 мая 1951 года: «Еще долгие годы ни на практике, ни в теории мне не удавалось сомкнуть до конца эти своеобразные ножницы актерского и режиссерского начал в театре. Я искал решение этого секрета и в ИСИ — прародителе нынешнего института им. А. Н. Островского, посещая еще в 1921–1922 гг. его режиссерский класс, где познакомился со многими ведущими мастерами той поры, но на волновавшие меня вопросы ответа не получил»⁹. В «Беседе» этому вопросу уделено особое внимание. Ведь Зон разговаривает с будущими режиссерами, с теми, кто только-только начинает усвоение профессии. Он на собственном примере, на основе многолетних размышлений убедительно доказывает, что режиссура немислима вне яркого актерского дарования режиссера. И примеров такому своему пониманию вопроса Зон приводит очень много.

«Беседа» дает возможность проследить, как Зон и его тюзовские единомышленники «подбирались» к идеям Станиславского. Точнее сказать, как развивался Зон-режиссер и Зон-педагог в начале двадцатых годов, ощущавший на себе влияние Станиславского и Мейерхольда одновременно. В актерском творчестве интерес к Станиславскому возник у молодого Зона еще в первые годы работы в театре, по мере углубления интереса к режиссуре резко повышается и интерес к творчеству Мейерхольда. И все же (в «Беседе» это отчетливо просматривается) в результате Зон отдает предпочтение исканиям Станиславского и попадает в эпицентр реалистического театра той поры — к самому Станиславскому, то есть, будучи уже известным режиссером, становится его учеником и собеседником.

Тюзовская тройка (Б. В. Зон, Е. Г. Гаккель¹⁰, Л. Ф. Макарьев) живо интересовалась театральной жизнью и Ленинграда, и Москвы. Для этой троицы актеров и режиссеров в середине двадцатых годов равнозначный интерес представляли и деятельность Станиславского, и эксперименты Мейерхольда. Из недр этого глубокого содружества появилась статья Ма-

карьева «Станиславский и Мейерхольд», все трое тюзовцев были увлечены идеей более глубокого и подробного ознакомления с «системой Станиславского». Так, в 1925 году они предпринимают первую попытку связаться со Станиславским и заполучить из первых рук материалы о его открытиях и преподавательских экспериментах. Об этом достаточно подробно рассказали Б. В. Зон и Л. Ф. Макарьев на вечере памяти Е. Г. Гаккеля в 1963 году. Это же в некоторой степени освещено Зоном в «Беседе».

К концу 1920-х годов троица постепенно расходится. Гаккель уходит из ТЮЗа и в полную силу отдается режиссуре в «Красном театре», в котором он в 1928–1933 гг. был главным режиссером. Зон и Макарьев, помимо работы в ЛенТЮЗе, активно включаются в литературную деятельность: пишут книги, пьесы, часто публикуют статьи и заметки в периодической печати. Причиной серьезного расхождения стало отношение обоих к А. А. Брянцеву. Макарьев остается верен Брянцеву, Зон стремится к самостоятельности. Если Зон с середины 1920-х годов был помощником Брянцева в работе над спектаклями, то постепенно он становится их полновластным хозяином, то есть постановщиком. И постановки его и в режиссерском, и в исполнительском отношении украшают тюзовскую сцену («Дон Кихот», «Плоды просвещения», «4000000 авторов»¹¹). Брянцев со временем уступает Зону и режиссерское лидерство в театре, с 1932 года — Зон главный режиссер ЛенТЮЗа. Отношение Зона к Брянцеву отчетливо проступает на страницах дневника (ср: «Вчера получил, сейчас отвечаю на грандиозное послание Лёни [Л. Ф. Макарьева]. Тысяча вопросов. Из них главнейший: „высокомерное отношение к Брянцеву“. Это то, чем я мучился все последнее время»¹²). Но ничего предосудительного в перемене отношения Зона к творчеству Брянцева нет. Он ищет и находит свою дорогу, он «перерастает» одного из своих учителей, идет дальше и дальше в самостоятельном творчестве. К октябрю 1939 года — Зон уже сложился как режиссер. Его режиссерские опыты в драматическом и в оперном театре интересовали многих. Проявляли к ним интерес и Станиславский, и Немирович-Данченко, стремившийся привлечь Зона к работе в своем музыкальном театре¹³.

Зона и Макарьева (после ухода из ЛенТЮЗа Гаккеля) еще связывает совместная ра-

бота в театре — Макарьев играет, и удачно играет, в спектаклях, поставленных Зоном (чего стоит хотя бы его удача в роли профессора Веделя в «Продолжение следует» в постановке Зона на сцене ЛенТЮЗа в 1934 году¹⁴). Связывает их и совместная деятельность по организации Тюзовского техникума, открытого 1 мая 1931 года. Макарьев назначается директором техникума и читает в нем ряд теоретических дисциплин, Зон руководит профессиональным обучением актеров.

Пути Зона и Макарьева к Станиславскому и в понимании теории и практики Станиславского в это время начинают расходиться. Уже нет того дружного коллектива Гаккель–Зон–Макарьев, который был заражен познанием всего нового в театре. Зон и Макарьев очень многое получили от занятий с Е. В. Елагиной, оба с ней дружили. Но Елагина рано ушла из жизни, и после этого уже каждый из них самостоятельно погружался в систему Станиславского. Зон пошел прямым путем, нашел возможность получать знания о системе из первых рук, познакомился со Станиславским, неоднократно бывал на его репетициях, имел с ним длительные беседы (все это он подробно описал в своих научных работах¹⁵). Макарьев же познавал систему по мере опубликования трудов Станиславского, по мере погружения в реализм, проповедуемый Станиславским.

Зон постепенно отходит от режиссерской техники и от приемов театральной педагогики Мейерхольда. Так, на страницах дневника в двадцатые — в начале тридцатых годов Зон нет-нет да обращается к постановкам Мастера. Вот три примера. Запись от 2 сентября 1928 года: «А по существу, разве не бывает необычайно выразительным на сцене совершенно спокойно сказанное слово, простейшее движение, незамысловатая, казалось бы, мизансцена. (Хорошая иллюстрация к последнему — стол с гостями в „Горе уму“)»¹⁶. Запись от 14 сентября 1928 года: «Конечно, многим придет на ум Мейерхольд (пресловутая гармоника из „Леса“), но „на всякое чихание не наздравствуешься“. Меньше всего боюсь таких „ассоциаций“. Лишь бы было к месту и хорошо»¹⁷. Запись от 5 октября 1928 года: «Мне думается, я знаю, отчего так затянута темп в „Ревизоре“. Мейерхольд хотел (и писал об этом), чтобы был слышен гоголевский текст. Его актеры до „Ревизора“ говорили невнятно. Здесь же говорили

много лучше. Это одно. Вторая причина действительно кроется в желании *доигрывать* все до конца. Необходимо педагогически...»¹⁸. Зон даже интересуется биомеханикой в преподавании Ирины Мейерхольд: «Кроме того я затеваю занятия по биомеханике с Ир. Вс. Мейерхольд. Надо же, наконец, узнать, с чем это едят»¹⁹. После близкого знакомства со Станиславским имя Мейерхольда исчезает и со страниц дневников, и из статей и заметок Зона.

Не менее значимой по силе воздействия на Зона и его единомышленников была встреча с Е. В. Шик-Елагиной. Здесь на всех троих (Гаккель, Зон, Макарьев) распространились принципы вахтанговской школы. Постигание «системы» шло через вахтанговское отражение. Влияние Елагиной на театральную жизнь Ленинграда второй половины 1920-х годов — самого начала 1930-х было поистине магическим. Елагина с 1926 года вела занятия по актерскому мастерству с актерами ТЮЗа и в студии Академического театра драмы, с 1928 по 1931 год преподавала в ТСИ.

Елена Владимировна Шик-Елагина (1895–1931) — актриса, режиссер, театральная педагог. Ученица Е. Б. Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (с 1915 года). О силе влияния Елагиной на Зона пишет С. Д. Дрейден в статье «Режиссер октябрьского поколения»: «Огромную помощь оказывает Зону встреча с одной из ближайших сотрудниц и учениц Е. Б. Вахтангова — Е. В. Елагиной, которая начинает в то время вести учебные занятия в ленинградском Тюзе. Вместе со своими учениками, вместе с другими артистами Тюза Зон садится за школьную скамью, творчески анализирует вахтанговские уроки, передаваемые Е. В. Елагиной, внимательно и добросовестно проделывает вахтанговские „упражнения“, этюды. Встреча с Елагиной помогает Зону несколько суммировать отрывочные сведения о „системе Станиславского“, получавшиеся ранее „из третьих рук“, и ставить перед собой как режиссером и педагогом ряд новых, увлекательных задач»²⁰.

На Вечере памяти Е. Г. Гаккеля 21 октября 1963 года Л. Ф. Макарьев так рассказал о том, как Е. В. Елагина была приглашена в Ленинград: «Когда молодое поколение актеров начало жить в театре, мы ориентировались не на петербургские традиции, а на московские традиции, на традиции мхатовской правды. Но как

это утвердить в Ленинграде? Нужны были люди, и мы, растревоженные случайными встречами, дружбой, решили поехать к Станиславскому и попросить, чтобы нас учили системе. Мне была поручена эта миссия. Я поехал в Москву. Знакомая Бориса Вульфовича — Мария Ивановна Степанова, с которой я познакомился, отдыхая в Крыму, устроила мне свидание со Станиславским²¹. Я видел Станиславского один раз и то 10 минут. Я рассказал ему о своем поручении. Он сказал мне — я теперь не директор театра. Обратитесь к Лужскому. Лужский тоже отказал. И только Ю. А. Завадский поддержал меня и прислал Е. В. Елагину. Она была первой, кто преподавал систему Станиславского в вахтанговском варианте в ТЮЗе. Она была приглашена в Школу русской драмы при Александринском театре. Из ТЮЗа пошла система МХАТа. Мы сыграли роль пионеров...»²².

Серьезные высказывания о Елагиной в «Беседе» Б. В. Зона созвучны голосам педагогов Техникума сценических искусств, бывших свидетелями ее педагогической работы. В статье «На пути к единому методу» Е. Д. Голловинская пишет: «Стройность и ясность преподавания Е. В. Елагиной после запутанных формулировок всех программ по актерскому мастерству могли бы оказать огромное влияние на уточнение методики в ТСИ. <...> Прекрасный педагог, необыкновенно чистый и обаятельный человек, милый, чуткий товарищ, она за свое короткое пребывание в Техникуме завоевала всеобщее уважение и любовь и заняла почетное место среди преподавателей. Трагическая смерть оторвала ее от нас. Думается, что ее система воспитания сыграла бы свою роль в Техникуме, не уйди она так рано от нас»²³. 9 декабря 1940 года проректор ЛГТИ, профессор С. С. Мокульский говорил: «Приход Елагиной был настоящим праздником. <...> Елагина не была даже мастером, она была у Петрова²⁴ ассистентом, и вот этот самый скромный ассистент, который без году неделя был в этом учреждении, он всех заразил, все стали бредить Елагиной. А если вы выйдете за пределы нашего учебного заведения, то ведь можно сказать, что и Макарьев, и Зон — все они в своих биографиях пишут, как они лично, как актеры и режиссеры обязаны этой замечательной женщине, так безвременно, так быстро и так нелепо погибшей»²⁵.

Станиславский в конце концов заполнил все помыслы Зона. Все другие направления в театральном (режиссерском и актерском) искусстве отошли на второй план. Сильнейшее влияние на Зона оказал сам Станиславский, его личность, его репетиции и занятия. Так что вполне можно признать как кредо слова Зона в «Беседе с театральной молодежью»: «Все пути ведут в Рим. В нашем искусстве — тоже. Мое глубочайшее убеждение: не может художник пойти как-то таким путем в искусстве, чтобы не попасть на „Рим“ К. С. Станиславского». Попад на этот «Рим», сам Б. В. Зон уже не сходил с избранного пути. Чуть ли не в каждой из записей дневника последних двух десятилетий Зон обращается к наследию Станиславского, к его репетициям, репликам, заповедям, формулам, идеям, установкам, к его сочинениям и упражнениям. Сквозь призму «системы Станиславского» он рассматривает весь учебный процесс в театральной школе: и творчество студентов, и, что для него принципиально, его собственные педагогические пробы и методы, приемы работы и результаты ее других педагогов ЛГИИ–ЛГИТМиКа.

Если неожиданно и возникает имя Мейерхольда, то совсем не по поводу уроков актерского мастерства; предложениями служат различные события театральной жизни. Так, после просмотра стрелеровского спектакля «Слуга двух господ» («Пикколо театро ди Милано») Зон восклицает: «Побойтесь бога. И это тоже зады Мейерхольда эпохи „Дон Жуана“ в лучшем случае»²⁶. А 26 ноября 1960 года он записывает: «В „Театральной Москве“ интересная статья Гладкова — воспоминания о Мейерхольде»²⁷. Действительно, интересно проследить путь Зона от формализма в режиссуре к реализму МХТ и Станиславского. В «Беседе» это явственно видно. Об этом же и запись в дневнике от 16 августа 1960 года.

Серьезен фрагмент о переходе с импровизированного текста на текст автора. В дневнике этого времени не раз осмысляется Зоном эта тема. Вообще в «Беседе» Зону хотелось бы завести разговор о проблемах преподавания. Он так и намечает обратиться к проблемам театральной школы в дальнейшем: «Вопрос о школе как о методе надо перенести в специальную беседу».

Еще одна обширная тема, поднимаемая Зонов в «Беседе»: работа режиссера с драма-

тургом, с художником и с композитором. Болевая тема. Каждый из режиссеров решает ее по-своему. Рецептов нет, так как нет одинаковых характеров у всех сотворцов, с которыми судьба сводит режиссера. Опыт Зона ценен. Не менее притягательна откровенность, с какой он анализирует эту тончайшую по психологии творческого общения тему. Вопросам работы над спектаклями совместно с художником и композитором посвящена финальная часть «Беседы».

В одну беседу, разумеется, невозможно уместить рассказ обо всех проблемах режиссуры, обо всех творческих исканиях и открытиях на пути своего профессионального становления. В «Беседе» Зон не часто обращается к описанию своих спектаклей. Пусть краткому, но анализу тех или иных своих проб и находок в режиссерской практике он все же место уделяет. Именно спектакли определяют путь режиссера. В какой-то степени значимы его теоретические высказывания или манифесты, но все-таки прежде всего важны спектакли. О них-то Зон рассказывает вскользь. И все же бисеринки спектаклей рассыпаны по тексту стенограммы «Беседы» Б. В. Зона 24 октября 1939 года. Зон их не анализирует, подробно не воспроизводит в своих рассказах. Хотя мог бы без труда разобрать и обрисовать любой свой спектакль, о чем свидетельствует насыщенное подробностями описание им спектакля «Похождения Тома Сойера», зародившегося в Детской художественной студии им. З. И. Лилиной в 1924 году и выпущенного на сцене ЛенГЮЗа 25 декабря того же года²⁸. Мы, как и ведущий вечера Б. В. Зона в Доме искусств С. Л. Цимбал, могли бы ожидать продолжения разговоров Зона с молодыми режиссерами в том далеком 1939 году. Но в архивных материалах читального зала библиотеки Дома искусств стенограммы следующих бесед Зона отсутствуют. Это свидетельствует лишь о том, что встречи не имели продолжения.

В сохранившемся в читальном зале библиотеки Ленинградского отделения СТД экземпляре стенограммы 24 октября 1939 года²⁹ нет никакой правки, ни зоновской, ни цимбаловской, ни чьей бы то ни было еще. В этом кроется причина неточного воспроизведения или пропуска профессиональных театральных терминов, отдельных слов, ряда имен, упоминаемых Зоном, цитируемых им текстов. Там,

где это было возможно, пропущенное восстановлено и помещено в квадратные скобки или отмечено в комментариях. Текст стенограммы сохранен полностью. В некоторых местах изъяты повторяющиеся слова и части предложений. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами. При работе над комментариями большую помощь автору советами и подсказками оказали профессор Н. В. Песочинский, доцент К. А. Учитель, зав. отделом архивного хранения СПбГАТИ О. С. Стрекаловская. Выражаю им самую глубокую признательность.

Прежде чем обратиться к тексту «Беседы Б. В. Зона с театральной молодежью», приведем полностью «Вступительное слово» Сергея Львовича Цимбала, выдающегося ленинградского театроведа и театрального критика, активнейшего участника театрального процесса города с середины двадцатых до конца семидесятых годов прошлого века³⁰. В этом «Вступительном слове» многое объяснено. Вообще, редкое творческое мероприятие тех лет проходило без участия С. Л. Цимбала. Он вел творческие вечера, беседы с мастерами театра, председательствовал на всевозможных совещаниях в ВТО по вопросам актерского творчества и режиссуры, выступал на различных диспутах и на обсуждениях спектаклей как ленинградских, так и гастролирующих в Ленинграде театров. Цимбал в нескольких словах умудрялся выражать глобальные проблемы, умело концентрировал внимание зрителей и слушателей на главных аспектах того или иного вопроса. И всегда говорил он образно, с глубоким знанием дела и пониманием актуальности обсуждаемых тем. Все это характерно и для небольшого вступительного слова Цимбала, предвещающего разговор Б. В. Зона с творческой молодежью.

С. Л. Цимбал

За последние два года ряд крупнейших мастеров нашего театра провели творческие беседы, в которых они пытались подытожить свой личный опыт в свете задач, которые стоят перед театром. Опыт этот показал, что такие беседы нужны не только в чисто педагогическом плане, но и как творческие документы, которые движут вперед и продолжают поднимать наше театральное искусство. И дело не только в этом. Каждая такая беседа является своеобразной и яркой творческой декларацией

мастера, тем волеизъявлением мастера, в котором подытоживаются его искания, его опыты и эксперименты, которые каждый из них, независимо от того, признается он в этом или нет, на протяжении своего творческого пути осуществляет. Такие высказывания в буднях творческой работы не приняты. Режиссеры не любят теоретизировать, рассказывать об этом, не стремятся к тому, чтобы это стало общественным достоянием. Форма творческой беседы — прямая форма для того, чтобы мастер сам мог разобраться в том, что он делает для театра и чем он живет в искусстве. Это — ответ, который мы хотим получить от каждого мастера. Мы хотим знать, во имя чего художник живет и чего он ищет.

Мне кажется, что творческий путь Бориса Вульфовича Зона является достаточно интересным, чтобы в нем разобраться, чтобы считать его личный путь характерным для всего нашего театрального искусства.

Вот почему ВТО решило в этом году осуществить цикл таких бесед с Борисом Вульфовичем Зоном. Эта беседа охватит собой целый ряд специфических жанров, поскольку Зон работает в театре для детей и в музыкальном театре³¹; он поднимет целый ряд вопросов режиссуры и театральной педагогики, которые имеют для нашего театра принципиальное первостепенное значение.

Б. В. Зон

Сергей Львович Цимбал определил программу сегодняшнего выступления. Программу он наметил широкую, поэтому я предлагаю вам запастись терпением и главным образом выносливостью в отношении температуры, так как здесь холодно, а я не убежден, что смогу вас согреть моим сообщением. Постарайтесь это испытание выдержать, потому что хотя общество собралось не слишком большое по количеству, но тем не менее мы должны свою задачу выполнить и охватить весь круг вопросов, которые перед нами стоят.

Совершенно естественно, что если я буду касаться своей творческой жизни, то рассказ мой будет переплетаться с рядом тех биографических сведений, которые являются знаменательными и показательными для каждого из нас. Ничего нельзя поделаться с тем, что биография каждого человека, работающего в театре, начинается с каких-то мечтаний детства. Мне

кажется уместным говорить об этом детском лепете, потому что, как это ни смешно и ни странно, но опыт наш тянется с детства. Я не могу, как вам известно, обойтись без цитаты из Станиславского, но в самом деле курьезно, если вы вспомните его знаменитый рассказ о том, как он трех или четырех лет от роду сидел в живой картине, изображая деда Мороза под елкой, то вы помните также, что он говорит о себе, о четырехлетнем ребенке, что тогда он понял, что самое мучительное на сцене — это бездействие. И всю последующую жизнь он искал действие³². Понятно, надо заподозрить тут Константина Сергеевича в смещении воспоминаний, — вероятно, он осмыслил это уже потом, когда был мудрым, опытным артистом. Ведь трудно представить себе, чтобы ребенок мог понять эти вещи.

Но известно, что если в детстве вы увлекались театром и потом не стали работником сцены, то опыт ваш переключился на что-то другое. Но если вы стали работником сцены, то весь опыт ваш в детстве — это уже камешки вашего будущего движения. И когда хочешь рассказать, как ты начал — как пришел на сцену, как начал работать в искусстве, как научился чему-то, что-то понял, — невольно приходится думать о том «чердаке», где устраивались первые спектакли. Каждому из нас трудно припомнить, что он там играл в этих спектаклях, но я очень хорошо помню, что я и играл, и режиссировал. Очень хорошо помню, что когда я уже был в средней школе, реалистом³³, то как-то уже было решено, что Зон — будущий актер, и преподаватели к этому уже как-то хладнокровно относились. Если нужно читать на концерте, то, само собой разумеется, — это я должен делать. Это было, конечно, к ужасу родителей, которые мечтали для сына о чем угодно, только не о сцене, потому что сцена — это самое ужасное. И интересно, что это так продолжается и до сих пор, и теперешние родители думают так же: «Ну ладно, кончишь театральное училище, ну черт с ним. Но нельзя ли тебе быть режиссером, а не актером?» По-видимому, режиссер для них — это что-то вроде инженера, это что-то солидное, устойчивое, а актер — это что-то эфемерное и, может быть, даже легкомысленное.

В реальном училище мне посчастливилось на «Ревизоров»: в 4-м классе и в 7-м классе мы два раза ставили «Ревизора», и оба раза я играл

Хлестакова. Режиссером был, конечно, преподаватель словесности, но я оба раза принимал в этом деле очень деятельное участие. По-видимому, есть еще особые наклонности в театре — это режиссерские, и когда мы пытаемся определить специфику режиссуры, что такое режиссер, — вероятно, надо очень внимательно проанализировать, в чем заключается эта режиссерская жилка. Потому что в последние годы начало получаться так, что стали ставить все: любой актер, особенно если он талантлив, должен ставить. А это еще большой вопрос, нужно ли это и полезно ли это и для этого актера, и для тех, с кем он работает. Может быть, да, а может быть, и нет. По-видимому, это произошло потому, что за последние годы все внимание было обращено исключительно на воспитание актера и в полном пренебрежении были все специфические особенности собственно режиссерского мастерства. Отсюда и та серость, которая появилась в наших театрах, то сходство между отдельными театрами, которое начало возникать, и т. д.

Я как-то с воспоминаний детства вскочил вдруг в конце своего рассказа, но опять-таки, той же целью — чтобы, препарировав самого себя, посмотреть, когда рождается режиссерская тенденция. Припоминаю также, что, придя в театральное училище, — а я учился в очень интересном и довольно странном театральном училище, сейчас театральных училищ нет, — я учился у Федора Комиссаржевского³⁴ в Москве, в студии при театре имени Веры Федоровны Комиссаржевской, его сестры. Преподавателями моими были сам Федор Комиссаржевский, тогда весьма крупный режиссер драмы и оперы, молодой режиссер тогда В. Г. Сахновский, ныне вам известный как ведущий режиссер Московского Художественного театра³⁵, и покойный Илларион Николаевич Певцов, который с моей группой проделывал свой первый педагогический тур. Очень хорошо помню, что у него ничего не выходило и он безумно огорчался. Нашей студии были свойственны черты какой-то богемы; это не было учебное заведение в полном смысле слова, это была «вольная мастерская». Это был первый год империалистической войны, то была эпоха, когда по улицам ходили футуристы в желтых кофтах с разрисованными лицами³⁶, когда все стремились всячески смущать буржуазию наивными анархическими выпадами³⁷,

когда существовали «кафе поэтов»³⁸, где каждый читал, что хотел, и всякую чепуху, конечно, читали, — но все же в это же время родился такой гигант, как Маяковский. Это была та эпоха.

И. Н. Певцов на одном зачете говорил Ф. Комиссаржевскому: «Удивительно, как это у вас все получается, а у меня — как-то ничего не выходит с учениками». Все это говорилось при нас, в открытую. Что же не «получалось» у И. Н. Певцова и что «получалось» у Комиссаржевского? Дело в том, что Комиссаржевский был не только педагогом, но и режиссером, и то, что он не успевал сделать с нами как педагог, он оформлял как режиссер, и когда это уже выносилось на сценическую площадку, то с помощью режиссерского очковтирательства ученики показывали так, что «получалось» совсем иначе, чем у И. Н. Певцова, который показывал нас в обнаженном состоянии.

Однажды я пришел к Ф. Комиссаржевскому и спросил: «Что нужно сделать, чтобы быть режиссером, — я хочу быть и режиссером». Он мне сказал на это: «Голубчик, поучись года два, стань актером, поиграй и тогда уже занимайся режиссурой». Вот тогда уже мне был дан очень правильный совет, — мысль, которой я занимаюсь до сих пор неуклонно, хотя на меня могут обижаться слушатели нашего режиссерского отделения, вновь образованного в нашем институте³⁹. Я убежден, что — сперва актер, потом — режиссер, несмотря на наличие режиссерской тенденции. Если я не проживу кусок жизни профессионального актера, то, вероятно, я никогда в жизни не узнаю и не открою какой-то сокровищницы секретов режиссуры. Но это, конечно, не значит, что в режиссеры должны идти обязательно актеры-неудачники, — то есть человек попробовал себя на актерском поприще, у него более или менее ничего не вышло, и он быстро-быстро стал перекавалифицироваться в режиссеры. Надо полагать, что из плохого актера не выйдет хорошего режиссера.

Теперь, что такое «хороший актер»? Это понятие растяжимое в применении его возможного перехода на режиссуру. Я однажды в беседе с К. С. Станиславским робко высказал ту же мысль, которую высказываю сейчас: я сказал, что я не понимаю, почему являются такими крупными режиссерами Немирович-Данченко, Сахновский и т. д., хотя они никогда не были актерами. К. С. Станиславский ответил

на это, что Немирович-Данченко — потенциально блестящий актер, об этом можно судить по тому, как он показывает актерам⁴⁰. И такой же «потенциальный» актер живет в Сахновском, который, кстати сказать, никогда актером не был. Также не был актером и первый учитель мой, Федор Комиссаржевский, и на мой вопрос, почему он никогда не попробовал играть на сцене, он раз ухмыльнулся и сказал: «А потому, что у меня стыд есть». Дальше он расшифровал это: «Бесстыдники только могут быть актерами».

Я думаю, что хотя этот человек для Советской России потерян — он в эмиграции⁴¹, — но он ничего не совершил политически бестактного против нас, и поэтому говорить о нем пристойно, и о нем часто пишут: он читает театроведение в крупнейших английских университетах — Оксфорде и Кембридже, он ставит шекспировские спектакли, — говорят, очень плохо сейчас, — но говорить о нем следует, потому что он является наследником своей сестры, В. Ф. Комиссаржевской, и, по его словам, он пытался учить нас играть так, как играла Комиссаржевская. Хотя я совершенно определенно сомневаюсь, что она играла так, как он учил нас; я думаю, что она играла иначе. Кроме того, у меня есть данные, что он ошибался в ряде вопросов, в частности относительно метода Станиславского: он говорил, что учит нас по диаметрально противоположной системе, а когда я стал взрослым, то я понял, что он пытался учить нас тому же самому. Поэтому очевидно, что то зерно, которое он пытался передать нам от Веры Федоровны Комиссаржевской, это было зерно истины, — чему впоследствии учил и Станиславский; а то, что он привносил свое, тот туман — это было неверно. Так, Комиссаржевский был твердо убежден, что можно пережить все на сцене на самом деле. Он требовал этого от нас⁴². Давал такой этюд: вы — в пустыне уснули; просыпаетесь и видите, что к вам подходит лев. И он требовал, чтобы мы пытались пережить то самое чувство, которое возникает у нас при появлении льва. И мы пытались это сделать. Выражаясь современным языком, мы, вероятно, чудовищно «наигрывали», играли страх, играли чувство, но не думаю, чтобы это выходило здорово, потому что просто-напросто это невозможно⁴³.

Представления о задаче, о действии Комиссаржевский нам не давал. Он требовал,

в сущности говоря, результата, и, как я понимаю теперь, он выучить играть на сцене не мог. Причем Сахновский того времени был верным учеником Комиссаржевского — это надо сказать совершенно честно; я думаю, быть молодцу не укор, и этим мы нисколько не подрываем авторитет Сахновского. Но в то время он был ярким противником натуралистического Художественного театра.

Наш театр был романтический. Мы гордились тем, что мы — романтики. Мы играли замечательных писателей — Диккенса, Гофмана, и русских — писателей второго плана (Ремизова, Сологуба, Леонида Андреева), из мировых классиков — Аристофана, Бальзака. Но главным образом — инсценировки. Если же мы играли современных писателей, то — представителей импрессионизма западного: Гофманстала⁴⁴, Ведекинда⁴⁵. Все это имена, которые современной молодежи абсолютно ничего не говорят. Это были пьесы, в которых социальное существо не ночевало. Причем на современность мы откликались очень своеобразно. Допустим, 1914 год, европейская война, все театры ставят «Король, закон и свобода» Л. Андреева — страшно шовинистическая пьеса, где бельгийский король Альберт показан в виде исполнинского героя. Это еще ничего, но большинство театров ставили совершенно халтурные, приспособленческие, безвкусные пьесы, где изображаются кровавые «немцы» и т. д. В то же самое время у Ф. Комиссаржевского хватает вкуса ставить «Дмитрия Донского» Озерова⁴⁶. Может быть, это не очень близко к современности, и может быть, тот из вас, кто дал себе труд Озерова прочесть и знает не только то, что он существовал на свете, но действительно писал и что у него была такая пьеса, тот поймет, что это было, может быть, не очень полезно в актерском отношении, но что это прививало определенный вкус — это факт. Недавно я перечитал Озерова: там все же есть очень хорошие стихи, какие-то звучные строфы, там есть над чем поработать актеру. Во всяком случае, талантливый режиссер Комиссаржевский сделал из этого спектакль. Он отозвался на современность не так плоско, как другие его товарищи по театру.

Тут есть противоречие какое-то: я говорил, что Комиссаржевский был далек от современности, и с другой стороны — что он откликается на современность. Но, во-первых, то был

только один раз, и, во-вторых, — это случай все же типичный, потому что все эти плохие пьесы — «Король, закон и свобода» и т. д. — все же пытались — абсолютно неверно, отраженно, — но отражать как-то действительность, а мы непременно должны были уходить в века и в туман, в мечту.

Я так долго останавливаюсь на первом этапе своего воспитания потому, что если бы я стал анализировать свои первые режиссерские опыты, то, наверно, там можно было бы найти влияние. Без влияния ничего не происходит — это мое глубочайшее убеждение.

Борис Глаголин⁴⁷ — в свое время был такой талантливый актер — мне рассказывал когда-то, что в юности он подражал всем актерам включительно до Л. Яворской⁴⁸. Поэтому он, может быть, и играл женскую роль — Жанну д'Арк⁴⁹, и говорят, неплохо играл: в ней он использовал и Яворскую.

Самая ужасная вещь — бояться подражания. Когда я боюсь на кого-нибудь быть похожим, я все время настороже. Мне кажется, что когда начинаешь работать в искусстве, то — делай, что бог на душу положит; а когда станешь постарше, то сумеешь отобрать, что тут наносное, что вредное. И если человеку свойственно что-то оригинальное, то оно в нем заговорит. Если же человек ищет оригинального, то он все время оригинальничает и своего лица не находит. Это я всегда в жизни видел, особенно ярко это было видно в эпоху расцвета формализма. Но об этом — ниже, это особая глава, очень существенная и очень важная.

Окончил я школу и попал в провинцию и тут уяснил себе с совершенной очевидностью, что я абсолютно ничего не умею. То есть нас научили очень полезным вещам: Сахновский научил нас любить литературу, уметь читать, уметь выбирать книжки для чтения. Комиссаржевский очень много интересного рассказывал о психологии. Очень плохо нас учили танцевать, немного учили истории театра. Во всяком случае, какую-то культуру, какой-то вкус привили; но технических навыков — абсолютно никаких нам не сумели привить, и голос даже плохо поставили.

И вот человек оказывается в провинции, и ему надо играть. Но как же играть? Это ужасное чувство. До сих пор у меня есть такой сон: он бывает раза два в год, всегда один и тот же. Очень странный сон. Наверное, у каждого есть

такие сны. Мне снится: я гримируюсь на Онегина в опере, причем я великолепно понимаю, что это совершенное безумие — я не певец, музыка я не знаю, петь не могу. Но так сложились обстоятельства, что я должен выступить. И это страшное чувство, что сейчас заиграет оркестр, и я должен вылезти на сцену, и я должен что-то петь, — это мучительное состояние, от которого каждый раз я просыпаюсь. Я не знаю, в какой степени этот сон вещий для меня, но ясно одно: что это чувство идет от этих первых спектаклей в провинции.

Мне нужно играть. Репетиций было три — это предел, три репетиции. Текста я, конечно, не знаю, жду суфлера. И что произойдет — трудно себе представить. Тут человеку нужно научиться каким-то приемам. Человек «набивает руку». Человек собирает себе [приемы], как вообще надо объясняться в любви, как ссориться, как ревновать, как умирать. Вот, примерно, «набив руку» на этих элементарных приемах, я уже чувствую себя крепче и бодрее на сцене, я уже меньше боюсь. Я не думаю о том, что я делаю на сцене верно или неверно; мне важно, чтобы это было крепко и убедительно. И честно говоря, в то время я думаешь совсем, что набиваешь штампы, а думаешь, что обучаешься играть. И вот когда уже успокаиваешься и исчезает то страшное волнение, которое рождает эти страшные сны, тогда вспоминаешь уроки своих учителей. — «Позвольте, ведь говорили об этом; а где же у меня это? Нет». Еще о чем-то хорошо вспоминаешь, вспоминаешь и блестящих актеров, которых видел в юности, и сравниваешь себя с ними: непохоже. А как сделать, чтобы было похоже? И начинается самая интересная учеба — учеба задним числом⁵⁰.

