

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2019 № 2 (28)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

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

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: publish@rgisi.ru

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

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

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

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2019

Содержание

Историческая перспектива

<i>Иванова А. С.</i> Смена актерских поколений. А. М. Максимов в ролях В. А. Каратыгина	3
<i>Павлова Н. Г.</i> «Делец» по В. Газенклеверу на сцене Госдрамы (1928)	16

Зеркало сцены

<i>Мальцева О. Н.</i> Спектакль Роберта Стуруа как произведение поэтического театра. Внутренние связи спектакля	27
<i>Самсоненко А. Ю.</i> Поэзия новой человечности. Режиссерский портрет А. Могучего, период художественного руководства БДТ	32

К 240-летию РГИСИ

<i>Лепковская Е. К.</i> Путь «за три моря». Ненецкая студия. 1938–1940 гг. <i>Подготовка текста, публикация, предисловие, послесловие и комментарии Ю. А. Васильева</i>	42
---	----

Драма и театр

<i>Вареникова А. М.</i> «Жиль и Жанна» Георга Кайзера	83
<i>Кайзер Г.</i> Жиль и Жанна. <i>Перевод с немецкого А. М. Варениковой</i>	87

Авторы номера	122
----------------------------	-----

Аннотации	124
------------------------	-----

А. С. Иванова

Смена актерских поколений.

А. М. Максимов в ролях В. А. Каратыгина*

История русского театра — это время практически непрерывной смены направлений актерского искусства. Метод игры менялся в соответствии со сменой эстетических требований. Не исключением стала и первая половина XIX века. Петербургское Театральное училище ежегодно выпускало на Императорскую сцену новых актеров. Но на протяжении всей первой половины XIX века статус главного актера Петербурга и великого трагика был закреплен за Василием Андреевичем Каратыгиным.

Он родился 26 февраля (10 марта) 1802 года в семье актеров Императорских театров, Андрея Васильевича и Александры Дмитриевны Каратыгиных¹. Детство за кулисами театра, участие в школьных и домашних спектаклях, друзья семьи, известные и талантливые люди, среди которых были А. А. Шаховской, И. А. Дмитриевский, а также многие известные актеры того времени, не могли не оказать влияния на будущего великого трагика. Драматическим искусством Каратыгин занимался сначала с А. А. Шаховским, а затем с П. А. Катениным. Оба его учителя были сторонниками классицистского направления игры, с той разницей, что А. А. Шаховской насаждал «Расиновский», «старомодный классицизм»², П. А. Катенин же создавал школу предромантизма, опирающуюся на «величавого и мятежного Корнеля»³. В этих традициях сформировалась и актерская манера В. А. Каратыгина. Дебютировал он 3 мая 1820 года в роли Фингала в одноимен-

ной пьесе В. Озерова в бенефис своего отца на Большом театре⁴. После поступления на сцену начал исполнять роли героического плана, но довольно скоро романтизм окончательно пришел в театр. В. А. Каратыгин смог осуществить этот переход и оставался актером на первых ролях на протяжении всего своего творческого пути.

В его репертуар входило более ста ролей; его наследием были вошедшие в историю Отелло, Гамлет, Король Лир, Фердинанд («Коварство и любовь»), Карл Моор (Разбойники), Людовик XI («Заколдованный дом»), Ляпунов («Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский»). Жизнь В. А. Каратыгина неожиданно прервалась 13 (25) марта 1853 года⁵. Постоянная смена театральных направлений того периода привела к тому, что у него не было и не могло быть последователя. Зато было множество подражателей. Хотя в 1850-е годы классицистско-романтическая манера игры изжила себя окончательно. Создать нечто новое, отвечающее времени, пускай не без оговорок, удалось актеру более молодого поколения, Алексею Михайловичу Максиму, который заменял В. А. Каратыгина на сцене еще при жизни трагика.

Алексей Михайлович Максимов родился 13 (25) марта 1813 года. В Театральное училище он поступил в 1826 году⁶ и попал в драматический класс к П. А. Каратыгину. На сцену Александринского театра вышел еще будучи воспитанником училища в 1832 году. 17 октября 1833 года Алексей Максимов окончил Театральное училище⁷. Дебютировал он в 1834 году в драме «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский» в роли Скопина-Шуйского⁸.

* Работа А. С. Ивановой удостоена третьей премии Олимпиады студенческих театроведческих работ РГИСИ по итогам 2018 г. в номинации «История театра».

Для второго дебюта им была сыграна роль Сен-Леона в водевиле «Стряпчий под столом», после чего Максимов и был зачислен в труппу на роли молодых людей в драмах, комедиях и водевилях⁹. Он быстро завоевал любовь публики, и редкий спектакль обходился без его участия.

А. М. Максимов в свое время исполнил роли Чацкого, Фердинанда, Гамлета, Людовика XI. Все это — коронные роли В. А. Каратыгина. Не все они удались последователю трагика. Но он смог уловить потребности времени и пойти по своему творческому пути. Максимов не создал школы, но, безусловно, повлиял на развитие сценического искусства. Он занимал амплуа первых любовников в драмах, комедиях и водевилях. В 1840-е годы, период активной творческой деятельности актера, жанры эти стали усложняться и драматизироваться в рамках «натуральной школы». Поэтому не удивительно, что А. М. Максимов раскрыл в этом амплуа свой творческий потенциал, который перенес на более серьезные роли в трагедиях.

Актеры совершенно не похожи друг на друга. Все современники отмечают величественную, подвижную, правильно сложенную фигуру В. А. Каратыгина, благородство в движении, пышную декламацию и сильный разработанный голос («высокий рост, благородное, умное и красивое лицо поразило зрителей»¹⁰). А. М. Максимов же отличался моложавостью (он до конца жизни исполнял роли молодых людей, старики ему попросту не удавались), был худощав, вследствие разгульного образа жизни — болезнен. Ему было свойственно «необыкновенное произношение фраз»¹¹, которое придавало его «охрипшему голосу своеобразные интонации»¹². Он не имел своего твердого актерского почерка — встречаются довольно противоречивые мнения о нем. Его брат, Г. М. Максимов, писал: «Игра Алексея Михайловича в серьезных ролях отличалась натуральностью, чувством и страстностью; в ролях же комических он

бывал необыкновенно жив и весел»¹³. Исследователь Ю. А. Дмитриев на основе отзывов современников актера составил иной портрет А. М. Максимова: «Его игра отличалась натянутостью, дикция — вычурностью, движения — манерностью»¹⁴.

В. А. Каратыгин был чрезвычайно дисциплинированным и требовательным к себе актером. Он ответственно подходил к каждой своей роли, изучая ее по литературным и иконографическим материалам. Он не позволял себе прийти в театр с неподготовленной ролью, уже на первых репетициях знал слова наизусть, часами отработывал перед зеркалом пластику. Как писал о нем А. Я. Альшуллер, «Каратыгин подчинил жизнь своей профессии, художественному труду»¹⁵, «выстраивал в нем [в театре] свой идеальный мир»¹⁶. Каратыгин был закрыт, не водил дружбы с актерами, в жизни был чужд страстей, в отличие от А. М. Максимова. Конечно, по воспоминаниям его брата, Максимова нельзя было упрекнуть в неответственном отношении к профессии. Он не мог появиться на сцене с нетвердой ролью, перед выходом робел и обязательно трижды крестился. Бывало, что в игре он прибегал к фарсу, но такое случалось нечасто, когда он «в день спектакля обедал в дружеской беседе и приезжал в театр немножко в откровенном настроении»¹⁷. Жизнь он вел довольно разгульную, в молодые годы обзавелся серьезными долгами и значительно испортил себе здоровье. Несмотря на успех у публики, у А. М. Максимова не было такого прочного положения в глазах современников, как у В. А. Каратыгина. Например, В. С. Межевич в журнале «Репертуар русского театра» высказал о Максимове следующее мнение: «В комедиях он артист с замечательным дарованием, артист на своем месте; в драмах он только полезный актер, к которому можно применить поговорку: За недостатком гербовой, пишут на простой»¹⁸. Это утверждение актер смог опровергнуть, по большей части благодаря ролям Каратыгина.

Однако история общих ролей двух крупных актеров начинается не с успеха. Впервые А. М. Максимов заменил В. А. Каратыгина в роли Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» — одной из самых противоречивых ролей в репертуаре обоих актеров. 26 января 1831 года пьеса впервые была показана полностью, до этого игрались лишь отдельные сцены. Роль Чацкого трагикому явно не удавалась. Хотя из рецензий на «Московский бал, или 3-е действие из Комедии: Горе от ума, соч. А. С. Грибоедова» следует, что В. А. Каратыгин понимал роль верно. Ф. В. Булгарин писал: «Г-н Каратыгин-большой совершенно постиг характер Чацкого. Это молодой человек, умный и образованный, не дерзкий насмешник и весельчак... человек, исполненный благородной гордости, пламенный патриот, несколько угрюмый, который гневается на высшее общество за излишнее пристрастие к чужеземным обычаям, а на своих знакомых за их бесхарактерность. <...> Для выражения своих чувств Чацкий принимает иногда тон горькой насмешки, а иногда говорит серьезно, с душевным красноречием. Эти-то оттенки надлежало изобразить — и г. Каратыгин успел в том совершенно. Мы наконец видели Чацкого таким, каким хотел видеть его автор...»¹⁹. Положительный отзыв об игре В. А. Каратыгина можно найти и в другом номере «Северной пчелы»: «Г-н Каратыгин-старший был совершенство резонера, или, лучше сказать, мы в нем видели самого Чацкого»²⁰. Рецензент «Северного Меркурия» также положительно отзывался об игре В. А. Каратыгина, но в газете справедливо замечено, что по игре в одном акте нельзя судить о выполнении роли целиком²¹. Тем более что в третьем действии практически нет сцен с патетическими, пламенными обличительными речами Чацкого.

В следующем году, когда пьеса была поставлена полностью, Ф. В. Булгарин уже не был доволен исполнением: «Г-н Кара-

тыгин... является каким-то Агамемноном, смотрит на всех с высоты Олимпа, грозно и величаво, и читает тирады (сатирические выходки на наши нравы) как приговоры судьбы; трагическим тоном произносит стихи легкие, комические, как стихи Грузинцова в „Эдипе-царе“! Не то, совсем не то!»²² Видимо, имея широкий репертуар, Каратыгин все же не мог отойти от своей классической манеры игры, основанной на напевной декламации, живописности поз. И трагический актер в комедии остался трагическим актером. Однако другой рецензент «Северной пчелы» в том же году дал совершенно противоположный отзыв об игре трагика: «Это сам Чацкий, каким создал его поэт! <...> В каждом слове, в каждом движении его виден был молодой, пламенный энтузиаст; все речи его, согреты внутренним чувством, проникнуты были редкою ирониею, а пылкие выходки его молодого духа выдержаны им с жаром, но без неуместной декламации»²³. Это единственный положительный отзыв об игре В. А. Каратыгина в полном спектакле «Горе от ума». Лишь позже, в 1841 году, автор первой биографии трагика В. М. Строев напишет об этой роли: «Каратыгин поставил его [Чацкого] в самом выгодном для него свете, т.е. сделал его умным человеком, выведенным из терпения несчастною любовью»²⁴.

В основном же современники не приняли созданного В. А. Каратыгиным героя. Цензор А. В. Никитенко писал в своем дневнике 16 февраля 1831 года: «Многие, не исключая и <В. А.> Каратыгина-большого, не понимают характеров и положений, созданных остроумным и гениальным Грибоедовым»²⁵. По мнению актрисы А. Шуберт, в роли Чацкого В. А. Каратыгин производил неприятное впечатление²⁶. В неопубликованной рецензии М. А. Яковлев писал: «Г. Каратыгин резонировал с большим жаром. Не мешало бы иногда разные истины, проповедуемые Чацким, смягчать дикцией, иначе характер его

становится на сцене слишком тяжелым и оправдывает несколько то, что принимают его в 3 акте за сумасшедшего»²⁷. П. Н. Арапов в самой внешности актера видел невозможность исполнения им Чацкого. «Его голос, дикция и представительность были слишком резки»²⁸ для героя. По мнению Р. М. Зотова, «Каратыгин несколько не похож был на тип, созданный автором — и преемники этого актера до сих пор повторяют его ошибки»²⁹. Противоречия кроются и в самом понимании персонажа. Кто-то видел в нем молодого благородного человека, насмехающегося над окружающими его низкими, мелочными людьми, но уже отчаявшегося что-то изменить; кто-то — пламенного борца за честь и справедливость. В персонаже можно найти и трагизм, который в него привносит сама история, — это печальная судьба поколения декабристов, события на Сенатской площади, гибель А. С. Грибоедова (все эти события еще вызывали бурный отклик в 1831 году). С. П. Шевырев так отзывался о самом герое: «Чацкий — не характер, не страсть, а отрывок какого-то лица, день, вырванный из светской жизни человека с какою-то мыслию; собрание острот и лирических выходов!»³⁰ Описаний происходящего на сцене никто из критиков и современников не давал, только из воспоминаний А. А. Стаховича, который основывался на словах С. Т. Аксакова, известно о первом появлении В. А. Каратыгина — Чацкого на сцене: «...он являлся... с клеенчатой фуражкой в одной руке, в другой держал ненадеванные белые перчатки»³¹.

Н. И. Куликов дал отзыв об исполнении Чацкого обоими актерами: «В. А. Каратыгин, говорят, был ужасен в этой роли. Я видел его подражателя, копию его в А. М. Максимове, который хотя был приличнее своего прототипа во фраке, но декламировал совершенно на его образец»³². А. М. Максимов впервые выступил в роли Чацкого 11 апреля 1838 года во

время гастролей М. С. Щепкина, исполнявшего роль Фамусова. Максиму удалось удовлетворить публику в этой роли. Рецензент «Северной пчелы» писал: «...это не тот Чацкий, которого нарисовал Грибоедов; ему недоставало главного: иронии — злой, убийственной, едкой иронии, которая служит основанием этому характеру. Впрочем, мы не вправе быть слишком строгими к г. Максиму, потому что ни один артист, даже г. Каратыгин, не удовлетворил нас в роли Чацкого»³³. Затем на роль вернулся В. А. Каратыгин. После гастролей М. С. Щепкина спектакль был вновь полностью сыгран только в 1841 году. Здесь в Чацком на первый план выводится не пылкая душа борца за правду, а душа влюбленного, надеющегося на взаимность (даже В. М. Строев в уже процитированной биографии В. А. Каратыгина в том же году говорит о несчастной любви, которая вывела героя из терпения. Вранних же рецензиях любовная линия была на втором плане). В «Репертуаре русского театра» о Максимове писали: «Нельзя не поблагодарить за отчетливое исполнение своей роли г-на Максимова, хотя на будущее время мы желали бы ему несколько более одушевления, потому что Чацкий — человек с глубоким чувством, человек, в душе которого еще много любви, много поэзии»³⁴.

В 1849 году, во время очередных гастролей М. С. Щепкина, А. М. Максимов вновь сыграет с ним в «Горе от ума». Уже на данном этапе можно проследить эволюцию роли. Актер стал исполнять своего героя проще: «Г-ном Максимовым в роли Чацкого мы остались весьма довольны. <...> Он иногда не довольно резко и метко оттенял фразы; но все монологи и особенно этот: „А судьи кто?“ и потом последний г. Максимов произнес весьма хорошо, с умеренным жаром и без всякой аффектации; вся его игра была спокойна и нисколько не натягута»³⁵. Во всех рецензиях о Максимове—Чацком говорится довольно сдержанно. Его не ругают, но и не хвалят.