Все пути ведут в Рим. В нашем искусстве — тоже. Мое глубочайшее убеждение: не может художник пойти как-то таким путем в искусстве, чтобы не попасть на «Рим» К. С. Станиславского.

Но моя школа ничего положительного о Художественном театре мне не дала. Я только слышал постоянные насмешки над Художественным театром. Все было смешно в нашем театре: боже мой, у них на сцене стоят настоящие сани в «На дне»! Потеха. В «Вишневом саду» у них лезет в окно настоящая ветка вишни! Смешно. Все нам было смешно. Мы-то ведь играли очень абстрактно, мы шли в мечту от реальности. Есть такая пьеса «Реквием»⁵¹ Лео-

нида Андреева: чертовщина полнейшая, собственно говоря, не понять в ней ничего, ни начала, ни конца⁵². Очень интересная пьеса. Но стоит о ней отдельно рассказывать. В ней есть странные вещи.

И вот начинаешь искать пути в «Рим» и вспоминаешь, что еще до театрального училища у меня был один такой сезон, когда я был любителем в настоящей профессиональной труппе.

В некоем городе живет молодой человек, только что кончивший школу и поступающий в университет. В театральной училище родители поступать не позволяют. Первый год он благоразумен, он слушается, — но играть ему хочется. Он заходит за кулисы в театр. Крохотный городок на Волге. Режиссер видит рвение этого молодого человека. А в театре есть пара костюмчиков — ну, пусть он играет в этих костюмчиках. Ведь в провинции труппа — маленькая и каждому человеку рады.

Я начинаю играть в этом театре. Тут еще страха нет, совершенно нет. То просто полученные удовольствия. Тут даже не ставится вопрос о профессиональном начале, это чистое развлечение. Но вместе с тем происходит ряд очень интересных знакомств.

По счастью, в труппе находился один актер, который был в Московском Художественном театре года четыре. Он там карьеры сделать не успел, потому что в Художественном театре в то время скопилось такое количество талантливых молодежи, что некоторые из них понимали, что они никогда там не дождутся интересной работы, и уходили в провинцию. Таким был Сапунов⁵³, которого я встретил здесь.

Была также группа молодых девушек, которые только что окончили школу Массалигиной⁵⁴. Они рассказали нам о том, как учит играть Станиславский. Таким образом, до школы еще я слышал о задаче, о кусках, о зерне, — все эти слова и то элементарное первичное раскрытие этих понятий, которое было тогда.

Я думаю, что будущий историк театра или кто-нибудь из умных театроведов займется интересной работой о том, как создавалась система. Это очень интересная вещь.

Я говорю сейчас о лете 1914 года, то есть о времени 25 лет тому назад. То, что тогда я записал в своем дневнике⁵⁵, очень похоже на то, что мы прочли недавно в книге Станиславского⁵⁶; похоже, но вместе с тем совсем другое. Это — ростки будущего здания.

Надо сказать прямо, что я тогда только слушал с интересом то, что говорили, но не очень этому всему доверял. Мне нравилось чрезвычайно, как играл сам Сапунов. Он играл замечательно. Я думаю, что, если бы показать его нам сейчас, мы были бы в восторге и сразу взяли бы его в свой театр⁵⁷ на самое первое положение.

Кстати, надо сказать о том, как же играли актеры с 2–3 репетиций. Тут было два пути: или человек сидел у себя в кабинете и готовил роль — продумывал ее, разучивал, готовил грим. А Сапунов делал все сам — и краски для грима готовил, и парик шил, и нас учил шить. (Кстати говоря, хоть плохо, но мы умели это делать тогда, и, когда нам приносили не тот паричок, мы в ужас не приходили и в истерику не впадали.) Так, годами человек готовил роль — и вдруг выстреливал. А иногда — импровизировал потрясающе. Иногда было совершенно непонятно: как же с трех репетиций можно так играть?⁵⁸ Но потом, когда я стал уже увлекаться педагогией, я понял: это, в сущности говоря, наши импровизации, наши этюды — только этюды очень опытного человека, который делает их на глазах у публики, с текстом, который ему подсказывают из суфлерской будки. Это — очень большое, очень сложное, но, конечно, искусство. Потому что актер, о котором я рассказываю сейчас, это один из самых замечательных актеров, которых я видел в жизни. Не думайте, что я от воспоминаний молодости заблуждаюсь. В юности мне казались гениальными актерами братья Адельгейм⁵⁹; я смотрел на них из-за кулис. Ведь нам не разрешалось ходить в театр, особенно на такие пьесы, как «Казнь»⁶⁰.

Делалось это так (это тоже — кусок биографии): шел человек в номер к знаменитому актеру. И это было очень отлично от того, как теперь мальчики и девочки ходят в гости к актерам. — Стук в дверь. Вхожу. В номере сидят два человека и едят помидоры, такое своеобразное сочетание — за два-три часа до спектакля. «Разрешите прийти мне за кулисы, я куплю ученический билет, 40 копеек, это само собой разумеется, — но нам не разрешают быть в зрительном зале, я приду за кулисы». Мне разрешают. Я прихожу, покупаю билет — 40 копеек, о контрамарках разговора не было. И я смотрю Р. Адельгейма — он играет «Казнь». Я вспоминаю, что он говорил мне: «А если ваш директор пойдет за кулисы знакомиться с нами? Ведь

будет неловко». Это очень интересно: знаменитые люди города ходили в театр за кулисы знакомиться с актерами. Но я успокоил его, что наш директор не такой, он не придет. И я пошел в театр.

Роберту Адельгейму построили особый закуток на сцене — он не гримировался вместе со всеми, — и я смотрел, как он гримировался и как он играл. Играл он замечательно⁶¹. Но я понял, что это — что-то другое, чем Сапунов. Мне показалось, что их [Адельгеймов] искусство — какое-то очень условное, не национальное, не русское искусство, которое типично для русского национального театра, не то искусство, которое я видел тогда в юности.

Мои приятельницы тоже играть не умели, хотя они рассказывали о том, как надо играть, о задачах, о кусках и т. д., но это не помогало им.

В той же труппе находился Терешкович⁶², впоследствии мейерхольдовский актер, актер Театра Революции и оперный режиссер⁶³, недавно умерший. От него я услышал, что есть студия театра имени Комиссаржевской: «Все, что они говорят, — это вздор, это чепуха, это все давно изжито. Но есть такой передовой театр; есть вообще передовые театры — Камерный театр, но это — еще передовее и серьезнее». Он подбил меня пойти в эту школу. Я не могу понять, как это случилось: в то время создавалась студия Вахтангова, студия, из которой вышли Хмелев, Ливанов и др. Почему я пошел именно сюда, а не туда? По-видимому — талантливая агитация. Сам Терешкович обучался на старшем курсе студии Комиссаржевского.

Возвращаясь к тому моменту, когда в провинции начинаю переосмысливать свой школьный путь. Тогда я вытаскиваю не только свои дневники времен студии Комиссаржевского, но и рассказы этих девушек из Художественного театра, и рассказы Сапунова, и начинаю применять это на практике. До сих пор сохранилась у меня тетрадошка, относящаяся к 1919 г. Я играл Буланова в «Лесе». Вся тетрадошка размечена, роль разбита на куски, определены задачи и т. д. Интересно, играл ли я таким образом? Я думаю, что нет. Это не может быть, потому что невозможно в одиночку все это сделать, потом прийти на одну-две репетиции — где же я смог бы это сделать? Но все же я считаю, что какая-то первая попытка попасть на дорогу к системе лежала там. Тем более что в эти же годы появляется книжка Волькенштейна о Станиславском⁶⁴,

где впервые членораздельно рассказывается об этом. Проходит еще год — книжка Смышляева⁶⁵, еще год — в журнале статья самого Станиславского⁶⁶, — словом, в актерскую массу начинают проникать какие-то сведения о том, как же надо играть на сцене⁶⁷, и начинается какая-то борьба в молодом актере: во-первых, борьба тех театральные вкусов, какие у него были, привитые тем же Комиссаржевским, борьба с теми штампами, которые были набиты в провинции, ведь человек уже три года поработал, переиграл десятки ролей — по амплуа все больше любовника: это были всякие молодые люди с героическими устремлениями, — и наконец, борьба с тем новым, с тем необычайно точным и необычайно интересным, что несут все сведения, которые идут из недр Художественного театра.

К этому же времени относится начало режиссерской работы. Когда я был в провинции, не знаю — почему, но режиссурой я совсем не пытался заниматься. Чувство, которое появилось в театральном училище, — то ли заглохло, то ли работа актерская отвела его на второй план, то ли режиссура в провинции была на таком немыслимо низком уровне, что просто не соблазняла: режиссер ведь только кое-как разводил нас по сцене. Причем я знаю, что у одного из режиссеров того времени была тетрадка, где было 100–150 примеров постановки разных пьес. Что это была за тетрадка? Это был крупный провинциальный режиссер — Мухин⁶⁸, выходец из Художественного театра, который изумительно работал в провинции. Он ухитрялся в 3–4 репетиции что-то делать. И все записал. В тетрадке было записано, как эти три стула на сцене надо расставлять, как задники развешивать, чтобы получалось каждый раз что-то новое. Жена этого режиссера передала эту тетрадку нашему режиссеру, и мы так и катали по этой тетрадке. Я диву даюсь, как эти режиссеры, работая в такой фантастической обстановке, все же добивались каких-то результатов.

Словом, я режиссурой совсем тогда не увлекался, и вновь это желание возникло у меня уже здесь, в Петрограде, когда я встретился с А. А. Брянцевым в эпоху создания ТЮЗа — в 1921 году. Восемнадцать лет тому назад. Здесь желание заниматься режиссурой возникло очень быстро. Я думаю, что оно возникло опять-таки потому, что я увидел вновь образцы настоящей режиссерской работы, — то есть то, как работал тогда над своей первой постановкой

А. А. Брянцев⁶⁹, опять вызывало в молодом актере вкус к режиссуре. Я увидел, чем может режиссер заниматься, увидел, что у него есть целый ряд функций в спектакле замечательно интересных, не только по актерской линии и не только по линии элементарной разводки по сцене. Что очень интересно — что, по-видимому, эта новая волна увлечения режиссурой композиционного характера очень забила на долгие годы во мне интерес к настоящей, правильной актерской работе. Кстати, я хочу обратить ваше внимание на это — все время происходит такая борьба: если ты начинаешь заниматься режиссурой как композицией спектакля, то немедленно в тебе забиваются какие-то актерские токи; если же начинаешь заниматься собственно актерским делом, то немедленно в тебе вянут какие-то режиссерские способности. Я думаю, что это можно проследить не только на образцах моей работы, но и на [опыте] более крупных [режиссеров], и это можно исторически осмыслить, причем эта борьба продолжается в каждом из нас до сегодняшнего дня.

Очень скоро уже я начал влезать в режиссерскую работу в ТЮЗе. Кстати, о начале режиссерской работы. Это я говорю всем молодым товарищам, которые хотят быть режиссерами. Нельзя ждать, когда режиссерскую работу дадут. Ее никогда никто не даст, это совершенно несомненно. Режиссерскую работу надо брать. Это факт.

Начало моей режиссуры заключается в том, что я все пытался в чем-то помочь А. А. Брянцеву. Второй или третий постановкой шла «Золушка»⁷⁰, где я щеголял в качестве Принца. Очень скоро после того, как спектакль прошел, мне показалось, что роли распределены неверно, что будет интереснее, если распределить их иначе. Я стал предлагать А. А. Брянцеву: «Давайте переделаем: актрису, играющую Золушку (Уварова⁷¹) переведем на роль [сводной сестры], а эту актрису⁷² переведем на роль Золушки⁷³, и т. д. Будет интереснее». — «Давайте попробуем». — Попробовали. Я все это дело перечесал, кого-то страшно огорчил, потому что, конечно, актриса, которая играла Золушку и которую я убедил в интересах ее же творческого роста играть не центральную роль, а второстепенную, убедилась, что она потеряла, но было уже поздно, потому что появилась уже новая Золушка, хотя бы и одной и той же степени таланта, — но дело было сделано —

совершилось такое влезание в режиссуру таким ассистентским путем.

Я припоминаю: как я обучал играть своих новых товарищей? Я думаю, что никак не обучал. Я думаю, что я честно им показывал те мизансцены, которые были, и добился, вероятно, чтобы эти мизансцены четко и точно выполнялись. Вероятно, главное дело было в мизансценах; и в моем тогдашнем представлении «режиссировать» значило — заставить актера правильно выполнять движенческий рисунок. И — кто знает: может быть, движение на сцене — это и есть первичное режиссерское умение. Очень может быть. Я все-таки думаю, что режиссера надо проверять по тому, может ли он развести на сцене трех человек. Может быть, если он не сделает этого, он никогда режиссером не будет. Я не утверждаю это, но просто хочу поставить вопрос. Ведь есть же что-то специфическое в режиссуре, и я думаю, что это движение на сцене — это одно из специфических режиссерских свойств, которого нет больше ни в одной другой профессии. Если скажете мне — у балетмейстера, то ведь это — тоже режиссер. Принципиальной разницы нет.

После того как я проявил инициативу в режиссерской деятельности, А. А. Брянцев предложил мне подменять его в одном учебном заведении. Это был Институт Н. К. Крупской⁷⁴, где он посадил меня на предмет, который назывался «клубная работа», и в детской художественной Студии⁷⁵ для одаренных, талантливых ребят⁷⁶. Это было очень интересное учреждение: это был детдом с художественным уклоном. Шла такая же школьная работа, как во всяком детском доме, но, кроме учебы в школе, ребята занимались по вечерам драмой, танцами, пением, рисованием и т. д. Из этой школы вышло очень много крупных людей в области театра, живописи и даже литературы⁷⁷. Известные вам [Клавдия Пугачева, Елена Ваккерова, Татьяна Волкова, Александра Охитина]⁷⁸.

Как же я учил? Тут уж положение было новое: ведь надо учить людей. Как учить людей клубному делу — это было понятно: это значит — надо ставить с ними инсценировки, живые газеты и т. д., это проще, это собственно режиссерская работа, тут надо что-то компоновать, тут можно догадаться, как это делается. Но как же учить детей играть на сцене? Тут мы начали впервые пробовать совместно с Гаккелем (он был актером в нашем театре, таким же

начинающим, как и я; сейчас он работает в кино) по шпаргалке, по всему тому, что мы получили из школы Художественного театра, из каких-то тайников самого К. С. Станиславского, те упражнения, которые сейчас знают все: разного рода упражнения на фантазию, на внимание и т. д. Судьба к нам благоволила: появилась статья⁷⁹, потом книжка о Чехове⁸⁰, потом стали доходить вести о Вахтанговской системе, и все это мы тут же пробовали с нашими учениками.

К этому моменту относится появление в наших руках какой-то рукописи. Я до сих пор не знаю: это какой-то мистический момент. Пришел какой-то человек и спросил кого-то из работников, не пригодится ли в театре эта тетрадка, — и ушел. Тетрадка эта попала ко мне; это была стенограмма лекций Станиславского, читанных в 1922 году на каких-то краткосрочных курсах⁸¹. Это вполне система нынешнего времени, но изложенная очень приблизительно; но это уже была программа, по ней уже можно работать. Мы начинаем все это пробовать. Как я увидел уже впоследствии, когда я уже был знаком с самим Станиславским, выходило у нас так — это рецепт самого Станиславского: если вы дадите человеку такое задание и так его направите, то получится то-то. И действительно, получалось так. Причем на себе, как на актере, этого не проверишь, это проверяется на другом человеке, и тогда видишь: да, выходит. Мы с Гаккелем пробовали все это друг на друге. Он дает задание, я проделываю упражнение, потом я даю задание, он проделывает упражнение, и мы видим, верно это или нет, получается или нет. И когда мы видели, что получается, мы развивали это дело дальше.

Аппетит приходит, конечно, с едой. Никого не может удовлетворить только педагогическая работа, если нет никакого режиссерского прицела. Тогда мне пришла в голову мысль поставить с моими детьми «Тома Сойера». Была одна инсценировка, я прочел ее, она мне не понравилась, и я решил: раз есть инсценировка, я сам могу тоже ее сделать.

Так, взят был Марк Твен, дополнен был Диккенсом. Такой секрет: школа, которую играют в «Томе Сойере», это школа Диккенса из «Трудных времен», — она как-то очень ловко туда вкомпоновалась. Инсценировка, которую я таким образом слепил, показалась мне удобоваримой. Она в огромной степени исходила из

специфики тюзовской площадки. Мы тогда были очень увлечены этой площадкой: орхестрой и просцениумом и отсутствием сценической коробки. Это казалось нам необычайно революционно. Нам казалось, что это уже революционный, новый театр, становление нового театра и, как тогда казалось, непременно становление советского театра. Хотя почему для советского театра очень важно, чтобы человек был виден с трех сторон, а не с одной — это неясно мне до сих пор. Но, во всяком случае, это было очень важно — чтобы человек умел играть всеми частями тела, а не только личиком, — это развивало человека многогранного.

Мы стали делать сценки «Тома Сойера». Это были из актеров — Пугачева, Волкова, Охитина и т. д., — словом, ряд имен ныне очень популярных актеров и актрис. Когда мы сделали это, я показал это моим ученицам. Понравилось, и было решено сделать из этого спектакль, то есть к этому исполнительскому ядрышку добавить взрослых актеров и сделать уже настоящий спектакль, благо инсценировка была уже готова⁸².

Как же было дело с оформлением? Об этом я скажу отдельно, когда буду говорить о работе режиссера с художником. Это специальный раздел, и не стоит забегать вперед. Ясно только одно: спектакль был поставлен исходя из трех моментов — прежде всего, из той юности и непосредственности, из той молодости, которая была у исполнительниц. Они были не обучены никакой системе, но, по-моему, в основном все же играли по системе, потому что дети всегда играют по системе. Если подойдете осторожно на улице и понаблюдаете, как играют дети, — только так, чтобы они вас не видели, потому что тогда они моментально начинают ломаться и станут противными, — вы увидите, что они играют по системе: они четко уславливаются, кто — кто, что обозначает стол, что — забор, и т. д. И дальше они от этого условия никуда не отходят. Причем в этой игре нет никакой тени истеричности: «Нет, это не забор, это горы» — и я нахожусь в каком-то бреде, в какой можно себя привести, и в этом бреде вижу действительно горы, как Комиссаржевский хотел, чтобы я видел льва. Нет, совершенно четко парень знает, что это — забор, но условились, что это — горы, и отсюда появляется приятное чувство легкости. Как замечательно дети играют! А как замечательно девуш-

ки, здесь сидящие, играли в детстве в куклы! Ведь это было замечательно. Тот из вас, кто знаком с нашей педагогической работой или работает в аналогичных условиях, согласится: ведь наши этюды — это детская игра. Так буквально мы играли в детстве в солдатки, мы, волжане, — играли в пароходы, а присутствующие здесь женщины все играли в куклы. Таким образом, если актриса должна в этюде укачивать ребенка, то это будет хорошо, только если она сделает это так, как она в детстве делала с куклой. Если это — больше, то это всегда плохо, это всегда — наигрыш, это всегда — лишнее.

Сергей Львович Цимбал подсказывает мне вопрос: почему именно я пришел в ТЮЗ? Почему я пришел — это изумительно просто. Почему я в нем остался — это немного сложнее и принципиальнее. Пришел я по самому наивному признаку: первый режиссер, который мне понравился в Ленинграде, это был Александр Александрович Брянцев. С ним я встретился, и он показался мне увлекательным. Он образовал театр, и мне было решительно все равно — какой это театр: детский, левого фронта и т. д., — решительно все равно. А когда я начал работать, я понял, что меня больше всего держит: мне очень нравилась площадка. Это первое. Очень интересно играть таким образом — чудно и заманчиво. Потом мне очень понравился зритель, его необычайная жизнерадостность. Это уже потом мы стали ворчать на этого зрителя: «Ах, нас не понимают»; причем актерам, которые ворчат, я всегда рассказываю эпизод на спектакле «Борис Годунов» в Малом оперном театре, когда какая-то деваха в последнем акте кричала совершенно громко в ложе: «Вера, возьми мою шубу!» Собственно, я не понимаю, чем это лучше наших ребят. Но это, конечно, демагогический прием, которым я пользуюсь, чтобы убедить актеров, что в детском театре так же интересно работать, как во взрослом. Это особый вопрос, может быть, даже более интересно. Это надо обсудить.

Затем я понял одну простую вещь: что в театре для детей в необычайно чистом виде вы выполняете ту функцию, к которой вы, в конце концов, призваны. Ведь это были годы, когда мы не совсем ясно понимали, в чем идейность нашего искусства. Ведь это были годы, когда казалось, что достаточно вынести сценическую площадку вперед, уничтожить сцену-

коробку — и это уже советский театр. Ведь тогда не было еще советской драматургии, а о советской опере даже разговор не поднимался. И вот возможность в детской аудитории необычайно четко ставить проблемы — этического порядка, общечеловеческого, а потом уже социальные проблемы, — учить в театре; это тоже было очень привлекательно. Потому что ведь очень хочется всегда в нашем искусстве, чтобы искусство оставило последствие. Ведь вы же хотите, чтобы человек унес из театра какую-то идею, которой вы его зарядите. А ввиду того, что в детском театре это было чрезвычайно легко проследить — с помощью специального аппарата, как зритель переживает этот спектакль в школе и даже дома, это было чрезвычайно привлекательно.

Но больше всего привлекала необыкновенная горячность детской аудитории, которая необычайно жадно воспринимает все в искусстве.

Вот это были причины, которые на первых порах привлекали к данному театру наши сердца. А потом, когда уже я втянулся в работу в нашем театре, это уже просто-напросто стало второй натурой.

Как же был поставлен «Том Сойер»?⁸³ Спустя несколько лет я вспоминал, откуда это появилось, так как не все, конечно, было проделано оригинально. Я вспомнил, что одно я видел у Комиссаржевского, и оно мне очень нравилось; но, когда я делал спектакль, я не думал, конечно, что возьму этот трючок оттуда, этот — отсюда. Кстати, о заимствованиях всякого рода, особенно в музыке. Я не думаю, чтобы какой-нибудь композитор листал сознательно клавиры, партитуры и т. д. и компоновал из чужих идей собственное произведение. Нет, это не так делается. У человека в голове живут идеи, мелодии и память о них. И когда он делает свою вещь, он твердо убежден, что он делает оригинальное произведение. Потом уже оказывается, что это — отсюда, а это — оттуда. Но если человек самобытен, то постепенно в его творчестве исчезают эти влияния и перерождаются во что-то уже свойственное ему, его организму, в оригинальное. Точно так же у нас: делаешь какую-то вещь и только через несколько лет узнаешь — матушки, ведь это под чьим-то влиянием.

Потом, когда мы анализировали спектакль «Том Сойер», который тогда как-то очень попал в точку, я понял: откуда что. Одно — от детско-

сти моих исполнительниц, как я уже сказал, другое — от площадки нашего театра, третье — от моего представления о том же Марке Твене, который преломился у меня, вероятно, через постановки Комиссаржевского, когда тот ставил Диккенса⁸⁴.

Очень интересно и не могу сказать, что приятно, — потому что я спектакля давно не видел и там многое переменялось, — но все же очень приятно знать, что первый спектакль в моей жизни живет до сих пор. Изменились многие исполнители, сами понимаете, что я не могу теперь за этот спектакль нести ответственность, — но спектакль существует уже 16-й год. Так что, если я пожелаю вспомнить, какой я был ребенком, я могу пойти на Моховую и посмотреть — какой же я был ребенок.

Путь к системе. Как же играли другие актеры этого театра, которые неспособны были играть как дети? Они играли тогда в модной системе гротеска. То есть мы рассуждали так; спектакль был так режиссерски задуман: дети — это живые существа в спектакле, а все взрослые — это тупые маски мещан, и давайте их играть очень утрированно, резкими, грубыми штрихами; отсюда появились все эти преувеличенные костюмы, все носы, черепа вытянутые и все штучки-дрючки, которые остальные актеры делали. Причем эта двуплановость выглядела совершенно нормальной, и казалось, что это и есть идея спектакля, что, пока человек юн, он чист, а потом он тоже омещанивается, конечно, в условиях Запада, не у нас.

Заботы о том, чтобы взрослые актеры играли лучше, пожалуй, все же в том смысле, как мы сейчас способны это понимать, не было. Не было такой заботы и в следующем спектакле, и еще в ближайших, тем более что захлестывала стихия собственно постановочная.

Следующий спектакль — «Гражданин Дарней»⁸⁵. Очень увлекательный. Эта пьеса была сделана из диккенсовской «Повести о двух городах». Так называется первоисточник. Было очень увлекательно показать старую Францию и старую Англию; волновали задачи чисто внешнего порядка.

Следующий спектакль «Близнецы»⁸⁶. Хотелось разрешить проблему буффонады в театре. Как сделать, чтобы это было необычайно остро, весело, смешно? Были движущиеся декорации, модные тогда тротуары⁸⁷. Эта сторона очень увлекала.

Следующий спектакль — «Дон Кихот»⁸⁸, с Черкасовым — Дон Кихотом и Чирковым — Санчо-Панса. Спектакль, который так изумительно успешно сложился по составу исполнителей, по художнику, который работал в этом спектакле⁸⁹, и по музыке, которая была сделана для спектакля⁹⁰, — и поэтому, конечно, целиком и полностью захлестывали вопросы чисто внешнего искусства. Ведь надо сказать правду: если бы можно было сегодня показать Черкасова в Дон Кихоте, это было бы действительно замечательно. Черкасов — Дон Кихот и Чирков — Санчо-Панса — ведь это были молодые актеры с бешеной энергией. Ведь Черкасов играл утром и вечером Дон Кихота с таким количеством движений и трюков, ведь играть так 16 спектаклей подряд можно только в юности, когда человек переполнен бешеной энергией.

Но уже в следующем спектакле «Хижина дяди Тома»⁹¹ начинают возникать серьезные заботы об актерском умении. Я бы сказал, что этот интерес к проблеме актерского мастерства на какое-то время был захлестнут волной внешних приемов, которые увлекали нас сами по себе. Интересно еще сказать, что случилось так, что пришлось частично стать самому и автором. Очень хотелось ставить те произведения, которых не существует в драматургической литературе. Например, хотелось ставить «Дон Кихота» — а его нет, «Хижину дяди Тома» — но ее нет, вернее, есть старая французская мелодрама, для нас непригодная. Найдя талантливого молодого драматурга, [Александр Яковлевну] Бруштейн⁹², я стал с ним сотрудничать⁹³. Задачу мы ставили себе такую: «Дон Кихот» это будет буффонада, «Хижина дяди Тома» — мелодрама, — то есть мы определяли новые жанры. Каждая новая пьеса была поистине новым драматургическим жанром. «На полюс!»⁹⁴ — пьеса-доклад, «Четыре миллиона авторов»⁹⁵ — игра, «Так было»⁹⁶ — историческая пьеса. То есть каждый раз ставилась новая задача, в сущности говоря, с позиций режиссерских. Интересно было попробовать — как это ставится, как это. Если проследить за всеми этими пьесами, то постепенно начинает проникать собственно советская тематика в драматургию и настоящая идейность, с каждым годом все больше и больше, с ростом авторов.

Подробно рассказывать обо всех этих спектаклях чрезвычайно трудно. Можно только так характеризовать их, как я характеризовал

их сейчас, делая вместе с тем упор на то, как мы все-таки подбирались к актеру. В это время, понимая, что наших знаний в области работы с актерами у нас все же мало, мы выписали из Москвы одну из ближайших учениц Вахтангова — Елену Владимировну Елагину⁹⁷, по инициативе группы лиц (моей, Гаккеля, Макарьева), пригласили ее сюда, чтобы она обучила нас этой синей птице — системе Станиславского в интерпретации Вахтангова, потому что мы знали, что это — лучший его ученик. Елагина приехала и два года с нами занималась, причем многие из нас, имея уже свою режиссерскую репутацию, — у меня уже был поставлен «Дон Кихот», который в городе прозвучал довольно громко, и меня как режиссера стали знать⁹⁸, — снова сели за школьную скамью и стали заниматься наравне с учениками из режиссерской студии, о которой шла речь. Мы занимались два года и прошли эту школу. Я подозреваю, что Елагина была великолепным, блестящим педагогом; она рассказала нам все досконально, что сама знала. Но она мало нам вот о чем рассказала: она не могла передать то в Вахтангове, что запечатлелось у нас как зрителей его спектаклей, — его режиссерский блеск, его умение ставить спектакль. Но ведь это как-то не очень передашь. Ту же часть вахтанговского метода, в которой работали актеры его театра, она передать нам сумела.

Сумели ли мы претворить это в ТЮЗе? Нет, по-моему, не сумели, потому что актеры при создании театра сошлись туда с разных сторон и все тянули в разные стороны. А. А. Брянцев — в основном режиссер постановочных тенденций, он, конечно, в основном режиссер-композитор, а не режиссер-педагог, и он вопросом единства метода занимался мало. А Елагина занималась с нами в классе, а спектакли шли на сцене; там же ставили несколько режиссеров⁹⁹, и поэтому единства метода не получалось: одни спектакли были одного типа, а другие — другого типа. Это поселяло во мне тоску. Вот уже начало рождения Нового ТЮЗа — в те далекие времена. Хотелось сделать как-то так, чтобы все были одной веры, чтобы все играли на один манер. Но очень трудно в театре, где не являешься художественным руководителем, провести все то, что считаешь правильным. Начинаешь стараться влезать в максимальное количество спектаклей. Я в те годы старался ставить как можно больше. Если ставил какую-то пьесу

А. А. Брянцев, я предлагал ему свои услуги в качестве помощника¹⁰⁰, и естественно, что так как я был в те годы очень молод, — помощник так энергично действовал, что главный постановщик спокойно, как старший, наблюдал и деликатно отходил в сторону: молодой человек проявляет такую деятельность, что лучше отойти в сторонку, потому что заденет он вас иначе каким-нибудь шкафом, стулом — нехорошо выйдет.

Я ставил все больше и больше¹⁰¹. Кстати, я так и думаю: надо режиссеру ставить, ставить и ставить, актеру надо играть и играть, тренироваться, играть все равно что и где, лишь бы набить руку. Это мое глубочайшее убеждение. И вот, пожалуй, когда было уже поставлено очень много спектаклей, выясняется: все-таки это — не то. Все это — не то. Может быть, спектакли получались больше или менее интересные, но ведь все же не так играют актеры. Это не та сценическая правда, о которой мечтал Станиславский, которую мы видели в его театре и у Вахтангова. Это — не то. Нужно добиваться, по-видимому, знакомства с самим Станиславским, потому что, пока с ним не познакомишься, очевидно, правды не узнаешь. И начинаются попытки осуществить это знакомство.

Этап, самый интересный для меня как для режиссера, — это удавшееся наконец знакомство с К. С. Станиславским. Не стоит рассказывать, как это было сделано, это длинная цепь попыток. К. С. был уже очень немолодой, жил очень замкнуто, работал исключительно у себя дома, и посторонних людей, да еще из Ленинграда, к нему не пускали. Но все же удалось проникнуть и в продолжение пяти лет достаточно систематически удавалось бывать на его репетициях, оперных и драматических, на его занятиях в последней студии и — что самое важное — иметь с ним довольно большое количество личных бесед¹⁰². Приезжал я всегда к нему со специальным огромным вопросником и просто откровенно по этому вопроснику задавал вопросы и потом записывал ответ, и образовалось большое количество дневников, которые, когда будет издано все наследие К. С., можно будет напечатать, если в них окажется что-то такое, что не встречается в его собственных работах¹⁰³. Потому что К. С. всегда говорил так: «Записывайте, делайте, пробуйте, но ничего не печатайте. Потому что уже достаточно искаженных представлений о системе существует,

не надо их еще увеличивать». Он всегда говорил: «Пробуйте и мне рассказывайте». И записки мои он смотрел. Ему было интересно, как это все преломляется в другом мозгу.

Я уже говорил об изумительной горючости К. С.: каждому встречному он готов был отдать все. Если вы попадали на репетицию, она была несчастьем для актеров, потому что все делалось не для них, не для будущего спектакля, а исключительно для гостя, потому что гость должен был обязательно в один урок понять все.

При первой встрече К. С. меня спросил: «Вы что-нибудь обо мне знаете?» Как отвечать на такой вопрос, чтобы не быть нескромным? — Честно говоря, я знаю все, что можно знать о Вас, не будучи с Вами знакомым. — Тогда уже была написана книжка «Моя жизнь в искусстве»¹⁰⁴. Но когда я стал бывать у Константина Сергеевича, я увидел, что я — как слепой человек, который знает все, но потом — дадут свет, и нельзя сравнивать: конечно, это совсем другое, это — с красками, это со светом. Кроме того он необыкновенно прост.