В 1857 году в бенефис А. Е. Мартынова 28 января А. М. Максимов вернулся к этой роли. К этому времени актер с успехом исполнил «Гамлета», одну из главных ролей репертуара В. А. Каратыгина, и окончательно порвал в ней с манерой великого трагика, которой он подражал на сцене. Рецензент «Северной пчелы» Р. М. Зотов в 1857 году отмечает попытки актера играть естественное. Из статьи видно, что Максимов пытался продолжать линию естественности в своих ролях, начатую в «Гамлете» 1853 года, но публика не принимала его простоту в исполнении Чацкого, от чего актер впадал в трагедию: «...он, увлеченный бедственной страстью к аплодисментам, пускался в каратыгинские тирады. Ему тотчас же хлопали, и цель была достигнута, но естественность погибла, потому что в обществе не говорят взмостясь на ходули»³⁶. «Максимов играл Чацкого отвратительно»³⁷, — писал после спектакля Н. А. Добролюбов в своем дневнике 29 января 1857 года. Рецензия же П. Шпилевского на бенефис А. Е. Мартынова содержит положительный отзыв об игре А. М. Максимова. Из нее видно, что актер подробно разбирал роль, не показывал своего героя лишь с одной стороны, у Чацкого было развитие, перемены состояния от происходящих событий. Рецензент прослеживает линию роли: «Г. Максимов дал самые осязательные и притом разумно-примененные к каждой сцене оттенки всей своей игры: он был велик и бесконечно гениален в продолжение всей пьесы: то был тих и спокоен в первом действии, как человек, искренно любящий и, следовательно, небеснующийся, не кричащий о своих чувствах... то был недоверчив и подозрителен во втором и третьем действиях и, следовательно, мало-помалу раздражающийся, как человек, замечающий предпочтение себя какому-нибудь *бессловесному* Молчалину; то, наконец, сильно оскорбленный и потому, как человек справедливый и нечеловекоугодливый до

гнусной лести, громко вопиющий о неправде людей пустых, лживых, ханжей и притворщиков»³⁸. А. А. Стахович в своих воспоминаниях называл А. М. Максимова лучшим Чацким Александринского театра и приводил одну поразившую фразу в его исполнении. В конце 1-го акта, когда Чацкий, ненадолго покидая дом Фамусова, проходит мимо комнаты Софьи, у него вырывается: «Как хороша!» А. А. Стахович писал: «Максимов, уходя, остановился и, показывая шляпою на дверь, с пафосом воскликнул: „Как (пауза) ...хороша-а!“ Коротко и ясно...»³⁹.

Как писал А. И. Кронеберг: «Роль Чацкого — одна из самых трудных ролей, Чацкого в природе нет: не было прежде, тем более нет теперь, его нужно создать — тогда как характеры Фамусовых не перевелись до сих пор»⁴⁰. Вероятно, с этим и связаны столь противоречивые отзывы об игре В. А. Каратыгина и А. М. Максимова. Разные люди в разное время видели в нем что-то свое, поэтому Чацкий оставался не созданным в театре персонажем. А актеры делали лишь попытки в условиях своего времени и современной эстетики выводить на сцену того героя, который был необходим зрителю. Но помимо образа менялась и манера исполнения. А. М. Максимов, как видно, не следовал за Каратыгиным. Его Чацкий не был трагическим героем, не был ироничен. Он опускал персонажа на бытовой уровень. Являясь отчасти водевильным актером, героем-любовником, он и играл пылкого влюбленного. Эта роль не стала лучшей в творчестве актера, но из рецензий видно, что в ней он чувствовал себя уверенно. Многие хвалили его за монологи, из чего можно сделать вывод, что он отходил от декламации и по-новому работал с текстом.

В сезон 1844/45 В. А. Каратыгин, ощущая потребность в совершенствовании своей игры, уехал за границу, во Францию. Тогда в роли Фердинанда в драме Шиллера «Коварство и любовь» А. М. Максимов заменил трагика. Каратыгин впервые сыграл эту роль в 1827 году. С. Т. Аксаков

положительно отзывался о постановке, но отметил, что эту пьесу нужно было играть «гораздо проще, натуральнее»⁴¹. Его впечатления о В. А. Каратыгине противоречивы: «исполнен силы, чувства и благородства», а в то же время «вместо нежности, любви — выражает плаксивость»⁴². Голос его С. Т. Аксаков считал испорченным, а мимика в некоторых моментах была неприятна. Немецкая актриса К. Бауер, приезжавшая в 1831 году с гастролью в Петербург, оставила неоднозначный отзыв о виденном ею спектакле «Коварство и любовь». Из ее воспоминаний понятно, что В. А. Каратыгину изменяло чувство меры в сценических эффектах: «волновался, рыдал, доходил до иступления», «хохотал дико и до мозга костей потрясающим смехом», «рыдал, дрожал и захлебывался от самого глубочайшего чувства, точно желал в этом потоке слез проститься со счастьем своим, жизнью, и выплакать всю душу свою»⁴³. Несмотря на это, актер оставался «благородным и величественным»⁴⁴. К. Бауер описала последнюю сцену: «Он, прислонясь головой к груди Луизы, обессиленный и умирающий, протянул руку отцу, молящему о прощении, и в это время ни на минуту не отрывал взоров от милого образа умершей»⁴⁵. Подробно описывал исполнение роли Фердинанда и критик Н. И. Надеждин во время московских гастролей четы Каратыгиных. Его не взволновала игра трагика; голосом актеру не удавалось передать свои чувства. Но внешняя сторона роли была сделана прекрасно: «его физиономия, жесты, положения изумляли своей живописною выразительностью, особенно в сценах ярости и отчаяния»⁴⁶. И все же критик остался под впечатлением: «Игра г. Каратыгина в Фердинанде, если не увлекла, то *задавила* меня... Образ Фердинанда преследовал меня: я признал г. Каратыгина художником»⁴⁷.

Позже, в 1838 году, В. Г. Белинский, не будучи поклонником В. А. Каратыгина, писал: «...он [Каратыгин] играл просто,

благородно, с достоинством, а потому и — прекрасно»⁴⁸. В следующем году в «Театральной хронике» он отмечал отсутствие одушевления, но не отрицал сценического обаяния: «...старайтесь сказать просто, ясно, точно, так чтобы мысль автора не была нисколько потемнена или скрадена, а высказалась бы вся»⁴⁹. Драма имела большой успех у публики, поэтому попытка А. М. Максимова заменить Каратыгина была очень смелым поступком. К тому времени Максимов выступал в амплуа первого любовника, в которых нередко заменял Н. О. Дюра, умершего в 1839 году. Получая похвалы за некоторые роли, он в своей игре часто копировал В. А. Каратыгина и Н. О. Дюра. Однако он был способен на большее, что и доказал, выступив в роли Фердинанда. Рецензент «Репертуара и Пантеона» писал о нем так: «Самая лучшая похвала... это то, что он не копировал г-на Каратыгина. <...> Он умел высвободиться из-под этого влияния, умел быть независимым, самобытным, и между тем исполнил роль свою хорошо, а местами и очень хорошо. Мне понравилась в нем простота и естественность. Всю роль свою г-н Максимов сыграл ровно, благородно, без натяжек и аффектаций, без криков и возгласов»⁵⁰. Уже здесь можно заметить в игре Максимова то, чего не было у Каратыгина (и на чем так акцентировал внимание В. Г. Белинский), — это внутреннее одушевление и чувство, которыми в сильных местах он заменял «недостаток физических средств»⁵¹. А. И. Вольф в «Хрониках петербургских театров» также отмечал простоту и натуральность игры А. М. Максимова по сравнению со «слишком героическим характером»⁵², который В. А. Каратыгин придавал этой роли. По словам А. И. Вольфа, исполнение Максимова не было эффектно, но это замечание звучит как похвала актеру. Р. М. Зотов в «Северной пчеле» после первого выступления Максимова в роли Фердинанда тоже отмечал, что актер никому не подражает

(упоминание об этом в статье каждого критика указывает на то, что в роли Фердинанда исполнитель сделал большой шаг в собственном творчестве), и хвалил за смелость взять на себя такую роль, за стремление развивать талант. Не один он пишет о большом даровании А. М. Максимова, который можно развить продолжительной работой. Р. М. Зотов видел основную причину неровной игры актера в том, что он переходил от водевиля к классической пьесе, хотя мог бы прочно утвердиться в одном амплуа. Из-за постоянных «скачков» из одного жанра в другой он «сохраняет дурные привычки и тривиальность своих доморощенных пьесок»⁵³. Оттого в роли Фердинанда было у него «вытягивание фраз и неверное ударение в дикции»⁵⁴. Несложно представить, какие высокие требования предъявлялись молодому актеру, дерзнувшему исполнить одну из коронных ролей любимца публики. Никто из современников, писавших об этой роли Максимова, не критиковал методы В. А. Каратыгина, однако основной похвалой в сторону актера было то, что он «играл просто и как умел»⁵⁵ — т. е. совершенно противоположно Каратыгину. Спектакль последний раз игрался в 1848 году, и в роли Фердинанда А. М. Максимов не смог сформироваться как самобытный актер. Но уже в этой роли, исполненной не совсем ровно, можно отметить основные направления творческих поисков, результаты которых будут явно заметны спустя почти десять лет в одной из главных ролей в актерской судьбе Максимова — в Гамлете.

Пьесу о Датском принце в переводе С. И. Висковатова В. А. Каратыгин впервые сыграл в 1824 году. Позже появился перевод Н. А. Полевого, Каратыгин вышел на сцену в спектакле «Гамлет» в этом переводе 4 октября 1837 года и играл его вплоть до своей смерти. Этот шекспировский герой прошел через все его творчество, менялся актер, менялся его Гамлет, менялись требования к исполнению роли

и критерии оценки. Вероятно, с этим связан тот факт, что роль эта оказывается довольно спорной в репертуаре актера: мнения современников разделились на сторонников и противников созданного В. А. Каратыгиным образа (хотя положительных и подробных отзывов все же больше). Описания игры Каратыгина резко контрастируют друг с другом. Самый первый отклик непосредственно после премьеры был опубликован В. М. Строевым в «Северной пчеле». Он отмечал, что роль Гамлета, сосредоточивающего все чувства в душе, не соответствует привычным методам игры В. А. Каратыгина с его «резкими движениями, громкими звуками»⁵⁶. Однако актер в этой роли отказался от прежних своих приемов, показал нравственное расстройство героя. Монолог «Быть или не быть» был «прочтен с трогательной простотой, без малейшего крика, без малейшего резкого движения»⁵⁷. В. М. Строев писал: «...артист захохотал с таким злобным торжеством, что зрители совершенно увлеклись его игрой»⁵⁸. Это несколько напоминает присущую Каратыгину манеру игры, но критик говорит о том, что этот прием был новым и смелым. В следующем году «Северная пчела» опубликовала отзыв об игре Каратыгина во время очередных гастролей в Москве. Рецензент восторженно отзывался об исполнении трагика и писал: «Ровность... естественность и одушевление только в порывах страсти решительно показывают, что он не думает об эффектах, а переселяется в представляемое им лицо»⁵⁹. Статья того же года Е. Ф. Розена, видевшего спектакль в Петербурге, также содержит положительный отзыв: В. А. Каратыгин «был прост и естественен до поразительности»⁶⁰. Речь в этих рецензиях идет только о внешней стороне роли, не затрагивая понимание самого персонажа. В. Г. Белинский воздержался от оценки игры трагика во время гастролей (тогда он еще не был поклонником петербургского актера), однако

отметил, что он изменил характер своей игры в лучшую сторону⁶¹. В следующем году он напишет: «Г-н Каратыгин принадлежит к числу тех художников, которые в высшей степени постигли внешнюю сторону своего искусства. <...> ...Я не пойду смотреть г. Каратыгина в роли Гамлета, которую он играет искусно, но в которой я требую от актера, кроме искусства, еще кой-чего такого, чего мне не может дать Каратыгин»⁶². Здесь В. Г. Белинский, видимо, в очередной раз упрекает трагика в «отсутствии вдохновения, непосредственного чувства»⁶³. С ним был согласен и В. С. Межевич, писавший о гастрольном спектакле в 1838 году: «...поза г. Каратыгина была прекрасна, но физиономия его оставалась немой, неподвижной: в ней не высказывалась душа Гамлета»⁶⁴. Похожую мысль высказал поэт А. В. Кольцов в письме В. Г. Белинскому в 1838 году: «Где роль легка, там он превосходен, а где нужно чувство, там его у Каратыгина нету, — извините»⁶⁵. Из статьи В. С. Межевича видно, что В. А. Каратыгин был не по-гамлетовски зол, раздражителен. Критик писал также и об отсутствии чувства: «А этот хохот — как он тяжел для слуха, потому что в нем видно напряжение, насилие, слишком неприятное; этот хохот из широкой груди, он не из глубины сердца»⁶⁶. В «Репертуаре и Пантеоне» были перечислены приемы актера, которые точно не подходили образу задумчивого Гамлета: «Неистовые крики, хохот, хлопанье в ладоши, оглушительный рев и ползание по сцене»⁶⁷. А. И. Герцен же восторженно писал жене после спектакля: «...не токмо слезы лились из глаз моих; но я рыдал. <...> Сцена с Офелией и потом та, когда Гамлет хохочет... были превосходно сыграны Каратыгиным»⁶⁸. А. И. Вольф, начавший писать свои записки с 1838 года, отрицательно отзывался об игре трагика. По его мнению, Каратыгин не понял роль или не сладил с ней. Его Гамлет «вышел героем, который мечет громы и молнии»⁶⁹.

Ф. А. Кони также отмечал, что Каратыгин делал Гамлета героем, «пылким безумцем»⁷⁰, в игре же преобладала «внешняя отделка роли»⁷¹. Видимо, новый перевод Н. А. Полевого особенно ярко обозначил противоречивость шекспировского героя. Разные взгляды на образ Гамлета сталкивались довольно остро. Из рецензий видно, что большинство современников не хотели видеть в Датском принце трагического героя в том понимании, в каком его представлял на сцене В. А. Каратыгин.

Несмотря на столь разные отзывы, спектакль шел с большим успехом, и Каратыгин играл Гамлета вплоть до своей смерти в 1853 году. Еще при жизни он советовал А. М. Максиму взяться за эту пьесу и предлагал сыграть в ней вместе (сам он планировал выступить в роли Клавдия), но тот по понятным причинам отказывался. Он сыграл эту роль в год смерти трагика 12 августа после настоящих просьб актера Прусакова сделать это ради сбора в его бенефис. В этот раз А. М. Максимов взял на себя еще большую ответственность, чем при исполнении Фердинанда, — речь шла уже не о замене великого трагика в одной роли, а о замене великого трагика на сцене. Это первая роль, которую Максимов продолжил за В. А. Каратыгиным, перенес в совершенно новую эпоху актерского искусства (1853 — год первого спектакля по пьесе А. Н. Островского), а не играл параллельно с ним в одной творческой системе координат. Максимов выступил в создании роли самостоятельным творцом. К Гамлету он подошел с особой серьезностью: изучил роль по рисункам, разным переводам, по замечаниям лучших европейских критиков; также прочитал ее избранному кругу гостей из Лондона и Эдинбурга, а затем на вечере молодых художников и студентов, и «успех был полный»⁷². Актер понимал, что идти по пути В. А. Каратыгина невозможно, нужно создать нечто новое. О том, что это ему удалось, свидетельствует ста-

тия Ф. А. Кони в журнале «Пантеон». Актер, по мнению критика, полностью соответствовал требованиям современной эстетики, сделал шаг к натурализму, стал зачинателем новой артистической школы. Ф. А. Кони дает принципиально важное описание: «Г. Максимов языку и всему бытию Гамлета придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно почти назвать новым шагом в искусстве»⁷³. Максиму удалось сделать Гамлета простым человеком, в то же время оставив его героем, но без пафоса и декламации. К основным заслугам актера критик причисляет то, что роль была исполнена с простотой и естественностью, был привнесен здравый смысл в сцены, которые раньше казались непонятными (очевидно, что актер давал развитие роли, проводил линию изменений Гамлета, что повторил и позже, например, в исполнении Чацкого в 1857 году). Пусть не вся роль была сыграна идеально, но А. М. Максимов оставил далеко позади и предшественников, и современников. Ф. А. Кони отдельно указывает на сцены, особенно удавшиеся актеру. Среди них сцена разрыва с Офелией (он «лев, уязвленный в самое сердце»⁷⁴), сцена после «Мышеловки» («он жалок в эту минуту»⁷⁵), сцена с Гильденстерном (друг-предатель — «новое разочарование, которое не может вылиться иначе, как со скорбью»⁷⁶); сцена в покоях матери («много жара, много чувства и ничем не пожертвовано эффекту»⁷⁷). Из описания этих сцен видно, насколько подробно анализировал актер своего героя, проникал в его психологию и чувства; создавал живого человека, со всеми его страстями и слабостями, от чего был далек В. А. Каратыгин, который смог упростить только внешнюю сторону исполнения, но не передать полноту чувств.

А. С. Гиероглифов называл игру А. М. Максимова наслаждением, но тре-

бовал большей полноты чувств: «Общая идея Гамлета — это слабость воли при столкновении с действительностью. <...> Грусть Гамлета, его ирония и сарказмы нам показались несколько слабы, так же как и его ненависть. <...> Все струны сердца Гамлета должны звучать самым сильным, полным аккордом; но звуки этих аккордов должны замирать скоро»⁷⁸. О том, что сильные моменты роли Максиму не удавались, свидетельствует и статья в «Отечественных записках»: «В местах, требовавших жара и энергии, как, например, во время и после рокового спектакля при дворе... артист был несколько слаб... иногда, как, например, в разговоре с могильщиком, в словах его слышалось мало желчи и иронии»⁷⁹. В основном же рецензия на спектакль восторженная. Подмечено внешнее соответствие художавого, бледного А. М. Максимова роли (чего явно не было у высокого величавого В. А. Каратыгина), его понимание характера Гамлета. «Не только наружностью, но и самую игрою артист низвел его [Гамлета] с пьестала героев и поставил на землю. Он играл свою роль просто, естественно, с чувством и со смыслом»⁸⁰. Особенно удавались ему первая сцена, сцена свидания с матерью и все сцены, где нужно было выражать тихие чувства, сосредоточенность.

Критик Р. М. Зотов в «Северной пчеле» дал отзыв сразу после первого показа «Гамлета» с А. М. Максимовым. Рецензент не отрицал достойного исполнения актером роли, но больше досадовал на то, что он не закрепился в трагических ролях после успеха в «Коварстве и любви» и расстраивается на комедии и водевили⁸¹. А. И. Вольф, противореча собственному взгляду на Гамлета, который он высказывал после исполнения В. А. Каратыгина, писал об А. М. Максимове: «...вышел более слезливым, чувствительным, чем трагическим»⁸². В 1854 году в журнале «Библиотека для чтения» также появляется рецензия на «Гамлета». Недостаток в некоторых

сценах силы у А. М. Максимова отмечается и здесь, но в целом вся роль была сыграна актером «безукоризненно хорошо»⁸³. В рецензии упоминается много особенно удавшихся сцен в спектакле: «„Быть или не быть“, сцена с Офелией, сцена с матерью, слова: „Когда и старость падает так страшно, что ж юности осталось?..“, сцена с Полонием»⁸⁴. Все рецензенты сходятся в одном — А. М. Максимов дал зрителям простого человека, показал его душу и переживания и сделал шаг вперед в театральном искусстве. И что самое важное, его герой был принят публикой. Актер А. А. Алексеев вспоминал довольно забавный случай. Уже после исполнения Гамлета А. М. Максимов играл в заурядной переводной комедии «Любовь и предразсудок», в которой у него была такая фраза: «Я играл Гамлета и сам чувствовал, как я был велик в этот вечер». После этих слов раздались оглушительные аплодисменты, на сцену посыпались цветы. Так публика выражала свои чувства к артисту «не только на словах, но и на деле»⁸⁵.

Безусловно, сложно дать оценку такому спорному персонажу драматургии, как Гамлет: кто он — сумасшедший или лишь вынужден притворяться, герой с пылкой душой, борющийся с несправедливостью, или слабый человек, страдающий от неразрешимых вопросов бытия? В этой роли В. А. Каратыгин и А. М. Максимов в полной мере оказались представителями двух разных мировоззрений и дали такого героя на сцене, которого требовало от них время.

Ободренный успехом в «Гамлете», Максимов взялся и за другие роли из репертуара В. А. Каратыгина. Он сыграл Людовика XI в драме И. Ауфенберга «Заколдованный дом» в переводе П. Г. Ободовского. Эта роль не совсем стандартна в творчестве самого Каратыгина. Людовик XI в первую очередь старик, т.е. роль характерная, «возрастная», за которую трагик впервые взялся в 1836 году, будучи в возрасте 34-х лет (даже Гамлета он сы-

грает позже). А. И. Вольф очень хвалил актера в этой роли. Правда, он акцентировал внимание на исторической подлинности, об игре же говорил совсем немного: «Все порывы этой властолюбивой натуры и мгновенные переходы к самой смиренной набожности были переданы со всеми малейшими оттенками»⁸⁶. Каратыгин действительно подробно изучал эту роль. Писатель Д. В. Григорович однажды встретил актера на улице с кипой книг — многоготовой «Историей герцогов Бургундских», по которой тот собирался изучать своего персонажа⁸⁷. Но В. М. Строев считал, что Каратыгин ориентировался не столько на французскую историю, сколько на популярные французские романы. В «Северной пчеле» он называл роль Людовика XI одной из лучших ролей актера, хотя к самой постановке относился с иронией. Видно, что В. А. Каратыгин понял роль, иногда лишь забывая, что он играет «старого сластолюбца, измученного годами и непрерывными подозрениями»⁸⁸.

Самый яростный критик Каратыгина В. Г. Белинский еще в 1839 году подпал под очарование актера, отметил изменения в исполнении ролей («игра становится все проще, все ближе к натуре»⁸⁹) и, кажется, окончательно примирился с петербургским театром и самим актером. «Заколдованный дом» критик увидел только в 1840 году и написал восторженный отзыв. Он тоже оценил историческое сходство Василия Андреевича с Людовиком XI, но главное — сказал: «Каратыгин как бы переродился в этой роли». Видно, что представление на сцене пылкого, эффектного героя неактуально уже и для В. А. Каратыгина. Из статьи В. Г. Белинского видно, что актер стремился к глубокому пониманию психологии персонажа, от прежней широты жестов переходил к едва уловимым краскам, требующим от исполнителя большой работы и мастерства: «сквозь внешний плебеизм... ни на минуту не перестает проблескивать луч царственного достоин-

ства»⁹⁰. В описании речи, действия нет и тени того, за что раньше критик упрекал трагика; кажется, в этой роли актер совершенно отошел от классической «катенинской» школы: «...заметьте, как уж чересчур обыкновенен его язык, простонародны манеры, грубы шутки и как сквозь все это виден король, знающий, что он король, уверенный в своем могуществе, в силе своего ума и непреклонности воли»⁹¹. Людовик XI В. А. Каратыгина, по описанию В. Г. Белинского, получился совершенным антигероем, не похожим ни на одну прежнюю роль актера: «Посмотрите, как он согнулся, как часто он кашляет, задыхается, как медленна и слаба его походка, какое коварство в его будто бы простодушном смехе, как он все видит, притворяясь, что ничего не видит, как он умеет прикинуться обманутым, чтобы вдруг и врасплох схватить свою жертву и заставить ее во всем сознаться»⁹². Белинский уже не критикует внешнюю сторону исполнения Каратыгина и не отказывает ему в «одушевлении»⁹³, которое для него то же самое, что актерское вдохновение, искренность, точность в изображении душевных переживаний героя. Актер наполнил эту роль множеством красок, ему удалось создать противоречивого персонажа и передать сложные состояния: «хладнокровие, скрытую пылкость, суеверие и, всего больше, высокое понятие о своей нравственной силе»⁹⁴. А. А. Григорьев в журнале «Репертуар и Пантеон» справедливо отмечал: «Людовик XI — апогей его славы, и в этой роли едва ли кто из европейских трагиков может с ним сравниться. <...> Наш трагик достиг до *non plus ultra* [*с лат. — «дальше некуда»*] искусства»⁹⁵.

Судя по всему, эта роль была понята и исполнена В. А. Каратыгиным даже лучше Гамлета, во всяком случае, она была единодушно принята современниками. Но не оглушительный успех предшественника повлиял на абсолютный провал А. М. Максимова в роли Людовика XI.

Г. М. Максимов в своих мемуарах досадовал по этому поводу: «Неужели он не сознавал решительной неспособности — изображать человека старого?»⁹⁶ Актер действительно до конца своих лет выступал в амплуа молодого любовника. В ролях стариков он всегда казался лишь притворяющимся старым, специально надевшим парик и приклеившим бороду. Критика не откликнулась на этот провал. Вероятно, из уважения к прежним успехам актера. Спектакль был сыгран А. М. Максимовым всего три раза, а затем канул в Лету, как и предсказывал В. М. Строев в «Северной пчеле»⁹⁷.

Еще одной общей ролью актеров стал Фриц в пьесе А. Коцебу «Сын любви», сыгранный В. А. Каратыгиным еще в 1830-е годы. Известно об этой постановке мало. М. А. Яковлев в рецензии 1828 года в «Северной пчеле» писал: «Он вместо молодого человека, пылкого, храброго солдата, старался представить нам какого-то трагического героя»⁹⁸. Замечание вполне соответствует манере игры В. А. Каратыгина в начале творческого пути. А. М. Максимов сыграл Фрица в 1857 году. Об этой его роли в «Театральном и музыкальном вестнике» писал П. Шпилевский. Важно отметить, что пьеса «Сын любви» воспринималась в эти годы как устаревшая, возобновленная лишь в честь бенефиса А. М. Максимова. В рецензии содержится своего рода манифест, требования публики к драме. На сцене теперь важно было в первую очередь действие, а не дидактика и декламация; зритель не хотел прямых нравоучений; стали важны внутренние связи спектакля, не идущие вразрез с правдой жизни. Сама по себе пьеса «Сын любви» не соответствовала ни одному из этих требований, однако постановка смогла ответить запросам публики. Рецензент положительно отзывался об этой роли Максимова, продолжившего в своем творчестве линию «очеловечивания» героя, начатого в «Гамлете». «Г. Максимов представил не театрального Фрица, а живого,

житейского Фрица, — сына, глубоко любящего свою мать и для нее готового на все самопожертвования»⁹⁹. Рецензент отмечал особенно удавшиеся сцены, отсутствие противоречия с жизненной правдой. Ничего не осталось от манеры Каратыгина в игре Максимова. Даже в сильных моментах он смог избежать подражания трагичу:

«Ни малейшей аффектации не заметно было в его сильных речах, которыми руководили Фрица любовь к матери и презрение к человеку, погубившему и ее сына»¹⁰⁰. Эта последняя каратыгинская роль в репертуаре А. М. Максимова является некоторым итогом, видимым результатом творческого совершенствования актера.

Примечания

¹ См.: Каратыгины. Василий Андреевич // Театральная энциклопедия. М., 1963. Т. 2. Стб. 1137–1139.

² *Державин К.* Эпохи Александринской сцены. Л., 1932. С. 63.

³ Там же.

⁴ См.: *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1929. Т. 1. С. 130.

⁵ Каратыгины. Василий Андреевич // Театральная энциклопедия. Т. 2. Стб. 1137–1139.

⁶ О воспитаннике Алексее Максимове // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 167.

⁷ Там же.

⁸ См.: *Карнеев М. В.* Алексей Михайлович Максимов I-й (по поводу сорокалетия его смерти) // Ежегодник Императорских театров [Приложение]. 1900–1901. Кн. 1. С. 114–115.

⁹ См.: Там же.

¹⁰ *В. В. В.* [Строев В. М.] Портретная галерея русских сценических артистов: В. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. С. 1–10.

¹¹ Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. С. 363.

¹² Там же.

¹³ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 51.

¹⁴ *Дмитриев Ю. А.* Сценическое искусство // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1978. Т. 3. С. 147.

¹⁵ *Альциуллер А. Я.* В. А. Каратыгин и А. Е. Мартынов: Сценический контрапункт // *Альциуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985. С. 9.

¹⁶ Там же. С. 11.

¹⁷ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). С. 52.

¹⁸ *Л. Л.* [Межевич В. С.] Русский театр в Москве и Петербурге: Письма в провинцию: (Письмо третье) // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. С. 4.

¹⁹ *Т. В.* [Булгарин Ф. В.] Московский бал, или 3-е действие из комедии «Горе от ума», соч. А. С. Грибоедова. Представление 5 февраля на Большом театре // Северная пчела. 1830. 11 февр. № 18. С. 3.

²⁰ *Б. а.* Третье и четвертое действие комедии «Горе от ума» // Северная пчела. 1830. 24 июня. № 75. С. 2.

²¹ *Н. Н.* Русский театр // Северный Меркурий. 1830. 7 марта. № 29. С. 114–115.

²² *Булгарин Ф.* Русский театр: «Горе от ума», комедия в трех действиях в стихах, соч. А. С. Грибоедова // Северная пчела. 1831. 9 февр. № 31. С. 3.

²³ *Х. Х.* Русский театр: «Горе от ума», комедия в 4-х д. // Северная пчела. 1831. 30 нояб. № 272. С. 3.

²⁴ *В. В. В.* [Строев В. М.] Портретная галерея русских сценических артистов: В. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. С. 4.

²⁵ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 102.

²⁶ См.: *Шуберт А.* Моя Жизнь // Судьба таланта: Театр в дореволюционной России / Сост. Л. В. Манькова. М., 1990. С. 300.

²⁷ *М. А.* [Яковлев М. А.] О представлении комедии А. С. Грибое-

дова «Горе от ума» в бенефис актера Брянского 20 февр. 1831 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 831. № 8. Л. 244.

²⁸ *Арапов П. Н.* Обзор ролей комедии «Горе от ума» и замечания на игру актеров, их исполнявших в разное время // «Горе от ума» на русской и советской сцене / Сост. О. М. Фельдман. М., 1987. С. 332.

²⁹ *Зотов Р.* Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 84.

³⁰ *С. III.* [Шевырев, С. П.] Об игре г. Каратыгина: (Статья третья) // Молва. 1833. 6 мая. № 54. С. 213.

³¹ *Стахович А. А.* Ключки воспоминаний // Русская мысль. 1898. Кн. 2. С. 120.

³² *Куликов Н. И.* Театральные воспоминания // Павел Степанович Мочалов / Сост. Ю. Дмитриев и А. Клиничин. М., 1953. С. 357.

³³ *Б. а.* Большой и Александринский театры // Северная пчела. 1838. 2 мая. № 97. С. 387.

³⁴ Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 109.

³⁵ *Вл. Ч.* [Кронеберг А. И.] Театральная хроника: Александринский театр // Отечественные записки. 1849. № 10. Т. 66. С. 310.

³⁶ *Р. З.* [Зотов Р. М.] Александринский театр: Бенефис г. Мартынова: «Горе от ума» // Северная пчела. 1857. 14 февр. № 37. С. 179.

³⁷ *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: В 9 т. М.; Л., 1964. Т. 8. С. 551.

³⁸ *Штилевский П.* Русские спектакли: Александринский театр: Бенефис г. Мартынова // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 3 февр. № 5. С. 68.

³⁹ *Стахович А. А.* Ключки воспоминаний // Русская мысль. 1897. Кн. 11. С. 83.

⁴⁰ *Вл. Ч.* [Кронеберг А. И.] Театральная хроника: Александринский театр // Отечественные записки. 1849. № 10. Т. 66. С. 310.

⁴¹ *Аксаков С. Т.* 2-е письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» // Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 3. С. 336.

⁴² Там же.

⁴³ *Бауер К.* Воспоминание // *Каратыгин П. А.* Записки. Т. 2. С. 254–258.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Надеждин Н. И.* Русский театр: (Письма в Петербург): Письмо IV // *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 355.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ *Белинский В. Г.* Московский театр // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 394.

⁴⁹ *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1839 год. Театральная хроника // Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 93.

⁵⁰ *Б. а.* Театральная летопись. Письмо в провинцию // Репертуар и Пантеон. 1845. Кн. 8. С. 35.

⁵¹ Там же.

⁵² *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 113.

⁵³ *Р. З.* [Зотов Р. М.] Александринский театр: Коварство и любовь // Северная пчела. 1845. 16 июля. № 158. С. 629–630.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ *В. В. В.* [Строев В. М.] Александринский театр // Северная пчела. 1837. 2 нояб. № 248. С. 990.

⁵⁷ Там же. С. 991.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ *Б. а.* Московский театр: Г-н Каратыгин на московском театре // Северная пчела. 1838. 5 мая. № 100. С. 399.

⁶⁰ *Барон Розен* [Розен Е. Ф.] Петербургский театр // Северная пчела. 1838. 21 янв. № 17. С. 65.

⁶¹ *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1838 год. Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамле-

та // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 363–364.