Вот история жизни книги Константина Сергеевича: о ней можно было бы тоже писать историю¹⁰⁵. Как сейчас книга живет в театрах, в школах, в умах. Я, между прочим, боюсь, что она сейчас не живет, а лежит. Я знаю многих почтенных людей в области театра, — я не делаю никаких намеков присутствующим, но я знаю, что многие пробовали читать, иногда дочитывали до конца, но наступал какой-то момент успокоения, и возникала мысль: а мыслимо ли вообще все это преодолеть? Это слишком длинно, слишком сложно, и верно ли, в конце концов, все это? А вот когда Константин Сергеевич работал сам, живым способом, то это казалось необыкновенно просто, необыкновенно элементарно. Он сам говорил, что это до такой степени просто, что когда начинаешь писать, то получается просто неловко, потому что если так и написать, то выходит, что вообще и писать нечего — настолько это элементарно. Но вместе с тем ему хотелось написать так, чтобы было все всем понятно. Сейчас я не собираюсь предлагать своих комментариев к книге; я хочу только сказать, что я понял, когда увидел работу К. С., что его забота направлена к одному — поставить актера в такие условия, чтобы ему ничего не было стыдно, и как только ему не будет стыдно, так немедленно у него начнет говорить его самое ценное — его талант, его

способность, его интуиция, — как хотите называйте, потому что названия Станиславского — интуиция, подсознание, бессознание, сверхсознание — это все талант, способности. У человека в ящике лежит его талант; если человека поставить в такие условия, то он не робеет, не боится за свои руки и ноги, не боится косых взглядов товарищей, ничего не боится, — тогда у него его способности непременно будут выплескиваться, и он расцветет. Но конечно, обязательное условие — если есть этот ящик со способностями. К. С. всегда предупреждал: если в ящике ничего нет, то как ни обставляйте человека, все равно — ничего не расцветет, потому что нечему цвести. Это условие обязательно: в искусстве может работать только тот, у кого есть талант. Это, вероятно, истина. Вот это есть вся система. Все остальное к этому только направлено. Но какие изумительные, бесконечные ухищрения в этом направлении!

Во-первых, я сказал — «косые взгляды товарищей». Ведь это вопрос о коллективе. Ведь об этом вторая книжка Станиславского¹⁰⁶, это тема. Значит, чтобы мне легко было в отношении товарищей, я должен их так организовать, чтобы они всегда были друзьями, чтобы не было косых взглядов. Это безумно трудно — и в жизни, и в искусстве. Но иначе человек не раскрывается. Первая проблема — создание коллектива еще в училище, в институте; но потом люди переходят в театры, и в театрах надо создавать коллектив. Это начало, это этическая проблема. Не просто — братство любящих друг друга людей. Нет, это химера. Просто — для того, чтобы было легко работать. Это одно обстоятельство.

И еще другое условие: как же человека освободить? У человека есть груз традиций. Тенор всегда думает, что самое главное — выйти на рампу и дать звук. Он думает, что это красиво. Это традиция; но ведь это безобразно с точки зрения театрального искусства. Еще поднимается на цыпочки, помогая высоким нотам: тащим красивое. Но если это представление о красивом превратно, то оно не дает этому ящику способностей раскрыться. Это — вкус, и надо прививать вкус, выкорчевывать штампы.

К. С. Станиславский чудно говорил о штампах: «Знаете, у кого больше всего штампов? У меня, потому что я — самый старый из актеров». От штампов освободиться нельзя: вы-

рываете один, вырастает другой. Штамп — это жизнь. В жизни всегда образуются дурные привычки.

Вопрос: А хорошие привычки?

Хорошие привычки, если они не согреты чувством сегодня, может быть, самые плохие привычки. Поэтому К. С. говорит, что штампы нужно не вырывать, а оправдывать. Вот есть у меня плохая привычка, но я подведу под нее базу, какое-то содержание — и моментально глупый, старый, дурацкий, мертвый штамп цветет, как живой цветок. Ведь поэтому иногда на сцене видишь: это было, это старое. Но вся прелесть в том, что оно попало к месту, на идею, на сквозное действие, на сверхзадачу пьесы, роли — и она стала блеснуть. В этом вся история. В этом ничего таинственного, ничего сверхмудрого нет.

Может быть, К. С. написал, как многие говорят, очень сложно. Может быть, можно было эту книгу написать проще. Но интересно посмотреть на того человека, который написал бы эту книгу проще: нет такого человека. Праздный труд критиковать эту книгу. Станиславский хотел написать так, чтобы человек увидел со стороны, как это происходит в жизни. Не догматически изложить это шаг за шагом. Во всяком случае, тот, кто захочет, в четырех книгах Станиславского («Моя жизнь»¹⁰⁷, «Работа над ролью»¹⁰⁸, беседа¹⁰⁹, «Чайка»¹¹⁰), и, вероятно, выйдет еще книг восемь аналогичных из того, что подготовлено, — может найти достаточно, чтобы попытаться их обосновать во всей нашей творческой жизни. Поэтому я думаю, что говорить по этим книгам, передавать в сто пятый раз их содержание — не тема сегодняшней беседы.

Тема сегодня другая: вот ездит человек к Станиславскому, учится, и что происходит: он начинает шаг за шагом отсекал все, что он уже умеет. Я уже боюсь ставить, боюсь предлагать мизансцены. Я хочу, чтобы это само возникало, чтобы все шло через актера. Я пытаюсь лишить себя всех выразительных средств. Лишаю себя этих выразительных средств и прихожу в ужас: что же я делаю? Ведь это же не очень интересно. Опять проверяю себя судорожно: выходит спектакль? Вышел — очевидно, умею, но это опять-таки не интересно. Ведь актеры играют не так, как я хочу, — и опять

я себя проверяю. Так я развертываю ряд спектаклей, и получается буквально, что я иду от стенки к стене, от одного к другому, и все время пытаюсь найти синтез, как сделать, чтобы это было актерски действительно, правильно, логично, но вместе с тем — выразительно, ярко, занимательно, изобретательно.

Тут нужно поговорить о работе всех режиссерских компонентов — режиссер работает с драматургом, режиссер работает с художником, режиссер работает с композитором, режиссер работает с техническим аппаратом театра. Здесь надо сказать отдельно по каждому пункту несколько слов.

О работе режиссера с драматургом я уже немного сказал. Мне кажется, это уже была немножко работа с драматургом, когда я пытался сам что-то делать для сцены. Потому что, когда вы работаете с драматургом, не числясь его соавтором, вы проделываете, в сущности говоря, то же самое. Вы пытаетесь в наметках драматурга, в его первых вариантах (потому что я не знаю ни одной пьесы, из современных, которая была бы поставлена буквально в точности в том виде, в каком она принесена автором) что-то менять под влиянием театра. Потому что, если драматург пришел в данный театр, он должен как-то *подлаживаться* на лад театра или театр настраивается сам на лад драматурга. Это несомненно. И если мы в наших пьесах с Бруштейн делали многое, чтобы оправдать нашу сценическую площадку, то впоследствии драматургам, с которыми я работал, приходилось настраиваться на тот ключ системы, которой мы подведем. Когда я задавал драматургу вопрос, откуда пришел кто-то из действующих лиц, он не всегда умел ответить на этот вопрос.

Как мы работали со Шварцем?¹¹¹ Мы сажали его на наши черновые репетиции, и он просто сидел и слушал, как выясняются мельчайшие подробности: как пришел, откуда, куда? Он говорил всегда, что ему безумно стыдно, но он ни на один из этих вопросов ответить не может. Думается, что такая работа явочным порядком, может быть, не сделала его блестящим драматургом, но заставила его мотивировать более тщательно отдельные ситуации, и от этого, вероятно, его фантазия заиграла большим количеством красок, и думаю, что он от этого обогатился. Не сомневаюсь в этом.

Иногда приходится делать с драматургом другое. Иногда просто в процессе этюдной работы, то есть когда мы пробуем играть без текста или на приблизительном тексте, выясняется, что какая-то сцена может быть очень широко развита, а ее в пьесе нет, и мы играем ее на своем тексте. Если автор при этом находится с нами, как Дэль¹¹², то ему всегда потом самому хочется эту сцену как-то оформить словами. Вот еще момент работы с драматургом — когда драматург, зараженный импровизационным творчеством актеров, оформляет это в каком-то законченном литературном тексте.

И еще раздел работы с драматургом — когда вы спорите с драматургом, то есть когда вы не верите в жизненность той или другой ситуации, причем самое хорошее, если вы можете доказать это ему явочным порядком на репетиции: «Смотрите, до какой степени это нелогично, наивно, не оправдывается таким положением». Тогда драматург начинает рассказывать вам, что он думает, но чего мы не видим в этом тексте. Иногда оказывается действительно, что мы плохо текст прочли, а иногда оказывается, что подумать — подумал, а не выразил. И тогда он берется за перо и доделывает.

Иногда бывает, что принесена вам хорошая пьеса, положена автором на стол — и вы поставили по ней замечательный спектакль. Но это не норма. И если вы с этим автором встретитесь для второй пьесы, то вы уже скажете ему: «Это у нас в пьесе замечательно, а это не удается, не умеем мы играть, и может быть, вы подскажите нам, как это играть, или ответите на наши вопросы, которые мы уже накопили».

Вот основные разделы работы с драматургом, которые существуют на сегодняшний день.

Есть еще момент работы с драматургом: это когда я переделываю драматурга. Это ужасная вещь, особенно типичная для старого кино. Там было совершенно ясно и определено, что если в сценарии сказано одно, то режиссер должен сказать совершенно другое и думает, что в этом — его задача. Мне думается, что главное — понять автора, угадать его замысел и его трактовку и прийти к какому-то результату. Может быть, вы придете к другому результату, откроются совершенно новые вещи. Но нельзя идти рядом с текстом. Иногда думают, что автор сам не понимает, что он написал, а мы объясним ему так, что он сам поймет. В таком случае у автора глаза на лоб лезут.

Вопрос: Такой случай был с Чеховым?

Там был разговор о жанре — он написал комедию, а сыграли драму¹¹³. Но не стоит об этом спорить сейчас, важно, что получился замечательный спектакль. Но когда у автора совершенно ясно, о чем он говорит, а вы идете в другую сторону и насильно тянете автора в другую сторону, — ничего получиться не может.

Можно еще идти рядом с текстом: пусть актеры играют и говорят свое, а я параллельно буду ставить какие-то штучки, которые будут что-то другое говорить. Ты свое говори, а у меня еще секрет есть; у тебя герой говорит, что он любит героиню, а я возьму и в это же время невзначай покажу собачек, которые обнюхивают друг друга, — и все поймут, что любовь не серьезна, и т. д.

Единственный правильный путь — идти к разоблачению идеи автора. Я ставлю эту пьесу потому, что она волнует меня. Я приведу пример работы с одной пьесой — это не замечательный спектакль, это не безусловная удача театра, но это неважно. Нам казалось, что пьеса необычайно правильно ставит вопрос, важный для нашего театра: проблема выбора профессии для молодого человека, проблема создания коллектива, проблема дружбы, чтобы могли развернуться способности молодого человека¹¹⁴. Кстати говоря, как интересно, что эта проблема создания коллектива — необыкновенно социалистическая проблема, и ее же ставит К. С. Станиславский. Интересно — потому что К[онстанти́н] С[ергеевич] не мог быть советским человеком до мозга костей, по роду своего воспитания, он сложился уже давно; но подумайте, в какой степени этот человек работает на нас. Ведь проблема создания коллектива — одна из самых волнующих и важных проблем для советского человека. И вот такую пьесу мы берем, мы увлечены ею и стараемся, чтобы все к этому тянулось. Эта наша цель. Если я увлечен идеей автора, я имею право ставить эту пьесу; если же я не понимаю идеи автора, она меня не увлекает, я не должен брать за его пьесу.

Если я беру пьесу как предлог — «Китай»: да, интересно — Китай. Я буду показывать Китай. А что происходит в Китае — ты, автор, сам не понимаешь. Давайте ставить пьесу; это не проблема создания коллектива, а это — морская темочка: очень красиво, белое на голубом и т. д.,

и давайте ставить. Я не хочу ставить никаких проблем — белое и синее. Это должно быть самое важное.

И тут самое важное — что главное: если главное — «белое и синее», добра не получится. Если главное — «только бы мне не думать о белом и синем» — тоже ничего хорошего не будет. Если главное — только идея пьесы, тоже не очень хорошо. Главное — комплексность.

Тут начинается работа с «белым и с синим» — с художником. Тут, я бы сказал, окаянное дело начинается — самая мучительная часть в подготовке спектакля, это не работа с драматургом. С драматургом режиссер дышит в одно. Но работа с художником и с композитором — другое дело. У художника обычно своя цель, вот почему театрального художника очень трудно повести по линии того восприятия пьесы, которое есть у вас. Вообще, художники ведь больше всего сопротивляются системе; они говорят, что это фотография, натурализм, ползучий эмпиризм, это все не театрально, не красиво, не выгодно, не выигрышно. Повидимому, как-то нужно заражать и художника. Вы заражаете художника, он заражает вас. Бывает очень интересно: иногда художник немедленно ловит вашу мысль, и тогда все замечательно. В первой работе в моей жизни мне посчастливилось¹¹⁵. Теперь я с Григорьевым расхожусь очень часто, а в первые годы мы работали гораздо дружнее. Но когда мы ставили первую работу — «Том Сойер», мысль была такая: дети играют — сделаем это безумно элементарно, как детские кубики. Попробуем. И он принес мне для первого спектакля кубик, который был одновременно партой, столом и скалой. Это было в эпоху конструктивизма, когда это было все очень просто. Но это нас согрело. Когда мы стали переносить это в театр, это было так естественно: бегают ребятишки, складывают кубики, сложат — стол, сложат — скала и т. д. Это все попало на идею спектакля, и, в сущности говоря, конфликтов с художником, в эпоху конструктивистского увлечения в театре, было гораздо меньше, чем потом. Потом работать стало гораздо сложнее, потому что, когда символом обозначается рояль и зеркало, легче договориться. А когда мне нужен не символ, а образ, — пошла чепуха. Художник говорит: «Я сделаю вам белый рояль». — «Почему белый?» — «Будет очень хорошо, потому что в сочетании с синим и с черным будет очень кра-

сиво». — «Но почему — белый? Это какой-то Рокфеллер, это изыск, слоновая кость, — а у меня — простой советский музыкант». — «И это можно объяснить». И начинаются ножницы. В таких случаях, мне кажется, нужно обратиться к материалу. Ставим пьесу из жизни Греции. Давайте посмотрим все материалы, которые можно найти в Ленинграде, а их много: и Эрмитаж, и музеи и т. д. Посмотрим, прежде чем выдумывать. Выдумка очень хорошая вещь, но когда она стоит на крепком фундаменте. Давайте изучать материал. В самые последние годы художники уже поворачиваются к этому вопросу, начинают влезать в материал и иногда начинают соглашаться, что можно и оформление советского спектакля придумать так, что будет интересно. Обычно говорят так: павильон — что же можно придумать интересного в комнате? Но почему же у Петрова-Водкина интересно?¹¹⁶ Потому что необычно. Нужно придумать что-то необычное.

Очевидно, если художник принимает вашу точку зрения и понимает вашу точку зрения на путь актерской игры, он будет делать вещи интересные, необычные и нужные для спектакля. Когда вы долго работаете с художником, ему можно даже не дать плана спектакля, — и он принесет вам непременно то самое, чего вы от него ждете. И еще бывает так, что предложишь ему непременно такое, чего он ждет от тебя¹¹⁷. Вообще, я должен сказать, что от художника мы зависим необыкновенно много, к сожалению, гораздо больше, чем хотелось бы: и костюм, и грим, и свет, и знаменитая техника перестановок, которая в современных ленинградских театрах находится на безумно низком уровне, — все спектакли идут без конца, антракты становятся бедствием театра. Художники пытаются освоить новую технику живописи, которая оснащена их умением работать в конструктивистском театре, но все это пока получается неважно. Работа с художником очень трудна, труднее даже работы с композитором.

У композиторов я встречал также нежелание знакомиться с материалом. Один исключительно талантливый композитор уверял меня, что ему мешает знакомство с пьесой. Однажды с ним был такой случай. В пьесе [все] время говорится слово «дикие» — песня диких; он услышал это и написал «песня диких». Без слов. Он играет — все слушают. Что же это такое? Какой-то негритянский танец. Композитор говорит: «Так это же дикие». — «Но позвольте,

какие „дикие“? Это — гёзы, в „Тиле Уленспигеле“¹¹⁸, они называли себя „дикими“, это их кличка». — «Ах, вот что такое: это Нидерланды, 16-й век, а я подумал — „дикие“». Это было¹¹⁹. Музыка эта существовала долго: типичный негритянский танец, полное несоответствие с каким бы то ни было представлением о пьесе. Совершенно серьезно меня уверял этот композитор, что ему мешают слова, если они даны ему раньше, чем он сочинит музыку. Так, он написал музыку, а потом пишет подтекстовку:

(В этом месте в тесте стенограммы даны отточиями несколько строк, произнесенных Зоном; восстановление этого фрагмента практически невозможно. — Ю. В.)

Надо было из этой абракадабры [подтекстовки] сделать осмысленную песенку. Причем тему он знал. Ему важно было эмоционально почувствовать этот момент. Но если вы даете ему слова, то он скован их ритмом или метром, метр ему уже во всяком случае продиктован. Он не хотел этого.

Другой композитор не хочет дать ни строчки, пока вы ему не дадите слов. Он заражается от самих слов, от того, как они произносятся, как они тянутся, как они звенят.

Как я работаю с художником и композитором? Мне кажется, что правильно давать четкую и подробную экспозицию. Я не люблю и не уважаю режиссеров, которые ходят вокруг художника, как кот вокруг сала, и ждут — как бы он меня чем-то наградил. Нет, ты скажи художнику до мельчайших подробностей, что ты от него хочешь, а он сделает тебе что-то другое, — и это будет интересно. А если ты ничего художнику не предлагаешь, то лопай все, что тебе дадут. Тогда это будет закономерно.

Я рассказываю художнику: здесь я вижу деревья. А он мне приносит что-то совершенно другое, но совершенно очевидно, что это — богаче, чем я говорил, и я получаю тут массу подробностей, от которых могу оттолкнуться. Я предпочитаю такую борьбу планов. Конечно, это ужасно, если я скажу художнику: «Я вижу здесь желтую комнату» — и он мне принесет желтую комнату. А если я предлагаю художнику: «Давайте перенесем это действие из 17-го века в конец 16-го», а он мне принесет середину 16-го века — да, это интересно, если он покажет мне, что это — тоже верно.

Конечно, другое дело, если есть такой интересный художник... который сам очень

долго делал все за режиссера, и, наконец, ему это надоело, и он плюнул и сам стал режиссером. И блестяще стал делать. Честь ему и хвала¹²⁰.

С композитором такого случая быть не может, потому музыка все же в драматическом спектакле занимает подсобное место.

Действительно, режиссер, как «композитор спектакля», зависит от всего: повернулся человек на сцене не в ту сторону, и т. д. Хорошо, если актер будет, как говорит К. С., так воспитан в чувстве мизансцены, что всегда будет поворачиваться туда, куда нужно, что всегда будет чувствовать, что делает партнер. Но это мы пока делаем только в школе, и это — далекий заманчивый результат, это счастье будущего. Но если в жизни на сцене актер по тупому чувству повернулся вправо, а не влево, то действительно мизансцена получается идиотская. В одном спектакле, который я не буду называть, когда делает одна пара, режиссерский рисунок мне кажется правильным. Красивым и приятным. А когда делает другая пара, то я вижу, что это бездарно. Но кто же виноват? Я? Чем я виноват, если актеры не умеют этого сделать?

Таким образом, режиссер зависит от художника — раз, от композитора — два, от актера — три. Я считаю, что драматургия — это первичное явление театрального искусства в том смысле, что без драматурга не может быть спектакля. Я представляю себе великолепно, что можно сыграть спектакль импровизационно, но тогда все актеры — драматурги. Ведь идея, мысль — это начало всего.

Я столкнулся в жизни с очень интересной идеей: как музыкант может быть режиссером. Конечно, крупные театральные композиторы были режиссерами. Такой композитор, как Илья Сац¹²¹, разрешал сам сценические задачи и несомненно помогал Станиславскому. Он так умел решить сценическую задачу в «Синей птице»¹²², что сразу получился определенный режиссерский рисунок. Дирижера я сейчас просто не касаюсь, потому что это тоже враг режиссера: возьмет не тот темп, и шествие факельщиков превращается в веселую кадрили, все зависит от его умения или неумения, от благого настроения или от малой культуры.

Я хочу сказать о «Борисе Годунове» Мусоргского в сравнении с «Борисом Годуновым» Пушкина. Если бы я был литератором, журналистом, я бы написал большую статью на тему «Мусоргский — режиссер Пушкина». Так слу-

чалось, что мне пришлось в течение ряда лет заниматься сначала пушкинским «Борисом Годуновым», а потом «Борисом Годуновым» Мусоргского. И что интересно: вся опера Мусоргского — это режиссерское истолкование Пушкина. Я это объясню.

Одна из первых сцен «Бориса Годунова», где народ на Девичьем поле ждет избрания Бориса. Короткие реплички: «Все плачут. — Заплачем, брат, и мы» — и т. д., — «Потри глаза» — «Нет, я слюною помажу» — и т. д.¹²³ — все эти реплики, которые говорят о том, что насильно людей притащили сюда выбирать Бориса, что они ничего не понимают в этом, это Мусоргский разворачивает в картину, где уже показан и пристав, который заставляет народ вставать на колени, и уже совершенно цинично народ «воет». Вот как я хотел бы, чтобы композитор работал с режиссером: чтобы он шел по авторской мысли.

Возьмем еще кусок, чтобы показать, что работа Мусоргского — это режиссура.

Замечательная вещь — в сцене в корчме. Стыдно сказать, но, когда я ставил в драме «Бориса Годунова»¹²⁴, я не знал Мусоргского, и все же я попал на ту же вещь, что и Мусоргский. Я не хочу этим сказать, что я конгениален Мусоргскому. В сцене в корчме есть момент, когда Варлаам и Мисаил выпили, закусили и потом самозванец при них же начинает спрашивать корчмарку: «Куда ведет эта дорога?» — «В Литву, мой кормилец» и т. д. Я думал: что тут сделать? Нельзя ли их уложить спать? И я это сделал. Представьте себе мое изумление — когда я начинаю просматривать партитуру Мусоргского, я вижу, что Мусоргский их не укладывает спать, но он дает Варлааму песенку: «Эх, едет он». Песенку, которую человек может петь, когда он захмелел уже до того, что начинает дремать. И я попадаю туда же. Причем там, где Мусоргскому не хотелось изучить материал до конца, там он попал пальцем в небо, — простите мне такое выражение в отношении Мусоргского. Очевидно, когда он прочел у Пушкина «Как во городе то было во Казани» — у него сразу появилось представление о героической песне, которую он и дает Варлааму. А это — монастырская песня: «Захотелось чернецу погуляти». А дело-то было действительно «во Казани», но только было оно в отношении монаха, а не в отношении войны. Мусоргский не изучил до конца материал. Мало того: еще одно очень

интересное совпадение произошло у нас в «Борисе Годунове». Сцена Пимена и Григория — казалось, как-то ужасно долго все это. Как бы все это расцветить, чтобы появилось монастырское настроение? Нельзя ли, чтобы появилось монастырское пение? И опять изумление: Мусоргский это придумал уже раньше. Это не повергает меня в уныние, оттого, что я открыл Америку, но приводит меня в восхищение от того, как Мусоргский раскрывает пушкинскую партию.

Такие примеры можно приводить буквально по каждой картине, по каждому действию десятками.

Вопрос: Что значит 10-я картина «Бориса» в опере? Не считаете ли вы, что логический конец — смерть Бориса?

Если вы судите по Малому оперному театру¹²⁵, то картина эта значит только то, что она не очень много значит, она вышла настолько сумбурной, что в ней трудно что-нибудь понять. Но замысел Мусоргского потрясающий: происходит народный бунт, пылает зарево, призжает мнимый царь, — а юродивый говорит, что все очень плохо и Руси грозит бедствие. По-моему, это гениальное раскрытие слов «Народ безмолвствует». Это опять гениальное раскрытие очень свободным режиссерским приемом пушкинской ремарки. «Народ безмолвствует». Ведь в опере нельзя сделать так, чтобы «народ безмолвствовал». Но народ, безмолвствуя, не приемлет убийства старого деспота и пришествия нового. А Мусоргский этим приемом дает это безмолвие народа. И как гениально он делает это. Ничего, что этого в тексте Пушкина нет. Ведь если у автора просто сказано: «одна дверь направо, другая налево», автор никогда не обидится, что у него дана комната, а театр сделает сад. Ни один автор не обидится. Я думаю, что никогда бы Пушкин не обиделся на Мусоргского, что он Юродивого так замечательно использовал. И не обиделся бы на знаменитый хор «Хлеба, хлеба», когда народ становится на колени при проходе Годунова.

Существует такая профессиональная манера режиссеров сводить два-три роли в одну: в труппе мало народа, а в пьесе есть тетка и племянница — и тетка и племянница сводятся в одно лицо. Это, конечно, я глупости говорю,

но посмотрите, как гениально Мусоргский в опере свел в одно патриарха и Пимена. Вместо того, чтобы патриарх изобличал Бориса невольно в думе, при предложении перенести мощи, — что делает Мусоргский? Глупый патриарх Пушкина читает изумительные стихи, ставит в ужасное положение Бориса, потому что говорит о святости убиенного младенца. Гораздо острее ставит это Мусоргский. В опере невыгодно иметь много действующих лиц, потому что разбрасывается внимание, и Мусоргский отдает эти слова Пимену, и он как бы сознательно произносит свой приговор над Борисом. Тоже очень интересный пример, интересная тема для музыковедов и для режиссеров. По стопам Мусоргского должны идти и композиторы в опере, и режиссеры в драме.

Все, что я сейчас сказал о тенденциях работы с композитором, с драматургом и с художником, — это и есть методы моей работы. Мне хочется, прежде всего, в пьесе и в каждой роли — раскрыть идею, заложенную автором, и все свои силы я направляю к этому. Я хочу, чтобы актер играл в роли то главное, что нужно для пьесы. Добиваюсь этого таким путем, как учит Станиславский. Другое дело, что это не выходит у меня так, как у него выходило. Но стараюсь всеми силами, чтобы актеру было не стыдно и легко заниматься творчеством.

Конечно, в оперных работах это мне меньше удается¹²⁶, потому что я там работаю в коллективе не мною создаваемом и воспитанном, хотя я думаю, что если с оперой сдружиться плотно, то и там можно добиться крупных успехов, и там мыслимо создание такого коллектива.

Но в драме я сижу на этом своем принципе: во что бы то ни стало своя школа, люди, привыкшие к единомыслию. Потому что мне кажется, что в этих условиях гораздо легче раскрываются ящики, о которых шла речь. Это есть общее условие работы — чтобы человеку было легко творить. Как я этого добиваюсь? Мы обычно идем таким путем. Мы играем пьесу своими словами. То есть нам прочли пьесу, и мы начинаем ее играть с места в карьер, не зная текста. Почему это полезно? Потому что тогда мы играем не слова, а действие¹²⁷. Ведь мы запомнить всех слов не можем, мы можем запомнить только основные ситуации, основное действие, и это мы начинаем играть. То есть мы импровизационным путем играем пьесу,

и постепенно актеры начинают просить, чтобы их посадили за стол. У нас обратный путь: не то что — сиди за столом и изучай. Ведь актеру хочется ходить. Нормальное чувство для актера — ходить, а не сидеть. Ну, пусть он сам попросится, чтобы его посадили: «играть — играем, а ничего не понимаем». Вот тогда мы актера посадим, но у него уже есть какие-то полочки — у него есть опыт. Он уже тогда так говорит, сидя за столом: «Когда я вошел в комнату и застал Ивана Петровича...» У актера уже есть опыт¹²⁸.

Но тут есть очень сложный момент: как перейти потом от своего текста на авторский текст? Актер привыкает к своему тексту, авторский текст ему уже мешает, уже ему не нужен. И тут очень деликатный момент: как не затянуть словоговорения своего и перескочить вовремя на авторский текст? И опять — как сделать, чтобы этот авторский текст не «заболтался» до премьеры, не стал механическим произнесением слов? По-моему, в работе над пьесой момент перехода от своего текста к точному авторскому тексту — самый сложный момент.

Вопрос о школе как о методе надо перенести в специальную беседу. Сегодня я наметил ряд тем. Почему я говорил о себе? Не потому, что это для меня очень интересно. Мне кажется, что мой путь для театрального художника моего поколения, моего возраста очень типичен. Что в нем? Эти блуждания в поисках реалистического приема — путь к системе, увлечение «синим» и «белым», о котором я мало говорил, то есть увлечение формальными моментами. Причем должен сказать, чтобы это прозвучало, что мне кажется, что я лично не так глубоко погряз и потонул в формалистском увлечении, благодаря тому, что дети, для которых я работал, мне не позволяли этого, — не потому, что я такое золото и умница, что не попал туда, куда попало большинство моих товарищей, и потому, что мой зритель спрашивал, если вышел на сцену человек в зеленом парике: «А почему?» Взрослый зритель понимает почему: потому, что это интересно. А ребенку это неинтересно. Он понимает: зеленая трава, а не волосы. Поэтому я очень благодарен своему зрителю, что он

тыкал меня все время в сторону реализма. Не потому я не пошел к формализму, что не хотел, а потому, что мой зритель требовал другой еды для себя. Правда, мы все же дань этому влечению отдали. Но я думаю, что формализм все же принес известную пользу советскому театру, он поставил проблему формы, и теперь уже мы мечтаем не о формализме, а о форме, потому что в смысле формы мы многое потеряли.

Вопрос: Какая разница между взглядами на искусство у Вас с С. Э. Радловым¹²⁹ и есть ли она вообще?

Черт знает, есть или нет: если будем разговаривать, то, пожалуй, нет, а если будем делать, — то есть, к счастью. По-моему — к счастью, потому что удивительная тоска наступит, если все окончательно до всего договорятся, что не будет никакой разницы. Но этого никогда не будет, как никогда все люди не заходят одной походкой.

Вопрос: Почему ТЮЗ распался и в чем было расхождение?¹³⁰

На этот вопрос я должен кратко ответить. <...> Я в числе своих учителей считаю, конечно, А. А. Брянцева, но в числе того многочисленного общества, которое я привел: Комиссаржевский, Сахновский, Певцов и Брянцев, Вахтангов, Станиславский. Общество большое, и одни в нем оказали одно влияние, другие — другое. А. А. Брянцеву я очень обязан тем, что он подвел меня к тому зрителю, который не дал мне развратиться в театре. За это я очень благодарен и еще за то, что основы площадки сценической и работы с художником дал он. Но методы наши очень различны, и если этого не видно на спектаклях, то это просто несчастье мое, потому что не получается то, чего мне хочется. Ну — не выходит и не выходит. Трудисься тридцать дней и тридцать ночей, а приходит человек в театр и говорит: «Я этого не вижу».

Простите, что говорил я так долго. Хотелось объять необъятное, но я его не объял.

Примечания

¹ Учить Служению: Дневники Б. В. Зона / Сост., вступ. статья и коммент. Н. А. Колотовой. СПб., 2014. С. 393.

² Режиссеров готовили в ТСУ и ЦТУ до 1936 г. Затем от обучения режиссеров отказались. Первый набор на режиссерское отде-

ление прошел в 1939 г., в ходе преобразования ЦТУ в ЛГИ — таким образом, в зале находились режиссеры-первокурсники.

³ Первый том «Записок Ленинградского театрального института» под общей редакцией С. С. Мокульского (Л.; М., 1941. 158 с.) составлялся всего полтора года: он был подписан в печать 11 апреля 1941 г., вышел из печати в самом начале июня 1941 г.

⁴ Головинская Е. Д. На пути к единому методу // Записки Ленинградского театрального института. Л.; М., 1941. С. 83–84.

⁵ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 352. Оп. 1. Д. 16. Л. 1–8.

⁶ Л. Ф. Макарьев так описывает методические совещания ведущих педагогов института в заметке своего «Театрально-педагогического дневника» от 2 января 1958 г., озаглавленной им «Драматический этюд»: «В 1939 году Б. М. Сушкевич созвал руководителей, впервые организованных им „классов“ (Л. С. Вивьена, Б. В. Зона и меня) и предложил высказаться о путях дальнейшей работы в области актерской педагогики. Вопрос, поставленный Б. М. Сушкевичем, был вполне своевременным, так как до этого в нашем ЦТУ [Центральном театральном училище] в сущности не было единого метода или принципа преподавания драматического искусства. В наследство от старой ленинградской школы остались уже изжившие себя эпигонские приемы формализма или старого традиционного эмпиризма. Никто из нас не имел склонности ни к тому, ни к другому, но пути к объединению педагогических сил даже среди нас не были ясны, так как каждый из нас либо уже имел некий *свой*, годами выработанный взгляд и метод (Л. С. Вивьен), либо уже определился в своем педагогическом направлении под влиянием идей К. С. Станиславского (Б. С. Зон), либо только начинал свою педагогическую деятельность в театральной школе и, увлеченный „системой Станиславского“, все же не мог еще причислить себя к его „последователям“, ибо многие положения Станиславского были настолько туманны и столь разноречиво толковались его прямыми „учениками“, что было бы не-

простительным легкомыслием и „претенциозностью“ прикрываться „системой“ не будучи в ней достаточно сведущим. <...> Л. С. Вивьен говорил о „школе Давыдова“, из которой он вышел и основные принципы которой ему близки и по сей день. Б. В. Зон рассказал о своем личном знакомстве с К. С. Станиславским, в непосредственном общении с которым он воспринял главнейшие и ставшие для него бесспорными основы реалистической педагогики...» (цитируемая заметка из «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева хранится в архиве публикатора).

⁷ Запись в дневнике от 12 января 1960 г. (Учить Служению. С. 246). Учебник, упоминаемый Зоном, в законченном виде издан не был. Фрагменты учебника, готовившегося Зоном в соавторстве с Т. Г. Соинниковой, периодически публиковались (Зон Б. В., *Соинникова Т. Г.* Начало «Егора Булычова» // Сценическая педагогика: Сб. трудов / Отв. ред. С. В. Гишпиус. Л., 1973. С. 30–55; Зон Б. В., *Соинникова Т. Г.* О воспитании актера // Наука о театре: Межвузовский сб. трудов / Отв. ред. А. З. Юфит. Л., 1975. С. 369–400).

⁸ Школа Бориса Зона: Уроки актерского мастерства и режиссуры / Сост. В. Львов. СПб., 2011. С. 289–561.