⁶² *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1839 год. Александринский театр. Веллизарий. Драма в стихах // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 320.

⁶³ Там же. С. 321.

⁶⁴ [Межевич В. С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 23. 4 июня. С. 454.

⁶⁵ *Кольцов А. В.* Из письма В. Г. Белинскому // Павел Степанович Мочалов. С. 251.

⁶⁶ *Л. Л.* [Межевич В. С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. № 25. 18 июня. С. 493.

⁶⁷ *Б. а.* 1844-й театральный год: Русская труппа и Александринский театр // Репертуар и Пантеон. 1845. Т. 10. Кн. 4. С. 255.

⁶⁸ *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1961. Т. 22. С. 65.

⁶⁹ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 60.

⁷⁰ *Кони Ф. А.* Театральная летопись: Максимов в Гамлете // Пантеон. 1853. № 12. С. 3–4.

⁷¹ Там же.

⁷² *Карнеев М. В.* Алексей Михайлович Максимов I-й (по поводу сорокалетия его смерти) // Ежегодник Императорских театров [Приложение]. 1900–1901. Кн. 1. С. 117.

⁷³ *Кони Ф. А.* Театральная летопись: Максимов в Гамлете // Пантеон: Журнал литературно-художественный. 1853. № 12. С. 12.

⁷⁴ Там же. С. 16.

⁷⁵ Там же. С. 17.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ *Г-фов А.* [Гнєроглифов А. С.] Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 41. 18 окт. С. 393.

⁷⁹ *Б. а.* Петербургские заметки // Отечественные записки. 1853. № 10. С. 241.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ См.: *Р. З.* [Зотов Р. М.] Театральная хроника: Александринский театр // Северная пчела. 1853. 18 сент. № 206. С. 821.

⁸² *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 169.

⁸³ *Петербургский житель.* Смесь: Русские спектакли // Библиотека для чтения. 1854. Т. 125. Июнь. С. 222.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ *Алексеев А. А.* Воспоминания актера А. А. Алексеева. М., 1894. С. 187.

⁸⁶ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 52.

⁸⁷ См.: *Альциуллер А. Я.* В. А. Каратыгин и А. Е. Мартынов: Сценический контрапункт // *Альциуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах. С. 12.

⁸⁸ *В. В. В.* [Строев В. М.] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 10 нояб. № 258. С. 1032.

⁸⁹ *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1839 год. Александринский театр. Веллизарий. Драма в стихах // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 323.

⁹⁰ *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1839 год. Александринский театр. Заколдованный дом // Там же. С. 375.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

⁹³ *Белинский В. Г.* Статьи и рецензии за 1839 год. Театральная хроника // Там же. С. 93.

⁹⁴ *Б. а.* Московский театр: Г-н Каратыгин на московском театре // Северная пчела. 1838. 5 мая. № 100. С. 399.

⁹⁵ *Григорьев А. А.* Театральная летопись: Александринский театр. // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 15. Кн. 7. С. 5.

⁹⁶ *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). С. 54.

⁹⁷ *В. В. В.* [Строев В. М.] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 10 нояб. № 258. С. 1032.

⁹⁸ Цит. по: *Владимирова Н. Б., Романова Г. А.* Любимцы Мельпомены. В. Каратыгин. П. Мочалов. СПб., 1999. С. 77.

⁹⁹ *Штилевский П.* Русские спектакли: Александринский театр: Бенефис г. Максимова 1 // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 40. 13 окт. С. 534.

¹⁰⁰ Там же.

Н. Г. Павлова

«Делец» по В. Газенклеверу на сцене Госдрамы (1928)

В 1927 году немецкий поэт и драматург Вальтер Газенклевер (Walter Hasenclever; 1890–1940) написал комедию «Ein besserer Herr», которая шла на сцене Ленинградского государственного театра драмы (б. Александринского) под названием «Делец» (преьера 28 декабря 1928 года).

Постановка «Дельца» мало изучена. Д. И. Золотницкий затрагивал некоторые аспекты работы режиссуры над пьесой¹. Однако специального исследования, посвященного этой постановке, не существует, и данная статья ставит задачу на основе реконструкции спектакля Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева «Делец» попытаться определить особенности освоения советской сценой 1920-х годов драматургии немецкого экспрессионизма.

В мае 1925 года главным режиссером Госдрамы был назначен Николай Васильевич Петров (1890–1964), а в 1928 году к нему перешла и должность директора театра. Под руководством Петрова Госдрама изменила репертуарную политику, «театр... переключился на советскую тематику, на современность»². «Делец» Газенклевера в обработке А. Н. Толстого был выбран для постановки как современная пьеса западноевропейской драматургии. Сорежиссером спектакля выступил постоянный партнер Петрова по режиссуре Владимир Николаевич Соловьев (1887–1941).

Режиссеры свой выбор комедии «Делец» для постановки обосновали тем, что «среди представителей современной западноевропейской драматургии Газенклевер занимает едва ли не первое место как по силе своего драматургического темпе-

рамента, так и по особому отношению к тем событиям и явлениям жизни, которые он выводит на сценическую площадку. Экспрессионист, сохранивший еще в себе ощущение последнего разгрома Германии, Газенклевер почти что в каждом из своих произведений с настойчивым упрямством высмеивает ложь и лицемерие современного немецкого общества»³. Сценический успех «Дельца» во многом должен был, по воспоминаниям Петрова, решить и судьбу сезона 1928/29 года, и его личную судьбу⁴. Постановка и критикой воспринималась как важный элемент начала перестройки театра⁵.

К концу 1920-х годов в творчестве немецких экспрессионистов произошли изменения, которые не остались незамеченными. А. И. Пиотровский указал на отличия, существующие между экспрессионистскими пьесами начала и конца 1920-х годов: «Тогда — неистовые, бунтарские вопли молодых немецких драматургов, ломавших драматические каноны и призывавших к взрыву мещанского мира, теперь — остроумные комедийные побрякушки, одновременно и иронизирующие над мещанином, и утверждающие законы его господства»⁶. Б. Мазинг отмечал: «Романтика изгнана из жизни, в реве автомобилей, шуме гигантских машин, гуле бесчисленных экспрессов больше не слышно ни лирических песен, ни громких протестов экспрессионистов, последних романтиков Европы. Для них борьба за человека и его раскрепощение оказалась непосильной. Осталось только в бессильном отчаянии биться головой о стену, как делает

Толлер, или, став цинично равнодушным, смеяться надо всем и всеми. Последнее избрал Вальтер Газенклевер»⁷. И «Делец», по мнению Б. Мазинга, «воплощение всех настроений, которыми живет современное европейское общество... Газенклевер слегка издевается над окружающей его средой, но в сарказме писателя нет уже той силы обличения, которая дышала в прежних его драмах. Газенклевер только скептически улыбается, оставаясь равнодушным наблюдателем и рассматривая жизнь как материал для смешных, парадоксальных историй. Правда, истории эти он рассказывает мастерски. Его экспрессионистическое прошлое научило выразительной сжатости, предельной схематичности, умению одним словом сказать многое. В „Дельце“, рожденном ритмами большого европейского города, отразились головокружительные темпы, быстрота и изменчивость пульса урбанистического бытия. В этой остроте — одна из главных особенностей комедии, а в ее краткости — достоинство»⁸.

М. О. Янковский писал: «Быт дельцов современного Берлина, в котором прекрасно уживаются рядом откровенный мазурик с нормальной биржевой акулой», — это тема для сатиры, которую выбирает Газенклевер, но он, «видимо, уже не умеет ставить точек над и; он предпочитает свети ее к *салонной комедии* (курсив мой. — Н. П.), повествующей о событиях, с фантастической быстротой происходящих в семье Людвиг Компаса, человека, зарабатывающего 150 марок в течение каждых пяти минут»⁹. Еще более резко высказался М. Живов: «Газенклевер — мелкобуржуазный поэт и драматург, глубоко индивидуалистичный в своем творчестве, прошедший этапы мистицизма, богоискательства, упадочничества и не поднявшийся выше мелкобуржуазной критики современной капиталистической действительности, оставшийся верным своему индивидуализму и не сумевший осознать, что пролетар-

ская классовая борьба — единственный путь, могущий вывести мир из тупика, в который загнал его капитализм. <...> Показ пьес Газенклевера такими, какими они выходят из-под его пера, почти всегда был бы не оправдан, и здесь театру приходится проделывать большую работу, чтобы заострить *социальную направленность* (курсив мой. — Н. П.) пьесы, сделать ее наиболее удовлетворяющей запросам советского зрителя»¹⁰.

По заказу театра пьеса Газенклевера была заново переведена и существенно переработана А. Н. Толстым, чтобы помочь режиссерам «преодолеть форму салонной комедии» и повысить «*социальную значимость* (курсив мой. — Н. П.) имеющегося в пьесе материала»¹¹. Рецензенты отмечали, что, «помимо текстовой переработки, театром широко применяется также и сценическое заострение и углубление „Дельца“ в плане *социального трагифарса* (курсив мой. — Н. П.)»¹².

По общему мнению критики, перевод Толстого стал неудачной версией пьесы Газенклевера. Н. Сотников утверждал, что у Толстого получился «веселый, пошловатый „Делец“»¹³. М. О. Янковский заметил: «Толстой пошел по линии наименьшего сопротивления... От того, что Лиа Компас начинает говорить вульгаризированным языком, а мошенник Мебиус именуется „кустарем-одиночкой“, еще не происходит освежения текста»¹⁴. А. А. Гвоздев считал, что «Толстой сделал одну большую ошибку, определившую сущность всего спектакля. Он представил западное общество не в западном облике. Лаконичную фразу газенклеверских персонажей он заменил обстоятельным витиеватым языком русского обывателя, быстрый темп западного быта — тяжелой поступью того же обывателя»¹⁵. По мнению Б. Мазинга, ошибочно «было разрыхлять каркас комедии вставками и переделками такого рода, как это сделал А. Н. Толстой, „Извиняюсь, не заметила“, „Кустарь-одиночка“ и прочие, как

бы невзначай вкрапленные словечки придавали комедии характер грубого анекдота и привкус фарса»¹⁶. А. И. Пиотровский утверждал, что своей переделкой Толстой на текст пьесы «наложил густой и жирный отпечаток обывательских остроумий. Этот отпечаток лег на тонкую ткань скептических диалогов берлинца, сильно исказив общий характер пьесы. Отдельные персонажи приобрели подозрительное сходство с купчихами и конторщиками московских переулков». Пиотровский сожалел о том, что «сплошь и рядом ироничность в замысле художника (костюмы, задуманные, как памфлет), так же, как и подобный же замысел режиссера, разбиваются о социальную беззубость авторского материала»¹⁷. Н. Сотников полагал, что в стремлении к комедийному эффекту Толстой добивался того, что «его текст смешит публику»; автор перевода «бросает в зал крылатые домашние фразы, привычные лозунги и обиходные сальности»; выражения «извиняюсь», «кустарь-одиночка», «черти собачие» и др. могли вызвать взрывы хохота, но «ради такого „красного словца“ Толстой не посчитался со многим» и «пожертвовал сюжетной остротой пьесы, уничтожил юмор положений, снизил типы», из-за чего «совершенно уничтожен сатирический заряд пьесы, и ценность ее сведена к водевильному пустячку, подчас рискованно пошлому»¹⁸.

Сравнивая пьесу и ее версию Толстого, Н. Сотников писал, что «у Газенклевера все герои пьесы — „дельцы что надо“, а у Толстого Лия Компас становится «не в меру сентиментальной», Людвиг Компас «теряется, когда семейный скандал проникает в прессу, и обращается к помощи секретарей и горничной для поднятия курса акций „Компас“, Распер — «только смешной и жалкий пошляк», Мебиус влюбляется всерьез, в то время как у Газенклевера «его выдуманная любовь к Лие — ставка, средство для получения богатого приданого», и эта влюбленность «мельчит

основной образ дедачества»¹⁹. Н. Сотников считал, что задача переводчика — подчеркнуть созданный Газенклевером «великолепный букет смрадного дедачества, где все человеческие чувства расцениваются на деньги», однако у Толстого все герои «превратились в мелких никчемных и смешных людей, каких так любит изображать российский писатель-интеллигент»²⁰.

Самой большой неудачей стал финал пьесы, предложенный Толстым и воплощенный на сцене режиссерами. А. И. Пиотровский считал концовку пьесы «навязчивой» и «резко выпадающей из спектакля»²¹. Ф. Брейтгам написал, что «конец спектакля совершенно неожиданен, когда вдруг Мебиус, который был всю жизнь идейным „благородным“ альфонсом, а Компас занимался лишь спекуляциями, за 3–4 минуты до занавеса занялись политикой», но «эта прищепка не дает „Дельцу“ политической значимости»²². Финал спектакля А. А. Гвоздев назвал «неожиданной катастрофой», ибо «у острой пьесы оказался тупой конец. <...> ...Теряется умный и злой стержень пьесы немецкого автора и вводится какая-то нелепица, которой театр обязан переделке текста, данной Ал. Толстым»²³.

Благодаря вмешательству критики спектаклю был возвращен исходный финал. Рецензенты дали «Дельцу» в целом положительную оценку и отметили изобретательность режиссеров Н. Петрова и В. Соловьева. Н. Сотников считал, что «умная режиссерская ирония во многом спасает запутанный текст Толстого, приближая его к... Газенклеверу»²⁴.

Режиссура спектакля стремилась преодолеть форму салонной комедии и, «разбив пьесу на значительное количество отдельных эпизодов с ярко выраженным тематическим стержнем», пыталась «заострить социальную значимость имеющегося в пьесе материала»²⁵. Такое *эпизодное*

построение, характерное для экспрессионистской драмы, помогало ощутить динамику действия и задавало определенный темп событиям, происходящим на сцене. Именно стремление «передать обобщенное впечатление бытового уклада большого индустриального города, где темп и ритм определяют все», способствовало тому, что много места было «уделено театрализации своеобразного „фольклора“ большого западноевропейского города»²⁶. Частая смена сцен помогала придать каждому эпизоду «определенный стиль сценического исполнения, начиная от *психологической мелодрамы* и кончая *мюзик-холльным гротеском* (курсив мой. — Н. П.)»²⁷. Такое построение пьесы позволило *монтировать* эпизоды *по контрасту*, когда, например, за мелодраматическим эпизодом следовал эпизод фарсовый или пародийный, а за эпизодом лирическим — эпизод буйфонный.

Б. Мазинг отметил: «Остроумно поставленные сцены бокса, погони, переключение лирических моментов в иронический план, разнообразие мизансцен и перевод литературного языка комедии на язык многогранного сценического действия, — все это указывает на большую, серьезную, чрезвычайно интересную режиссерскую работу»²⁸. Важная роль *смещения стилей* и постоянного *чередования эпизодов и сцен*, а также особой *смены планов* состояла еще и в том, что этот прием (названный «своеобразным киноприемом»²⁹) помогал режиссеру показать персонажей в разных *ракурсах*, ведь «за внешним приятным своим видом они скрывают свои внутренние неприятные качества»³⁰, и, таким образом, «скрытая неприятность в окружении „приятного и изящного“ подсказала режиссеру единый метод сценического истолкования спектакля: *трагифарс* (курсив мой. — Н. П.)»³¹.

Частая смена эпизодов заставила и актеров балансировать «на грани резко сменяющих друг друга стилей», открывая

и демонстрируя новые возможности труппы театра и помогая преодолеть «натуралистическую косность традиций госдрамы»³². Постановщики заявляли, что «главное место в спектакле принадлежит актерам»³³, и уже на предварительном показе «Дельца» игра исполнителей была положительно оценена критиками, которые отмечали, что «актеры Госдрамы проявили большое мастерство в подаче остроумного, язвительного текста Газенклевера, в ведении острого, отточенного, как лезвие рапиры, диалога, в выполнении сложных и тонких заданий, возложенных на них режиссурой»³⁴. А. А. Гвоздев писал, что постановка «открывает серьезную борьбу с навыками, укрепившимися издавна в б. Александринском театре на материале буржуазной салонной комедии. Борьбу с „разговорным“ театром, с методом „играть самих себя“ при изображении буржуазного салона». Установкой авторов спектакля было «не прикрывать, приукрашивая или смягчая, а разоблачать тонкими и сложными средствами театра, обогащенного за революционные годы богатым разнообразием приемов для сатирического освещения буржуазии». Стремясь «к сгущенно-ироническому и остро-сатирическому показу того, что раньше представлялось в незлобно-забавных мягких очертаниях», режиссура использовала новые методы и приемы актерской игры, одним из главных среди которых являлся «критико-аналитический метод „переключения“»: актеры давали критическое, ироническое освещение изображаемых ролей, «взятых и там и тут из круга буржуазного салона, но преподнесенных в новой постановке в обостренно отрицательном облике»³⁵. Иными словами, критическое отношение исполнителей к персонажам пьесы *переключало* их образы в сатирический план и тем самым вносило в эту комедию «свежее, актуальное для советского зрителя содержание»³⁶. Гвоздев утверждал, что постановка «Дельца» играла важную

роль в развитии новой актерской техники, для овладения которой необходимо было «переучиваться, отказываться от наигранных штампов, преодолевать традиции, в театральной среде считающиеся непреложными»³⁷.