⁹ Архив СПбГАТИ. Личное дело Б. В. Зона. Лист № 288–288 об.

¹⁰ Евгений Густавович Гаккель (1892–1953) — актер и режиссер Ленинградского ТЮЗа в 1922–1929 гг.; с 1927 по 1934 г. — главный режиссер «Красного театра»; в 1937 г. — окончил Высшие курсы гос. института кинематографии и работал в кино; в 1941–1944 гг. — главный режиссер Казанского Большого драматического театра. С 1944 по 1947 г. — режиссер ЛенТЮЗа; с 1947 г. и до конца жизни — режиссер Ленинградского драматического театра. На вечеру памяти Е. Г. Гаккеля Зон вспоминал дни тюзовской юности и анализировал таланты Гаккеля: «Он очень любил играть. Основное его призвание было актерское. За ак-

терскую работу он отдал бы все и режиссуру в том числе»; «Евгению Густавовичу нужно было продолжать завоевывать режиссуру, сочиняя пьесу. Когда Евгений Густавович сочинил „Тиль Уленспигель“ — это была его первая и драматургическая и режиссерская работа в ТЮЗе. Он работал великолепно»; «Мне очень радостно воспоминание о Евгении Густавовиче не только потому, что это — молодость, скромность, искренность, настоящий талант. Он был режиссером не по диплому» (Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля в связи с десятилетием его смерти. 21-го октября 1963 г.» // Архивный фонд читального зала библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Ed. xp. 1860-с. Л. 12, 18, 20).

¹¹ Запись в дневнике от 24 декабря 1930 г.: «Спектакль вышел радостным (без большого количества смеха), новым. Говорят — режиссерски лучше из всех моих работ. Для меня работа была трудной: а) экспериментальная форма, б) необычайная политическая ответственность, в) нездоровье. Вышло то, что во многом и замыслось» (Учить Служению. С. 76).

¹² Запись в дневнике от 23 августа 1929 г. (Учить Служению. С. 69). Через двадцать лет Зон так охарактеризует влияние на него Брянцева как одного из учителей своих: «Главное, чему я научился у Брянцева, это умению видеть спектакль, который ставишь, глазами будущего зрителя. Убежден, что этот важнейший совет предотвратил скатывание в формализм и усилил тягу к Станиславскому» (Учить Служению. С. 260).

¹³ См. об этом запись в дневнике Зона от 1 сентября 1937 г.: «Приложение к тетради № 2» // Учить Служению. С. 124–131.

¹⁴ Премьера «Продолжение следует» А. Я. Бруштейн — 13 июня 1934 г. Реж. Б. В. Зон, Т. Г. Соинникова. Худ. М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1941, 1942. В первой половине 1930-х гг. Макарьев играет практически во всех постановках Зона

в ТЮЗе на Моховой (отметим лишь некоторые роли и спектакли: Профессор Пиветт — «На полюс!» А. Бруштейн, Б. Зона; Командир Эйно — «Винтовка № 492116» А. Крона; Профессор Звездинцев — «Плоды просвещения» Л. Толстого, возобновление спектакля 1928 г. в 1932, 1934 и в 1937 гг.; Мистер Доббинс — «Похождения Тома Сойера» Б. Зона по М. Твену — возобновление спектакля 1924 и в 1933 гг.).

¹⁵ См.: Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // Станиславский К. С. Театральное наследство: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 444–491; Зон Б. В. Станиславский выпускает спектакль // Записки о театре / Отв. ред. А. З. Юфит. Л.; М., 1958. С. 49–60; Зон Б. В. Из встреч с К. С. Станиславским // Записки о театре. Л.; М., 1960. С. 357–364.

¹⁶ Учить Служению. С. 43.

¹⁷ Там же. С. 46.

¹⁸ Там же. С. 52.

¹⁹ Запись в дневнике от 13 октября 1929 г. (Учить Служению. С. 71). И. В. Мейерхольд преподавала биомеханику в ТСИ в 1929–1934 гг. (см.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства: Страницы истории, 1779–2009. СПб., 2009. С. 131).

²⁰ Дрейден С. Д. Режиссер октябрьского поколения // Рабочий и театр. 1937. № 5. С. 40.

²¹ К слову сказать, имя Марии Ивановны Степановой, познакомившей Макарьева со Станиславским, упоминает и Б. В. Зон в письме К. С. Станиславскому (см. черновик этого письма: Учить Служению. С. 80). М. И. Степанова — певица и режиссер Оперного театра им. К. С. Станиславского, вела подготовительную работу с солистами. В 1930 г. режиссер спектакля «Севильский цирюльник» Дж. Россини; постановщик К. С. Станиславский, дирижер Б. Э. Хайкин.

²² Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля, в связи с десятилетием со дня его смерти. 21-го октября 1963 г.» // Архивный фонд читального зала библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Ед. хр. 1860-с. Л. 28.

²³ Головинская Е. Д. На пути к единому методу // Записки Ленинградского театрального института. С. 77.

²⁴ Имеется в виду известный режиссер Николай Васильевич Петров (1890–1964) — нар. арт. РСФСР, доктор искусствоведения, профессор. С 1910 по 1933 г. работал в Александринском театре, с 1928 г. — гл. режиссер театра. В 1919–1922 гг. — преподавал в ШАМ, в 1928–1933 гг. руководил актерской мастерской в ТСИ.

²⁵ Стенографический отчет заседания кафедры актерского мастерства и режиссуры от 9 дек. 1940 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 9729. Оп 1. Ед. хр. 36. Л. 195.

²⁶ Запись в дневнике от 27 июня 1960 г. (Учить Служению. С. 259).

²⁷ Там же. С. 263.

²⁸ Через тринадцать лет после премьеры Зон так ярко описал весь процесс работы над «Похождениями Тома Сойера», будто это происходило только вчера (см.: Зон Б. В. Спектакль «Похождения Тома Сойера» в ТЮЗе // О «Похождениях Тома Сойера»: Сб. статей. Л., 1937. С. 77–110).

²⁹ См.: Читальный зал библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Инв. № 237-с. 52 с.

³⁰ Сергей Львович Цимбал (1907–1978) — заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор. В 1946–1947 и в 1959–1978 гг. работал на кафедре русского театра и театральной критики ЛГИТИ–ЛГИТМиКа.

³¹ В «Автобиографии» от 15 октября 1957 г. Зон пишет: «Что касается моей режиссерской работы помимо ТЮЗа, то наиболее примечательной я считал бы свои оперные спектакли в Малом оперном театре в Ленинграде и в филиале Большого в Москве» (Архив СПбГАТИ. Личное дело Б. В. Зона. С. 265). Зоном были поставлены в Малом оперном театре «Свадьба Фигаро» (1936), «Поднятая целина» И. Дзержинского (1937), «Борис Годунов» М. Мусоргского (1939); в филиале Большого театра «Свадьба Фигаро» (1936). Опера Моцарта в постановке Зона долгие годы не сходила со сцены Большо-

го театра. 27 января 1956 г. Зон записывает в дневнике: «Весь вечер слушаем „Фигаро“ из Большого театра. Уже 20 лет, как я ставил там эту оперу. Непостижимо! 20 лет!» (Учить Служению. С. 189).

³² Приведем отрывок из воспоминаний Станиславского: «Это было на даче в имении Любимовка... Спектакль проходил в небольшом флигеле, стоявшем во дворе усадьбы. В арке полуразвалившегося домика была устроена маленькая сценка с занавесью из пледов. Как полагается, были поставлены живые картины „Четыре времени года“. Я — не то трех-, не то четырехлетним ребенком — изображал зиму. <...> ...Сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать. Ощущение неловкости при бессмысленном бездействию на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 55).

³³ Реалист — учащийся реального училища. В реальных училищах был сделан уклон на преподавание точных и естественных наук, отсутствовало изучение древних языков в противоположность гимназии.

³⁴ Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1854) — драматический и оперный режиссер, педагог, художник, переводчик. В 1912 г. основал Студию, впоследствии, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской в Москве, в которой учился и работал актером Б. В. Зон.

³⁵ Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945) — режиссер, театровед, театральный педагог, нар. арт. РСФСР, доктор искусствоведения. Во МХАТе с 1926 г. С 1932 г. — зам. директора МХАТа по художественной части, с 1937 г. — зав. художественной частью МХАТа. С 1943 г. — художественный руководитель Школы-студии МХАТ. В 1912–1919 гг. работал в Студии и в Театре В. Ф. Комиссаржевской режиссером-педагогом. Б. В. Зону наверняка была знакома книга Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене (Пись-

мо К. С. Станиславскому)» (М., 1917), однако он ее в «Беседе» не упоминает.

³⁶ В очерке «Жизнь с Маяковским» В. Каменский так излагает свою версию первого выступления футуристов на Кузнецком мосту: «...в десять часов утра в бурлящей берлоге мы начали генеральную подготовку к первому выходу на улицу».

Маяковский примерял новую апельсиновую кофту, сшитую его матерью Александрой Алексеевной и двумя сестрами Людой и Олей. <...>

Бурлюк был в сюртуке, с воротником, обшитым разноцветными лоскутами, в желтом жилете с серебряными пуговками и в цилиндре.

Мой парижский костюм цвета какао был обшит золотой парчой. На голове — тоже цилиндр.

А на моем лбу Маяковский нарисовал гримировальным карандашом аэроплан. На шее Бурлюка Володя изобразил собачку с поднятым хвостом.

Вид у нас был маскарадный и необычайно живописный» (*Каменский В. В.* Жизнь с Маяковским // Пришедший сам: Воспоминания о Владимире Маяковском. М., 2013. С. 38).

В «Кофте фата» у Маяковского в первой строфе звучит:

Я сошью себе черные штаны
из бархата голоса моего.

Желтую кофту из трех
аршин заката.

По Невскому мира, по лощеным
полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана
и фата.

³⁷ Ср. у Василия Каменского в стихотворении «Памятник»:

Какая вы публика — злая
да каменная

Не согретая огнем футуризма
Ведь пророк — один

пламенный я
Обожгу до идей Анархизма.

³⁸ В. Каменский так описывает рождение первого «кафе поэтов»: «Жажда тесного объединения новых поэтов, художников выросла до пределов необходимости немедленной организации клуба-

эстрады, где мы могли бы постоянно встречаться и демонстрировать произведения в обстановке товарищеского сборища.

Кстати, мы имели в виду и гостей с улицы.

С этой целью я с Гольцшмидтом отыскали на Тверской, в Настасьинском переулке, помещение бывшей прачечной и основали там первое «Кафе поэтов».

Сейчас же явились туда художники Давид Бурлюк, Жорж Якулов, Валентина Ходасевич, Татлин, Лентулов, Ларионов, Гончарова — и давай расписывать по общему черному фону стены и потолок.

На стенах засверкали красочные цитаты наших стихов. <...>

С первого же часа открытия «Кафе поэтов» повалила густая лава своей братии и публики с улицы.

Как именинный пирог, наби-лась наша расписанная хижина.

Гости засели за двурядные длинные столы из простых досок.

И вот на эстраде загремели новыми стихами поэты. <...>

Наша эстрада была объявлена «свободной» для всех желающих «показать товар лицом».

Поэтому часто из публики выходили на «арену стихобойни» разные молодые люди из начинающих и гордо подносили свои «пробы пера».

Присутствующие драматические актеры декламировали наши поэмы (В. К. Сережников, В. И. Качалов, Е. В. Максимов), а оперные пели «Что день грядущий нам готовит»» (*Каменский В. В.* Путь энтузиаста. Пермь, 2011. С. 219, 220, 221). Эта книга впервые была издана московским издательством «Федерация» в 1932 г. Так что Зону, всегда стремившемуся быть в курсе литературной и театральной жизни страны и особенно Москвы, она была известна.

³⁹ Последний выпуск режиссерского отделения Центрального театрального училища (Мастерская А. Б. Винера и Мастерская Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева) состоялся в 1936 г. Первый режиссерский курс в ЛГТИ был набран в начале лета 1939 г. Первый выпуск (класс доцента Б. П. Петровых) пришел-

ся на 1946 г. (см.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства: Страницы истории. С. 208–214).

⁴⁰ После одного разговора с Невмировичем-Данченко (1 октября 1937 г.; т. е. за два года до воспроизводимой «Беседы») Зон записал его слова о собственных «показах»: «Я ведь очень много показываю. В этом выражается и неизжитая актерская потребность, и утверждение показа как составной части нашего метода. Но мой показ — это попытка раскрыть актеру сущность явления. Если актер меня просто передразнит и мой показ не западет к нему в душу, это ничего не стоит. Когда я показываю, я пытаюсь сам пережить данные положения, ощутить потребности, возникающие у данного персонажа в данном куске. Поэтому мой показ всегда исключительно прост, я никогда и ничего не представляю. В Художественном театре меня считают самым простым актером. На что прост Леонидов, и тот идет вторым после меня» (Учить Служению. С. 128). Тема режиссерского показа, в частности показов Станиславского, сильно занимала Зону. В результате многолетних размышлений, наблюдений и собственных проб он приходит к выводу: «Если актер принял по-настоящему режиссерский показ, он в дальнейшем забудет самый факт показа, настолько он сжился, сроднился, сделал своим показанное ему, и наоборот, чужеродное только помешало ему» (Учить Служению. С. 168).

⁴¹ Ф. Ф. Комиссаржевский уехал из России в 1919 году.

⁴² Ср.: «Сильно чувствуется только настоящее. Следовательно, играть, вспоминая свои испытанные в прошлом житейские чувствования, нельзя. Играть на сцене можно только при помощи сложных чувствований, — чувствований, созданных творческой ассимиляцией. Только такие сложные, вновь сотворенные мною чувствования обладают силой, необходимой для игры, для жизни на сцене, для перевоплощения меня самого в драматический образ»

(Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Пг. [1916]. С. 103–104).

⁴³ Ср., например, фрагмент из книги Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского»: «Задавая задачу, скажем, на эмоцию страха, мы не должны забывать образно рассказать ученику, где должно происходить действие, кто действующее лицо задачи. Если мы говорим, например, ученику: „вы — путешественник; убегаеете по африканской пустыне от льва, который настигает вас“, то ученик представляет себе одни образы: — представляет себе африканскую пустыню, льва, а себя представляет путешественником, и чувствует страх одного порядка. Если мы говорим ученику: „вы — бедный торговец, продающий цветы на том углу улицы, где это полицией не позволено; вы убегаеете от преследующего вас городского“. Ученик представляет себя торговцем, представляет себе цветы, улицу, городского и т. п., и убегаеете под влиянием чувствования страха другого порядка. Наконец, если мы говорим ученику: „вы — вы сами; когда никого не было в столовой, вы стащили конфету, которую есть вам не позволено; вы слышите приближающиеся шаги и убегаеете“. Здесь эмоция страха будет опять нового порядка» (Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. С. 64–65).

⁴⁴ Принято поэзию Хуго фон Гофманстала считать импрессионистической, а его пьесы, по мнению большинства авторов, «построены на принципах драматургической техники экспрессионизма» (см. об этом: Гальперина Е. Гофмансталь, Гуго фон // Литературная энциклопедия, 1929–1939: В 11 т. / Отв. ред. В. М. Фриче. М., 1930. Т. 2. Стб. 680–682).

⁴⁵ Традиционно литературоведение и театроведение относят пьесы Франка Ведекинда к истокам экспрессионизма (см.: Рижар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 236–238).

⁴⁶ «Дмитрий Донской» В. А. Озерова поставлен Комиссаржевским

и Сахновским в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской в 1914 г.

⁴⁷ Борис Сергеевич Глаголин (1879–1948) — русский и американский актер, режиссер, драматург. В 1901 г. окончил Драматические курсы при Петербургском театральном училище (педагоги В. Н. Давыдов, Ю. Э. Озаровский). С 1927 г. в США.

⁴⁸ Лидия Борисовна Яворская (1911–1921) — актриса. С 1889 г. училась в Петербургском театральном училище у В. Н. Давыдова. В 1893–1895 гг. — актриса Московского театра Корша, где блистательно сыграла Маргариту Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына. С 1895 г. — актриса Петербургского театра Литературно-художественного общества, возглавляемого А. В. Сувориным. В 1901 г. открыла в Петербурге «Новый театр», в 1907–1918 гг. много гастролировала по городам России, в Париже, в Лондоне. С 1918 г. жила в Лондоне.

⁴⁹ Глаголин исполнил роль Иоанны в «Орлеанской девице» Ф. Шиллера в 1908 г. — Суворинский театр; постановка Н. Н. Евреинова.

⁵⁰ Похожий фрагмент описания первых шагов на провинциальной сцене содержится в неопубликованных беседах Зона «Дорога к режиссуре. Беседа первая»: «Репетиций, как максимум, полагаюсь три. Текста я, конечно, не знал и постоянно рассчитывал на суфлера. Каждый раз можно было встретиться с самыми тяжелыми неожиданностями, и каждый раз при выходе на сцену — страх, мучительный, непреодолимый страх неотступно сопровождал меня. Для того чтобы избавиться от этого весьма неприятного спутника, нужно было вооружить себя верными и безотказными приемами. Надо „набить руку“ и натренироваться в изображении наиболее часто встречающихся чувств и состояний. Надо раз и навсегда научиться ссориться, объясняться в любви, ревновать, умирать на сцене. Набив на этом руку, можно уже чувствовать себя на сцене спокойнее и увереннее. Но зато

с приобретением этих штампов невольно перестаешь заботиться о том, верно или неверно играешь, — думаешь только о том, чтобы было достаточно профессионально. И только тогда, когда окончательно успокаиваешься, когда исчезает страшное волнение... вот тут начинается своеобразная и очень интересная учеба „задним числом“. Этот фрагмент приводится в: Колотова Н. А. Жизнь, не отраженная в дневниках. Пусть к Станиславскому // Учить Служению. С. 11.

⁵¹ «Реквием» Л. Н. Андреева. Премьера «Реквиема» в Московском театре им. В. Ф. Комиссаржевской прошла 17 декабря 1916 г.; режиссер В. Г. Сахновский.

⁵² Начинается «Реквием» с ремарки автора: «Все действие происходит в пустоте». Заканчивается словами Директора театра: «О, как глуха ночь! Еще никогда не было в мире такой глухой ночи, как эта, ее мрак ужасен, ее молчание бездонно, и я совсем один. Я слушаю, не стукнет ли дверь. Нет, молчат. Дверей так много, но никто не приходит, никто не зовет, и нет голоса живого, и только мертвецы тревожные стонут в своих могилах. (Громко кричит.) Милосердия! Милосердия!». Дальше только тишина.

⁵³ Сергей Михайлович Сапунов — актер МХТ в 1907–1910 гг. В книге «Учителя и ученики» Б. В. Зон уделит Сапунову несколько страниц. А начал он свой рассказ об актере таким вступлением: «А главное: по счастливому стечению обстоятельств ведущим актером в труппе оказался прямой воспитанник все того же Художественного театра Сергей Михайлович Сапунов — поистине „богом отмеченный“ талант. О нем я должен сказать особо. Он был первым подлинно большим художником, с кем мне довелось, пусть хоть в младенческом театральном возрасте, постоять рядом на сценических подмостках и близко познакомиться в жизни» (Школа Бориса Зона. С. 322–323).

⁵⁴ В стенограмме, по всей видимости, опечатка. Речь может идти о Школе драматического искус-

ства, которая была основана в 1913 г. артистами Художественного театра Н. О. Массалитиновым, Н. Г. Александровым и Н. А. Подгорным. В «Моей жизни в искусстве» К. С. Станиславский, вспоминая Школу, отмечал: «В последний год перед ее закрытием (Школа закрылась в 1917 г. — Ю. В.) выпускался целый ряд молодых людей с хорошими данными. Среди них были: А. К. Тарасова, М. А. Крыжановская, Е. И. Корнакова, Р. Н. Молчанова, Н. П. Балалов, В. А. Вербицкий и другие. Я с покойным В. Л. Мчедловым организовал их в студию, которую они повели на свой риск и страх, так как я уже не мог оказать им материальной поддержки» (*Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 442*). Эта студия получила название «Второй студии».

⁵⁵ Судя по всему, дневник 1914 г. не сохранился. Н. А. Колотова ошибочно полагает, что Зон впервые начал вести дневник 23 августа 1928 г. Беседа Зона свидетельствует, что, обучаясь в студии Комиссаржевского (в 1916–1919 гг.) он уже вел дневник. Если же иметь в виду систематическое ведение дневника с нумерацией тетрадей с записями, то в этом случае действительно 23 августа 1928 г. отправная дата дневников.

⁵⁶ По всей видимости, имеется в виду следующее издание: *Станиславский К. С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика*. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1938. 576 с.

⁵⁷ Зон говорит о Новом ТЮЗе.

⁵⁸ Похожий фрагмент из «Дороги к режиссуре» приводит Н. А. Колотова в уже упоминавшейся статье: «Игра эта [игра Сапунова] была, по существу говоря, импровизацией под суфлера. ... Это были сценические этюды, в нашем понимании, выполнявшиеся в процессе самого спектакля. В этом, пожалуй, заключен секрет игры с двух-трех репетиций. Иначе — невозможно себе представить,

каким путем актеры умудрялись мало-мальски спокойно себя чувствовать на сцене без серьезной предварительной подготовки» (*Колотова Н. А. Жизнь, не отраженная в дневниках // Учить Служению. С. 12*).

⁵⁹ Роберт Львович Адельгейм (1860–1934), Рафаил Львович Адельгейм (1861–1938) — русские драматические актеры. Одновременно окончили Венскую консерваторию по классу драматического искусства, играли в театрах Австрии, Германии, Швейцарии. С 1895 г. в течение почти сорока лет работали вместе в России.

⁶⁰ Пьеса Григория Ге «Казнь».

⁶¹ Ср. воспоминания А. Я. Бруштейн: «Роль Годды, с пением, танцами, с иностранным акцентом, с благородной трогательностью, написана по самым беспронирым штампам. В этой роли имели всегда успех все игравшие ее актеры. Однако по справедливости должна признать, что Роберт Адельгейм был лучшим из всех виденных мною исполнителей этой роли. Годда — Адельгейм был стремительно грациозен, как и полагается профессиональному танцору, темпераментен и горяч, как житель знойного Прованса. Он был очень красив и в том костюме тореадора, в каком появлялся в первом акте, и далее, в европейском платье. Он великолепно, с настоящим шиком, говорил по-французски. <...> Роберт Адельгейм в роли Годды пользовался акцентом с удивительным филологическим и актерским тактом. Это был именно тот акцент, с каким должны говорить уроженцы юга Франции, между Альпами и Пиренеями, и вместе с тем этот акцент придавал образу Годды, простодушного, чистого сердцем человека, еще и какую-то очень приятную краску детскости, затерянности в чужом, далеком краю. Наконец, в „Казни“ Роберт Адельгейм много пел и французские песни, и цыганские, и русские, звучащие благодаря иностранному акценту по-новому трогательно и печально. Роберт Адельгейм в „Казни“ создавал образ Годды

с настоящим блеском» (*Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. М., 1952. С. 324*).

⁶² Макс Абрамович Терешкович (1897–1939) — российский актер и театральный режиссер, ученик Ф. Ф. Комиссаржевского и Вс. Э. Мейерхольда. С конца 1920-х гг. ставил спектакли в Театре Революции, Театре Сатиры, в организованной им Студии им. А. Луначарского. С 1933 г. был первым главным режиссером вновь образованного Театра им. М. Н. Ермоловой. Многие спектакли ставил совместно с М. О. Кнебель. Отметим, что год кончины Терешковича в разных источниках не совпадает. Даются и 1937, и 1938, и 1939 гг. В определении этой даты следует исходить из слов Зона «недавно умерший».

⁶³ Среди оперных постановок М. А. Терешковича были: «Тихий Дон» И. И. Держинского в Малом оперном театре (преьера 22 окт. 1935 г., дирижер С. А. Самосуд, художник Г. П. Руди), «Луиза Миллер» Дж. Верди в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова (преьера 26 мая 1936 г., дирижер В. А. Дранишников, художник В. И. Шушаев).

⁶⁴ *Волькенштейн В. М.* Станиславский. М., 1922. См. также: *Волькенштейн В. М.* Станиславский. М., 1927. Несколько слов об авторе: Владимир Михайлович Волькенштейн (1883–1974) — драматург, теоретик драмы, театральный педагог, доктор искусствоведения, профессор. В 1911–1921 гг. — секретарь и литературный консультант в МХТ.

⁶⁵ Книга Смышляева издавалась дважды: *Смышляев В. С.* Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; *Смышляев В. С.* Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М., 1922. Второе издание с посвящением Станиславскому. Станиславский категорически не принял книгу Смышляева, о чем свидетельствует его заметка «[О книге В. С. Смышляева]», в которой, в частности, он заявляет: «В этой книге я не нашел ни одной новой мысли, ни одного практического

совета, который принадлежал автору и который заслуживал бы издания новой книги. К удивлению, она с начала до конца полна моих мыслей, моих практических советов, теоретических положений. Сохранены даже мои выражения, моя терминология. Читая книгу, я вспоминаю репетиции, на которых я говорил те или другие мысли, вспоминаю согнувшуюся фигуру ученика Смышляева, постоянно записывающего их»: «Смышляев не имел мужества признаться в том, что он заимствовал все у меня, он не считал нужным упомянуть об этом в книге. Это дело его совести. Но вот что важно для меня. Он оказался плохим и отсталым учеником. Он пишет о задачах и пишет неверно. Он искажал мои мысли. Моя практика и МХТ ушли за это время значительно дальше его. То, что он пишет, — неверно» (*Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 6. С. 138–139*). В 1963 г. в одном из выступлений Зон скажет о книге Смышляева: «Нам очень хотелось прорваться к ученому искусству и прежде всего к Станиславскому, который был в достаточной степени тогда закрыт. В 1921 г. была книжечка Волькенштейна и еще очень нехорошая книжка Смышляева, где он старался рассказать о системе Станиславского, не упомянув Станиславского. Это была пролеткультовская книжечка...» (Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля в связи с десятилетием его смерти. 21-го октября 1963 г.» // Архивный фонд читального зала библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Ед. хр. 1860-с. Л. 14–15). Вообще Зон не очень доверял изданной к началу 1920-х годов литературе, в той или иной мере касающейся «системы Станиславского». Вот одно из его более поздних высказываний: «К этому времени мы располагали уже несколькими довольно художественными, но все же что-то освещающими в системе Станиславского книжками, я имею в виду Смышляева и Волькенштейна» (*Зон Б. В. Автобиография. 25 мая 1951 г. // Архив*

СПбГАТИ. Личное дело Б. В. Зона. Лист № 289).

⁶⁶ Зон говорит о статье Станиславского «О ремесле», опубликованной в журнале «Культура театра» в 1921 г. (№ 5. С. 10–14; № 6. С. 22–31). Позднее эта статья была помещена в журнале «Театр» (1938. № 1. С. 86–100). Эта статья представляет собой фрагмент (главу) из задуманной Станиславским книги о различных направлениях в театральном искусстве. В письме к Л. Я. Гуревич 23 дек. 1930 г. Станиславский отмечает, что накопленного им материала по искусству театра хватило бы на пять-восемь томов. Пятая книга такого большого труда по его представлению должна быть посвящена «искусству представления и ремеслу» (*Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 295–296*).

⁶⁷ Хронология выхода в свет работ о Станиславском и статьи «О ремесле» Станиславского в начале 1920-х годов, установленная Зоном, сбивается. Последовательность выхода в свет работ, указанных Зоном, идет в обратном порядке: статья Станиславского — книга Смышляева — книга Волькенштейна. Не вполне объясним также тот факт, что Зон в «Беседе» не упоминает книгу Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., [1916]) и книгу Н. Эфроса «К. С. Станиславский. (Опыт характеристики)» (Пг., 1918), вышедшие первыми в череде книг о Станиславском.

⁶⁸ Геннадий Мухин был актером МХТ в 1901–1902 гг.

⁶⁹ Первой брянцевской постановкой в Петроградском ТЮЗе был «Конек-Горбунок» по сказке П. Ершова. Премьера состоялась 23 февраля 1922 г. Зон в этом спектакле исполнил роль Спальника.

⁷⁰ «Золушка» Ш. Перро (драматическая обработка Н. С. Пятницкой) была седьмой постановкой ТЮЗа. Премьера спектакля состоялась 31 января 1923 г. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Яковсон, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров.

⁷¹ Уварова Елизавета Александровна (1900–1977) — актриса

театра и кино. Нар. арт. РСФСР. С 1922 по 1944 г. — актриса ЛенТЮЗа, с 1944 г. — актриса Государственного театра Комедии.

⁷² По инициативе Зона на роль Золушки была переведена Вера Зандберг. Вера Алексеевна Зандберг (1899–1975) — актриса ЛенТЮЗа со дня основания до середины 1950-х гг. Исполнительница роли Конька-Горбунка в первой постановке театра.

⁷³ См.: *Макаров Л.* Постановки // Театр юных зрителей, 1922–1927: Опыт работы театра для детей и юношества. Л., 1927. С. 44.

⁷⁴ До 28 августа 1924 г. «Институт Крупской» официально именовался Петроградским Институтом Внешкольного Образования, до 25 мая 1925 г. Педагогическим институтом политпросветработы им. Н. К. Крупской, затем был реорганизован в Коммунистический политико-просветительный институт им. Н. К. Крупской. С той поры его в просторечье обычно называют Институтом Крупской, и Зон от этой традиции не отходит.

⁷⁵ Речь идет о Детской художественной студии им. З. И. Лилиной. Злата Ионовна Лилина (1882–1929) — партийный и государственный деятель, журналистка, педагог; вторая жена Г. Е. Зиновьева. С апреля 1918 г. она заведующая отделом социального обеспечения Петроградского Совета, с 1920 г. заведующая Петроградским губернским отделом социального воспитания, руководит работой театров Петрограда. В 1924 г. назначается заведующей отделом народного образования Петроградского Исполкома. В ее ведении несколько лет рядом находились все детские дома Петрограда–Ленинграда. По распоряжению Лилиной в начале 1920-х гг. была основана Детская художественная студия им. З. И. Лилиной. Брянцев, Пашкова-Горлова, Макарьев, Зон, Гаккель, Смолин преподавали в этой студии. 23 февраля 1923 г. сотым представлением «Конька» ЛенТЮЗ отмечал свою первую годовщину, а за неделю до этого на сцене театра состоялся спектакль Студии «Сказка о рыба-

ке и рыбе», поставленный А. Брянцевым и Н. Пятницкой. Среди участников спектакля оказалось немало прославленных впоследствии мастеров детского театра. Так Студия им. Лилиной положила начало систематическому обучению актеров для ЛенТЮЗа. По поручению Брянцева основными педагогами по актерскому мастерству в Студии были Зон и Гаккель.

⁷⁶ Интересный взгляд на Зона-режиссера излагает А. А. Брянцев в своих воспоминаниях: «В числе преподавателей Студии был и наш будущий режиссер, а пока актер — Борис Вульфович Зон. Б. В. Зон, также и другой наш актер Е. Г. Гаккель рвались к режиссуре. Попытка дать им работу с нашими актерами сочувствия у последних не встретила. Ко мне даже приходила делегация актеров с просьбой „не губить“ Тюз, допуская к режиссуре „мальчишек“. Вот я и решил показать им возможности „мальчишек“ вне Тюза. Зона я определил в Студию, Гаккеля направил в Техникум сценических искусств» (Брянцев А. А. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма: Сборник. М., 1979. С. 90).

⁷⁷ Среди учеников Детской художественной студии им. З. И. Лилиной были: график Петр Иванович Лавров (1907–1983) — ученик М. А. Григорьева, до войны был художником-декоратором в ЛенТЮЗе, после войны сотрудничал с Лениздатом и с «Боевым карандашом»; режиссер Николай Васильевич Зайцев (1908–1972) — один из основателей Одесского ТЮЗа, многолетний его художественный руководитель и главный режиссер, засл. арт. УССР.

⁷⁸ В этом месте в стенограмме идут отточия. В квадратных скобках помещены имена наиболее известных актрис, выпускниц Студии З. И. Лилиной: Клавдия Васильевна Пугачева (1906–1996) — актриса ЛенТЮЗа в 1924–1934 гг., в 1934–1941 гг. актриса Московского театра Сатиры, в 1941–1973 гг. актриса Театра им. Вл. Маяковского, засл. арт. РСФСР (1947) — о Детской художественной студии им. З. И. Ли-

линой написала в книге: *Пугачева К. В. Прекрасные черты: Воспоминания*. М., 2008. С. 23–95); Елена Робертовна Ваккерова (1905–1978) — в 1925–1940 гг. актриса ЛенТЮЗа, с 1961 г. — актриса Ленинградского Большого театра кукол; Татьяна Сергеевна Волкова (1907–1978) — в 1927–1935 гг. актриса ЛенТЮЗа, в 1935–1945 гг. актриса Нового ТЮЗа, в 1945–1964 гг. актриса Драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской, засл. арт. РСФСР (1939); Александра Алексеевна Охитина (1905–1998) — в 1923–1960 гг. актриса ЛенТЮЗа, засл. арт. РСФСР (1939).

⁷⁹ Вероятно, речь идет о статье Станиславского «О ремесле».

⁸⁰ О какой книге «о Чехове» говорит Зон, установить не удалось.

⁸¹ В «Учителях и учениках» Зон так описывает этот момент: «Пока мы размышляли, что и как нам делать... „произошло чудо“. К нам с Гаккелем попал в руки необыкновенный документ. Вручил нам его совершенно неожиданно Н. Н. Бахтин, руководивший в нашем театре специальным отделом, ведающим воспитательной работой с юными зрителями... Однажды он отозвал меня и Гаккеля в сторонку и протянул нам машинописную тетрадь. „Вот, — сказал он, — вчера зашел ко мне незнакомый молодой человек, отдал эту рукопись и просил передать кому-нибудь в театре — не пригодится ли. — Ему она не нужна. Я посмотрел, мне кажется, по вашей части...“. Мы с Гаккелем развернули тетрадь и ахнули! Несомненно, то была стенограмма занятий, возможно самого К. С. Станиславского в одной из московских студий. Легко понять наше волнение и наше счастье: в наших руках такой бесценный документ!» (Школа Бориса Зона. С. 396–397).

⁸² К. В. Пугачева пишет о работе над спектаклем «Похождения Тома Сойера» следующее: «Наши репетиции иногда заглядывал Брянцев, но никогда не делал замечаний, очевидно, не хотел смущать молодого режиссера. Мы только видели, как после репети-

ции, нежно обняв Бориса Вольфовича, он увел его в другую комнату, что-то объясняя по дороге.

Первая работа Бориса Вольфовича со студийцами была настолько удачна, что Брянцев решил, что Зон должен срочно сделать из студийной постановки спектакль для ТЮЗа.

В ТЮЗе роли взрослых уже играли профессиональные актеры, а детей по-прежнему играли студийцы. Для многих из нас этот спектакль решил нашу судьбу — нас приняли в труппу театра» (Пугачева К. В. Прекрасные черты: Воспоминания. С. 93).

⁸³ Премьера спектакля «Похождения Тома Сойера» Б. В. Зона (по М. Твену) на сцене ЛенТЮЗа состоялась 25 дек. 1924 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин.

⁸⁴ В Театре имени В. Ф. Комиссаржевской (основанном в Москве в 1910 г.) Ф. Ф. Комиссаржевский поставил лишь один спектакль по Ч. Диккенсу — «Гимн Рождеству» (1914).

⁸⁵ Премьера спектакля «Гражданин Дарней» Л. Ф. Макарьева прошла 11 окт. 1925 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. З. Левин, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

⁸⁶ Премьера «Близнецов» Е. Ф. Тарвид и Б. В. Зона состоялась 13 февр. 1926 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников.

⁸⁷ По всей видимости, Зон упоминает специальные настилы, по которым ходили актеры.

⁸⁸ Премьера «Дон Кихота» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона (по М. Сервантесу) состоялась 24 дек. 1926 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. З. Левин, комп. Н. М. Стрельников, балет. П. М. Бакланов и А. М. Невинская, хорм. И. А. Смолин.

⁸⁹ Моисей Зеликович Левин (1896–1946) — выдающийся ленинградский театральный художник. Работал во многих театрах города, от Актрамы (Александринский театр) и БДТ до ТЮЗа.

⁹⁰ Николай Михайлович Стрельников (1888–1939) — композитор, музыкальный критик, дирижер,

один из создателей советской оперетты («Холопка», «Черный амulet», «Луна-парк», «Завтра утром», «Настоящая любовь» и др.). Его оперы и оперетты шли на сценах Малого оперного театра, Московского и Ленинградского театров оперетты, во всех музыкальных театрах страны. В 1922–1939 гг. зав. музыкальной частью ЛенТЮЗа, засл. деят. иск. РСФСР (1939).

⁹¹ Премьера «Хижины дяди Тома» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона (по Г. Бичер-Стоу) прошла 15 окт. 1927 г. Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин.

⁹² Александра Яковлевна Бруштейн (1884–1968) — драматург, писатель. В 1925 г. начала сотрудничество с ЛенТЮЗом. 15 мая 1925 г. прошла премьера пьесы «Гаврош» (по В. Гюго). Совместно с Бруштейн Зон написал и поставил на сцене Брянцевского ТЮЗа пять пьес. Дальше этого соавторство не пошло. Но Зон с большим увлечением ставил пьесы Бруштейн в ЛенТЮЗе («Продолжение следует», 1934 г.) и особенно в Новом ТЮЗе — «Продолжение следует» (1936), «Голубое и розовое» (1936), «День живых» (1941), «Тристан и Изольда» (1944), «Король-паук» (1944).

⁹³ В стенограмме ошибочно указано «Найдя талантливую молодого автора А. Я. Бруштейна, я стал с ним сотрудничать» (Беседа. С. 28).

⁹⁴ Премьера спектакля «На плюс!» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона состоялась 7 февр. 1930 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков.

⁹⁵ Премьера «4 000 000 авторов» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона состоялась 24 дек. 1930 г. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

⁹⁶ Премьера спектакля «Так было» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона прошла 12 янв. 1929 г. Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

⁹⁷ Во вступительной статье деятельности Е. В. Елагиной в Ленин-

граде и ее влияние на творчество Б. В. Зона освещены достаточно подробно.

⁹⁸ Б. В. Зон не совсем точен в указаниях времени студийных занятий актерским мастерством, проводившихся Е. В. Елагиной в ЛенТЮЗе. В Беседе он указывает на 1927 г., т. е. время после премьеры «Дон Кихота», прошедшей в ТЮЗе, напомним, 24 декабря 1926 г. В «Учителях и учениках» Зон, опять-таки ошибочно, пишет: «В 1929 году в Ленинград приехала Е. В. Елагина, начались ее уроки с группой театра по „системе Станиславского“» (Школа Бориса Зона. С. 398). На самом деле Елагина начала студийные занятия с актерами ТЮЗа не позже сентября 1926 г. В сборнике «Театр юных зрителей. 1922–1927», выпущенном издательством Академия к пятилетнему юбилею театра в феврале 1927 г., на с. 141 среди руководителей студийных занятий под номером третьим указана Е. В. Елагина и дан ее портрет. В 1928 г. она была приглашена в качестве преподавателя актерского мастерства в ТСИ на курс Н. В. Петрова уже как педагог, получивший известность своей удачной работой с актерами ТЮЗа и в Студии при Академическом театре драмы; в 1930 г. Мастерскую Н. В. Петрова и Е. В. Елагиной окончили среди прочих нар. арт. СССР С. А. Герасимов и нар. арт. СССР Т. Ф. Макарова, засл. деят. иск. РСФСР, режиссер, профессор А. А. Музиль, засл. арт. РСФСР, доцент А. А. Ян. Известно также, что Е. В. Елагина первой открыла одаренность Б. В. Блинова и привела его в ЛенТЮЗ, актером которым он стал в 1929 г.

⁹⁹ А. А. Брянцев был единственным режиссером-постановщиком ЛенТЮЗа со дня открытия театра 23 февраля 1922 г. до декабря 1924 г., когда вышел первый спектакль, поставленный Б. В. Зоном. С 1925 по 1932 г. помимо Брянцева и Зона два спектакля поставил Е. Г. Гаккель.

¹⁰⁰ В 1929–1930 гг. Брянцев и Зон поставили совместно четыре спектакля: «На переломной тро-

пе» П. П. Горлова, «Ундервуд» Е. Л. Шварца, «Дружным ходом» Л. Ф. Макарьева и А. Н. Ореховского, «Винтовка № 492116» А. А. Крона.

¹⁰¹ С декабря 1924 по март 1935 г. Зон поставил в ЛенТЮЗе 19 спектаклей.

¹⁰² Знакомство и общение со Станиславским обстоятельно изложены Б. В. Зоном в замечательной статье «Встречи со Станиславским» (см.: *Станиславский К. С. Театральное наследство: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 444–491*). Ценна реакция на эту статью известного театроведа и театрального педагога, председателя комиссии по творческому наследию К. С. Станиславского Г. В. Кристи, выраженная им в открытке, отправленной Б. В. Зону 3 января 1956 г.: «Глубокоуважаемый Борис Вольфович. Только что прочитал Ваши воспоминания о Станиславском в изд. Академии Наук. В них тонкость наблюдения писателя-мемуариста сочетается с научной достоверностью и точностью, что является большим плюсом. Нередко приходится читать о Станиславском воспоминания не вызывающие большого доверия и произвольно трактующие его взгляды. У Вас этого нет и в помине, и поэтому Ваш труд будет иметь значение документа для будущих исследователей. Этим своим впечатлением и хочу с Вами поделиться. Вы подтверждаете много из того, что мне приходится писать в статьях и комментариях, при издании сочинений К. С. <...> С искренним уважением Г. Кристи» (Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства. ГИК 14015/12; ОРУ 13075).

¹⁰³ Дневники занятий Станиславского, бесед с ним, его ответов на вопросы, о которых говорит Зон, не опубликованы.

¹⁰⁴ Первое издание книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» на русском языке выпущено в 1926 г. Издательством ГАХН.

¹⁰⁵ Здесь, вероятнее всего, Зон говорит о книге Станиславского

«Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика» (М., 1938).

¹⁰⁶ Имеется в виду книга «Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика».

¹⁰⁷ Зон говорит о книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

¹⁰⁸ Вероятно, Зон оговорился. Речь могла идти только о книгах опубликованных. И ему следовало назвать книгу «Работа актера над собой». Хотя вполне допустимо, что он знал о работе Станиславского над рукописью книги «„Работа над ролью“ на материале „Горя от ума“».

¹⁰⁹ Зон называет книгу, выпущенную в серии «Творческие беседы мастеров театра. Вып. XI»: Беседы К. С. Станиславского. В Студии Большого театра в 1918–1922 гг. М.; Л., 1939.

¹¹⁰ См.: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра: Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.; М., 1938.

¹¹¹ Евгений Львович Шварц (1896–1958) — выдающийся советский драматург, сценарист и писатель. К октябрю 1939 г. (к моменту публикуемой «Беседы») Б. В. Зон поставил следующие пьесы Е. Л. Шварца: «Ундервуд» (1929; совместно с А. А. Брянцевым) и «Клад» (1933) на сцене ЛенТЮЗа; «Брат и сестра» (1936; совместно с Т. Г. Сойниковой) и «Снежная королева» (1939) на сцене Нового ТЮЗа.

¹¹² Леонид Соломонович Любашевский (1892–1975) — драматический актер, написал 11 пьес под псевдонимом Д. Дэль. В 1925–1935 гг. — актер ЛенТЮЗа, в 1935–1945 гг. — актер Нового ТЮЗа, руководимого Зоном, с 1945 г. — актер Ленинградского драматического театра (с 1959 г. Театра им. В. Ф. Комиссаржевской). К октябрю 1939 г. Б. В. Зон осуществил следующие постановки по пьесам Д. Дэля: «Против масс» (1931) на сцене ЛенТЮЗа; «Музыкантская команда» (1935; совместно с Т. Г. Сойниковой) и «Третья верста» (1937; совместно с Т. Г. Сойниковой) на сцене Нового ТЮЗа. В последую-

щие годы Зон поставил пьесы Д. Дэля «Большевик» (1940), «Сами с усами» (1942) — Новый ТЮЗ, «Александр Пушкин» (1949) — Ленинградский драматический театр.

¹¹³ Речь идет о постановке в МХТ «Вишневого сада». Подробнее об истории взаимоотношений автора и театра при постановке «Вишневого сада» см. главу «Звук лопнувшей струны» в исследовании К. Л. Рудницкого «Русское режиссерское искусство: 1898–1907» (М., 1989. С 226–253).

¹¹⁴ Спектакль на эту тему в репертуаре Нового ТЮЗа 1936–1939 гг. не значится. Единственный претендентом для размышлений Зона является спектакль ЛенТЮЗа «Мы» по пьесе Л. А. Бочина в постановке Б. В. Зона, режиссеры — Г. В. Галафре, М. С. Кишиц, К. В. Пугачева (премьера 10 января 1932 г.).

¹¹⁵ Художником в первой режиссерской работе Б. В. Зона «Похождения Тома Сойера» в ЛенТЮЗе был Михаил Александрович Григорьев (1899–1960), художник ЛенТЮЗа, впоследствии главный художник Нового ТЮЗа (1935–1945) и Ленинградского драматического театра (1948–1958); засл. деят. иск. РСФСР (1956). Автор книги «Когда художнику шестьдесят» (Л.; М., 1964). До октября 1939 г. М. А. Григорьев был художником 12-ти спектаклей Зона в ЛенТЮЗе и 5-ти спектаклей, поставленных Зоном в Новом ТЮЗе. Ценный материал о Новом ТЮЗе содержится в письмах М. А. Григорьева 1941–1945 гг. (Григорьев М. Письма военных лет / Вступительная статья, публикация и комментарии Л. Овэс // Петербургский театральный журнал. 1996. № 9. С. 26–33).

¹¹⁶ Отсылка к творчеству К. С. Петрова-Водкина весьма неожиданна. Театральные работы художника свидетельствуют о его приверженности к символике «Мира искусства» (неосуществленная постановка «Бориса Годунова» 1923 г. в БДТ; «Дневник Сатаны» по Л. Андрееву в 1923 г. и «Женитьба Фигаро» Бомарше

в 1935 г. в Театре драмы им. А. С. Пушкина). Скорее можно предположить, что Зон ссылается на живопись Петрова-Водкина 1930-х гг., в частности, он подразумевает картину 1934 г. «1919 год. Тревога» (Государственный Русский музей), демонстрировавшуюся на большой персональной выставке работ Петрова-Водкина в Москве и в Ленинграде в 1936–1937 гг. Сам художник, раскрывая свой замысел в интервью, отмечал, что на картине показана расположенная в городе квартира рабочего, которому угрожают белогвардейцы. Между тем картина во второй половине 1930-х гг. наверняка воспринималась как свидетельство сталинского террора с его ночными арестами. Комната рабочего создана таким образом, что кровавые оттенки, синевы в окнах, рваные обои, угловатые тени на полу и на стенах, неуютно стоящая мебель подчеркивают Тревогу с большой буквы. В картине чувствуется экспрессия, психологическая напряженность, динамика характеров и всей композиции в целом. Упоминание Петрова-Водкина в заочном споре с художником М. А. Григорьевым не случайно. Петров-Водкин был одним из учителей Григорьева по Петроградскому СВОМАСу (Свободные художественные мастерские). Можно предположить, что высказывания Зона о Григорьеве связаны с неким спором по оформлению спектакля «Большевик» Д. Дэля в Новом ТЮЗе, над которым уже шла работа и премьера которого состоялась в апреле 1940 г. (режиссеры Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова, художник М. А. Григорьев).

¹¹⁷ Для сравнения приведем слова Б. В. Зона из дневниковой записи 3 сентября 1928 г.: «Трудно, когда художник едет верхом на режиссере, и обратное положение отвратительно. Надо выбирать, очевидно, такого художника, который был бы примерно равен тебе по способностям. Плохо, когда художник много талантливее, и так же плохо, когда он много бездарнее. Извините!» (Учить Служению. С. 43–44).

¹¹⁸ Именно такое написание названия спектакля по роману Ш. де Костера было в ЛенТЮЗе.

¹¹⁹ Композитором постановки «Тиль Уленспигель» ЛенТЮЗа был Н. М. Стрельников.

¹²⁰ Вероятно, речь идет о Николае Павловиче Акимове.

¹²¹ Илья Александрович Сац (1875–1912) — композитор, дирижер, виолончелист. С 1905 г. — зав. музыкальной частью Студии на Поварской; с 1906 г. — зав. музыкальной частью и дирижер МХТ.

¹²² Премьера «Синей птицы» М. Метерлинка на сцене МХТ состоялась 30 сентября 1908 г. Режиссеры спектакля — К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин; художник — В. Е. Егоров, музыка — И. А. Саца.

¹²³ Пушкинский текст звучит так:

Один.
Все плачут,
Заплачем, брат, и мы.
Другой.
Я силюсь, брат,
Да не могу.
Первый.
Я также. Нет ли луку?
Потрем глаза.
Второй.
Нет, я слонёй помажу.

¹²⁴ Спектакль «Борис Годунов» А. С. Пушкина поставлен Б. В. Зоном в Новом ТЮЗе. Режиссер Т. Г. Соиникова, художник М. А. Григорьев, композитор С. Н. Митин. Премьера 14 апреля 1938 г.

¹²⁵ Постановка оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» осуществлена Б. В. Зоном в Малом оперном театре. Премьера состоялась 5 июня 1939 г. Дирижер Б. Э. Хайкин, режиссер Б. В. Зон, художник М. А. Григорьев, асс. реж. З. В. Закусова, хормейстеры Б. О. Нахутин, Е. Д. Лебедев.

¹²⁶ Согласно машинописному «Приложению к автобиографии Б. В. Зона», подписанному Зоном и датированному 30 июня 1953 г., он поставил в 1934–1939 гг. четыре оперных спектакля: «Свадьба Фигаро» в Малом оперном театре; «Свадьба Фигаро» в филиале

Большого театра в Москве; «Поднятая целина» И. Дзержинского и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в Малом оперном театре (см.: Архив СПбГАТИ. Личное дело Б. В. Зона. Лист № 269). См. также статью: Зон Б. В. Режиссерские замечания к спектаклю // Поднятая целина. Опера И. Дзержинского. Л.; М., 1937. С. 79–83.

¹²⁷ Здесь уместно привести выдержку из заметки Зона «Мастерская актерской игры», в которой проясняется подход режиссера к актерской речи: «В мае 1934 г. мне было предложено Ленбюро Рос. АРРКа (Ассоциация работников революционной кинематографии. — Ю. В.) возглавить организуемую „Мастерскую актерской игры“. <...> Овладение учащимися *искусством речи* ставилось инициаторами как наша главная цель. Однако детальное изучение вопроса привело нас к мысли о невозможности ставить вопрос о речи изолированно от всего сложного комплекса актерской игры. Слово — ведущий, но не единственный элемент в системе актерской игры, причем элемент, непосредственно вытекающий из *всего действенно-го ряда*. Отсюда — вывод: построить занятие таким образом, чтобы актер воспитывался всесторонне, т. е., собственно говоря, в плане подготовки драматического актера. Такая парадоксальная, на первый взгляд, точка зрения не расходится с практикой современной кинематографии, где драматический актер прочно занял главенствующее положение» (Рабочий и театр. 1935. № 2. С. 13). О том, что Зон серьезно отнесся к предложению возглавить «Мастерскую актерской игры» свидетельствует короткая запись в дневнике 27 июня 1934 г.: «Надо также разобраться с Ленаррком. Интересное начинание» (Учить Служению. С. 78).

¹²⁸ Ср.: «„Сидение за столом“ хорошо, когда уже накоплен некоторый опыт. Актеры, оговорив основные положения пьесы, попробовали, может быть, со своими

словами, может быть — на случайных своих мизансценах в порядке предварительных набросков (этиодов) поиграть отдельные куски пьесы. Вот тогда полезно сесть за стол — не столько для того, чтобы анализировать пьесы, сколько для того, чтобы разобраться в практически накопленном материале. При этом следует заметить, что в этиодный период работы важно играть не только сцены, предусмотренные автором, которые являются собственно небольшим отрезком полной жизни действующих лиц, но и то, что автором не показано, но без чего подчас нельзя ни выйти на сцену, ни уйти с нее» (Зон Б. В. О работе с актером // Искусство и жизнь. 1938. № 7. С. 29).

¹²⁹ Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра. С 1918 г. преподает на Курсах мастерства сценических постановок, с 1919 г. — руководитель КУРМАСЦЕПа. В 1920–1930-е гг. — преподает в Институте сценических искусств, в Центральном театральном училище. В 1930-е гг. попеременно возглавляет Академический театр оперы и балета, Академический театр драмы, основанный им Молодой театр (впоследствии именованный Театр-студия под руководством Радлова, Театр Ленсовета).

¹³⁰ Вопрос касается разделения ЛенТЮЗа в 1936 г. на два театра: ЛенТюз (во главе с А. А. Брянцевым) и Новый ТЮЗ (во главе с Б. В. Зоном). Б. В. Зон, по его собственным подсчетам, прослужил режиссером в ЛенТЮЗе 11 лет, 6 месяцев и 6 дней (с 25 декабря 1924 г., со дня премьеры «Похождений Гома Соёера», до 1 июля 1936 г.). Руководил Новым ТЮЗом 9 лет, 5 месяцев и 9 дней (с 1 июля 1936 г. по 10 декабря 1945 г. — день официального закрытия театра) (см.: Педагогический и режиссерский стаж // Архив СПбГАТИ. Личное дело Б. В. Зона. Лист № 275).

Письма А. П. Кторову Б. В. Зону*

Публикация и комментарии Н. А. Колотовой

Гостиница «Интурист».

Архангельск. 15 сентября 1956 г.

Итак, добрый друг Борисевич! — ты уже знаешь, что волею моего друга г-на Прудкина я вместо Праги — прибыл в Архангельск, где обязан в течение пяти дней изобразить 4 раза г-на Дульчина в бессмертной комедии Островского «Последняя жертва». Утешает меня то обстоятельство, что уже 20 днем я буду в Москве, где до 8 октября буду бездельничать. Здесь, в общем-то, неплохо — городишко занятный. Большая река Двина, условия для нас созданы вполне приличные, только в номерах нет водопровода и по каждому пустяку приходится бегать...

<...> Как буду реагировать на то, что со мной так поступили, — дело сложное, и я еще пока не решил. Для меня только ясно одно, что приходиться с разговорами вообще — «это несправедливо», «меня незаслуженно обидели» — бесполезно, в наше время такие разговоры ни на кого не действуют, и при первой же возможности опять возможно повторение чего-либо подобного. Надо либо скандалить, либо угрожать! — Чем? Только уходом. Стоит ли и не страшно ли это — не знаю. Может быть, и не страшно, и стоит. Подумаю. Ты вопрошаешь о моих планах в искусстве? Понятия не имею. Вообще-то говоря, я могу получить лишь то, что останется, что не возьмут другие. Мне удалось отвертеться от какой-то ерунды в «Марии Стюарт». Дали мне прочесть «Ученик дьявола»¹. Там есть неплохой (но не больше) эпизод в последнем акте. Одна из тех ролей, которые я играл в самом начале своих театральных трудов. Кстати, ты помнишь, что в феврале 57 г. — нам с тобой будет по 40 лет в искусстве? Так вот, какого черта делать мне сейчас то, что я делывал 40 лет назад? Очевидно, теперь следует делать нечто другое; и нечто большее, и нечто более интересное.

Я не считаю и никогда не считал себя явлением крупным в нашей области. Но я с полной ясностью вижу, что кругом-то так бедно и неинтересно в смысле актерском (за редким исключением, разумеется), что считаю, я имею право делать не меньшую работу, чем это делают все эти пролазы, нахалы, подхалимы. Уж очень противно в нашем с тобой возрасте думать о таких вещах! А впрочем, м. б., это всегда так было, есть и будет? Наш театр принял к постановке пьесу румынского писателя Себастьяна «Потерянная звезда»². По-моему, очень хорошая пьеса. Напечатана в журнале «Театр», № 7. План театра: ноябрь — «Беспокойная старость»³ (в окт. «Забытый друг» Салынского — сыграли закрытыми весной⁴). Декабрь — «Золотая карета» и «Двор<янского> гнездо». Февраль — «Зимняя сказка». Апрель — «Мария Стюарт», и еще 7-ая постановка — забыл какая. Кроме того, в марте поездка в Лондон...

2 декабря 1956 г.

Добрый дружище!

У меня к тебе просьба! В твоём городе вышла книжница «Русские пословицы и поговорки». Лениздат. Цена 3 р. 45 к.

Пожалуйста, потрудись, разорись на эту сумму и сделай мне подарок. Когда купишь — сообщи мне. Чи я попрошу мне оную переправить, чи подождем до мая, когда наш МХАТ собирается выехать к вам на гастроли. Но это, разумеется, еще писано вилами, да еще на воде.

На днях подал Солодовникову петицию об уходе. Разговор был до того нежный, деликатный и дружеский, что можно было прослезиться. Он со всеми моими соображениями полностью согласился, признал себя виновным, вообще, как говорится, «обаял!» Но через два дня, выступая на собрании «средняка» труппы, — сказал, что: «К сожалению, в этот тяжелый период для театра имеются самые уважаемые и маститые актеры, которые не идут навстречу театру, отказываются играть эпизоды, пользуются трудным

* Продолжение. Начало см.: Театрон. 2014. № 2. С. 101–122.

положением театра и хотят быть деспотами». Вот тут и разберись в человеке! И, говорят, он всегда или по крайней мере часто так поступает. Словом, попросту говоря, надул меня.

Прошла у нас в Филиале премьера «Беспокойная старость»! Поставлена худо — Горчаков ставил. Кольцов⁵ — хороший артист. На премьере не допродали 400 билетов. Сборов делать эта пьеса не будет. Вообще сборы весьма плоховаты. Аншлагами идет только «Осенний сад». Сыграли его уже 51 раз. 15 возобновляется «Пиквикский клуб». Накануне своего славного сорокалетия придется попрыгать «козликом».

Вот, друже, какие у меня дела. Творческих взлетов у меня нет. Занимаюсь, гл. образом, хозяйственными делами...

12 февраля 1957 г.

<...> Не писал тебе, во-первых, потому, что хотел появственнее изложить дело с моим уходом, и, во-вторых, был болен ангиной, из которой только что выкарабкался. Так вот о себе: ко всему прочему мне не повезло — я избран в Худсовет. Директор, принципиально согласившись с моим уходом (как вариант, он предложил мне перейти на пенсию, что целесообразней сделать во МХАТе, чем где-либо), сказал, что, так как я являюсь членом Худсовета, — он не может не поставить мой вопрос на оном. Вот тут-то и началось! Понятно, я подготовился и выступил, прямо скажу, хорошо — имея цель никого не задевать и заранее обезвредить все наскоки, которые могли быть. Все выступавшие были на моей стороне. Те, кто был против меня, — молчали, кроме двух. Эти двое: Прудкин и Конский. Должен сказать, что, среди прочего, я произнес следующее... есть много мелочей, которые меня обижают, оскорбляют, унижают, действуют на мою психику. Повторяю, это все мелочи, на каждую в отдельности — можно не обращать внимания; но этих мелочей так много, их такое количество, что они неумолимо переходят в качество. И дальше, говоря как об одной из мелочей о том, что за границу вместо меня поехал Прудкин, — сказал: «В Архангельске (во время Чехословакии) — у М. И. было две роли, а я только в одной был дублером, а нужность М. И-ча там была равна нулю. А поехал он, а не я». Вот за этот нуль он и взъелся. Но самое интересное в другом. Поговорив несколько минут обо мне, каждый стал кричать

только о себе, что он-де тоже обижен; и было несколько минут, в течение которых обо мне все забыли; мой вопрос принял несколько странный оборот. Ну, в силу разных обстоятельств на Худсовете мой вопрос так и не разобрался. Обыкновенно большинство уходит на спектакль. А на днях я с директором договорился, что доиграю до конца сезона. А так как во время моей недельной болезни я был заменен и в «Осеннем саде», и в «Пиквике», — возможно, буду освобожден раньше. Конечно, в связи с этим большим для меня событием, у меня есть много всяких мыслей и соображений, но это все уже при встрече, буде она состоится. Весной поедет театр или в Ленинград, или в Киев — решится на днях как будто.

На Худсовете директор поставил вопрос о назначении главным режиссером Станицына. За поздним временем этот вопрос был перенесен на следующее заседание, которого не было по всяким причинам уже недели три. За это время как-то так получилось, что Станицын стал не главным режиссером, а заведующим художественной частью. П. А. Марков еще в санатории. Кто же и как же он теперь — пока неизвестно.

Произошла катастрофа с «Золотой каретой»: после первой генеральной ее пришлось снять и перенести на осень — ввиду полного режиссерского и актерского безобразия (режиссеры Марков и Орлов). В марте должны выйти «Мария Стюарт» и «Дворянское гнездо». Меня удивляет не то, что театр продолжает разваливаться, а то, что, оказывается, ему есть еще куда валиться. И, наконец, последняя сенсация! Приехала из провинции некая никому не известная актриса (настоящая фамилия Бабахан — по сцене Андреева⁶). Приехала в Москву потому, что вернулся из ссылки ее муж, в Москве мужу вернули комнату, дали маленькую пенсию, имеется сын 11 лет. Актриса знакомств никаких не имеет, голодают, она тькается во все театры, что, разумеется, бесполезно (ей лет 35), обращается к Ушакову⁷, который отказывается ее устроить и предлагает переменить профессию. Она в течение четырех месяцев звонит из комендатуры театра в дирекцию с просьбой принять и посмотреть ее в чем-нибудь. Ей не отказывают, но тянут. Наконец принимает зав. труп. и Раевский. Из разговора выясняется, что она играла А. Каренину. Раевский дает ей партнера Массальского, и после одной встре-

чи с ним несколько членов Худсовета (и я) ее смотрят. Она всем нравится. Хорошая актриса, хороший голос, хороший нерв, средняя внешность. Есть, разумеется, недостатки работы в провинции. И почему — не знаю, ей решают дать открытый дебют на сцене МХАТа — первый за все его существование, в «А. Карениной». Дают несколько репетиций — 2 генеральных. Все приходят в восторг. Рабочие сцены организуют ей среди технических цехов подписку на подарок и в день премьеры подносят ей сервиз и корзину цветов. Зрительный зал стоя аплодирует. За кулисами говорят: «Вот у кого Тарасовой учиться!» Занавес дают раз 20! Вообще черт-те что! Я был болен и не смотрел, но все хвалят. Очевидно, ее триумф — есть отчасти реакция на Тарасовское засилье. На другой же день рецензии в некоторых газетах. Все хорошие. Всякий блат и организация успеха — абсолютно исключена! Это — жалкое, никому не известное существо. Да и как понять подписку среди рабочих на подарок! Тарасова, кажется, отказалась теперь играть «Анну» вообще. Вот как валяются с пьедестала хотя и толстые, но пустые статуи. А вообще-то говоря — это театр! Это может случиться только в театре! Тарасова почти вышла из репертуара — в этом месяце играет 3 раза! И вообще многие артисты моего возраста. Ну вот, дорогой, сколько интересного ты получил! <...>

Москва. 23 февраля 1957 г.

Глубокоуважаемый шкап — Борис Вольфович!

Поздравляю тебя с сорокалетним юбилеем, который произошел 25 февраля с. г. Я, представь себе, все же думаю, что у нас с тобой поздравить друг друга есть с чем. Во-первых: 40 лет — это срок! Во-вторых, все же кое-что мы с тобой за этот срок сделали в той области, которую принято обзывать искусством. В-третьих, вели мы себя честно (я — во всяком случае), нас с тобой обижали больше и чаще, чем мы кого-нибудь.

Имею желание, чтобы мы с тобой отметили и пятидесятилетие. Как будто МХАТ с 1 июня по 7 июля будет в Ленинграде. Обо всем поговорим. Привезем «Марию Стюарт», «Дворянское гнездо», «Куранты»⁸, «Осенний сад» и еще несколько плохих и посредственных спектаклей. Гашу твои вопросительные знаки. Куда и когда? Не знаю. На пенсию ли? Воз-

можно. Это выгоднее получить пенсион через МХАТ. У нас 60-летие не обязательно; важен 25-летний стаж. Если бы мне дали 60% — то это бы выразилось в сумме 2100. А работая в театре, фактически я получаю 2650. Резон?

Отлично понимаю, что, проработав в театрах 40 лет, без одного трудней, особенно в моем преклонном возрасте. Но быть в театре и ничего не делать — тоже противно. Я уже писал тебе, что в девяти пьесах я свободен (в новых, которые готовятся), значит, через какой-то срок я совершенно выйду из репертуара. Ну, да черт с ним! Я, брат, тоже все думаю, как лучше дожить последнюю треть своей жизни? Для меня ясно, что работать с той же нагрузкой, с какой работал вторую треть, — невозможно! ...Ситуация складывается таким образом, что вертишься (не только работаешь), пожалуй, даже больше. И не потому, что больше дел, а потому, что все делаешь с большим трудом и на все затрачиваешь больше времени и больше энергии; а, как это ни странно, сил-то меньше. И еще — интереса ко многому — меньше; значит, делать то, к чему меньше интереса, трудней.

Каюсь, пожалуй, только за этот сезон — мне иногда бывает скучновато; и не только потому, что нет новой работы в театре, а еще почему-то! Почему — обсудим весной...

<...> В «Осеннем саду» играет — иногда теперь Конский. Артист крепкий, смелый и уверенный...

Зуева⁹ 22<-го> справила свой 40-летний юбилей, премирована месячным окладом, была отдельная афиша, после спектакля — чествование при открытом занавесе, играла «Последнюю жертву»; за кулисы пришел ее поздравить министр, получит народную СССР, — а актриса она вторая. Все в порядке вещей... <...>

Москва. 11 мая 1957 г.

<...> Что я делаю? Репетирую у Кедрова «Сказку». Должен сознаться, что я влип, как самый молоденький щенок! Я по дурости считал, что Кедров уж во всяком случае — не бросит меня; поможет и постарается дотянуть меня до остальных гг. артистов, которые худо-бедно репетируют эту пьесу третий сезон. «Ни нуля!» — как говорит Вл. Вас. Готовцев!¹⁰ Он занят освоением довольно интересной, но технически сложной и, очевидно, громоздкой декорации. Получается полнейший раскордак! Осветительная сторона в театре на самом низком

уровне. Техническая — очевидно, тоже. А при его неумении овладеть организационной стороной — получается то, что нормальные люди называют бредом сивой кобылы. Когда этот спектакль в конце концов родится — никто даже предположить не может, хотя выпустить 10 декабря (с 11-ого три спектакля выезжают дней на 12 в Ленинград — это С.¹¹, «Дядя Ваня» и «Идеальный муж»¹²). А с 15 октября по 9 ноября сцену занимает леоновская «Золотая карета».

Я выхожу на сцену, выучив дома текст, иногда ни разу не встретившись в фойе с партнерами, и таким образом пытаюсь нечто изобразить. На все мои намеки, что надо бы разобраться и хоть немного «сговориться» с партнерами, мне отвечают — «потом» и «Вы умеете самостоятельно работать — у вас все выйдет». Это у Кедрова-то в пьесе! А, откровенно говоря, в 60-то лет это довольно утомительно, и, мне кажется, едва ли стоит продолжать трудиться в таком плане. А боюсь, что это в настоящее время неизбежно. Вообще, дорогой мой, не знаю, что благоразумнее — податься на пенсию или продолжать вот так трепаться...

Москва. 7 ноября 1957 г.