Задача балансировать между мелодрамой, буффонадой и лиризмом решалась исполнителями ролей по-разному. Л. С. Вивьену с его партнершей Е. М. Вольф-Израэль «острые углы» в игре особенно удавались³⁸. М. О. Янковский писал, что Вивьен играл в спектакле роль «мошенника Мебиуса, зачинателя нового вида коммерческих афер, владельца бюро по аккумуляции неудовлетворенных страстей добродетельных старых дев и сентиментальных горничных». При этом актер «оказывается в наиболее тяжелом положении», поскольку его персонажу «отведено мало выигрышное положение героя без четкого, сценически переданного образа. Философические рассуждения, чередующиеся с открытым цинизмом и сентиментальной лирикой, — лишают как режиссера, так и актера возможности оправдать нагромождения, отведенные пьесой для роли Мебиуса»³⁹. Эту неоднозначность сценического образа Б. Мазинг называл «двойственностью» и подчеркивал, что Вивьен храбро с ней борется⁴⁰.

Новизна игры Вивьена была именно в методе *переключения*. В основе сюжетной линии спектакля лежит намерение господин Компас (Я. О. Малютин) максимально эффективно выдать замуж свою дочь Лию (Е. М. Вольф-Израэль). Наиболее подходящим кандидатом и оказывается Мебиус. Лучшая сцена с точки зрения актерской игры по методу переключения — это сцена свидания в саду, в которой играли Вивьен и Вольф-Израэль: «В проведении этого эпизода, искусно поддержанного музыкой и светом, дано разрешение очень трудной задачи: выявление лирики и в то же время ирони-

ческого освещения ее. Здесь были найдены жесты, интонации, позы, которые *переключали* (курсив мой. — Н. П.) любовную лирику в сатирический план и в то же время не лишали ее эмоциональной насыщенности»⁴¹.

Игра Вольф-Израэль была названа образцом актерского исполнения. «Живо, моментами эксцентрично, везде с большим зарядом жизнерадостности ведет роль Лии Компас Вольф-Израэль. Очевидно, таков талант этой артистки, что из фигуры по-настоящему отрицательной она делает образ, вызывающий сочувствие»⁴², — писал Б. Мазинг, но видел и опасность для сатирической трактовки комедии в такой *двойственной* природе образа, созданного Вольф-Израэль на сцене. Однако за то, что актриса «сумела найти для своей роли какие-то особенные вульгарно-извращенные голос и интонации при внешнем облике крепкой, смелой, решительной боксирующей дочери немецкого капитализма», она «заслуживает всяческих похвал»⁴³. В игре Вольф-Израэль присутствовало иронично-критичное отношение к своему персонажу, что явилось результатом совместной работы с режиссерами на основе метода переключения, именно Вольф-Израэль, наряду с Вивьеном, удавалось легко балансировать на грани резко сменяющих друг друга стилей⁴⁴.

Малютин в роли Компаса создал образ «биржевого воротилы»⁴⁵. В игре актера, по мнению А. А. Гвоздева, «ясно проявляется различие нового и старого метода игры при изображении буржуа. Малютин создает монументальный плакат гротескного порядка, мощно выносящий в зрительный зал отрицательное отношение к торжествующим в капиталистическом обществе мошенникам типа Компасов... и им подобных. Его выезд на движущейся площадке вместе с четырьмя секретарями, замершими в деловито-подобострастных позах, его завтрак в семейном кругу,

развертывающийся словно заседание биржевиков, его беседа с достойным его партнером... Мебиусом, разыгрываемая на двух черных кожаных креслах на белом фоне, — все это носит монументальный плакатный характер, причем актерская игра отлично увязывается с урбанизмом декоративного оформления. Во всех этих сценах артист проявил себя как актер современного плана, умело и сильно разоблачающий изображаемый им персонаж финансиста приемами плакатного стиля». Гвоздев отмечал, что «отказ от мелкого бытовизма, от фотографичности салонной буржуазной комедии, в „правдоподобии“ которой скрывается всегда большая доза сочувствия и оправдания буржуазного общества, проявился в игре Малютина в очень убедительных чертах. На этом пути... вполне мыслимо развитие актера-общественника, обладающего выразительными средствами для показа своего *критического отношения* к изображаемому персонажу (курсив мой. — Н. П.)»⁴⁶.

В роли мадам Компас была «как всегда, бесспорна Корчагина-Александровская»⁴⁷. Петров позднее писал, что Е. П. Корчагина-Александровская была в авангарде «творческого фронта актеров новой формации», возглавлявших «ту сложную перестройку в театре, которая началась в 1928 году»⁴⁸. А. А. Гвоздев отмечал, что «вследствие неловкой обработки немецкого текста» женские роли были «менее выигрышными», например, «Корчагина-Александровская... оказалась в течение пьесы переведенной с комедийного плана на водевиль». Так же, по мнению критика, и «<Е. П.> Карякина (горничная Алина) как-то мало проявила себя в интересно задуманном, но не нашедшем своего развития образе сентиментальной девицы, внезапно превращающейся в знатную американку»⁴⁹. Но при этом роль горничной была исполнена «с большой иронией и какой-то особенной новизной»⁵⁰, «с превосходным юмором»⁵¹ и «неподелной грацией»⁵².

Нельзя не упомянуть В. Н. Киселева, сыгравшего роль Распера, секретаря Мебиуса, и «отлично передавшего осложненный психологически образ обывателя-немца, вовлеченного в водоворот мошеннического предприятия»⁵³. Б. Е. Жуковский также «с большой иронией и какой-то особенной новизной»⁵⁴ превосходно исполнил роль полковника-сыщика фон Шметтау, «с динамической разверсткой движений в отлично поставленной сцене бокса и с карикатурным юмором в сценах любовных объяснений»⁵⁵. Дебютировавший в этом спектакле В. Э. Крюгер играл роль сына Компаса Гарри «с благородною простотою»⁵⁶ и создал образ, пронизанный актерским обаянием.

Критика отмечала, что ансамбль произвел благоприятное впечатление, игра актеров была названа образцом хорошего артистического исполнения, в связи с чем Н. Сотников утверждал, что «Акдрама, выдвигая на первый план актерское мастерство, располагает достойными артистическими силами»⁵⁷. С. С. Мокульский также отмечал, что «на нашей сцене редко встречаются случаи такой органической спайки оформления со стилем игры актеров и режиссерской трактовки всей пьесы, как в „Дельце“»⁵⁸. М. О. Янковский писал о том, что «госдрама показала „Дельца“ с яркой, броской остротой, тонко разработав постановочную сторону спектакля... и дав ряд резко очерченных персонажей. Сложный, острый спектакль... нашел прекрасных исполнителей в лице Корчагиной-Александровской, Вольф-Израэль, Вивьена, Малютина, Крюгера и всего ансамбля»⁵⁹. Глядя на исполнителей, «легко было понять, насколько фантазия актера при создании образа обусловлена драматургией, если актер хочет в своем исполнении раскрыть драматургическую природу автора и общественное звучание пьесы. В спектакле „Делец“ актеры показали совершенно новые краски актерского мастерства, зачастую идя буквально

на острие ножа в выборе выразительных средств»⁶⁰.

Стремление режиссеров «приблизить спектакль к газенклеверовской остроте» нашло свое отражение не только в игре актеров, но и в других средствах художественной выразительности, при помощи которых, например, создавалось «высоко-техническое и прекрасно организованное зрелище»⁶¹; сценография с движущимися площадками и техническими эффектами, соответствующее световое и музыкальное оформление, использование элементов кинофикации и радиофикации — все это позволяло критике говорить о том, что «постановкой „Дельца“ театр сделал большой шаг вперед. За это говорит и техника: движущиеся установки, оригинальные киновыпрыски»⁶².

Критика об оформлении спектакля писала: «Декоративная установка (худ. Н. Акимов) представляет собой вращающийся круг и две движущиеся платформы. Лирические сцены вынесены на особую площадку над оркестром (прием японского театра). Музыкальный монтаж Ю. Шапорина пародирует ряд избитых музыкальных тем»⁶³. Петров вспоминал, что «творчески-постановочный коллектив спектакля „Делец“, состоявший из художника Н. Акимова, композитора Ю. Шапорина, режиссера В. Соловьева и автора этих строк, а также и заведующего художественно-постановочной частью театра В. Шверубовича, увлеченный успехам проделанной работы, мечтал о создании... спектакля, который бы своим богатством сценических изобразительных средств утвердил нечто новое в современном театральном искусстве»⁶⁴. Режиссеры подчеркивали, что «оформление спектакля, принадлежащее Н. П. Акимову, по своему характеру представляет собою как бы заостренную карикатуру западноевропейского сатирического журнала. Легкость рисунка здесь уравновешивается ядовито-

стью насмешки и склонностью к надругательству и издевке. Пользуясь всеми приемами современной театральной техники (кино, радио, движущиеся установки), режиссура сохраняет за собою ироническое к ним отношение, часто обнажая приемы и сознательно раскрывая театральные секреты»⁶⁵.

«Делец» Газенклевера в переделке Толстого «представляет собою типичный образец новейшей западноевропейской драматургии», и Акимов уловил стиль пьесы и «создал оформление, отвечающее ее внутреннему содержанию: конструкция на круге сочетает в себе монументальность замысла с большой четкостью и лаконичностью его осуществления»; художник «часто примешивает к создаваемым им сценам и образам ядовитую иронию, и в данном случае ирония художника совпадает с иронией автора, способствует силе общего впечатления»; чтобы отразить характерный «европеизм» пьесы, художник «ввел предметы, утилитарно-целесообразные и как бы олицетворяющие безудержную „американизацию“ быта (раковина, напоминающая не то ванну, не то фаянсовую урну; оригинальные формы мебели, настолько „практичные“, что люди, сидя в креслах, могут легко передвигаться внутри кресел, двигаясь вместе с ними, и т.д.)»⁶⁶. А. А. Гвоздев отмечал, что «изображение западноевропейского города дано свежо и занятно. Введение кино в начале спектакля, показ на киноэкране раскланивающихся перед аплодирующей публикой авторов спектакля, обращение к зрителям через кинокартину, уверяющую в наличии трамваев и сохранности галош, — все это придумано остроумно и хорошо вставлено в спектакль»⁶⁷.

Постановка «Дельца» представлялась критикой «как апогей механизированного вплоть до человеческих чувств и страстей века империализма», а именно: «Ленинградский театр показывает зрителю целую галерею людей современности, умеющих

с холодным рассудком, математически точно, именно механизированно руководить своими поступками, мыслями, чувствами, обладающими исключительной, какой-то „индустриализированной“ способностью всегда диктовать свою волю окружающим их». И эта «механическая» трактовка пьесы отразилась и на «проникнутом духом индустрии оформлении спектакля. Для механизированных людей был создан такой же механизированный фон из железных ферм, самодвижущихся диванов, столов, выскакивающих прямо из кресел телефонов, бутылок ликера и сигар». Таким образом, спектакль «Делец» признавался крупнейшей художественной победой театра, своего рода «блестящим парадом» «режиссерской выдумки и остроумия, актерского мастерства, всех элементов техники современной сцены»⁶⁸.

С. С. Мокульский утверждал, что «инициатива применения, вернее, конкретного осуществления тех или иных приемов исходила от художника». Указывая на то, что Акимов является одним «из самых интересных... театральных художников», Мокульский подчеркивал, что Акимов выходит за рамки старых стандартов, что деятельность его «не укладывается в рамки старого декоративного, живописно-статического подхода к оформлению спектакля». Акимов хорошо понял замысел создателей спектакля и выступил «как художник-конструктор, *помогающий* режиссеру в осуществлении его постановочных заданий и *подсказывающий приемы* разрешения этих заданий (курсив мой. — Н. П.)». Акимов великолепно осуществил стремление режиссуры «передать обобщенное впечатление бытового уклада большого индустриального города», отыскав «конкретную стилистическую форму для такого обобщенно-бытового индустриализованного спектакля». Путь Акимова, с точки зрения Мокульского, это «путь закономерно-театрального использования отдельных элементов урбанисти-

ческого стиля. Куски немецкого послевоенного быта, техники, архитектуры, убранства комнат, костюма введены в спектакль как динамические элементы, помогающие вскрытию этого быта в ироническом плане». В качестве удачных находок названы: «остроумные способы применения движущихся установок (вращающийся круг, выезжающие фурки), с одной стороны, вносящие в спектакль элементы современного техницизма, а с другой стороны — самым движением своим подсказывающие интересные приемы сценического вскрытия диалога, пауз, отдельных реплик». По мнению Мокульского, «на нашей сцене редко встречаются случаи такой органической спайки оформления со стилем игры актеров и режиссерской трактовки всей пьесы, как в „Дельце“». Само по себе оформление той или иной сцены уже постулирует определенное отношение зрителя к этой сцене. Так, превосходно оформленная сцена свидания в саду самыми приемами оформления подсказывает ироническое освещение наполняющей эту сцену лирики (вспомним, напр., нарочито сентиментальный мотив падающих с деревьев листьев)»⁶⁹.

Вместе с тем С. С. Мокульский отмечал, что «неудачная финальная сцена последнего акта неудачна и по оформлению: монументальные формы лестницы собора, чрезмерно громоздкие для легкого комедийного стиля пьесы, трюковая лошадь, перекочевавшая, по-видимому, из акимовского же „Сэра Джона Фальстафа“ и плохо вяжущаяся с индустриальным ритмом и стилем спектакля, — все эти промахи художника являются и промахами режиссуры, не сумевшей достаточно остро закончить яркий и острый спектакль». Однако указанные недочеты не умаляли главной заслуги Акимова, которая заключалась в том, что он укрепляет позиции художника в театре, завоевывает важную роль *художника-конструктора*, являясь одним из организаторов постановочного

процесса в театре и наравне с режиссером несет ответственность за все достоинства и недостатки спектакля. Именно такова роль Акимова, которую он сыграл в постановке «Дельца» и «в нахождения стиля этого спектакля»⁷⁰.

Музыкальное оформление представляло собой монтаж из пародий на «любимые», общеизвестные, модные, ходовые мотивы и ритмы зарубежных шлягеров (от «Августина» до фокстрота) и в то же время определяло «сценический стиль отдельных кусков пьесы»⁷¹ и служило «эмоциональным фоном для игры актеров»⁷². Автор музыки к спектаклю Ю. А. Шапорин сумел решить задачу, поставленную перед ним режиссерами, и музыка в спектакле являлась одним из главных опорных пунктов режиссерской работы и, наряду с другими приемами (переменой света, введением кино и радио), подчеркивала «ироническое отношение постановщиков к спектаклю»⁷³, демонстрировала их изобретательность и помогала выстроить «высоко-техническое и прекрасно организованное зрелище»⁷⁴, при этом, присутствуя в «изрядном количестве», не утомляла, но подчеркивала «общий бешеный темп»⁷⁵.

В целом постановка пьесы Газенклевера в переработке Толстого была положительно оценена критикой. По мнению Алексева, «постановкой „Дельца“ театр сделал большой шаг вперед»; в спектакле не только актеры своей игрой удачно дополняли друг друга, но и все средства художественной выразительности стали частью единого целого, благодаря чему «получился интересный цельный спектакль»⁷⁶. Б. Мазинг отмечал, что «режисура... сделала очень многое и работу ее надо рассматривать как значительное продвижение вперед нашей драмы. Остроумно поставленные сцены бокса, погоны, переключение лирических моментов в иронический план, разнообразие мизансцен и перевод литературного языка

комедии на язык многогранного сценического действия — все это указывает на большую, серьезную чрезвычайно интересную режиссерскую работу»⁷⁷. Н. Сотников утверждал: «Спектакль в целом положительное явление сезона. <...> Удачно применены для ввода в атмосферу пьесы кадры из „Симфонии большого города“. Динамика спектакля, нигде не ослабевающая, отвечает темпу пьесы, заданному Газенклевером. В постановке отражены лучшие режиссерские традиции. Ряд приемов Мейерхольда применяется здесь кстати и в очень доступной для зрителя форме»⁷⁸.

Подводя итог, следует сказать, что постановка «Дельца» заняла важное место в репертуаре Госдрамы: спектакль, наряду с другими постановками сезона 1928/29 года, открывал новую страницу в истории театра. Пьеса Газенклевера являлась типичным образцом новейшей западноевропейской драматургии, отражающим действительность капиталистических стран. В «Дельце» проявились такие черты позднего немецкого экспрессионизма, как утрата романтического начала и отсутствие прежней саркастической силы обличения, здесь у Газенклевера, скорее, ирония над мещанским миром, граничащая с циничным равнодушием и скептицизмом. Комедийная природа произведения определяла манеру драматургического письма, а сцены быта дельцов современного Берлина приближали пьесу к жанру салонной комедии, которая при этом не теряла своей сатирической остроты благодаря мастерству Газенклевера-экспрессиониста «одним словом сказать многое»⁷⁹ выразительно сжато и предельно схематично.

В процессе постановки пьесы Газенклевера подверглась изменениям, и зрителю было представлено произведение, уже пропущенное сквозь призму режиссерского видения: поздний экспрессионизм обретал на русской сцене новые черты.

Создатели спектакля стремились преодолеть форму салонной комедии и подвергли пьесу существенным изменениям, основываясь на переводе и переработке текста А. Н. Толстым, который призван был «вытравить из пьесы печать экспрессионистического разочарования и романтику делячества, заострив сатиру на капиталистическое общество»⁸⁰. Режиссура стремилась подчеркнуть социальную значимость и усилить общественно-сатирический вес пьесы, что осуществлялось, конечно, не только за счет текстовой переработки, но

и благодаря средствам сценической выразительности, среди которых: эпизодное построение действия; динамическая смена планов и стилей в каждом эпизоде; использование новых методов актерской игры (например, метод переключения); особая сценография художника-конструктора Н. П. Акимова с движущимися площадками, техническими эффектами, световым и музыкальным оформлением; использование элементов кинофикации и радиофикации, что являлось отличительной чертой советской сцены 1920–1930-х годов.

Примечания

¹ См.: *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 201–202.

² *Живов М.* Первый из трех. «Делец» в Ленинградском театре // Известия ВЦИК СССР. 1932. 19 февр.

³ *Петров Н. В., Соловьев В. Н.* К постановке «Дельца» в Ленинградской Актдраме // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 8–9.

⁴ См.: *Петров Н. В.* 50 и 500. М., 1960. С. 280.

⁵ См., напр.: *Живов М.* Первый из трех. «Делец» в Ленинградском театре // Известия ВЦИК СССР. 1932. 19 февр.; *Л. Б.* Перед поднятием занавеса // Веч. Москва. 1932. 5 февр.; и др.

⁶ *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

⁷ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁸ Там же.

⁹ *Янковский М.* «Делец» в Актдраме Драм // Рабочий и театр. 1929. № 1. 1 янв. С. 4–5.

¹⁰ *Живов М.* Первый из трех. «Делец» в Ленинградском театре // Известия ВЦИК СССР. 1932. 19 февр.

¹¹ К постановке «Дельца» в ленинградском театре Актдрамы // Жизнь искусства. 1928. № 50. 9 дек. С. 14.

¹² «Делец»: (На предварительном просмотре в Доме Искусств) // Красная газ. Веч. вып. 1928. 18 дек.

¹³ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

¹⁴ *Янковский М.* «Делец» в Актдраме Драм // Рабочий и театр. 1929. № 1. 1 янв. С. 4.

¹⁵ Цит. по: *Л. Т.* Вторая встреча // Красная газ. Веч. вып. 1929. 9 янв. С. 4.

¹⁶ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

¹⁷ *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

¹⁸ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

²² *Брейтгам Ф.* О «Дельце» в Актдраме // Рабочий и театр. 1929. № 5. 27 янв. С. 8.

²³ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л., 1987. С. 102–103.

²⁴ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

²⁵ К постановке «Дельца» в ленинградском театре Актдрамы // Жизнь искусства. 1928. № 50. 9 дек. С. 14.

²⁶ *Петров Н. В., Соловьев В. Н.* К постановке «Дельца» в Ленин-

градской Актдраме // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 8–9.

²⁷ *Д.* «Делец» в Актдраме: (Из беседы с В. Н. Соловьевым и Н. В. Петровым) // Рабочий и театр. 1928. № 51. 16 дек. С. 13.

²⁸ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

²⁹ «Делец»: (На предварительном просмотре в Доме Искусств) // Красная газ. Веч. вып. 1928. 18 дек.

³⁰ *Петров Н. В., Соловьев В. Н.* К постановке «Дельца» в Ленинградской Актдраме // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 8–9.

³¹ Там же.

³² *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

³³ К постановке «Дельца» в ленинградском театре Актдрамы // Жизнь искусства. 1928. № 50. 9 дек. С. 14.

³⁴ Цит. по: *С. М.* Просмотр «Дельца» в ЦДИ // Жизнь искусства. 1928. № 59. 23 дек. С. 7.

³⁵ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 100, 102.

³⁶ См.: *С. М.* Вокруг «Дельца» // Жизнь искусства. 1929. № 3. 13 янв. С. 13.

³⁷ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 101–102.

³⁸ См.: *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

³⁹ *Янковский М.* «Делец» в Актеатре Драмы // Рабочий и театр. 1929. № 1. 1 янв. С. 4–5.

⁴⁰ См.: *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁴¹ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 101.

⁴² *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁴³ Глазами москвича // Современный театр. 1929. № 22–23. 4 июня. С. 350.

⁴⁴ См.: *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

⁴⁵ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁴⁶ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 101.

⁴⁷ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁴⁸ *Петров Н. В.* 50 и 500. С. 280.

⁴⁹ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 101.

⁵⁰ Глазами москвича // Современный театр. 1929. № 22–23. 4 июня. С. 350.

⁵¹ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁵² *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

⁵³ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 101.

⁵⁴ Глазами москвича // Современный театр. 1929. № 22–23. 4 июня. С. 350.

⁵⁵ *Гвоздев А.* «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 101.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

⁵⁸ *Мокульский С.* Оформление «Дельца» // Современный театр. 1929. № 2. 6 янв. С. 16.

⁵⁹ *Янковский М.* «Делец» // Смена. 1928. 29 дек.

⁶⁰ *Петров Н. В.* 50 и 500. С. 299.

⁶¹ *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

⁶² *Алексеев.* «Делец» // Ленинградская правда. 1928. 28 дек.

⁶³ «Делец»: (На предварительном просмотре в Доме Искусств) // Красная газ. Веч. вып. 1928. 18 дек.

⁶⁴ *Петров Н. В.* 50 и 500. С. 299.

⁶⁵ *Петров Н. В., Соловьев В. Н.* К постановке «Дельца» в Ленинградской Акдраме // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 8–9.

⁶⁶ *Э. Г. Н. П. Акимов* // Красная газ. Веч. вып. 1928. 22 дек.

⁶⁷ *Гвоздев А.* «Делец» // Жизнь искусства. 1929. № 1. 1 янв. С. 10–11.

⁶⁸ Глазами москвича // Современный театр. 1929. № 22–23. 4 июня. С. 350.

⁶⁹ *М-ский С.* [Мокульский С. С.] Оформление «Дельца» // Жизнь искусства. 1929. № 2. 6 янв. С. 16.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ *Петров Н. В., Соловьев В. Н.* К постановке «Дельца» в Ленинградской Акдраме // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 8–9.

⁷² *Д.* «Делец» в Ак. Дrame: (Из беседы с В. Н. Соловьевым и Н. В. Петровым) // Рабочий и театр. 1928. № 51. 16 дек. С. 13.

⁷³ *Янковский М.* «Делец» в Актеатре Драмы // Рабочий и театр. 1929. № 1. 1 янв. С. 4–5.

⁷⁴ *Пиотровский А.* «Делец» // Красная газ. Утр. вып. 1928. 25 дек.

⁷⁵ *Алексеев.* «Делец» // Ленинградская правда. 1928. 28 дек.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁷⁸ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

⁷⁹ *Мазинг Б.* «Делец» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 24 дек. С. 4.

⁸⁰ *Сотников Н.* Письма из Ленинграда // Современный театр. 1929. № 4. 22 янв. С. 60.

О. Н. Мальцева

Спектакль Роберта Стуруа как произведение поэтического театра. Внутренние связи спектакля

Спектакль «Кавказский меловой круг» (Грузинский Театр им. Ш. Руставели, 1975. Художник Гия Месхишвили. Композитор Гия Канчели) по одноименной пьесе Б. Брехта стал одной из первых постановок Роберта Стуруа, которые заставили говорить о режиссере как в стране, так и за рубежом. Спектакль вошел в историю театра, о нем много писали. Но, как ни странно, его художественная определенность остается невыявленной. Чаще всего в спектакле усматривают влияние театра Брехта. Такой взгляд господствовал в многочисленных рецензиях, его разделяли и авторы поздних статей о творчестве режиссера. Анализ показывает, что аргументы в пользу этой точки зрения несостоятельны. А нередко их вообще не приводили, полагая, что она вытекает из самого факта постановки спектакля по пьесе Брехта¹.

Но были и суждения, которые выбивались из общего хора. Среди них укажем на высказывание К. Л. Рудницкого. По его мнению, соединяющая эпизоды «железная» брехтовская причинно-следственная логика заменена в спектакле монтажом аттракционов по Эйзенштейну и Мейерхольду². Такая точка зрения на постановку Стуруа представляется верной. Но, разумеется, она требует доказательств.

В целом создаваемый Стуруа художественный мир, на наш взгляд, является поэтическим театром. Такой тип в свое время вычленил П. А. Марков, когда определил В. Э. Мейерхольда как режиссера-поэта. Критик понимал это словосочетание не так, как его широко применяют до сих пор (в том числе и в профессиональных

кругах): не в качестве комплимента и не для характеристики режиссера, создающего спектакли по литературе, написанной стихами. Критик использовал словосочетание в строго технологическом смысле: спектакли режиссера следуют не фабуле и интриге, а тематическому развитию, ведущими внутренними связями спектаклей являются связи по ассоциации³.

Анализ показывает, что спектакль «Кавказский меловой круг» Стуруа действительно следует тематическому развитию и что в действии участвуют две сквозные темы. Одна из них связана с сюжетом пьесы, другая — с открытой театральной игрой. Соотнесение этих тем во многом обеспечивает ток драматического действия⁴.

Продолжая исследование поэтики постановки, в предлагаемой статье мы рассмотрим внутренние связи спектакля.

В первом фабульном эпизоде Ведущий (его роль исполняет актер Жанри Лолашвили⁵) вводит зрителя в курс дела. Он сообщает о том, что в старое время в некоем городе правил богатый Губернатор по имени Георгий Абашвили, который имел красавицу жену и ребенка, и о том, что однажды в пасхальное воскресенье семья Губернатора отравилась в церковь. После чего мы видим торжественный выход Губернатора (Давид Папуашвили) и его жены Нателлы (Марина Кахиани) под парадную с барабанным боем музыку. У авансцены пара застывает на месте. При чем Нателла — в танцевальной позе: с одной рукой перед собой и другой, отведенной в сторону, с характерной для грузинского танца постановкой кистей рук. Что уже само по себе острояет эпизод, заставляя

воспринимать его не только как выход губернаторской четы, логично следующий за эпизодом его предварения Рассказчиком, но и как сцену, обнажающую условность происходящего. То есть эти эпизоды связываются не по принципу причины и следствия, а по ассоциации смежности.

Затем под пение «Аллилуйя» сразу начинают движение со второго плана три няньки, сопровождающие коляску с младенцем, губернаторским сыном. В первое мгновение может показаться, что это продолжение выхода губернаторской семьи. Но тут же обращаешь внимание на способ передвижения няnek: они, словно в танце, семяnt на носочках. А также — на их белые тапочки (которые бросаются в глаза, поскольку надеты на черные чулки), подвязанные ленточками так, как это обычно делают с балетными туфлями. Вывезя детскую коляску на первый план и оставив ее родителям, няньки неожиданно кланяются зрительному залу и по-балетному упархивают в сторону. Причем Нателла (или это уже играющая ее актриса?) посвоему аккомпанирует их поклону, в ритм с ним сменив положение рук с одного танцевального жеста на другой, и тут же снова замирает. Так перед нами разыгрывается, по сути, целый мини-спектакль, демонстрирующий открыто театральную природу действия. То есть этот относительно автономный эпизод стыкуется с выходом Губернатора и его жены по ассоциации контраста.

Отметим, что няньки остаются на сцене вплоть до ухода семьи в церковь. При этом, несмотря на яркость окружающих: броскую импозантность губернаторской четы, роскошный наряд Нателлы в духе традиционной грузинской одежды, а также появление на сцене колоритной фигуры Князя Казбеги в красном (Гурам Сагарадзе), — няньки обращают на себя не меньшее внимание, чем остальные участники действия. Происходит это по понятной причине: являясь участниками происходящего, героини одновременно в достаточ-

ной мере «выламываются» из него: они стоят во второй балетной позиции, держа перед собой руки с «танцевальным» положением кистей. То есть с окружающим контекстом они сопрягаются по ассоциации смежности. Иначе говоря, ассоциативные связи наблюдаются не только между эпизодами, но и между их составляющими.

Та же связь по ассоциации смежности возникает и внутри сцены, где Рассказчик, подхватив младенца из коляски, представляет его зрителю: «Абашули Михаил Георгиевич». В этот момент, когда нас знакомят с героем спектакля, вокруг которого будет развиваться действие, его мать, Губернаторша, продолжает находиться в той же описанной выше танцевальной позе. То есть, имея прямое отношение к эпизоду, она одновременно отстранена от происходящего. А вся эта сцена в целом с внефабульным персонажем в виде Рассказчика, «незаконно», вне причинно-следственной логики внедренная внутрь праздничного выхода губернаторской семьи и по сути прерывающая ее, — с соседними эпизодами сочетается ассоциацией по контрасту.

Иногда ассоциативно связываются и средства языка персонажа. Например, рассказывая князю Казбеги о том, что ее муж наконец-то решил начать новую пристройку к дому и на месте жалких лачуг разбить сад, Нателла пользуется движениями грузинского танца, на этот раз пуская в ход не только руки, но и корпус тела, и повороты головы, то есть, по сути, танцует, оставаясь на месте. Можно было бы считать такую пластику обусловленной тем, о чем она говорит. Скажем, танец мог бы показывать радость Нателлы от давно ожидаемых ею перемен в доме. Но этого как раз и нет. Плавные величественные движения, традиционные для женского грузинского танца, способные передавать многообразие человеческих чувств, в данном случае выражают грациозность, игривость и кокетство героини. Они сами по себе

являются не менее содержательными по сравнению с тем, о чем она в соответствии с фабулой говорит, но содержание это другое. То есть пластику и речь героини соединяет ассоциативная связь по контрасту.

Таким образом, первая сцена как часть событийного фабульного ряда, по сути, оказывается отодвинута на второй план. Внутри нее ведущим является не причинно-следственный принцип: она разорвана подробностями и вставными эпизодами на фрагменты, которые объединяются ассоциативными связями. Отметим, что мы пользуемся терминами «фабула» и «сюжет», как их понимали представители русской формальной школы, под фабулой имея в виду цепь событий, вытекающих друг из друга по принципу причины и следствия, а под сюжетом — художественное воплощение фабулы⁶.