Дорогой друг и благодетель!

Сегодня, в праздник, который проведен мной был весьма достойно, выбрал время тебе написать. А провел день вот как: днем погулял, потом за обедом выпил водочки, собственной настойки (3 рюмки), часик с небольшим поспал. Затем выступил в концерте и уж только затем сыграл в «курантах» иностранного писателя. Этот образ создается мной в этом сезоне впервые, вообще я этим занимаюсь в исключительных случаях и крайне редко.

Учись, как разумно и с пользой можно существовать.

Главное, чем я в настоящее время занят, — это труд над образом¹³ в «Зимней сказке». Пьеса должна пойти не позднее 7 декабря; если в этот день она не пойдет, то ей не будет сцены до следующего сезона. Полагаю, что к 7-ому не успеть. Писать тебе о развале больше не буду; полагаю, что тебе эта тема достаточно надоела.

В моей голове три сцены. Одною Кедров занимался; двумя другими — нет; и ясно, что теперь уже не сможет — нет времени. Четвертую, маленькую сцену вообще еще не трогали, текст не связан, и роли не выучены. На два наших выходных дня — 11 и 12 ноября — группу

мастерищ, в том числе и меня, Министерство Культуры отправляет на «официальные» концерты в Киев. С 17 ноября пять спектаклей едет в Рязань, а в конце мес. три спектакля направляются в Харьков, а в декабре на две недели в Ленинград. В январе, говорят, в Киев. Наш директор декларирует о необходимости создания пьес с самым ограниченным количеством действующих лиц, портативных, удобных для переезда, декораций. Этим и выражается приближение к народу нашего искусства — другими словами, выколачивания недостающих денег. В Ленинград собираюсь прибыть, и даже как будто дважды. Оба раза дня по 3. Играю немного. В ноябре осилю от 2-х до 3-х раз это дело. Сделал концертный нумеришко. Взял сцену из скучнейшего сочинения Леонова «Русский лес» — играю с Таней Ленниковой¹⁴. Искусство вышло достаточно посредственное, но... несколько раз сыграем.

Вчера, 6<-го>, произошел в театре Ермоловой любопытный случай. Во время спектакля (шла пьеса М. Светлова) один «веселый» зритель поднялся на сцену и стал танцевать. Оттанцевав, он спустился по лесенке, соединяющей сцену и зрительный зал, на свое место. Спектакль продолжался... <...>

Москва. 3 декабря 1957 г.

Дорогой и любезный моему сердцу Борисевичус!

Прости, что напишу тебе это письмо наспех! Нет ни времени, ни сил, ни нервов! Совсем измотала меня проклятая «Зимняя сказка». Пожалуй, скажу чистейшую правду, что ни одна роль еще не забрала у меня столько сил и ни когда, не только во МХАТе, но даже и у Корша, — я не подходил к прогонным репетициям таким сырым, неготовым, а в некоторых кусках просто не знающим, что делать! Прежде всего — никто не знает, когда же режиссер выпустит спектакль, который был назначен на 1 декабря. Если пьеса не пойдет до выезда в Ленинград, то она может пойти только во 2 половине января (с 25 дек. по 10 января — каникулы школьников — идут утренники и нельзя репетировать). В целом спектакль очень еще не готов, и сегодня мне стало окончательно ясно, что до Ленинграда — не может пойти. Оказывается, Кедров, как величайший лентяй мира, — дома абсолютно не только не работает, но, мне кажется, и не думает о постановке. Весь труд совершается

только в репетиционное время. Он два года работал постольку-поскольку, и вот, когда его в конце концов приперли к стене и заставили назначить срок (т. е. выпустить до Ленинграда), он, разумеется, не успел. Подробно поговорим, когда увидимся. Скажу лишь, что с осени у него совсем нет времени работать с актерами, в частности и со мной. Сложнейшая монтировка и свет, музыка, до известной степени, народные сцены — вот на что уходит все время. Сам понимаешь, в каком я оказался положении. А ведь он обещал, сукин сын, работать со мной! Одним словом, я уподобляюсь тому веществу, которое не может себе найти подходящего места — в проруби. Теперь дальше; так как многое по актерской линии весьма и весьма сыро, то Кедров хочет работать с актерами во время Ленинградской поездки; таким образом, я даже не уверен, поеду ли в Ленинград, а если поеду, то на сколько дней.

А самое печальное, что сегодня после прогона поползли какие-то тревожные слухи, что, мол, не того ждали; и даже поругивают!

Вот, добрый мой, тебе довольно беглый, но правдивый отчет! Все же надеюсь, что увидимся; соскучился я по тебе.

Москва. 21 января 1958 г.

<...> Все собирался дать тебе отчет о «Зимней сказке», да мешали разные обстоятельства и болезни... Отчет о спектакле дать тебе довольно-таки трудно (хотя, в общем-то, картина ясна); во-первых, потому, что сам лишен иметь впечатление, во-вторых, потому, что начал играть если не больным, то, во всяком случае, очень слабым после ангины, в-третьих, потому, что явного признания отнюдь нет, а только в этом случае после первых спектаклей и можно судить.

Сыграли 5 спектаклей. Я считаю, что если учесть, как долго ждали от Кедрова этого спектакля и как ждали, то наступило достаточно явное разочарование. Я бы сказал так: успех у публики (билеты нарасхват), но не победа! У публики успех, а «авторитеты» и «генералы» — молчат. Рецензий не было, а это очень плохой признак! Исполнение ролей господами артистами или не нравится, или считается средним. А некоторых ругают единодушно. Спектакль неровный; есть хорошие вещи, а есть куски совсем сырые, непоставленные, идущие в отчаянно затянутом ритме. Это у Кедрова-то!

Иметь же свое мнение о существовании спектакля, о том, как решен Шекспир и то главное, что есть в пьесе, не берусь: целого не видел. Почему он не отложил премьеру еще на месяц, чтобы дотянуть, — ума не приложу. Не то он устал, не то переоценил и себя, и свою работу. Пьеса пошла после трех прогонов, грязных, с остановками, с накладками; причем между первым и вторым прогоном прошло 3 недели, на втором были «папы и мамы», а на третьем — пресса. И преступление, и, как ты говоришь, — бред сивой кобылы. Я, кажется, в Ленинграде уже говорил тебе, что ни во МХАТе, ни у Корша — я ни разу не выходил на публику таким сырым и неготовым. К тому же после ангины у меня случилось недосмыкание связок, а начинаю роль пением под оркестр. Мука! Перенес все это героически. При всем том Кедров, конечно, единственный из всех наших режиссеров, который занимается искусством. А вот почему так вышло — пока судить не берусь; не то это случайная неудача, не то с ним что-то случилось. У меня есть подозрение, что он три сезона себя совсем не утруждал (дома он при выпуске спектакля ничего не работает), а когда спохватился, было уже поздно. Не знаю, поймешь ли ты мою рецензию; написал, как мне кажется...

<...> У тебя ведь вот-вот каникулы! Полагаю, что это неплохо! Найди время и напиши мне. Напиши, что дошло до тебя о «Сказке».

Москва. 13 февраля 1958 г.

<...> Я все еще не могу насладиться блаженством отсутствия репетиций. Это вещь! — не «творить» нового!

Но, братец! Что в театре!?!

Эдакого еще не бывало! Имею в виду майский voyage в Лондон! Тут, в этом деле не хватает Ильфа и Петрова — будь они свидетелями того, что творится, — «12 стульев» — совсем бы поблекли! В Лондоне на спектакли МХАТа («Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Беспокойная старость») уже открыта продажа билетов, а этих спектаклей... еще нет. «Вишневый сад» заново ставит Станицын. Он, как вчера сам сказал, «вчера заделал 2 акта», но кое-кого придется сменить; а 10 мая (т. е. меньше, чем через 3 мес.) отъезд в Англию. «Три сестры» ставит Раевский. Новые исполнители (молодые). Ольга, Маша, Ирина, Наташа, Тузенбах, Андрей, Соленый и, очевидно, Вершинин (Массальский). Одну Ольгу сняли, другие

пока держатся. В «Дяде Ване» Кедров не дает исполнителей на Елену Андревну и Астрова (остальные старые исполнители). Ливанова как будто нельзя брать; он огорчился и подал заявление об уходе. Теперь, очевидно, все, кому полагается, испугались и, возможно, он поедет. Тарасова уже, говорят, едет. Едем ли мы с Верой Николаевной — не знаем. Нам никто не говорит, а сами не спрашиваем! Число едущих артистов предельно ограничено; это условие английских антрепренеров. В поездку же устроилось достаточное количество совершенно ненужных людей, почти ничего не играющих и, во всяком случае, абсолютно не нужных. И вот осталось ли место нам — не знаю. Вообще театр живет только этой поездкой. Лица, не имеющие никаких прав на то, чтобы ехать, не занятые ни в одной пьесе, а занятые в Московском репертуаре (параллельно с лондонскими спектаклями здесь будет работать Большая сцена), добиваются быть включенными в поездку и иногда достигают успеха.

Это так все гнусно и нестерпимо противно, что мы с В. Н. в театр ходим только на спектакли. Сам понимаешь, что такое наше поведение — едва ли способствует попасть в Лондон.

Что же я делаю? Жизнь заполнена, она кипит, она интересна! Шофер, проработавший у меня 10 лет, человек, с которым у нас были самые прелестные отношения, в свой выходной день позвонил и заявил, что с «завтрашнего дня» он получил назначение на другую работу. Сижу без шофера. Не работает холодильник, не работает телевизор. Вообще масса интересного. В Филиале наш молодой режиссер В. Богомолов¹⁵ поставил спектакль «Дмитрий Стоянов»¹⁶. Мерзостнее ничего нельзя себе представить; даже зритель не ходит. Если это можно, то, спрашивается, что же нельзя? Но, конечно, это надо видеть... <...>

Москва. 24 февраля 1958 г.

<...> Я — о блаженство! — ничего пока не репетирую; играю в месяц спектаклей 12, и все весьма не трудных; на старости лет становлюсь эпизодическим артистом. В театре, куда я хожу, только лишь чтобы играть, и всячески избегаю заглядывать в оный, — происходит драка за право выезда «за рубеж» (раньше говорили «за границу»). Очень боюсь за Веру Ник.; говорят, ее вышибла из «Дяди Вани»¹⁷ Степанова, которая едет в Лондон, не будучи абсолютно нуж-

ной. Мало того, она своим отъездом срывает здесь выпуск пьесы, которая до зарезу нужна в репертуаре — во время лондонских гастролей...

Бывший Художественный Театр живет только предстоящей этой поездкой — вообще, эта гнусь, наверно, тебе мало интересна, но мне она столь омерзительна, что невольно о ней говоришь и думаешь.

Пользуясь тем, что днем не бываю в театре, посмотрел кое-какие спектакли в других театрах. Смотрел у Охлопкова «Кресло № 16»¹⁸. Очень плоха Мария Ивановна¹⁹. Все очень понарочному. Был на Всесоюзной Художественной выставке²⁰. О ней говорят (она организована в бывшем манеже), что когда там стояли лошади — говна меньше было. Это совершенно правильная мысль. Сделал для концертов отрывок из леоновского «Русского леса», играю с Ленниковой. Представь, хорошо слушают.

К шестидесятилетию МХАТа, которое, говорят, будет отмечаться, Кедров собирается ставить погодинскую «Патетическую сонату». Когда он успеет, со своими темпами, непонятно. До отъезда за границу ему надо вводить Астрова и Елену Андреевну. А юбилей в октябре. Бред! Значит, опять халтура, и опять он на это идет! А вообще-то говоря, ну их всех к черту! Наиболее умные люди в театре давно поняли, что надо только думать о себе! <...>

Москва. 4 апреля 1958 г.

Дорогой юбиляр!

Теперь, когда утихли звуки литавр и прочих инструментов²¹, — поздравляю тебя персонально. Это делаю для того, дабы выделить свой слабый голос из хора приветствующих тебя громогласов.

Ну вот. Дорогой! Мужай, развивайся, процветай, терпи. Имей в виду, что я жду от тебя довольно-таки подробного отчета об этом событии. Не ленись и не откладывай надолго. Жду.

МХАТ живет предпоездочной горячкой. Спектакли идут редко; лишь по субботам и воскресеньям. Утром и вечером репетируют три чеховских пьесы. «Дядя Ваня», в коем, как тебе известно, мы с В. Н. заняты, работает только по вечерам. Кедров репетирует тихонок, не спеша, репетиция длится часа 2, от силы — три. Астрова создает Губанов²² (играет Мортимера), а Елену Андревну — Анастасьева²³ (она когда-то тебе понравилась в «Чужой тени» Симонова). Пока это детский лепет.

Человеку свойственно испытывать чувство приятности, когда он оказывается прав, в чем-либо прав. Даже если сама правда для него неприятна. Так и я, грешный, рад, что ты наконец убедился в том, что я был прав, говоря о развале театра. Только видишь ли: я иду вперед! В оценке того, что делается, — я уже не могу употреблять слово развал! Я нашел более точное и совершенное определение: сказка! Нельзя описать и передать то, что и как делается. Я за это занятие не берусь. Чтобы это понять, надо видеть самому. Главная черта, определяющая тех, кто ставит, и почти всех, кто играет (а их в трех спектаклях весьма много), — это полная уверенность в себе и полная удовлетворенность достигаемыми (но пока еще не достигнутыми) успехами. Ну да им и карты в руки! У меня перед отъездом масса дел и хлопот. Этим и живу... <...>

Москва. 4 мая 1958 г.

Дорогой дружине!

Ровно через неделю — 11 мая вылетаем в Лондон, на «ТУ-104». Очевидно, летим только до Праги, а там пересадка на какой-то обычный самолетик. Сыграли по 2–3 раза и «Вишневый сад», и «Три сестры», и «Дядю Ваню». Очень худо. Но говорят, что блестяще. Должно быть, так и есть. Уволь меня от того, чтобы я подробно описывал тебе эти спектакли. Нестерпимы все эти бесчисленные скидки, с которыми надо подходить к оценке того дела, которому отдал всю жизнь!

Искусство театра — во всяком случае, Художественного — летит вниз молниеносно. «Вишневый сад» — это... Ну. Да молчу! Я так устал и замотался перед отъездом, что мне иногда кажется, что я не хочу ехать. А я не делал ни одной новой роли, а только репетировал «Дядю Ваню». Кстати, Кедров не только вводил новых, но и работал со старыми исполнителями. Со свойственной мне нескромностью смею сказать, что мой профессор Серебряков довольно-таки улучшился.

Вот расписание на завтра, 5 мая — выходной день!

10.30 — собрание отъезжающих.

1 ч. — съемка сцены из «Врагов» (с Тарасовой) — для киножурнала (к юбилею театра).

6 ч. — прием в Английском посольстве.

8 ч. — сажусь гримироваться на спектакль «Зимняя сказка». Прямо скажу, в шестьдесят

лет мне все это не под силу; поэтому херю знакомство с английским послом...

<...> Когда мы теперь с тобой увидимся? Я настолько не занят в новом репертуаре, что в случае гастрольной поездки в Ленинград едва ли в нее попаду. Ну, да там посмотрим...

Москва. 14 сентября 1958 г.

Дорогой мой Борисевич!

Не кляни меня, что не написал тебе раньше, — учти хотя бы мое искреннее сожаление по этому поводу. Я в полном восторге и упоении от поездки. Не думал, не предполагал, что увижу такое! Огромный доклад будет тебе, когда увидимся. Многого видал и понял и многое, к сожалению, не видал. Это особенно касается Парижа, где мы были только две недели. Хотя на старости лет пришлось кое-что узреть! Можешь мне завидовать, скажу прямо: вот в чем я тебя обошел в жизни! Ну, довольно восклицательных знаков.

Театр имел действительно очень большой успех. Объяснить это явление следует так: там, особенно в Англии, не знают такого искусства театра. И, если мы видим, что в настоящее время во МХАТе осталось процентов двадцать-тридцать от того, что было раньше, — там этого не замечают. Оговорюсь: в оценке каждого артиста в отдельности их мнение почти совпадает с нашим. Повторяю, полный доклад и отчет — при встрече. Времени это займет порядочно.

С 20 ноября четыре пьесы вылетают в Японию: это «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне» и «Золотая карета». Мы с Верой Ник. не попадаем. Кажется, я не особенно об этом жалею. В конце октября исполнится 60 лет МХАТу. Настоящего юбилея не будет, а так — кое-что. Отмечать будут скромно...

Я открыл сезон, возобновляю с одной репетиции каждую пьесу. По плану дирекции — в два ближайших года в новых постановках занят не буду. Это, разумеется, в достаточной степени весело... <...>

Москва. 24 октября 1958 г.

Любезный моему сердцу Борисевич!

Пожалуйста, не кляни меня за то, что я не описываю тебе во всех подробностях мои путешествия. Сам знаешь, не силен я в эпистолярном смысле, да и привык я к непосредственным беседам с тобой. Верю, что таковые еще будут иметь место, хотя перспектив в ближайшее

время не предвидится. Кажись, в ноябре наши приедут в Ленинград с концертами, но я — увы — не попадаю и как будто на сей раз не по вине врагов моих. И даже в прошлом сезоне сделал один концертный номерок, который, может быть, и не стыдно было бы показать ленинградскому зрителю, но что поделаешь — не судьба.

МХАТ с четырьмя пьесами начинает гастролы в Токио 5 декабря. Пробудут в Японии 35 дней (один спектакль дадут в Хиросиме). Интересно, правда? Я в это время буду играть «Зимнюю сказку» и только. Играю теперь в очередь — дублер введен во время моих лондонских занятий. Ничего не репетирую и, поскольку сейчас взят резкий поворот на советский репертуар, — перспектив не имею никаких. Работаются — «Третья патетическая» Погодина — ставит Кедров, «Битва в пути» — Станицын и «Все остается людям» — Конский (пьеса Алешина). Чувствую себя пока здоровым, но без работенки и перспектив весьма скучновато.

В понедельник, 27 — юбилей театра — 60 годочков. Юбилей будет закрытый. Причина — экономия средств. Я знаю список награжденных. Нас с Верой Ник. нет там. Есть курьезы, достойные кисти Айвазовского...

<...> Бываю, по возможности, на футбольных матчах. Этой областью увлекаюсь по-прежнему. Сам не играю — боюсь, хватит Кондратий. В настоящее время с большим любопытством читаю Паустовского. Этот писатель мне очень нравится. Пожалуй, он лучший из современных. В Филиале прошла у нас «Лисица и виноград»²⁴. Худо! Ставил Лесли²⁵. Тоже режиссер!.. <...>

Москва. 12 ноября 1958 г.

<...> Есть много людей, которые в некоторых случаях жизни умеют быть обаятельными. Это, кажется, свойственно и Станицыну. Так что я не смеюсь над тобой за то впечатление, которое он на тебя произвел. Тем более что показывать такую богатейшую вещь, как заснятый за границей материал, рассказывать, когда очень есть что рассказывать, да еще и пользоваться, конечно, не только своими наблюдениями и своим оформлением виденного, но использовать, в данном случае, умение, наблюдательность и острые глаза своих товарищей.

Виктор Яковлевич Гезе (он же Станицын) типичный и очень, по-настоящему, глупый немец. Он по-глупому самоуверен, по-глупому обидчив и по-глупому жестоко мстителен.

Конечно, он одаренный человек, но в его одаренности нет ума, поэтому все, что он делает (как режиссер), или совсем плохо, или удачно только отчасти; его дарование мелкое. Пожалуй, лучшим определением его положительных сторон в его постановках — будет слово «ловко». У него бывают «ловкие» мизансцены, «ловкий» свет, «ловко» организован процесс работы.

Это очень ограниченная личность. Бывать с ним вдвоем (мне приходилось сидеть рядом на стадионе) — мучительно. С ним совершенно не о чем говорить. Говорит он только крайне банальные вещи и обычно повторяет их по нескольку раз. Может долго молчать, не проронив ни звука; причем мы все знаем, что мысли его в это время не посещают. Мне кажется, что самый несчастный человек из его окружающих — его жена.

Он дышит лестью и подхалимством, как воздухом; причем лесть должна быть примитивная, грубая, прямая — его нельзя не только критиковать, но ему нельзя возражать. Иначе он враг на всю жизнь, всю жизнь будет мстить, где только можно, гадить и не кланяться при встрече. Он теперь заведующий художественной частью. Он необычайно подходящая фигура для директора. Лучше нельзя найти. Он делает все, что нужно директору, угодливо разваливает театр, готов на все услуги, лишь бы быть в центре МХАТа. Он очень добропорядочен и только потихоньку шипит на директора, который низвел его до положения конферансье — ведущего программы. А ведь по всем принципиальным, творческим вопросам выступает Солодовников. Вообще, Витя Гезе, как видишь, — симпатичный товарищ! Сохрани это письмо. Портрет Станицына войдет в мое собрание сочинений. <...>

Москва. 27 ноября 1958 г.

Дорогой Борискус! Если ты наймешь такси и объедешь все закоулки Ленинграда, то, возможно, ты отыщешь афишку или плакат, где указано, что часть остатков МХАТа посетит твой божественный город 1-ого и 2-ого декабря с. г. Среди этих огрызков значится старый хрен и твой старый друг! Я должен увидеть вас с Ниной Александровной и сделать вам 2 доклада; один, подлиннее, — о Европе, в том виде, как я оную застал и понял, и второй — о МХАТе. О последнем — всего несколько слов. Ставлю вам обоим условие — отменить обычный торже-

ственно-обильный прием. Это будет строгий доклад, когда докладчику полагается один стакан чая. Мне же ты должен выставить вместо стакана чая — бутылку Жигулевского пива. (Цена 3 р. 05 к. — за посуду получишь обратно 1 р. 20 к.) Имей в виду, я ставлю вам категорическое условие. Если оно будет нарушено — доклад будет отменен. Знаешь мой характер — я тверд! По приезде в понедельник звоню, и мы устанавливаем срок общения.

В одном ты ошибся: характеристика Станицыну писалась не только без чувства гнева, но вообще без всякого чувства. Это был плод весьма холодной логики. А теперь представь себе, какова бы была характеристика, если бы я поддался чувству. Кстати, могу тебя порадовать и другими оценками моих соратников по МХАТу, и, как мне кажется, еще более убедительными. <...>

Москва. 14 февраля 1959 г.

Дорогой дружине!

20 декабря я похоронил маму. Мы были всю жизнь — до последних дней — большими друзьями. Потерять мать, даже в мои годы, оказывается трудно.

Поэтом и по ряду других причин я тебе и не писал.

В театре почти не работаю, играю 3–5 спектаклей в мес., но все время чем-то занят. Так и проходит последний кусок жизни. К 1 апреля назначено сокращение работников в театре. Вначале велено было сократить и перевести на пенсию 166 человек, из них 48 господ артистов (в труппе у нас около 150-и), т. е. каждого третьего. В театре был ужас, нельзя было туда ходить и смотреть на собачьи, вопрошающие глаза актеров и актрис: «И меня?» Кое-как удалось доказать, что если проводить это разумное мероприятие, то придется снять такие спектакли, как «Третья патетическая», «Кремлевские куранты», «Анна Каренина» и другие.

Сейчас количество лиц, подлежащих изъятию, скинули. Актеров уберут 18–20 человек. Предпочтение получают имеющие право на пенсию и получающие большие оклады. Конечно, в театре есть балласт; люди абсолютно не нужные и ничего не могущие делать; но их, разумеется, не тронут; они останутся. Реально рассуждая, приходишь к выводу, что это может коснуться и нас с Верой Ник. или одного из нас;

мы оба мало заняты и получаем высокие суммы. Тут приходится учитывать три слагаемых: первое — работа в театре. Представь, это, пожалуй, наименее важное и достойное сожаления. Перспектив у нас обоих в смысле ролей — почти никаких, да и настолько быстро доразваливается театр, что... ну его совсем! Второе — сторона материальная. Она будет куда похуже. Привыкли жить «comprenez vous!» Третье — очень важное — это, как говорят французы, «трен» жизни. Привычка быть «при деле» — со всеми вытекающими отсюда следствиями — и моральными, и бытовыми, и пр., и пр.

Ну вот, дорогой мой, как складывается и как, возможно, скоро переложится жизнь!

Между делом готовлю два рассказа для радио: «Неприятность» Чехова и «Мощи» Мопассана. Оба — трудные. Что получится — неведомо. Изредка выступаю в концертах, чиню машину (старушка прошла более 80 тыс.), изредка смотрю телевизор и очень много курю. <...>

Москва. 8 апреля 1959 г.

<...>

Так вот, добрый мой друг Борисус, так мы и живем. В театре все продолжается изъятие 18 душ (досторговались с Министерством до этой цифры). Включены сюда двое покойников — осталось 16. Хотя по... приказу все должно было быть закончено к 1 апреля — никак с тяжким делом развязаться не могут, и к указанному сроку изъяли только 6 человек. Шевченко²⁶ перевели на пенсию. С остальными пока ничего не получается, и отложили недостающие «единицы» до конца сезона. В официальном списке были и Топорков, и Готовцев, но с ними что-то не получилось. В театре весьма непокойно, хватают то одних, то других — сам понимаешь, какое царит творческое настроение. На совещании по этому вопросу секретарь парторганизации дважды выставлял мою кандидатуру (причина — мало занят, что верно, но не меньше других), но успеха пока не имел.

Крепко держится местком — отводит много кандидатур. Тех же, кто является балластом и мог бы быть безо всякого ущерба изъят из театра, — по тем или иным причинам не трогают, а таковых было бы вполне достаточно, чтобы набрать нужное количество.

Я по-прежнему ничего не репетирую, перспектив пока никаких, и играю спектаклей 7 в мес. Откровенно говоря, я, со свойственной мне

самоуверенностью, не верю, что меня изгонят. Кстати: ни один из народных артистов не выполняет нормы спектаклей в месяц. Большинство играют не более половины положенных им спектаклей в мес.

4 спектакля (кажется, в конце мая) придут в Ленинград. Это: «Третья патетическая», «Вишневы сад», «Юпитер смеется»²⁷ и «Дорога через Сокольники»²⁸. Настоятельно рекомендую посмотреть все четыре. Увидишь, как тебе будет интересно видеть, что такое МХАТ на данном этапе. Этот этап определяется как «на подъеме». Не без некоторого удовольствия записал две вещи на радио и начинаю работать над третьей. Если у тебя есть радио и будешь свободен, то в субботу 11-ого апреля будут передавать записанную мной «Неприятность» Чехова. Если соблаговолишь послушать, то весьма буду тебе признателен, если сообщишь свое авторитетное мнение. Только, разумеется, не льсти мне, не подхалимничай и не спекулируй на нашей почти полувековой дружбе. <...>

Москва, 21 июня 1959 г.

<...> Я тобой очень недоволен! Ты был обязан посмотреть все спектакли МХАТа. Мало ли что и как я порицаю, — тебе надо их видеть; тем более что иногда к моей хуле ты относишься скептически и, кроме того, «Юпитер смеется» — мне определенно нравится, о чем я, кажется, тебе уже письменно излагал.

Представь, мне на старости лет дважды, и весьма настойчиво, предлагают запечатлеться в кино. Уклонюсь. Эту область я уже давно похерил и теперь, на старости лет — нет смысла к этому возвращаться. Хотя, при полной бесперспективности в театре, возможно, это и не столь разумно.

Не без удовольствия записал три рассказа по радио, возможно, до отъезда успею записать четвертый — «Граматику любви» Бунина. Работаю все четыре вещи с одним и тем же режиссером А. А. Шиповым²⁹ (он работает только на радио). Очень он мне по душе. И понимающий, и умница, и вьедлив, как черт!

Как ты, возможно, имел случай понаблюдать и догадаться, я обычно работаю много и над ролями, и над всем прочим; к сожалению — мотня, заботы и трепка — все отрывают от главного занятия. А еще Пушкин сообразил: «Служенье муз — не терпит суеты». <...>

Снегири, 5 августа 1959 г.

Милый старый хрен!

Старик старику рознь! Один кормит голубок, а другой — действительно играет в футбол. Да, братец ты мой! 14 июля с. г. на стадионе в Лужниках я играл за МХАТ — центрального форварда, против команды газеты «Советский спорт»... Сыграли вничью — 1:1. Играл я, как говорится, с ходу, без подготовки; без разминки играл плохо, но ведь все-таки играл. Учись, братец, пока не поздно! Я живу здесь, конечно, хорошо. Среди природы, как и полагается. Хотя человеческая инициатива и здесь дает себя знать в своих лучших проявлениях. На наш дачный кооператив близлежащие колхозники насочинили донос. Донос смешной, наивный, но что началось!!! Фельетонисты по-пластунски ползают вокруг наших участков, подползают к старожилам и через них выспрашивают все, что может дать им материал о наших преступлениях. Глупо, но противно. Почему-то все очень этим испуганы и заинтересованы. Ничего я что-то не понимаю...

Я заметил сам, лично — чем больше живешь, тем быстрее проходит время. А надо бы наоборот. Вчера я прослышал об одной предполагаемой возможности. Будто бы в сентябре будет двухдневная поездка на концерты в Ленинград. Это бы меня в высшей степени удовлетворило. Но... там видно будет. <...>

Москва, 27 ноября 1959 г.

Дорогой Борисевич!

Не писал тебе, и от тебя нет депеш! У меня несчастье с Верой Никол. — инфаркт. Случилось это 8 ноября. Не очень сильный, но... все же. Лежит дома, состояние удовлетворительное. Мы ей пока говорим, что это только спазм. (Кстати, друзья советуют и в театре не говорить пока правду.) <...>

<...> В театре не работаю, хотя за ноябрь сыграл целых 8 спектаклей.

29 пойдет «Битва жизни»³⁰. Серенько, с режиссерской пошлятиной, но на генеральной я смотрел с интересом. Очевидно, Михайлов³¹ к съезду решил этот спектакль поднять. Идет у нас такая пьеса в Филлиале «Все остается людям»³². Спектакль успеха не имеет, и зритель не ходит, но как лихо играет В. Орлов! Первый класс! У вас, в Ленинграде, говорят, билетов нельзя достать на эту пьесу³³ (у нас попа почти вымарали). <...>

Москва. 30 декабря 1959 г.

<...> Живу я при скверной погоде и нахожусь в отвратительном настроении. Честно говоря, никакие философские выводы уже не помогают, хотя я тверд, бываю, даже весел и присутствия духа, как говорится, не теряю!..

<...> Имел удовольствие наблюдать по телевизору юбилей Рубена Симонова³⁴. Такого еще не бывало! Приветствовали его и министры, и академики, и архитекторы, и пр., и пр. Получил он серебряную медаль от Комитета Защиты Мира. По сравнению с его юбилеем Юбилей Художественного театра или, скажем, юбилей Вас. Ив. Качалова — это просто какие-то именины тети Мани!

Кстати! Знаю тебя несколько десятков лет и только теперь понял, какой ты льстец и подхалим! И зачем тебе надо так льстить мне — ума не приложу! На твой вопрос, сколько мне нужно времени, чтобы войти в репертуар, отвечаю: несмотря на мои просьбы занять меня хоть в чем-нибудь, например, я униженно просил дать мне роль Актера в возобновляемой в новом составе пьесе г-на Максима Горького «На дне» — и получил отказ; как, впрочем, и я не занят уже в последних 17 пьесах! Сам понимаешь, я бы очень охотно пошел навстречу твоим желаниям, хотя бы в самой скромной мере, но ты явно мне льстишь, преувеличивая мои права и позицию. Убежден, что я один из тех, кого не занимают умышленно. Я считаю, что теперь «рыпаться» и чего-то добиваться (да еще с моим полным неумением) — это и бесцельно, и довольно глуповато! Юмор-то еще заключается в том, что ведь около трех лет тому назад меня уговорили остаться! Зачем? С тех пор ни одной роли (если не считать случайного ввода в «Зимнюю сказку»). <...>

Москва. 30 января 1960 г.

<...> Не помню, писал ли я тебе, что у нас, по существу, провалилась «Чайка»³⁵. И декорации, и актеры, и, главным образом, режиссер. Но вчера я смотрел в Малом театре генеральную «Иванова»³⁶. Такого я еще не видел и не допускал мысли, что что-либо подобное может быть. Помесь дурной провинции с дурным любительским гротеском, точнее, помесь дворянски со свиньей, как выразился А. П. Чехов в «Дорогой собаке». <...>

<...> Живу пока один, бобылем³⁷, мотаюсь, выступаю в концертах, готовлю для записи

«Учителя словесности» Чехова, в театре, разумеется, не работаю. <...>

Москва. 24 февраля 1960 г.

Многоуважаемый
Борис Вольфович!

Имею честь и удовольствие всеподданнейше поздравить Нас с 43-летним трудовым стажем! Эко оторвали! Всякий юбилей — это, прежде всего, подведение итогов. Ну, а сколь они убедительны — не нам судить. Полагаю, что не особенно; во всяком случае, кажется, они могли бы быть более значительными. Во всяком случае, любопытно, по каким кривым шли наши жизни в искусстве, и не менее любопытно, во что они уткнулись. Когда думаешь о себе, то кажется, что может быть, еще что-нибудь и сделаешь, но это, разумеется, только дело случая. Силы еще есть, но прав уже нет никаких. Вот те немногие, но весьма умные и глубокие мысли, коими я могу поделиться, пожалуй, только с тобой одним. Должен буду лишить тебя удовольствия видеть себя в Ленинграде. Собираются выехать с чеховскими пьесами в мае в Ригу, а в июне в город Свердловск. Можно, конечно, было бы и еще куда-нибудь похуже. <...>

<...> Жизнь веду неаскетическую: много курю, выпиваю — в меру. В этом месяце я играю два спектакля. Это немного и потому не утомительно. <...>

г. Москва, 4 мая 1960 г.