Возвращаясь к Рассказчику, зафиксируем, что он в ходе спектакля почти не уходит с площадки и непосредственно включается в действие значительно чаще, чем его литературный прообраз в пьесе. У Брехта эпизоды с Певцом (Рассказчиком в спектакле Стурра) соединены причинно-следственной логикой: он комментирует только что происшедшее или своими пояснениями предвещает последующее. Режиссер существенно сократил или вовсе исключил большинство подобных комментариев, а те, что вошли в спектакль, часто сочетаются с окружающими сценическими событиями ассоциативно, как и в рассмотренном фрагменте. Приведем еще несколько примеров.

Вот Рассказчик философствует о том, как бывает «страшен соблазн сотворить добро», когда возникают серьезные препятствия. И тут же протягивает микрофон Груше (актриса Иза Гигошвили), склонившейся над забытым и по сути брошенным матерью младенцем. Героиня вторит ему: «Добро». В том, как она произносит это, как закусила губу, ощущаются одолевающие ее сомнения: помочь ребенку или

оставить его на произвол судьбы. Так возникают вариации размышлений героев по одному и тому же поводу, которые сопоставляются по ассоциации сходства.

Подобные вариации на одну и ту же тему встречаются в ходе действия не раз. Вот Груше, изможденная на трудном пути в горы к брату, опускает ребенка на землю. И, разрываясь между нежностью к младенцу, которого уже полюбила, и необходимостью вернуться к своему возлюбленному, который по возвращении с войны придет к ней, «объясняет» младенцу, что должна расстаться с ним. Рассказчик дважды, перед этим эпизодом и после него, пропевает куплет, предназначенный в пьесе для очередного пояснения происходящего: «Розовый свет зари в кукурузных полях / Для того, кто не спал всю ночь, — лишь сырость и холод. <...> / Кто несет ребенка, / Чувствует одну только тяжесть». Он исполняет эти строки не как предписанный теорией эпического театра отстраненный комментарий бедствий Груше, а столь прочувствованно, будто они посвящены страданиям, которые переживает он сам. Так в спектакле возникают сопряженные ассоциативно, по сходству, вариации на тему страдания, исполненные Рассказчиком и Груше, каждым по-своему.

Очередной комментарий Певца в пьесе описывает, кажется, беспросветную ситуацию, в которой оказалась героиня. Против нее и природа, и люди: «Осень прошла, наступила зима. / Зима тянулась долго. / Зима тянулась недолго. / Не узнали бы люди, / Не кусались бы крысы, / Не наступала б весна». В спектакле эта ремарка не только сокращена, но и радикально изменена. Она тут не является отстраненным комментарием происходящего. Песня Рассказчика полна надежды на будущее, которую он явно хочет разделить с Груше или внушить ей: «Осень прошла, наступила зима. / Зима тянулась долго и недолго. / Весна свое возьмет». И вот уже та улыбается ему и, сидя на полу и качая ребенка, исполняет в песне

свою вариацию на тему надежды на лучшее: «Весна ведь все равно придет».

Мы рассмотрели примеры функционирования ассоциативного принципа связи между элементами композиции спектакля. Указали и на случай такого соединения средств языка актера.

Кроме того, сам способ демонстративно условной игры актеров в спектакле заставляет говорить о таких связях и внутри создаваемых ими образов. Сценические герои созданы не в виде развивающихся в ходе действия характеров. Это маски, в основном элементарные, часто сводящиеся к одной черте персонажа. Среди них, например, и надменная самовлюбленная Губернаторша Нателла. И — две встретившиеся Груше высокомерные знатные дамочки, едущие в ландо (в исполнении Тамары Тархнишвили и Тамары Долидзе). И — добрый брат, горячо любящий свою сестру Груше, подкаблучник Лаврентий (Джемал Гаганидзе). И — его эгоистичная жена Анико (Манана Гамцемлидзе). И — сдобная красotka Жужуна (Манана Гамцемлидзе), которую пришлось судить судье Аздаку. Среди них и карикатурные Князь Казбеги, у которого лицо закрыто золотой накладной маской, и грубый солдафон Ефрейтор и пьяница Монах (все — в исполнении Гурама Сагарадзе), и тупо и невпопад исполняющий приказы Латник (Сосо Лагидзе). Масочными представлены и положительные герои: Рассказчик — артист, человек от театра, заводит действия, человек, умеющий сочувствовать и сочувствующий заслуживающим этого героям. И — добросердечная Груше, в которой сочетаются покорность судьбе и стойкость перед ее ударами. И — Симон Чачава (Хаки Кавсадзе), суровый солдат и надежный мужчина. В виде маски предстает и блистательно созданный Рамазом Чхиквадзе нищий оборванец, «и неправедный, и праведный» Аздак, балаганный шут, волею случая ставший судьей.

Не перевоплощаясь в маски, а представляя их, актеры как таковые сопутствуют

своим героям. Одни — более явно, как, например, Рамаз Чхиквадзе, который, исполняя роль своего героя, не скрывает наслаждения игрой. Или — Жанри Лолашвили: сквозь интерес его Рассказчика к разворачивающемуся действию, которое этот герой то и дело «подзаводит», то и дело просвечивает игровой азарт самого актера; а в отношении Рассказчика к главной героине неотчетливо просматривается сочувствие ей и самого актера как человека. Столь же очевидна издевка Гурама Сагарадзе и Сосо Лагидзе над создаваемыми ими персонажами. А, например, И. Гогошвили в роли Груше и К. Кавсадзе в роли Симона Чачавы сопровождают своих героев не так явно: эти актеры проявляются в созданных ими образах постоянными мерцаниями, обнаруживая нежность к своим героям. Кроме того они, подобно всем участникам спектакля, как, впрочем, и других постановок Стурца, играют с нескрываемым открытым азартом.

Стоит отметить, что определения способа существования актеров в спектакле были порой весьма противоречивыми. Например, высказывались парадоксальные суждения об игре с полнотой перевоплощения, причем предполагающей отстранение актера от героя⁷. В других статьях можно прочесть об игре по методу Станиславского и одновременно о создании характера, в который актер не вживается⁸. Один из критиков, верно отмечая дистанцию между актером и ролью, колебался в определении выбора способа создания персонажа между перевоплощением и откровенной игрой⁹. Встретилось и мнение о пронзительной лирике, которая присуща игре И. Гогошвили и которую актриса будто бы остраивала и анатомировала приемами эпического театра¹⁰. Еще один рецензент полагал, что актеры в спектакле играют по методу эпического театра и в то же время писал, что актриса Гогошвили создает героиню, которой свойственна напряженная внутренняя жизнь. Так, будто упускал из вида, что подобная жизнь характерна для

героев, созданных по методу перевоплощения в виде развивающихся характеров¹¹.

Но существенно, что при всем разнообразии и противоречивости суждений никем не оставалось не замеченным дистанцирование между актером и его ролью. Для нашей темы важно зафиксировать, что эта действительно существующая неслиянность персонажа и его исполнителя, очевидный зазор между ними вынуждает зрителя при восприятии сценического образа как целого сопоставлять актера и создаваемого им героя, то есть связывать их ассоциативно.

Но этого мало. Открытая условность всего происходящего на сцене заставляет говорить о непрерывном функционировании ассоциативных связей в спектакле. Она заявляется в самом начале спектакля, когда перед нами появляются Рассказчик и Музыкант (Лейла Сикмашвили) как люди от театра, которые впоследствии остаются на площадке в ходе всего действия. Развертывание действия под открытое музицирование и при постоянном вмешательстве Рассказчика в происходящее с героями сами по себе обеспечивают непрерывное самообнаружение театра как такового. Открытую условность обнаруживает и появление перед нами в начале

спектакля участников спектакля именно как актеров, хотя многие из них уже в костюмах своих персонажей: они устраивают своеобразный актерский парад в виде маскового танца, который исполняется каждым по-своему. Условность спектакля, обнаженная на протяжении всего действия, уже сама по себе ведет к тому, что художественный образ, создаваемый в каждом фрагменте спектакля, изнутри скреплен ассоциативной связью. Одна составляющая этого образа связана с тем, что происходит с героями, другая — связана с театром. А образ как целое возникает при сопоставлении составляющих, то есть при ассоциативном их связывании. В тех редких случаях, когда гармония «театральной» части образа сопоставляется с гармоничными отношениями людей, возникает ассоциация по сходству. Но чаще эта гармония контрастирует с противоречиями между людьми.

Иными словами, мы показали, что связь по ассоциации, характерная для произведений театра поэтического типа, функционирует на всех уровнях спектакля Роберта Стуруа «Кавказский меловой круг»: между эпизодами композиции; внутри эпизодов между их составляющими; внутри сценического образа, создаваемого актером, в частности между средствами языка актера.

Примечания

¹ См. об этом подробно: *Мальцева О. Н.* Театральная критика о влиянии эпического театра Бертольта Брехта на спектакли Роберта Стуруа // Манускрипт, Тамбов. 2018. № 10 (96). С. 121–125.

² См.: *Рудницкий К.* Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 119–120.

³ См.: *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 66.

⁴ Об этом см. подробно: *Мальцева О. Н.* Поэтика спектакля Роберта Стуруа «Кавказский меловой круг» по одноименной пьесе

Б. Брехта // *Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions: materials of the IV international scientific conference on January 20–21, 2019.* Prague, 2019. P. 45–51.

⁵ Всюду называем исполнителей ролей на премьерном спектакле.

⁶ См., например: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 180–182.

⁷ См., например: *Кайдалова О. Н.* Поиски театральности // *Кайдалова О. Н.* В театрах братских республик. Киев, 1977. С. 142.

⁸ См.: *Орджоникидзе Г.* «Ричард III» в театре им. Руставели //

Вопросы театра 82: Сб. статей и материалов. М., 1983. С. 125.

⁹ См. высказывание М. Седых, данное в подборке суждений московских критиков о спектакле, представленной в статье: *Мухранили И.* Успех подлинный // Вечерний Тбилиси. 1976. 19 марта.

¹⁰ См.: *Иванов В.* «Кавказский меловой круг» Бертольта Брехта // Спектакли двадцатого века: Сборник очерков. М., 2004. С. 384.

¹¹ См.: *Орджоникидзе Г.* Кавказский меловой круг // Театр. 1976. № 4. С. 36–40.

А. Ю. Самсоненко

Поэзия новой человечности. Режиссерский портрет А. Могучего, период художественного руководства БДТ*

В интервью 2011 года Андрей Могучий говорил: «В 80–90-х мы понимали, что герметичность студий, которые не хотят знать, что вокруг, и изучают с помощью самих себя все процессы, приводит к загниванию. Появлялись такие маленькие гротовские, а через 5–6 лет вымирали»¹. К сегодняшнему дню это высказывание относится прямо: Могучий не пошел по пути лабораторных исканий, не ушел в «глубинные» исследования природы театра, не занялся столь актуальными сейчас паратеатральными формами. Но выбрал театр, который не сомневается в том, что он — театр.

«...С одной стороны, государственный театр, а с другой — маленький, не финансируемый никем. <...> ...Работа в государственных театрах нацелена на результат... В своей труппе все в большей степени нацелены на процесс»², — продолжал режиссер в том же интервью. «Процесс» и «результат», разумеется, здесь не стоит воспринимать в позитивном и негативном отношениях соответственно: в первую очередь речь идет о разных формах сценического действия. Для Могучего, как видно, «процесс» если не перестал быть актуальным, то, во всяком случае, утратил первостепенную значимость, он занялся «результатом» — постановками большой формы и большого формата.

Вести отчет такой большой форме следует с начала работы Могучего в Александринском театре (с 2004 по 2013 год).

И дело, конечно, не в том, что Александринский — театр большой и театр государственный, да и отказывать самому Могучему в масштабных постановках до Александринского не приходится. Важно другое: именно с этого периода начал складываться круг взаимодействия режиссера — оформляется и закрепляется «много-авторство» спектаклей: помимо актера как автора — автор музыки, автор сценографии. Постановки Могучего — такие, какими мы видим их сейчас, — сложно-составные или, рискуем еще более, много-плоскостные. У каждой составляющей — плоскости — всегда есть свой отдельный автор. И количество их, как можно наблюдать, увеличивается — с 2013 года появляется и постоянный автор-инсценировщик — С. Шагина. Спектакли буквально прирастают авторами и, соответственно, плоскостями. Однако спора об авторстве не возникает: вполне авторская музыка и вполне авторская сценография — но лишённые самодостаточности. В целом спектакля они играют театральные «роли», и именно Могучий — один, без соавторов — организует объем «сценического мира» из разных плоскостей и определяет «роль» каждой плоскости.

Разговор об авторе здесь неслучаен: попытки назвать, например, спектакль «Гроза» оперой Маноцкова или, что еще более показательно для современного процесса, «записать» в авторы спектакля «Что делать» зрителя — на сегодняшний день очень распространены и актуальны. Что более интересно, многие из тех авторов, которые работают с Могучим, имеют свои собственные театральные проекты — где

* Работа А. Ю. Самсоненко удостоена первой премии Олимпиады студенческих театроведческих работ РГИСИ по итогам 2018 г. в номинации «Театральная критика».

все-таки не приходится сомневаться в их «режиссерском» первенстве и единоличном авторстве. Чтобы недалеко ходить, приведем такой пример: В. Раннев, который написал музыку для театрально-музейного проекта Могучего «Хранить вечно», поставил свою собственную оперу «Проза». Или, что может привлечь большее внимание, еще до выпуска «Грозы» Манокцов написал оперу «Снегурочка» (параллели — хотя бы даже в выборе Островского — очевидны). Все это верно, однако сомневаться в несостоятельности Могучего — и это не научная гипотеза, а здравый смысл — было бы по меньшей мере странно. Очевидно, что Могучий не боится соперничать (потому как не в соперничестве дело) и берет для работы в театр лучших. Не для того, чтобы скрыть, прикрыть, заменить или подменить режиссера, напротив: он, привлекая языки других искусств, использует их «во благо» театра — драматического театра — и, собственно, не скрывает этого.

Однако в спектакле «Пьяные», который, несмотря на «Что делать», все-таки стоит рассматривать как первый серьезный опыт Могучего на исторической сцене БДТ³, на первый взгляд может показаться, что все сценическое действие «подчинено актерам — даже сама сценическая конструкция с наклонным подиумом, сооруженная Александром Шишкиным, словно предназначена для того, чтобы зрителю были видны все детали и подробности»⁴. И все же здесь можно воспользоваться старым определением режиссера как умирающего в актере. Могучий создает актерам такие роли, что они могут и должны выложиться. И режиссерское первенство, таким образом, здесь нисколько не отменяется. Напротив: важно не только дать крупным актерам большие роли, но и «собрать» эти роли, связав их с другими частями драматического действия. В «Пьяных» роли для артистов сделаны ювелирными мизансценами дуэ-

тов. Исполнители все время движутся — траектории разные, ритмы разные, но всегда неудобные и редко в глаза друг другу. Или ритмические отбивки-паузы: когда плачут — плачут парами.

Сценография А. Шишкина, в отличие от его прежних работ, довольно проста: наклоненный подиум с матами. Критики замечали, что «визуальный лаконизм — новый этап для Могучего, прежние спектакли которого изобиловали фантастической архитектурой, игрой с пропорциями, сказочной живописностью: взять хотя бы гигантских кукол в спектакле Александрики „Счастье“ или пейзаж антиутопии в „Circo Ambulante“ Театра Наций»⁵. Однако дело не столько в лаконизме, сколько в самих ролях, которые Могучий предлагает актерам: артистам не надо и невозможно играть пьяных. «Выбитые из колеи», выбитые из привычной роли — здесь гораздо шире, и это, конечно, и сценография Шишкина. Но актеры принимают постоянное и неудобное движение не только как «внешнее». Неудобно-подвижным становится и внутреннее, которое прежде всего монолог. Мизансценические дуэты конфликтуют с речевым монологизмом. И это какая-то странная игра: вроде понятно, что люди ищут места рядом с другим человеком. Но не покидает ощущение, что партнер для каждого не искомый «другой», а проекция собственного «я», к которой обращен мой непрерывный «поток сознания». Это некое восстановление человеческого естества.