<...> В театре все роскошно. Секретарь парт. организации (будучи уже переведен главным в ВТО) — избрал через наше бюро главным режиссером Станицына. Все или почти все ликовали, но замминистра вызвал его — и заявил: «Вы — дурак! Посему главрежем быть не можете! К тому же эта должность не выборная, а назначаемая». Конфуз! Станицын как будто обиделся и, вероятно, откажется быть в коллегии, которая будет вместо главрежа и председателем которой — Кедров. Входят в коллегию — 9 человек, из которой трое молодых и из которой, разумеется, все равно ничего не выйдет! После провала «Чайки» и «Смерти коммивояжера»³⁸ — благополучно прошли «Братья Карамазовы»³⁹. Недостатков в спектакле много, но это спектакль, за который не стыдно. Великолепен Грибков⁴⁰ (Смердяков). Хороши Прудкин (Фед. Павл.) и Алексеев⁴¹ (Алеша), много хорошего у Ливанова. Явно плох Смирнов⁴²

(Иван). Девки (Грушенька, Екатерина Ивановна) не годятся.

Сейчас распределяют пьесу «Над Днестром» Корнейчука. Станицин начинает пьесу Погодина — о коммунистических бригадах⁴³ и Моноков⁴⁴ (есть такой) пьесу Когоута «Старшая сестра»⁴⁵. Я, очевидно, везде свободен, ибо колхозников, хотя бы и украинских, изображать не способен. Не очень доверяю себе и как участник ком. бригады. Все остальное — очень хорошо. <...>

Снегири, 2 августа 1960 г.

<...> Ты спрашиваешь меня, чем же я, собственно, занимаюсь, как использую свой огромный досуг, будучи освобожден от труда в театре? Если отбросить юмор и злость (вернее, озлобленность), а, как ты, наверное, уже понял, эти два качества уживаются в моей сложной натуре — и ответить тебе покойно и с полной ответственностью, то ответ должен быть таков: я исполняю в основном функции домохозяйки... А часть досуга — отдаю приработку. Выступаю в концертах (прошлой зимой довольно порядочное количество раз) — и записываю кое-что по радио. Теперь же радиоработа, вероятно, упадет, так снизили ставки, что смысла в этом труде уже нет. А заниматься искусством для искусства — несовременно. Да к тому же я не настолько богат, дабы вести себя столь неосторожно. Очевидно, свою жизнь данного периода — точнее всего назвать так: прозябание. Скажу тебе по секрету: ясно видя свою полную ненужность в театре, я почти потерял веру в свое короткое будущее (в искусстве). Я очень устал от ежедневных дел и объяснений бытового качества. Разумеется, это возмутительно и преступно, что мы с тобой поставлены в такие условия. Мне раньше казалось, что, работая всю жизнь и очень много, — я вправе рассчитывать на иную старость. А оказалось, что жизнь привела к полной твоей ненужности и к бесполезному, до предела нудному ежедневному труду. Но одним я еще держусь. Пока чувствую себя здоровым. И, представь себе, какой я мудрый! Я ценю это! И еще похваляюсь: пессимизм не всегда одолевает меня, бывают периоды, особенно на людях, когда никому, пожалуй, в голову не придет, что я пришел к таким печальным выводам. <...>

Председателем коллегии избран и утвержден Кедров. Вроде пока хорошоится. Во всяком

случае, измордовал директора и продолжает это занятие. Надолго ли его хватит — не думаю. Во всяком случае, новый министр в присутствии всей коллегии сказала директору: «Имейте в виду, в развале театра вы виноваты перед всем коллективом». Это расценивается как новая политика на нашем фронте. Во всех новых пьесах я не занят, да и ничего не предвидится. Кажется. Я уже писал тебе — в новом молодежном составе «На дне» просил роль Актера (роли старшего возраста полагаются «старикам») — не дали. Прошла «Нора»⁴⁶. Хуже — трудно. Играть буду уже совсем редко. В сентябре, например, ни одного спектакля. Кстати, Ильинский⁴⁷ сыграл в Малом театре за два последних месяца — один раз. Он, между прочим, ставит у себя «Любовь Яровую». А актер он стал совсем хороший! Интересуюсь футболом, частенько бываю на стадионах, а сам как будто играть больше не буду. Хотя хочется, и часто вижу во сне, что никак не могу забить гол. Вот, мой дорогой, как складывается моя жизнь, почему-то мало читаю, меньше, чем раньше. <...>

9 сентября 1960 г.

«...и вошел благообразный старик, лет шестидесяти, белый как лунь и глупый как колода».

Пожалуйста, не подумай, что этой фразой я намекаю на нас с тобой — просто я эту зернистую характеристику вычитал в одном из старых номеров «Сатирикона»⁴⁸.

Между прочим, Н. С. Хрущев, выступая на встрече с интеллигенцией столицы, сказал: «Хорошо бы в журнале „Крокодил“ открыть отдел юмора и сатиры». <...>

<...> У нас начался сезон 3 сентября. Я в театре не бываю, незачем. В этом месяце я играю один спектакль — 29-ого. Как видишь, за каждый свой выход я получаю порядочно; боюсь, как бы вскоре не отказались от моих услуг. О ближайшем и намеченном репертуаре я тебе уже, по-моему, писал. Собираются поставить «Войну и мир», «Короля Лира», «Поднятую целину»... Как видишь, все грандиозно скучно и нет исполнителей на центральные роли.

Ты прав, профилактически я веду себя крайне неразумно. Отчаянно курю, лопаю все решительно, ежедневно пью пиво. Выпиваю же более крепкие напитки весьма умеренно. Занимаюсь домохозяйством, никаких предложе-

ний по искусству пока не имею. Весьма редко выступаю в концертах. Собственно говоря, если бы не было сознания, что еще можешь работать, и не было бы опаски, что тебя могут выгнать, эта жизнь была бы довольно заманчивой. Получаешь большой оклад, почти не работаешь в театре, имеешь достаточно времени, чтобы прирабатывать то тут, то там и предаваться ничегонеделанью, т. е. моему любимому занятию. Но этому весьма мешает поселившийся в мозгу червячок, который настойчиво подтачивает мои эпикурейские наклонности. Ты спрашиваешь, почему я кланчил Актера, а не Барона? Потому что решено сделать новый состав, где все молодые роли поручаются молодым талантам, а старые — старым. Барон молод, а Актеру по Горькому — 43 года. Я и считаю, что характерные роли этого возраста как раз для меня. <...>

<...> Не забывай. Пиши не только умные книги, но и изредка мне письма...

Москва, столица нашей Родины.

17 октября 1960 г.

<...> Я живу блестяще! Работаю по хозяйству. В трагедии «Король Лир» мне была предложена роль дворецкого (очевидно, скоро сделают попытку занять меня просто в народной сцене). Ответил я зав. труппой, который со мной говорил на эту тему, так: «Я прошу вас передать руководству, чтобы никогда впредь мне ничего подобного не смели предлагать!»

Вот видишь, до чего я дожил на старости лет! Но, несмотря ни на что, я «даже улыбаюсь». <...>

Вологда. 15 ноября 1960 г.

Да, дорогой Борисидзе, именно из Вологды! Из того именно города, в который раньше актеры ходили пешком из Керчи⁴⁹, а в настоящее время ездят из Москвы по железной дороге, причем и в вагоне, и в гостинице умопомрачительная жара!

<...> Я уже тебе писал, кажется, что МХАТ, как и другие театры, дабы оправдать свое существование, ежемесячно должен выезжать на периферию (раньше это называлось провинцией) и зарабатывать недостающие суммы. Вот и мы среди прочего репертуара привезли на 3 дня «Осенний сад». Моссовет с 1 ноября для удобства граждан издал распоряжение — перенести начало спектаклей с 7.30 на 6.30, т. е. на час раньше. Это распоряжение так и было мо-

тивировано: для удобства и зрителей, и господ артистов. Но зритель реагировал на это как-то странно! Он резко снизил посещаемость театра, значительно увеличилось и количество опаздывающих на спектакли. Посыпались многочисленные письма с предположением, что в Моссовете — не без идиотов, доказывалось, что гражданам, кончающим работу в 5 ч. и живущим не в центре, невозможно успевать в театр за полчаса. Последуют ли какие-либо выводы из создавшегося положения — посмотрим. Дальновидные головы предполагают, что может последовать новое распоряжение — перенести спектакли еще на час раньше!

Вывешено распределение ролей в трех пьесах: «Короле Лире», «Войне и мире» и в «Третьей сестре»⁵⁰ Когоута (чешский писатель). Много смешного, но для того, чтобы понять юмор, надо хорошо знать артистов нашего театра, особенно молодежь. Смотрел я в Малом театре генеральную «Любови Яровой» в постановке Иг. Вл. Ильинского. Сделан спектакль определенно неплохо; но за самым редким исключением артисты играют плохо. Вообще артисты что-то подводят: я долго думал, что, возможно, мне мешает быть объективным обычное отношение к последующему поколению. Оказалось, дело в другом. И, как мне кажется, в малом количестве значительных дарований, и, главным образом, в их нежелании много и упорно работать над собой; другими словами, в лени и профессиональной некультурности. Разрешаю тебе воспользоваться моими мыслями.

Ты хвастался, что читаешь сочинения М. П. Чеховой о брате. Что именно? Письма ее к брату, изданные в 1956 г.? Если что-либо не это, то напиши. Я интересуюсь всем, что касается этого любезного моему сердцу писателя. <...>

Орел, 14 декабря 1960 г.

Дружище Борис!

Ты замечаешь, какую я взял споровку? Писать тебе из разных городов, только не из Москвы. Объясняю вторично, эти поездки — не личные и не коллективные гастроли господ артистов в свою пользу — как было в прежние годы, а спектакли театра, который по своей бедности вынужден ежемесячно посылать ряд пьес на периферию.

Пишу тебе карандашом, ибо в номере вновь построенной гостиницы этого города,

в номере «локс» — чернил не полагается. Такого я еще в жизни не встречал. Вообще городок!

Вчера мы, по-моему, не имели успеха с «Осенним садом». Публика в течение первых 10 минут первого акта громко беседовала, усаживалась, входила, вообще вела вполне самостоятельную жизнь. Это особенно пикантно, если учесть, что был аншлаг. Мы с Верой Николаевной приехали сюда на 3 спектакля и рады, что 16-ого будем дома.

В театре МХАТ — все как полагается — все хорошо. Особенно симпатично чувствует и ведет себя коллегия. Они все, и режиссеры, и актеры, набрали себе пьес и ролей.

<...> Я только закончил одно грязное дело — закончил озвучивать одного замечательного итальянского актера (он же, главным образом, режиссер). Это Витторио де Сика⁵¹. Я озвучил его, по моим представлениям, средневат. Уж очень они, итальянцы, много и быстро говорят. Но какой артист!!! Я его видел впервые, хотя он не раз, оказывается, бывал на наших экранах. Картина называется «Генерал дела Ровере»⁵². Предупреждаю, очень тяжелая. Это период оккупации Италии Германией... Вообще их лучшие артисты играют так, что нашим славнейшим и во сне не приснится. <...>

Москва. 17 декабря 1960 г.

<...> Выполняю свое обещание — очень кратко сообщить о юбилее Охлопкова. Торжество походило на триумф героя, освободившего свою страну от ига чужеземных завоевателей. Слова ему были высказаны самые лестные; вроде: «Ты — гигант!» и все в этом роде. Кинорежиссер Юткевич⁵³ выразился так: «Мы с тобой настоящие ученики Станиславского», чем даже самого юбиляра привел в некоторое замешательство. Наш общий друг И. С. Козловский⁵⁴, никогда не видевший ни одного его спектакля, приволок лавровый венок и нацепил ему на голову. Так этот гигант и принимал все поздравления в лавровом венке. Средства организации юбилея следующие: накануне кто-то из юбилейной комиссии позвонил во МХАТ по телефону и заявил: «От вашего театра необходимо: делегация на уровне народных артистов, цветы и ценный подарок». На недоуменный вопрос нашего замдиректора — откуда же взять деньги на ценный подарок — был произнесен ответ: «Ну, возьмите что-нибудь из вашего музея — хотя бы чернильницу Станислав-

ского или Немировича». Вот, дорогой, как нужно!

НВ. К чести нашего министерства надо сказать, что после этого безобразия все юбилеи теперь запрещены.

В театре все прелестно! В декабре должны выйти на свет божий две премьеры «Точка опоры» Алешина⁵⁵ и «Цветы живые»⁵⁶ Погодина. Не помню уже (склероз крепчал), сообщал ли я тебе, что к концу прошлого сезона, во время очередного запоя покойного Володи Грибкова, мне была предложена роль Смердякова в «Карамазовых». Я (хотя и не был уверен, что мой могучий талант этот образ осилит) — согласился. А после смерти Грибкова Смердякова дали другому — Кольцову. Ну, что ты прикажешь делать? При всем этом наши многочисленные руководители все время болтают об этике Художественного театра. Я усматриваю в падении театра вообще и МХАТа в частности одну причину — страшное падение профессионализма. Это сказывается во всем, начиная с неумения распределять роли. На днях Станицын снял с роли (одной из основных) актрису за две недели до премьеры, проработав с ней 6 месяцев. Спрашивается, а раньше что глядел? Ну вот, дружище, считаю это письмо весьма и весьма содержательным. <...>

Москва. 2 января 1961 г.

Дорогой и милый старый хрен!

Совсем было собрался 29 декабря прошлого года поздравить Нину Александровну и тебя с наступающим последующим годом, но... днем этого дня мне пришлось пережить большое потрясение в области искусства, я, не скрою, в достаточной мере растерялся и только вот теперь помаленьку приобретаю нормальное состояние духа.

А видел я генеральную пьесы «Цветы живые», сочинение г-на Погодина, режиссура (а это главное) — Станицын и Карев. По мнению всех старожиллов МХАТа (я и себя к ним причисляю) — такого позора и срама у «лучшего в мире театра» пока не видели. Ведь важно, почему это плохо и, если можно так выразиться, куда это плохо? История театра не знает примера такого единодушного мнения коллектива в оценке этого спектакля (кстати, история театра не знает случая, чтобы по окончании генеральной не смогли ни разу поднять занавес). Что же мы увидели? И почему это так?

Очевидно, такие спектакли могут появляться только в далекой периферии... Больше другого угнетают актеры (через режиссера, конечно). Играет только молодежь, даже стариков. Это все ученики, и в большинстве случаев любимчики Станицына (по Школе-студии МХАТ). Эти артисты почему-то в самых интимных сценах кричат, играют преимущественно руками, иллюстрируя свои чувства и переживания, а иногда и просто жестом объясняют слова, говорят очень громко, но я, сидя в 8 ряду и обладая абсолютным слухом, треть текста не слышу. Надеюсь, причины тебе понятны? Вообще нельзя понять, в чем же дело? О чем речь? Что этим людям нужно? Поэтому появление В. И. Ленина (оживает его портрет) — оскорбительно, я уже не смею касаться, хотя бы поверхностно, таких явлений, как вкус и индивидуальность.

Вот где потеря профессионализма доведена до катастрофы!

- 1) Взяли плохую пьесу.
- 2) Плохо распределили роли.
- 3) Плохо разобрались в пьесе и плохо ее поставили.
- 4) Плохо справились с актерами.

Но главная сила в том, что спектакль должен был идти 30<-го> — в конце года, и его отмена означает потерю всех и всем предназначенных премий! А это — один из первостепенных двигателей искусства. И представь себе!!! Я верю в святость, верю в честность человека! После четырехчасовой битвы членов коллегии с дирекцией — дирекция пала — спектакль не пустили (что будет с ним дальше, не знаю). Ну и коллегия, ну и душа! Ведь некоторые коллегияны тоже надеялись на премии и... устояли!! (Правда, есть подозрения, что, если бы допустили спектакль, коллегию бы могли разогнать, но...) <...>

Москва, 28 января 1961 г.

<...> Что творится в театре — уму непостижимо. Очень жаль, что целый ряд факторов и событий тебе нет смысла описывать. Чтобы их оценить — надо быть работником МХАТа, иначе они, как говорится, не дойдут. Станицын Аденаурович фон Гезе — после страшного срама с «Живыми цветами» Погодина (коллегия отложила выпуск спектакля с рядом требований к автору и режиссуре) — заявил, что он, выпустив это произведение, отказывается от

дальнейшей работы режиссера в театре и, таким образом, не будет ставить «Войну и мир», чем все очень удовлетворены.

Принята пьеса Соболева «Хозяин»⁵⁷ — о целинных колхозах (говорят, очень стоящая). Центральный образ колхозника будет создан Ливановым, режиссеры: он же и два Марковых — они все трое рождены для создания колхозно-крестьянских тем. Таким образом, к съезду партии и годовщине Окт. Рев. — готовятся три пьесы. Три советских пьесы. Остальное — поскольку-постольку.

Прочел твои сочинения⁵⁸. Очень симпатично.

Я все чаще сожалею, что лишен эпистолярных дарований. Как бы было можно и как бы следовало описать в настоящее время существование театра, который раньше был Московским Художественным театром. <...>

Москва, 28 февраля 1961 г.

Дорогой брат!

Во-первых: за 44 года пора вытвердить, что наша дата не 24-ого, а 25-ого февраля (у меня сохранилась афиша).

Во-вторых: твое суждение о Кедрове — не только талантливо, но и проникновенно. Проклоняюсь. Я своим слабым умишкой всегда считал, что художник может выразить и передать в своем искусстве только то, чем он обладает, что в нем живет, иначе... — не получится. В том-то и гибель МХАТа, что люди-то пустые. А пустые-то все или почти все. Как тебе известно, я не мастер создавать портреты, а то бы я тебе еще подкинул оных парочку-другую. <...>

В театре творится такое, что описать физически невозможно: никакая бумага, никакая авторучка не выдержат. Должен тебе сообщить, что со мной произошел потрясающий по неожиданности случай! Я получил роль! Правда, в пьесе, которая на 30% вероятности не пойдет; но все-таки получил! Пьеса называется «Убийца» — американского современного сочинителя Ирвина Шоу. Написал он ее в 43-ем году о событиях в Алжире, имевших место в 42 году. Тут и образы сопротивления, и петеновские французские генералы (один из них — я), и захватившие побережье Африки американцы, и главный герой — роялист француз. Все это с достаточно передовых, но американских позиций. Пьеса написана ловко, будет смотреться. Роль моя — очень небольшая, то, что раньше

именовалось «эпизодом». По существу в одной картине, в одной из девяти.

Но!!! Поручили ее ставить нашему молодому актеру — ему 31 год — Леньке Топчиеву!⁵⁹ До сих пор он ни одной пьесы не поставил, ничего не ставил и вообще как режиссер ничем себя ни худо, ни хорошо не проявлял. Поручили! За что? Почему? Да только потому, что он проявил инициативу! Мальчик он умненький, дипломат, лично мне симпатичен. Артист — средних способностей, однообразный фатик. Мнение о пьесе и о режиссере в коллегии резко разделились (Кедров был против), но Прудкин, который от коллегии ведает производством и которому перед получением звания — необходимо все наладить и заполнить, это дело провернул. И еще! Я тебя сегодня замучаю своими делами. В пьесе «Хозяин» Соболева, обещанной выпустить к съезду, есть блестящая для меня роль. Ее, разумеется, схватил Прудкин! Но под могучим, очевидно, давлением широкой советской общественности — с одной стороны, и по причине старорежимной театральной подлости — меня поставили вторым. Разумеется, ни при каких земных обстоятельствах мне этой роли не видать, как своих ушей! Вот видишь, старина, это письмо посвятила моим личным событиям! Прости за такой эгоцентризм. Вероятнее всего, в Киев меня не возьмут. Четыре пьесы, в коих я блистаю, туда не едут. <...>

Москва, 7 апреля, уже 1961 года.

Дорогой Борисевич!

Ты меня так застыдил, что я, почувствовав всю низость своего нравственного падения, отвечаю тебе сразу. Не писал тебе потому, что не решался сообщить тебе об одном курьезе, который происходит со мной и пока еще окончательно не оформился. Думал, вот-вот оформится, сразу же напишу. А курьез загадочный! Театром принята пьеса, написанная на точном тексте писем Бернарда Шоу к актрисе Патрик Кембэл⁶⁰ и на тексте ее писем к нему. Период переписки 1899–1914 и, с небольшими перерывами, до 1937. Назыв<ается> пьеса «Милый лжец». Пьеса имеет 78 страниц и состоит всего из двух действующих лиц: Б. Шоу и актрисы. Вот речь идет о Б. Шоу. Сам понимаешь, что такого еще никогда и никто из актеров ни в советское время, ни до Революции у нас не играл. Пьеса идет с огромным успехом в Нью-Йорке,

Чикаго, Вашингтоне, Лондоне, Берлине, Париже... Везде играют лучшие актеры и актрисы страны. Пьеса построена так, что портретное сходство исключается (хотя, представь, мне показали несколько портретов Б. Шоу — и я очень на него похож). Пьесу из-за границы привез П. А. Марков. Актрису должна играть Степанова⁶¹. Ставить... Раевский!?!?!??

Меня вызвал директор, и вместе с Раевским и Степановой спросили — согласен ли я на эту аферу. Я стыдливо согласился. Но так как в театре говорят, что я единственный кандидат на эту роль, и так как коллегия пока это не утвердила, и приказа официального нет, сам понимаешь, я ни в коем случае не считаю, что этот вопрос решен. Пьеса интересная, но адски трудная. Три акта — только двое. И, конечно, требующая режиссерского решения. Иначе может получиться бред сивой кобылы. Для меня ясно, что эта роль требует актера покрупнее, и то обстоятельство, что кругом сейчас играет кто хочет, что хочет и как хочет, — не может изменить моих консервативных убеждений, особенно в оценке своих возможностей.

А между тем театр постепенно и закономерно разваливается. Репетиции Топчиева над «Убийца» напоминают репетиции в самодельном кружке. Сверху настаивают включить в репертуар Киевских гастролей «Плоды», но чиновники разогнали четырех исполнителей на пенсию (Шевченко, Коренева, Готовцев и др.). Заменить их и некогда, и, в сущности, достойно заменить трудно. В течение целого месяца искали путей, как обойти закон, — в конце концов Министерство просто приказало. Будет еще один эксперимент в театральной жизни. Гиганты ума предлагают отменить билетеров. Спрашивается, а кто будет выводить пьяных из зрительного зала? Кто будет следить на утренниках за юными зрителями, которые, как правило, во время действия стреляют из рогаток в актеров. Ну, допустим, когда стреляют скомканной бумагой — это мелочи, а вот у нас на «Мещанах» стреляли мелкими железками. Впрочем, может быть, это тоже мелочи. <...>

Киев, 6 июня 1961 г.

<...> Веду трудовой образ жизни: за месяц играю 7 спектаклей (из них 3 раза «Плоды»). Посещаю кино, гуляю на берегу Днепра, был вчера на футболе. Попиваю пиво и белое вино (весьма в меру), временно бросил курить. Как

видишь, жизнь утомительная! Надо бы заняться ролями, да руки не доходят. А если быть откровенным, то и лень и распушенность. Я решил брать пример с молодых. Один наш актер (он всего два года в театре), никого не поставив в известность, самовольно приехал в Киев не 31 мая, со всеми вместе, а 6-ого. На вопрос, почему же так? Ответил: у меня ребенок, нужны деньги. Я должен был приработать на телевидении. Вообще, почему-то по весне молодые актеры пачками не приходят на спектакли. Ну, разумеется, все это мелочи. <...>

Июль месяц, число — 2-ое, год 1961.

Благодетель!

Не заподозри меня в каких-либо интригах или в чем другом, почему я тебе сразу же не ответил. Нет. Клянусь честью старого гвардейца — причина только одна, но самая уважительная — лень-матушка. И все же, видишь, сочиняю в Киеве, хотя сегодня Вера Николаевна играет последний спектакль и завтра, т. е. 3-его, уезжаем домой. Я же закончил свои гастроли 29-ого. Чем был занят? Почти ничем. За месяц 7 спектаклей, 2 шефских концерта, 6 — платных, 2 раза выступил по телевидению (со старыми, весьма проверенными образами), однажды был на правительственном приеме, ежедневно ходил на базар, покупал молочные и огородные продукты по крайне высоким ценам, за обедом выпивал по бутылке пива, вечером (к счастью, не ежедневно, по бутылке белаго (столового, а не водки) вина. Обычно производил это единолично, без компании. Весь месяц не курил. Чувствовал себя отменно.

Если 18 июля у тебя будет возможность, желание и настроение меня повидать, черкни мене заранее; хотя мой приезд в эти числа не во всем будет зависеть от меня по ряду причин (будет ли шофер в отпуску — и еще кое-что).

Что же касается других чисел — 4–8 августа, то пока у меня есть надежда в это время находиться где-то в районе городов: Монте-Карло, Ницца, Марсель, ибо из Парижа, вероятно, улетим 3-его августа.

Не делай неразумных пауз, не хватайся перечитывать вторично то, что прочел. Дело в том, что я с небольшой группой оборванцев из актерского общества собираюсь по туристской путевке посетить страну, которая называется Франция. Разумеется, окончательно это решится в самом конце июля. (Начало поездки

намечено на 29 июля.) Вот каковы мои творческие планы!

Будущий сезон, очевидно, будет для меня трудноватый — как будто придется заниматься одновременно двумя ролями, чего я по избалованности и по причине серьезного отношения к искусству — не люблю и не умею. Вообще же, в связи с поездкой театра в Америку (апрель-июнь 1963 года), много будет интересного в нашем прославленном коллективе. Я смогу быть объективным наблюдателем, т. к. во всех едущих пьесах я не занят и покоен, что шансов поехать у меня нет никаких. Итак, пиши...

Снигири, 13 июля 1961 г.

Дорогой Борисевич!

Опять у нас с тобой 18 встреча не состоится! В день моего приезда шофер заявил, что на другой день в 5 час. утра он уезжает на Кавказ, в отпуск, а московская домроба срочна решила выйти замуж (возраст 50 с гаком). Что это значит в наш век великолепного сервиса — сам понимаешь. Вот те сложные бытовые, производственные и социальные условия — и не позволят мне в нужный день быть в Москве. Но звони мне и 4, и 5, и 6 августа; если не отбуду за рубеж, а это будет известно за сутки-двое до того, как вроде все может состояться, я пробуду в Москве обязательно!

Надеюсь, что письмо это успеет застать тебя (посылаю из «Снигирей». Представь себе, до сих пор считаю, что станция называется в честь птицы «снегирь» — от снега и раньше писалось через проклятое ять). — Ан, нет! — почему-то «Снигири». Но это не главное, над чем приходится мне задумываться!

Какие две пьесы намерен создавать? Маленькую ролешку в пьесе И. Шоу — «Убийца». И огромную — самого Бернарда Шоу в пьесе Д. Килти, написанную на материале переписки Б. Шоу с актрисой Кембэл. Я тебе об этом писал. <...>

Сентябрь <без даты> 1961 г.

Дорогой Борисевич!

Напал на меня один из врагов человеческого тела — огромный фурункулице. Да еще в таком месте, что прибыть в Москву не имею возможности. Лечу его, сукина сына, самыми странными для него приемами. Сегодня сделали мне даже переливание крови, но пока он не сдается. Очень мне жаль, что не удастся повидать

Вас и о многом рассказать. А есть о чем; и о том, что повидал за рубежом, и о том, как вели себя некоторые мои товарищи. На старости лет поведение человека в наши дни меня все больше интересует и, если хочешь, ставит в тупик.

С 12 сентября одна группа театра едет в Чехословакию, а другая — в Архангельск. Я должен был ехать в Чехословакию, где полагалось мне быть в 3-х пьесах (из пяти). Изображать небольшие образы, сыгранные в поездке по Югославии, Болгарии и Румынии. Но на днях узнал, что г-н Прудкин уговорил Солодовникова взять его вместо меня. Я теперь должен буду играть в Архангельске «Последнюю жертву» вместо него (он — первый исполнитель, я — второй). А он поедет за рубеж играть мои роли, которые он никогда не играл. Невероятно, но факт.

Мне все говорят (и в подобных случаях, и вообще), надо же говорить, добиваться и требовать. Считаю, что все это чепуха! Можно или подать заявление об уходе из театра, или молчать! Первое умнее, но страшнее!

Во всяком случае, бороться за Чехословакию я не буду: если ударю, то вообще, чтоб не обижали. А то стыдно: накануне своего славного шестидесятилетия вдруг говорят: «Отойди, голубчик, в сторонку — Прудкин хочет ехать!» А вообще-то говоря, черт с ними! <...>

Москва, 2 ноября 1961 г.

Так вот, дорогой мой друг и товарищ! Отчет о моей жизни тебе предстоит весьма значительный и обильный! Не знаю даже, с чего начать! Прежде всего, должен заметить, что обычно, когда нас жизнь stalkивает через значительный промежуток времени, у меня от наших встреч бывает некое неудовлетворение. Уж очень мы оба скачем от одной темы к другой (полагаю, что из-за обилия материала), касаемся подчас всякой ерунды и проскакиваем мимо чего-то более интересного и (в наши годочки) более значительного. Но это в качестве преамбулы. Теперь! Во Францию съездить сподобился; о чем ни в коем случае не сожалею. Париж (4 дня), Марсель, Монте-Карло, Монако, Ментона («Мама продала дачу в Ментоне»⁶²), а я в ней купался; точнее в Средиземном море в Ментоне, в трех километрах от Италии, затем опять Париж (опять 4 дня). Интересно, поучительно: самолет из Москвы в Париж ходит 3 часа 30 мин. без посадки —

это, как ты иногда выражаешься: «бред сивой кобылы».

Но вот прошло 2 мес. сезона, и все движется, как полагается. Репетирую «Убийцу». Театр выпустил три премьеры к съезду. «Цветы живые» — скромно. Остальные две с большим официальным успехом. Пьеса «Над Днепром»⁶³ — пьеса просто похабная; но Кедров сделал весьма много: и очеловечил, и многие актеры по-настоящему играют. «Хозяин» (поставил и играет Ливанов) — воскрешает лучшие традиции провинциальных дореволюционных спектаклей. Много крику, пафоса, текста на 40% не разберешь. Крепко, по-ливановски «гениально». Без этого эпитета он комплиментов уже не принимает. В прессе — восхваления; ибо пьеса, возможно, лучшая из худших. Вообще же в театре — хаос! Все продано и предано; те, кто у власти, рвут его в свою сторону.

Весной как будто четыре пьесы поедут в Америку, поэтому вот-вот начнется особая грызня; тут уж — прямо за горло. Говорят, пьесы такие: «Вишневый сад», «Три сестры», «Мертвые души» и советская пьеса. Я лично никуда не попадаю; буду любоваться грызней со стороны. Да, пожалуй, ты догадываешься, что, если бы у меня и был какой-нибудь «шанец» попасть в одну из пьес, я — из врожденной чистоплотности — до чужих горл бы дотрагиваться не стал.

Мое занятие концертами, я бы сказал, почти совсем захирело, концертов почти нет, даже в предпраздничный период. Поэтому, находясь в полном материальном ничтожестве, скатился я до участия в телевизионных опусах. К чести своей должен подчеркнуть — стараюсь поменьше и понезаметнее. <...>

Москва, 25 ноября 1961 года

Милый старый хрен!

Надеюсь, что моя оперативность, с которой я собрал для тебя такой обширный и, полагаю, точный материал⁶⁴, хотя бы в какой-то мере повысит меня в твоих глазах и снимет с меня хотя бы часть вины перед тобой. Кстати, в книге Н. М. Горчакова⁶⁵ есть кое-что об этом театре, но, если память мне не изменяет, там у него не все точно.

Собственно говоря, я каждый день собирался написать тебе письмо, и тоже с просьбой, но хаос жизни все время препятствовал этому.

А просьба такая: не ленись, надень штаны и сходи к Акимову посмотреть «Милого

лгуна»⁶⁶. Придя домой, приведи свои чувства хотя бы в относительный порядок, и опиши мне, что это такое?

Прежде <всего> — с позиций МХАТа, меня интересует⁶⁷: для чего это можно, или должно, или интересно ставить. Это что? — Спектакль театра или еще что-нибудь? Скучно ли это? Если скучновато, что бы ты сделал, как режиссер, чтобы было наоборот? И добавь все, что придет в твою — в молодости — довольно неглупую голову.

Как будто бы хотят приступить к труду над этой пьесой. Не скрою, у меня значительные сомнения в целесообразности этой затеи. Как говорится, труд «трудоемкий», а режиссер — Раевский!!! И еще много других сомнений. Инициатор и толкач этой затеи Степанова, остальные — крайне равнодушны.

К тому же в театре совсем худо. Бюро (там все актеры) через «молодежь» (всем по 39–40 лет) прет на Коллегию, чтобы ее свергнуть. Один из свергающих — Станицын, только что свергнутый. Форма — забота о театре; содержание — жажда власти.

Боюсь — добавляются!

За 29 лет моего пребывания в театре я столько раз был свидетелем всей этой ерунды, что мне все это просто противно и донельзя надоело.

И, подводя некоторые итоги своего существования, я теперь вполне убедился, что моя, хорошо тебе известная, инертность и лень в этом отношении вполне себя оправдала. Пусть значительно меньше, но честнее и покойнее.

Есть тебе от меня один наказ: обязую тебя еще раз надеть штаны и, на этот раз для твоего же собственного блага, — посмотри картинку «12 разгневанных мужчин»⁶⁸. Каждому, кто занимается искусством, оную кинокартину необходимо видеть. <...>

Москва, 29 декабря 1961 г.

<...> Я тружусь в пьесе «Убийца». Ох, как пагубно отражается, даже на таких колоссах, как я, длительный перерыв в труде (6 лет не играл ничего, если не считать «Зимней сказки», куда был сунут за 2 мес. до премьеры). Как стыдно бывает слушать некоторые замечания от молодого режиссера, которые 6 лет назад никакому режиссеру делать бы мне не пришлось. Тружусь честно, а результаты пока ма-

лые; хотя и роль мне подходящая, и весьма небольшая, и не ахти какая сложная.

В театре склока и борьба за владычество продолжается. Выход найти трудновато! Неделю тому назад министерство объявило, что Солодовникова сняли. В течение нескольких дней искали весьма активно нового директора. Но так как дураков не так уж много, то пока объявлено, что никого найти не смогли, и временно Солодовников остается. Пессимисты боятся, что он вообще останется. Каюсь, меня этот вопрос совсем не волнует. Но по теории вероятности: следующий будет хуже.

За время фестиваля⁶⁹ посмотрел несколько французских фильмов. Потрясения ни разу не испытал. Лучшая лента, по-моему, «Все золото мира» Рене Клера⁷⁰. Хорошая комедия. Удивительно одно: несмотря на все ужасы и гадости буржуазной жизни — режиссеры и актеры удивительно умеют увидеть и показать глубокие человеческие вещи.

Выговорил себе право, пока не сдам «Убийцу», не приступать к «Лжецу». Вообще боюсь я этого «Лжеца» очень и очень. Как бы он меня не обманул! И условия — труднейшие, да и сам я, вероятно, не тот, чем был 6 лет назад. Возможно, что головой стал понимать и чуть побольше, а вот как это все «смочь» — сложно.

Завтра премьеры в Филиале «Трех толстяков» — Олеша. Ставил наш молодой режиссер В. Богомолов. Я бы не сказал, что он не режиссер, но... все это только пока в потенци. И так надоела эта серятина, это средненькое!! Давно что-то не волновался я от того, что видишь на сцене. Да, я, разумеется, не в одиночестве. Ты мне льстишь! Вернее, моей склеротической памяти. Все сведения о т<еатре> им. Веры Фед. Комиссаржевской — дала мне З. Кл. Сахновская⁷¹.

Ну, вот. Отчет, как будто бы, довольно полный. Много курю, попиваю пиво и белое вино, иногда почитываю. Сегодня купил новое издание Бунина. Предвкушаю. Это — писатель.

«И белые березы
Роняют тихий дождь
Своих алмазных слез
И улыбаются сквозь слезы»⁷².
Какой образ! <...>

Окончание следует

Примечания

- ¹ Пьеса Б. Шоу.
- ² Спектакль по пьесе М. Себастьяна (Себастиана) «Безымянная звезда» (1942) поставила в 1957 г. М. О. Кнебель.
- ³ Пьеса Л. Н. Рахманова. Премьера на сцене Филиала 27 ноября 1956 г. Режиссеры Н. М. Горчаков, В. Н. Богомолов.
- ⁴ 2 мая 1956 г. Режиссеры В. В. Белокуров, Н. Д. Ковшов.
- ⁵ Кольцов Юрий Эрнестович (1909–1970) — актер. В 1933 г. был принят в труппу МХАТа, играл преимущественно эпизодические роли. В 1937 г. арестован по доносу и осужден. Срок отбывал на Колыме, в 1942–1948 гг. служил в Магаданском музыкально-драматическом театре им. Горького, где стал одним из ведущих актеров. После освобождения в 1948 г., не имея возможности вернуться в Москву, до 1956 г. работал в театре Ростова-на-Дону. В октябре 1955 г. был реабилитирован, в 1956 г. вновь стал актером МХАТа, покинул театр в 1964 г. Н. а. РСФСР (1963).
- ⁶ Андреева-Бабахан Анна Михайловна (1923–1997) — окончила Харьковское театральное училище, служила в драматических театрах Тамбова, Курска, Казани. В 1950–1955 гг. — ведущая артистка Мордовского республиканского театра драмы (Саранск). В 1951 г. сыграла в этом театре Анну Каренину в одноименном спектакле (режиссер Л. В. Развозжаев). В 1957 г. была принята в труппу МХАТа. В роли Анны Карениной сменила А. К. Тарасову и К. Н. Еланскую.
- ⁷ Ушаков Константин Алексеевич (1908–1985) — с 1919 г. сотрудник художественно-постановочных цехов московских театров. С октября 1941 г. — начальник Управления по делам искусств при Мосгорисполкоме, позднее — на административных постах в учреждениях культуры (в 1947–1949 г. — директор Театра им. Моссовета). В 1965–1982 гг. — директор МХАТа им. Горького.
- ⁸ Пьеса Н. Погодина «Кремлевские куранты». Вторая редакция 1956 г. Режиссеры спектакля М. О. Кнебель, И. М. Раевский, В. П. Марков. (Первая постановка — 1942 г., режиссер В. И. Немирович-Данченко.)
- ⁹ Зуева Анастасия Платоновна (1896–1986) — актриса, в 1916 г. была принята во 2-ю студию МХТ, с 1924 г. до конца жизни в труппе МХАТа. Н. а. СССР (1957).
- ¹⁰ Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976) — актер, в 1908–1924 гг. играл в МХТ. В 1913 г. вступил в 1-ю студию МХТ, продолжая участвовать в спектаклях МХТ, в 1924–1936 гг. был актером МХАТа 2-го. С 1936 г. снова в труппе МХАТа. Среди ролей: Яша («Вишневый сад» А. Чехова), Федотик («Три сестры» А. Чехова), сэръ Тоби и Петруччио («Двенадцатая ночь» и «Укрощение строптивой» У. Шекспира), Варравин («Дело» А. Сухово-Кобылина), контр-адмирал Белобров («Офицер флота» А. Крона) и др. Занимался педагогической деятельностью. Н. а. РСФСР (1948).
- ¹¹ «Беспокойная старость».
- ¹² Пьеса О. Уайльда. Постановка 1946 г. Режиссеры В. Я. Станицын, Г. Г. Конский.
- ¹³ А. П. Кторов играл роль Автолика, веселого бродяги и мошенника.
- ¹⁴ Ленникова Татьяна Ивановна (1924–1993) — актриса, н. а. РСФСР (1969). Во МХАТе с 1950 г. до конца жизни. После раздела театра служила во МХАТе им. А. П. Чехова.
- ¹⁵ Богомолов Владимир Николаевич (1926–1993) — актер, режиссер, педагог, з. а. РСФСР (1969). В 1951 г. окончил Школу-студию МХАТ, был принят в труппу, много играл, ставил спектакли, преподавал в Школе-студии МХАТ.
- ¹⁶ Пьеса Б. И. Левантовской.
- ¹⁷ В. Н. Попова играла в «Дяде Ване» Марию Васильевну Войницкую.
- ¹⁸ В театре им. В. Маяковского, главным режиссером которого с 1943 г. был Н. П. Охлопков. Спектакль по пьесе Д. Б. Угрюмова поставил режиссер В. Ф. Дудин
- ¹⁹ Бабанова Мария Ивановна (1900–1983) — актриса, до 1927 г. — ведущая актриса Театра им. Вс. Мейерхольда, затем играла в Театре Революции (Драматическом театре им. В. Маяковского), во МХАТе им. М. Горького. Н. а. СССР (1954).
- ²⁰ Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Октябрьской революции, проходила с 5 ноября 1957 г. по 16 марта 1958 г.
- ²¹ 31 марта в Ленинградском Доме актера состоялся творческий вечер Б. В. Зона, посвященный его 60-летию.
- ²² Губанов Леонид Иванович (1928–2004) — актер, н. а. СССР (1989). В 1954 г. окончил Школу-студию МХАТ, был принят в труппу, после раздела театра в 1987 г. служил во МХАТе им. Горького
- ²³ Анастасьева Маргарита Викторовна (р. 1925) — актриса, выпускница первого набора Школы-студии МХАТ (1947), обладательница диплома № 1. Служила во МХАТе до 1985 г. В 2002 г. выпустила книгу «Век любви и печали». З. а. РСФСР.
- ²⁴ Пьеса Г. Фигейредо.
- ²⁵ Лесли Платон Владимирович (1905–1972) — во МХАТе с 1924 г., начинал помощником режиссера во 2-й студии МХАТа. Затем занимался режиссерской работой. С 1936 г. преподавал в ГИТИСе.
- ²⁶ Шевченко Фаина Васильевна (1893–1971) — актриса, в 1911 г. поступила в школу при МХТ и по ее окончании в 1914 г. была принята в труппу МХТ. Н. а. СССР (1948).
- ²⁷ Пьеса А. Кронина. Режиссеры А. М. Карев, Н. Д. Ковшов.
- ²⁸ Пьеса В. Раздольского. Режиссер В. К. Моноков.
- ²⁹ Шипов Алексей Александрович — режиссер радио, театральный режиссер, работал со многими знаменитыми артистами своего времени. В 1963 г. вместе с И. Ильинским поставил в Малом театре спектакль «Мадам Бовари» по Г. Флоберу. З. а. РСФСР (1968).
- ³⁰ Имеется в виду «Битва в пути» по роману Г. Николаевой, режис-

серы В. Я. Станицын, В. К. Монюков.

³¹ Михайлов Николай Александрович (1906–1982) — советский партийный и государственный деятель. С 1955 по 1960 г. министр культуры СССР.

³² Пьеса С. Алешина. Режиссеры Г. Г. Конский, Ю. В. Недзвецкий.

³³ В спектакле Академического театра драмы им. А. С. Пушкина роль Дронова (ту, которую в МХАТе играл В. А. Орлов) исполнял Н. К. Черкасов. Режиссеры Л. С. Вивьен, А. Н. Даусон, премьера 1959 г.

³⁴ Симонов Рубен Николаевич (1899–1968) — актер, режиссер, педагог, н. а. СССР (1946). С 1939 г. и до конца жизни — главный режиссер театра им. Евг. Вахтангова.

³⁵ Режиссеры В. Я. Станицын, И. М. Раевский. Аркадина — А. К. Тарасова.

³⁶ Режиссер Б. А. Бабочкин, он же исполнитель заглавной роли.

³⁷ В. Н. Попова находилась в санатории.

³⁸ Пьеса А. Миллера. Режиссеры А. М. Карев и О. Г. Герасимов.

³⁹ Режиссер-постановщик Б. Н. Ливанов; режиссеры П. А. Марков и В. П. Марков.

⁴⁰ Грибков Владимир Васильевич (1902–1960) — артист МХАТа с 1924 по 1938 гг. и с 1944-го до конца жизни. З. а. РСФСР (1948). Работал на радио, занимался озвучиванием мультфильмов.

⁴¹ Алексеев Николай Павлович (1929–1983) — артист, в 1952 г. окончил Школу-студию МХАТ, курс И. М. Раевского, был принят в труппу, где служил до конца жизни. З. а. РСФСР (1967). Занимался преподавательской деятельностью. С 1980 по 1983 г. — ректор Школы-студии МХАТ.

⁴² Смирнов Борис Александрович (1908–1982) — актер, в труппе МХАТа с 1955 г. Н. а. СССР (1963). Прославился исполнением роли Ленина в театре и кино.

⁴³ «Цветы живые».

⁴⁴ Монюков Виктор Карлович (1924–1984) — актер, театральный режиссер, театральный педагог. В 1947 г. окончил Школу-студию МХАТ, был оставлен при кафедре

мастерства актера режиссером-педагогом. С 1953 г. работал в МХАТе как режиссер-ассистент, затем как самостоятельный постановщик. С 1973 г. — профессор. В Школе-студии МХАТ был руководителем нескольких актерских выпусков. Среди его учеников: О. Борисов, Н. Караченцов, Е. Киндинов, М. Голуб, А. Филозов, В. Шиловский.

⁴⁵ Описки. Пьеса П. Когоута «Третья сестра».

⁴⁶ Пьеса Г. Ибсена. Спектакль «Кукольный дом». Режиссер М. М. Тарханов.

⁴⁷ Ильинский Игорь Владимирович (1901–1987) — выдающийся актер, режиссер театра и кино, мастер художественного слова. Н. а. СССР (1949). С 1920 по 1935 г. работал в театре под руководством Вс. Мейерхольда (Театр РСФСР 1-й — ГОСТИМ). С 1938 г. до конца жизни — актер Малого театра.

⁴⁸ «Сатирикон» — русский еженедельный сатирический журнал. Издавался в Петербурге с 1908 по 1914 г. В 1913–1918 гг. выходил журнал «Новый Сатирикон», издававшийся частью авторов старой редакции. После революции журнал был закрыт, большинство авторов оказались в эмиграции.

⁴⁹ В пьесе А. Островского «Лес» Счастливец шел из Вологды в Керчь, а Несчастливцев из Керчи в Вологду.

⁵⁰ Спектакль по этой пьесе в МХАТе шел под названием «Дом, где мы родились». Режиссер В. К. Монюков.

⁵¹ Де Сика Витторнио (1901–1974) — знаменитый итальянский режиссер и актер, одна из ключевых фигур итальянского неореализма.

⁵² Фильм режиссера Р. Росселини (1959). Де Сика исполнял роль Витторнио Эмануэле Бардоне / Гримальди.

⁵³ Юткевич Сергей Иосифович (1904–1985) — режиссер театра и кино, художник, педагог, теоретик кино. Н. а. СССР (1962). В 1921–1923 гг. учился в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) (руководитель В. Э. Мейерхольд) и ВХУТЕМАСе. В 1928 г.

возглавил Первую киномастерскую на «Ленфильме» и руководил ею в течение десяти лет. Снял фильмы о Ленине («Человек с ружьем» (1938), «Рассказы о Ленине» (1958), «Ленин в Польше» (1966), «Ленин в Париже» (1981)). В 1939–1946 гг. занимал должность главного режиссера Ансамбля песни и пляски НКВД. Ставил спектакли в театрах Москвы и Ленинграда. В 1960–1965 гг. был главным режиссером Студенческого театра МГУ.

⁵⁴ Козловский Иван Семенович (1900–1993) — выдающийся советский оперный и камерный певец (лирический тенор), в 1926–1954 гг. — солист Большого театра СССР, режиссер. Н. а. СССР (1940).

⁵⁵ Режиссеры Г. Г. Конский, Ю. В. Недзвецкий.

⁵⁶ Режиссеры В. Я. Станицын, А. М. Карев, М. М. Тарханов.

⁵⁷ Премьера спектакля по пьесе И. В. Соболева состоялась 17 октября 1961 г. Режиссеры Б. Н. Ливанов, П. А. Марков, В. П. Марков.

⁵⁸ Рукопись первых глав неоконченной книги «Учителя и ученики», над которой в это время работал Б. В. Зон.

⁵⁹ Топчиев Леонид Георгиевич (р. 1930) — актер, служил в МХАТе с 1952 по 1975 г. З. а. РСФСР (1969).

⁶⁰ Кэмпбелл Стелла Патрик (1865–1940) — знаменитая английская актриса, известная исполнением ролей в пьесах У. Шекспира, М. Метерлинка, Г. Ибсена и др. Б. Шоу специально для нее написал несколько ролей, в том числе роль Элизы Дулитл в «Пигмалионе». Героиня пьесы Дж. Килти «Милый лежец».

⁶¹ Степанова Ангелина Иосифовна (1905–2000) — актриса, педагог. Н. а. СССР (1960). С 1924 г. и до конца жизни актриса МХАТа. Профессор Школы-студии МХАТ.

⁶² Неточная цитата из пьесы А. Чехова «Вишневый сад».

⁶³ Пьеса А. Корнейчука. Премьера 27 ноября 1961 г. Режиссеры М. Н. Кедров, С. К. Блинные, И. М. Раевский.

⁶⁴ Речь идет о материалах, посвященных театральной студии

Ф. Ф. Комиссаржевского, которую закончили Кторов и Зон, и театру им. В. Комиссаржевской. В это время Б. В. Зон работал над книгой воспоминаний (предполагаемое название «Учителя и ученики»).

⁶⁵ *Горчаков Н.* Режиссерские уроки К. Станиславского. М., 1952.

⁶⁶ В театре Комедии пьеса Дж. Килти шла под названием «Милый обманщик». Режиссер А. И. Ремизова, художник Н. П. Акимов. В ролях: Л. К. Колесов, Е. В. Юнгер.

⁶⁷ Каламбур: «Интересует». Вместо сует — тычет.

⁶⁸ Режиссерский дебют С. Люмета (1957), фильм снят по пьесе Р. Роуза. На Берлинском кинофестивале 1957 г. фильм получил главный приз — «Золотого медведя».

⁶⁹ Московский международный кинофестиваль проходил в июле 1961 г.

⁷⁰ Клер Рене (1898–1981) — один из самых значительных французских кинорежиссеров,

актер, писатель. Фильм «Все золото мира» снят в 1961 г.

⁷¹ Сахновская Зинаида Клавдиевна (1893–1976) — жена В. Г. Сахновского.

⁷² А. П. Кторов цитирует стихотворение И. А. Бунина «Как дымкой даль полей закрыв на полчас...» (1889): «И весел звучный лес, и ветер меж берез / Уж веет ласково, а белые березы / Роняют тихий дождь своих алмазных слез / И улыбаются сквозь слезы».

Авторы номера

Богданова Полина Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Контакты: polina11@mail.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Колотова Наталья Анатольевна — доцент кафедры режиссуры Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: hayfaver@gmail.com

Кузовчикова Татьяна Игоревна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры искусствознания факультета экранных искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Контакты: tatianka87@gmail.com

Кулиш Анатолий Петрович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: vicelogos@yandex.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусства.

Контакты: onmalt@gmail.ru

Ряпосов Александр Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: a-ryaposov@yandex.ru

Соломкина Татьяна Алексеевна — аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: skworonek@gmail.com

Authors

Polina Bogdanova – PhD (Arts), associate professor, Dept. for History of Theatre and Film, Russian State University for the Humanities (Moscow).
Contacts: polina11@mail.ru

Yury Vasiljev – PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.
Contacts: juravasiljev@mail.ru

Natalia Kolotova – associate professor, Dept. of Stage Directing in Drama, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.
Contacts: hayfaver@gmail.com

Tatyana Kuzovchikova – PhD (Arts), lecturer, Dept. of Art History Studies, Faculty of Screen Arts, St. Petersburg State University of Film and Television.
Contacts: tatianka87@gmail.com

Anatoly Kulish – PhD (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.
Contacts: vicelogos@yandex.ru

Olga Maltseva – Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.
Contacts: onmalt@gmail.com

Alexander Ryaposov – PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.
Contacts: a-ryaposov@yandex.ru

Tatyana Solomkina – doctorant student, Dept. of Foreign Art Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.
Contacts: skworonek@gmail.com

Аннотации

В. Д. Павлова — письмо Л. Ф. Макарьеву

Публикация, предисловие и комментарии Ю. А. Васильева

В письме студентки Якутской студии 1940–1942 годов руководителю мастерской профессору Л. Ф. Макарьеву рассказывается о трагической судьбе студии, об учебе в стенах института на Моховой блокадной зимой 1941–1942 года, об экзамене по актерскому мастерству в январе 1942 года, о длительном пути на родину нескольких оставшихся в живых учениц студии.

Ключевые слова: Ленинградский государственный театральный институт, Якутская национальная студия, Республика Саха (Якутия), Л. Макарьев, Н. Серебряков, Е. Лепковская, А. Авербух, актерское творчество, история блокадного Ленинграда.

Ленинградские фрагменты дневника К. В. Гаврильевой:

12 сентября 1940 г. — 18 февраля 1942 г.

Публикация и вступительная заметка Ю. А. Васильева

На страницах чудом сохранившегося студенческого дневника Ксении Гаврильевой описываются отдельные эпизоды из жизни Якутской национальной студии Ленинградского театрального института в предвоенный учебный год и запечатлена жизнь студентов института в суровую блокадную пору.

Ключевые слова: Ленинградский государственный театральный институт, Якутская национальная студия, подготовка национальных театральных кадров в русской театральной школе, история блокадного Ленинграда.

Ю. А. Васильев

«Ведь недаром бойцы фронтовые...».

К истории гимна Ленинградского театрального института

«Дорогая Моховая» — гимн ЛГТИ–ЛГИТМиКа–СПбГАТИ, родившийся на актерском курсе Л. Ф. Макарьева в 1945 году, — за семьдесят лет своего существования оставил яркий след в душе многих поколений воспитанников театральной школы на Моховой. Имена его создателей затерялись во времени. Проведенное исследование определяет авторов песни — текст был написан актером и поэтом-фронтовиком Николаем Савковым, музыка сочинена актером Юрием Никандровым. В статье рассказывается о записи гимна на магнитофонную ленту в 1972 году.

Ключевые слова: Ленинградский государственный театральный институт, Л. Макарьев, Н. Серебряков, Н. Савков, Ю. Никандров, К. Фохт, В. Кособуцкая, М. Боярский, Н. Чушира, Б. Добровольский, актерское творчество, театральная педагогика.

А. П. Кулиш

В поисках автора. По театральным страницам «Северной пчелы»

В 1838–1840 годах на страницах «Северной пчелы» опубликовано более 20 статей, в том числе посвященных театру и музыке, автор которых подписывался церковнославянской буквой кси. При анализе этих публикаций возникает предположение, что их автором мог быть старший сын одного из издателей газеты Алексей Николаевич Греч. Приводится ряд косвенных аргументов в пользу этой гипотезы.

Ключевые слова: периодическая печать, первая половина XIX века, «Северная пчела», театральная критика, Алексей Греч, псевдоним.

П. Б. Богданова

От новой сценографии — к новой режиссуре: театр 1970-х

Анализируется взаимосвязь режиссерских принципов со сценографией 1970-х годов, направление которой определяется как концептуализм. Концептуализм в Советском Союзе наследовал традиции авангарда 1920-х годов и развивался как реакция на тоталитарный режим, усилившийся после краха «оттепели». Концептуализм в театре отвоевал окончательное право режиссера на трактовку пьесы, структура которой подвергалась трансформации, жанр часто менялся на прямо противоположный. Поскольку концептуализм в театре оперировал чистыми идеями, или концептами, постольку выражал режиссерские интенции в зашифрованном, кодированном виде, что облегчало их прохождение в условиях жесткой идеологической цензуры.

Ключевые слова: концепт, сценография, авангард, знаки, метафоры, кодированный язык, интерпретация.

Т. И. Кузовчикова

Гран-Гиньоль, или Страх и отчаяние Бель эпок

Гран-Гиньоль (1897–1962), «театр ужасов» Бель эпок, — явление «альтернативного» театрального процесса во Франции рубежа XIX–XX веков, знаменующее собой переход к массовой культуре XX века. «Театр экстремальных ситуаций и запредельных эмоций», как называют его исследователи, Гран-Гиньоль пережил две мировые войны при неослабевающем интересе публики. Новый жанр переосмыслил предшествующий опыт: традиции бульварной мелодрамы и школы «хорошо сделанной пьесы», грубость и зрелищность низовой культуры, современные художественные влияния и методы режиссерского театра, учитывал эстетику немого кино. Гран-Гиньоль положил начало изучению психологии зрителя, возможностей эмоционального воздействия на него. Гран-Гиньоль также стоял у истоков жанра ужасов, впоследствии ставшего достоянием киноиндустрии.

Ключевые слова: Гран-Гиньоль (Grand-Guignol), «театр ужасов» (theater of horror), Франция (France), Бель эпок (Belle Époque).

Т. А. Соломкина

«Фауст» И. В. Гете на немецкой сцене 1908–1923 гг.

В статье рассматривается процесс формирования экспрессионистского спектакля на немецкой сцене в период с 1908 по 1923 год на примере разных интерпретаций трагедии Гете «Фауст». Анализируются понятия «фаустовская душа» и «фаустовская драма» и их воплощение в постановках немецких режиссеров XIX–XX веков: Альберта Хайне, Георга Фукса, Макса Рейн-

хардта, Леопольда Йесснера. Исследуются новые выразительные средства театра, опирающиеся на эстетику кино, и возможность раскрытия с их помощью конфликта фаустовского и мефистофельского начал.

Ключевые слова: экспрессионизм, немецкий театр, киноэстетика, И. В. Гете, фаустовская драма, крупный план.

А. Ю. Ряпосов

Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова

Статья посвящена изучению художественной структуры телетеатра Марка Захарова на материале анализа поэтики его телевизионного фильма «Двенадцать стульев». Рассматриваются следующие аспекты поэтики телевизионного сочинения Захарова: условная и игровая природа всех компонентов действия и прежде всего — игровой способ существования актера; подчеркнуто театральная манера выстраивания связей с потенциальным зрителем; соотношение режиссерского сюжета и исходного литературного материала — романа И. Ильфа и Е. Петрова, принципы взаимодействия закадрового текста и визуального изображения; монтажные и музыкальные приемы строения действия, музыкально-драматическая структура мюзикла как способ развертывания сюжета; лирический характер изложения событий.

Ключевые слова: Марк Захаров, телетеатр, телефильм, режиссерская методология, монтаж, аттракцион, контрапункт режиссера, мюзикл.

О. Н. Мальцева

Как сделана композиция спектакля Юрия Любимова «Антигона»

Статья посвящена одной из поздних работ Юрия Любимова — «Антигоне» (2006). Спектакль поставлен по одноименной пьесе Софокла и библейской книге Песнь песней. Реконструируя и анализируя сценическое произведение, автор сравнивает его композицию с одной из музыкальных форм. Кроме того в статье рассматриваются особенности театрально-критических откликов на спектакль.

Ключевые слова: Юрий Любимов, Театр на Таганке, спектакль «Антигона», композиция спектакля.

Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г.

Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева

Воспроизведение стенограммы беседы выдающегося театрального педагога Б. В. Зона с театральной молодежью, хранящейся в архиве библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Автор рассказывает о первых шагах в театре, о своем пути в режиссуру, об учителях, о выдающихся актерах, о встречах со Станиславским, о работе режиссера с драматургом, художником, композитором, рассматривает некоторые проблемы обучения режиссерскому искусству. Впервые публикуется вступительное слово к «Беседе» С. Л. Цимбала.

Ключевые слова: Б. Зон, К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, Ф. Комиссаржевский, И. Певцов, М. Чехов, А. Брянцев, Е. Гаккель, Л. Макарьев, Е. Елагина, Ленинградский ТЮЗ, Новый ТЮЗ, режиссура, музыкальный театр, драматический театр, театральная педагогика.

Письма А. П. Кторова Б. В. Зону

Публикация и комментарии Н. А. Колотовой

Публикуемые фрагменты писем народного артиста СССР Анатолия Петровича Кторова — интересный и ценный документ, рассказывающий о почти двадцатилетнем периоде жизни МХАТа и отражающий жизнь театральной Москвы, общую культурную атмосферу послевоенного времени. Адресат писем — Борис Вульфович Зон, однокурсник Кторова по школе при Московском Драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской, известный ленинградский режиссер и выдающийся театральный педагог.

Ключевые слова: А. П. Кторов, Б. В. Зон, МХАТ.

Summary

Letter by Vera Pavlova to Professor Leonid Makaryev

Publication, foreword and comments by Yuri Vasiljev

Letter of the student of Yakut national studio that was active from 1940 to 1942 to head teacher of the studio professor Makaryev tells about tragic events – classes in the institute during siege of Leningrad in Winter of 1941–1942, about the exam in acting in January of 1942, about long way to motherland Yakutia of several students who survived.

Keywords: Leningrad State Theatre Institute, Yakut National Studio, Yakutia (Sakha Republic), Leonid Makaryev, Nikolai Serebryakov, Yevgenia Lepkovskaya, Avgusta Averbukh, acting art; Leningrad siege.

Fragments of Xenia Gavriyleva's Diary of September 12, 1940 to February 18, 1942

Publication and foreword by Yury Vasiljev

This diary of a student has survived by miracle. Student of Yakut studio Xenia Gavriyleva describes several episodes of studio life in Leningrad Theatre Institute during one year before the war started and life in winter during the siege.

Keywords: Leningrad Theatre Institute, Yakut national studio, education of national actors in Russian theatre school, Leningrad siege.

Yury Vasiljev

«On the Way to War from this Stage...».

History of anthem of Leningrad Theatre Institute

«Dear Mokhovaya» is the anthem of St. Petersburg State Theatre Arts Academy. It was created in acting studio of professor Leonid Makaryev in 1945 and it is still used until now. Unfortunately authors were personally unknown. This new research proves that text was composed by the actor and poet who was a soldier in the war Nikolai Savkov, music by actor Yury Nikandrov. You may read in this paper how the anthem was recorded in 1972.

Keywords: Leningrad Theatre Institute, Leonid Makaryev, Nikolai Serebryakov, Nikolai Savkov, Yury Nikandrov, Konstantin Fogt, Valentina Kosobutskaya, Mikhail Boyarsky, Nikolai Chupira, Boris Dobrovolsky, acting, acting school.

Anatoly Kulish

In search of the author. «Severnaya Pchela» theatre articles

Journal «Severnaya Pchela» («Northern Bee») published over 20 articles, some of them on theatre and music in 1838–1840. Articles were signed with Church-Slavic language symbol «xi». Analysis of texts leads to the conclusion on the authorship of the elder son of one of the publishers of this journal – Alexey Nikolayevich Grech. There are several indirect reasons in favor of this hypothesis.

Keywords: theatre press, first half of the 19th C., «Severnaya Pchela», theatre criticism, Alexei Grech, pen name.

Polina Bogdanova

From new set design to new directing art: theatre of 1970s.

Analysis of correlation of methods of directing art and of conceptualist set design of 1970s. Conceptualism in the USSR inherited traditions of the avant-garde of 1920s and developed as opposition to the totalitarian regime that was even stronger after failure of the «Khrushchev Thaw». Conceptualism in theatre supported the right of a director to interpret a play in own way through transforming a structure and change of a genre. Conceptualism in theatre existed in form of pure ideas or concepts so that intentions of the director were expressed in codified form and it helped to get through ideological censorship.

Keywords: concept, set design, avant-garde, signs, metaphors, code language, interpretation.

Tatyana Kuzovchikova

Grand Guignol, or Fears and Despair of the Belle Epoque

Grand-Guignol (1897–1962) is a horror theatre of the Belle Epoque, the alternative theatre movement in France on the edge of the 19th and the 20th C. It was a transition to public culture of the 20th c. «Theatre of extremes in situations and in emotions» as it was called by researchers has survived two world wars without losing attention of the audience. New theatre genre has reconsidered the previous theatre forms: boulevard melodrama, well made play, rude and spectacular low culture, contemporary influence and devices of directing art, silent film. Grand Guignol started studies of spectator's psychology and conceived the ways of impressing the audience. Grand Guignol influenced horror genre that became later so important in movie industry.

Keywords: Grand-Guignol, theatre of horror, France, Belle Époque.

Tatyana Solomkina

«Faust» by I. W. Goethe on the German stage in 1908–1923

The article deals with the formation of an expressionist theatrical on the German stage in the period since 1908 to 1923 using as an example different interpretations of Goethe's tragedy «Faust». The concepts of «Faustian soul» and «Faustian drama» and their implementation in the performances by XIX–XX centuries German directors: Albert Heine, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Leopold Jessner are analyzed. New expressive theater means based on the cinema aesthetics and the possibility of the disclosure with them of conflict between Faustian and Mephistophelean principles are explored.

Keywords: Expressionism, German theatre, cinema aesthetics, I. W. Goethe, Oswald Spengler, Faustian drama, close-up.

Alexander Ryaposov

TV film *Twelve Chairs* (Ekran studio, 1976): Development of artistic principles of Mark Zakharov's TV film

Artistic features of films for TV directed by Mark Zakharov are studied on the sample of the film *Twelve Chairs*.

The following features are mentioned: poetic and playful nature of all components of action, and of acting style first of all; theatrical manner of attitude to the spectator; changes of initial literary text of Ilf and Petrov's novel into the plot created by film director; interaction of off-screen narration and visual action; construction of action with use of montage and musical devices; structure of musical piece in the composition of action; personal attitude to telling the story.

Keywords: Mark Zakharov, TV theatre, TV film, method of directing, montage, attraction, counterpoint in directing, musical.

Ol'ga Maltseva

As the composition of the Yury Lyubimov's performance «Antigone» is made

The Article is devoted to one of late works of Yury Lyubimov – «Antigone» (2006). The performance is based on the eponymous play by Sophocles and the biblical book «Song of Songs». The author of the article reconstructs and analyzes this scenic work and compares its composition with one of the forms of music. In the article also the features of critical responses to a performance are considered.

Keywords: Yury Lyubimov, the Taganka Theatre, the play «Antigone», the composition of the performance.

Boris Zon meets young theatre makers. October 24, 1939

Publication, foreword and comments by Yury Vasiljev

This is short hand record of the talk of the outstanding theatre tutor Boris Zon for young theatremakers. The document is stored in the archives of the Library at St. Petersburg branch of Russian Theatre Union. Professor Zon was talking about his first steps in theatre art, about his way to become the director, about his meetings with Stanislavsky, about cooperation of a director with a playwright, with a set designer, with a composer. Some issues of education for theatre directors are covered. Introduction to this talk was made by his contemporary theatre critic Sergei Tsimbal.

Keywords: Boris Zon, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Fyodor Komissarzhevsky, Illarion Pevtsov, Michael Chekhov, Alexander Bryantsev, Yevgeny Gakkel, Leonid Makaryev, Yelena Yelagina, Leningrad Theatre for Young Spectators, New Theatre for Young Spectators, art of directing, musical theatre, drama theatre, theatre school.

Letters by Anatoly Ktorov to Boris Zon

Publication and comments by Natalia Kolotova

The fragments of the letters that were written by USSR People's Artist Anatoly Ktorov make thrilling documentation of over 20 years of history of Moscow Art Theatre as well as theatre events and the general culture situation in Moscow after the Second World War. The addressee of the letters is Boris Zon who was a classmate of Ktorov while in School of Theatre named after Komissarzhevskaya and became later the prominent stage director and outstanding teacher of theatre in Leningrad.

Keywords: Anatoly Ktorov, Boris Zon, Moscow Art Theatre.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: akademizdat1@yandex.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Для аспирантов и докторантов публикации статей бесплатны.



Уважаемые читатели!

Подписка на научный альманах
Санкт-Петербургской государственной академии
театрального искусства «**Театрон**»
принимается во всех отделениях связи

Подписной индекс в каталоге Роспечати
81788

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 05.06.2014. Формат 70x100 1/16.

Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,97.

Тираж 500 экз. Зак. тип. №1145.

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.