В жанровом отношении, по указанию самого Могучего, «Пьяные» — сказка: «...они [герои] быстро проходят этот путь — это же такое фэнтези, это же такая ночь, волшебная ночь, сказка, все из детства»⁶. Многие критики, напротив, видят в спектакле плакатность, которая идет в первую очередь от текста пьесы И. Вырыпаева. Р. Должанский хоть и аккурратно, но касается этой темы: спектакль «...с внятным для самых широких

зрительских кругов... месседжем»⁷. Действительно, спектакль переполнен некими «лозунгами», что в этом отношении очень напоминает александринскую работу Могучего «Счастье». Если тогда, в 2011 году, звучал «лозунг» «Счастье — это любовь», то теперь — «Бог есть любовь». И в том, и в другом спектакле актеры несколько не стесняются выкрикивать эти лозунги в зал. В последней работе Могучего «Три толстяка» такая «лозунговость» доходит до предела: например, героиня А. Петровской, стоя на возвышении, буквально выкрикивает в зал все, какие только известны, формулировки того, что есть любовь. Сам Могучий это комментирует так: в спектаклях «нет второго плана, нет этого сложного „пирога“ психологизма, к которому мы привыкли, нет каких-то тайных [подтекстов], все говорится — практически пропагандируется. И в этом смысле, я считаю, что это очень правильно»⁸.

С названными спектаклями во многом перекликается последний проект Могучего — выставка «Хранить вечно». Там нет таких лозунгов, но прием, который режиссер использовал ранее в спектаклях, лежит на поверхности. В центре повествования выставки — история Оли Д. Героиня рассказывает «зрителю» о времени Первой и Второй мировых войн, о времени репрессий. Сама история героини если не безыскусная, то, во всяком случае, скромная и несложная — таких, как Оля Д., таких жизней в советское, военное время — множество, и жизнь Оли — лишь одна из множества подобных. В этом смысле режиссер, как и прежде, «играет на чувствах», «пользуется» такими во многом трагическими сюжетами: обрамляет золотом и делает в каком-то смысле шоу — яркое и громкое.

По сути, то же сделано и в «Пьяных»: здесь «пользуются» любовью. Причем пользуются как будто для того, чтобы создать продукт массовый, который привлечет в театр массового зрителя. Однако

такой «популярный» материал — и на примере «Трех толстяков» это будет видно явственнее — позволяет режиссеру как раз играть с жанром. Драма ли «Пьяные», комедия ли, мелодрама ли, сказка или спектакль-плакат — сказать однозначно нельзя. Здесь — некая интержанровость: не идя от драмы, но пользуясь «популярным» или «массовым» материалом, Могучий получает возможность играть театральными языками, создавать жанровый веер.

Тот же прием был использован в «Грозе», которой, по общему мнению критики, «Могучий окончательно утвердился в БДТ»⁹. Как отмечает Е. Горфункель в рецензии на «Грозу», «спектакль „Что делать“ казался решительным жестом, не согласованным с традицией и надеждами благополучной во всех отношениях, кроме художественного, труппы. Столь же смелой и не вполне успешной была „Алиса“... <...> То, что Могучий МОЖЕТ, было ясно, но ЧТО и КАК у него выйдет в рамках этого театра, этой труппы, этого наследия, оставалось непоясненным»¹⁰. В «Грозе» же, продолжает критик, «искания прежнего Могучего и Могучего нового соединились»¹¹. Это во многом можно объяснить зрелищностью спектакля: теперь, как и прежде, номинально спектакль сделан тремя авторами — Могучим, художником Верой Мартынов и композитором Александром Маноцковым.

И действительно, может показаться, что каждое авторское измерение претендует на автономность и, следовательно, на первенство. Композитор Н. Хрущева в своей рецензии на «Грозу» писала: «...кажется, что это [спектакль „Гроза“] — виртуозная карикатура обобщенной русской оперы Глинки-Бородина-Римского-Корсакова (почти „Мавра“ Стравинского)»¹². Композитор считает «свое», видит в спектакле прежде всего этот музыкальный пласт. Театральные критики замечали, что Могучий «шел» от драмы и драматурга, что «Гроза» — это «столь неорди-

нарное режиссерское понимание Островского как „драматурга слова“¹³. Если бы среди художников были «пишущие», то, пожалуй, Вера Мартынов как автор выиграла бы. Впрочем, даже названия некоторых рецензий в каком-то смысле сосредоточены на первенстве визуального: «Калинов красный. Калинов черный» (Е. Авраменко), «Луч цвета» (В. Щербакова) и др.

И здесь мы сталкиваемся не столько с проблемой типа или вида театра — в по-прежнему жарком споре «театр — нетеатр» видовые различия роли вообще не играют и почти неразличимы, — сколько с тем же жанровым вопросом. Если бы мы рискнули говорить о похожести сочинения Маноцкого на ту же «Мавру» Стравинского, то нам бы пришлось прийти к выводу, что «Гроза» Могучего — комедия. И, кстати, мы бы не так далеко ушли от истины — спектакль изобилует комедийными элементами (чего только стоят сцены с Диким Д. Воробьева). В визуальном отношении выбор жанра даже богаче: с одной стороны, например, это занавес Веры Мартынов, который называется «Житие Катерины», или, как трактуют многие, «Гроза» — это «шкатулочная мистерия». С точки зрения «литературы» — «Грозу» БДТ можно прочитать как драму или, как замечает Е. Горфункель, неким «учебником литературы»: «„Грозой“ он [Могучий] как будто исполняет тюзовский заказ — иллюстрировать уроки литературы, наподобие того, как в „Что делать“ пытался вовлечь зрителя в уроки-диспуты»¹⁴. Сам же режиссер так определяет жанр: «Мы сразу стали делать сказку о прекрасной девушке, которая не умерла, а превратилась в птицу»¹⁵.

Эта интержанровость в случае «Грозы» выводит нас на проблему главного героя, которым и выделяется спектакль — в отличие от «Пьяных». Вообще, в период руководства БДТ все отчетливее проявляется необходимость для Могучего такого

«центрирования»: если в «Пьяных» «роль» создавалась слаженным актерским коллективом, то в «Грозе», «Губернаторе» и «Трех толстяках» появляется исключительный герой, вокруг которого — «остальные» — роли-маски, разные по составу, часто групповые. Таким исключительным героем стала Катерина Виктории Артюховой.

«На сцене властвует стихия ритма: строго выверенные речитативы, пробежки рэпа, упражнения в скороговорке»¹⁶, — писала Л. Тильга. Ритм — закон и основа Калинова: город живет правильностью, четкостью, стройностью. В этом городе персонажи говорят под удары барабана, ездят на фурах — тоже ритм, но вместе с тем стройный и точный мизансценический рисунок.

После премьеры «Царской невесты» в Михайловском театре Могучий говорил: «Опера это такое математическое искусство. ...Музыка не дает тебе [пойти] ни вправо, ни влево... [она] как якорь». «Гроза», повторимся, все-таки не опера, однако музыкальное оформление Маноцкого — тот самый якорь, о котором говорил Могучий. Впрочем, и текст Островского — музыкальный, певучий (что невероятно точно определил Могучий) — работает в помощь композитору.

Для своей героини Могучий отобрал очень наивное и одновременно очень «островское»: молодость, слезы и цвет. Это простодушно и по-человечески просто. И эта Катерина — единственный живой человек, неподвластный никакой точности, — вторгается в калиновское «математическое».

Она не подчиняется цветом: черный Калинов и красная Катерина. Она не подчиняется «визуальному» решению: сходит с фуры — не становится частью лубочной картинки. Она сбивается с ритма: если ее причитания поначалу не кажутся противопоставленными калиновскому «рэпу», то с приездом Бориса все меняется — Катерина поет. Кантилена противоречит

«дробленности». Однако и в «чистую» музыку героиня все равно не превращается.

Сам Могучий говорил, что в «Грозе» «главным являются такие сказочные персонажи, которые не меняются, которые неизменны до конца»¹⁷. «...Этот город застывший, а значит, неживой. Свойство живого — это меняться. А Катерина — живая... Она нарушает правила, возвращается к себе. Для нее это просто единственный выход»¹⁸.

Одна из главных перемен происходит после прихода Барыни — И. Венгалите: Барыня — а она, как известно, это бывшая Катерина, которую сгубили молодость и красота, — приносит из внешнего (выходит из зрительного зала) мира ту самую молодость и красоту. И Катерина распускает косы, сбрасывает кокошник.

В конце спектакля героиня не умирает. Ступая на «дорогу цветов», она освобождается. Поет свою песню, танцует свой танец. Катерина не поддалась заданному ритму Калинова и не поддалась вообще никакому ритму — она живой человек. «Визуальное» не сработало, Катерина не превратилась в знак. Не стала и музыкой — знаку противоположной. Впрочем, победа человеческого — очень наивный финал, но большего Могучему не надо. Этого достаточно, этого много.

«Грозу» сменяет спектакль «одного героя» — «Губернатор».

Название сразу расставляет все точки над «i»: спектакль про Губернатора. Однако Губернатор здесь — не только персонаж Д. Воробьева. Губернатор — это текст Л. Андреева, который зачитывает Н. Реутов, это множество видеопроекций, это ритм движения стен, это толпа расстрелянных рабочих, эта гимназистка, прыгающая на скакалке, это взмах платка. Цельной личности нет: как верно замечали критики, «излюбленная тема театра Могучего — утрата мирозданием изначальной цельности»¹⁹. Эти части — расколотое, раздробленное сознание Губернатора.

«Губернатора играет Дмитрий Воробьев. Уже само назначение на роль обещает объемность образа, многомерность характера»²⁰, — замечал один из рецензентов. Это правда: в актерской школе Воробьеву не откажешь. В режиссуре Могучего Воробьева и его роли нисколько не меньше, хотя должно быть меньше — если человек сопоставляется с экраном, если призван «ритмизовываться». Просто теперь это существование на новых условиях.

Похоже, здесь работает опыт «Изотова». Из пьесы М. Дурненкова «Заповедник» режиссерская группа Александринского театра создала сценический вариант, названный, что характерно, именем главного героя — Изотова. И спектакль действительно был про Изотова. Вернее, это был ряд проекций сознания героя: «Рядом на сцене оказываются сосед главного героя... давным-давно утонувший мальчик и ангел, принадлежащий абстрактному „отступлению“ от основного действия»²¹. Лиза, Ольга были похожи на обрывки воспоминаний, и эти «фантомы» всегда прерывались фразой «Прости меня, пожалуйста, прости меня, пожалуйста». Изотов — В. Коваленко не общался с другими персонажами, а, скорее, будто бы воспроизводил их в своей памяти. Технически это было сделано виртуозно: «Могучий... монтирует не два, скажем, параллельных плоскостных видеоплана, он уводит монтаж заготовленных кадров в глубину, в некий „колодец“: общий план актеров (как бы едут, беседуют...), крупные планы (сиюминутное видео на полотнище) и сон персонажа, снятый заранее (на экране в глубине)»²².

Н. Песочинский верно заметил, что «Юлия Марченко [Лиза] играет, в общем, маску...»²³. Можно сказать, что и другие герои, за исключением Изотова, были, скорее, масками. И среди этих ролей-масок — блестящая роль-характер Изотов-Коваленко. Единственный человек, живой человек.

Таким же единственным и живым оказывается и Воробьев–Губернатор. В каком-то смысле это очень «романтическая» позиция режиссуры Могучего: человек один и один против всех, против всего мира.

Ангелы расстреливают Губернатора–Воробьева в самом начале спектакля. Дальнейшее сценическое действие — развернутая во времени и пространстве смерть Губернатора, процесс окончательного распада его сознания — чистая рефлексия.

Однако отправная точка действия — не выстрел ангелов, а «событие». Событие — это взмах платка — расстрелянные рабочие. Платком взмахнул Губернатор.

Он и только он взмахнул этим платком. Личный выбор, личное решение. И важен здесь не этический момент, не момент права и правильности — только по ходу действия, ближе к концу, можно будет сказать о том, что этот вопрос возникнет. Важен сам Губернатор — в начале спектакля он один, сам по себе. Здесь срабатывает и сценографическое решение: маленькая комната, несколько зеркал у изголовья кровати героя. Этот Губернатор — в себе, но вне мира. И о «событии», о взмахе платка, о расстреле мы знаем от него и только от него.

А потом мир — внешний, неизвестный героем в начале — открывается. Появляются другие персонажи, которые говорят о «событии», — Козлов, Священник, Егор, Гимназистка. Событие по-прежнему дается глазами Губернатора, однако оно перестает быть его личным событием. Петр Ильич с подушкой в руках всегда стоит в стороне, наблюдает за этим миром — праздник ли это по случаю проводов Алексея, массовая ли сцена с выступлением рабочих.

По ходу действия Губернатор как бы отодвигается на задний план, и «объективность» произошедшего начинает брать свое. Но «событие» — по-прежнему его,

губернаторское, ничье больше. Человек и мир, объективное и субъективное начинают существовать врозь. Например, Губернатор ходит по зрительному залу, его лицо снимает камера. В это же время на авансцене стоит рабочий, зачитывает свое письмо к Губернатору. Обоих героев объединяет «событие», однако рабочему и Губернатору уже не сойтись: они буквально существуют в разных плоскостях. Или сны Петра Ильича, когда он пытается докричаться до внешнего мира: «Вы не любите своих детей, вы не любите своих детей». Любое оправдание, которое находит Губернатор своему поступку, навсегда останется чуждым внешнему миру. Теперь — это взгляд человека на мир, но это мир, вышедший из человеческого повиновения: мой мир, но это уже не мой мир. Открытое, открывшееся миру сознание и «экранное» отчуждение от самого себя.

Показательно в этом смысле и авторство спектакля, «роли» плоскостей. Механизированное пространство, жесткий ритм, созданные Шишкиным, и такая же «жесткая», «механичная» музыка О. Каравайчука противопоставлены немеханичному Губернатору–Воробьеву. Он, Губернатор, «выглядит на фоне своего механистичного окружения живым „объемным“ человеком»²⁴. Сказать, что Воробьев играет характер, будет ошибкой (вернее, «характер» создается монтажно, его суть выясняется не характеристикой, а сопоставлением), однако совершенно точно, что способ существования Воробьева идет контрапунктом остальным «частям» спектакля. Герой, врезанный — инородно — в мир и как бы пытающийся по-своему, «по-человечьи» этот мир «отцентровать». Героическая и катастрофическая попытка.

В конце «Изотова» сцена обнажалась, появлялись клавиши фортепиано. «До, ре, ми, фа...» — в этом был весь Изотов, его «очищенное» сознание. В конце «Губернатора» сцена пуста, освобождена от

«хлама». «Раз, два, три, четыре...» — считают гимназистки. В этом весь Губернатор. Одиноким, чуждым миру Губернатор. Его смерть — не «событие»: личная, одинокая смерть. Однако закономерная: на рефлексии нет сил, в рефлексии без мира не осталось смысла. Человек исчерпан.

Но в «Трех толстяках» появляется новый человек — Гаспар Арнери А. Рониса. Его судьба еще не до конца известна — на первую половину 2019 года намечен выпуск последнего «эпизода» спектакля, — однако его драматические функции уже определены.

«Три толстяка» — не только самый масштабный спектакль Могучего периода БДТ, но и еще и самый «объемный» за всю режиссерскую практику. Речь, разумеется, не о «фактическом» размере, а о «качественном охвате». В одном спектакле соединились все прежние опыты: и Формальный театр, и цирковой «Кракатук», и спектакли, сделанные в «Приюте комедианта» и Александринке... Этот ряд можно продолжать и дополнять, однако, кажется, это будет бессмысленно. Точно так же, как бессмысленно говорить о том, что нельзя дать качественный анализ «Трех толстяков» до тех пор, пока не выйдет последняя часть спектакля. И отдельно взятый эпизод «Трех толстяков», и отдельно взятая от всех других работ Могучего трилогия без ссылок будут правомерны: режиссура Могучего самодостаточна формой.

Этот спектакль — со многими срезми, «текстами». Он открыто «открытая структура» — каждый считывает свой текст по своим ассоциациям. Могучий — театральный полиглот. Он владеет очень разными театральными языками — в пользу того или иного жанра, чаще — мешает их, а иногда просто варварски мешает — как и оказалось в «Трех толстяках». Например, нередко можно встретить такое «размытое» определение жанра: «Фееричная антиутопия, одновременно напоми-

нающая сказку, голливудский блокбастер, цирковой балаган и фантастический комикс»²⁵. У театральных критиков по поводу спектакля часто ассоциации по преимуществу профессиональные — ссылки на прежние спектакли Могучего, которые разнообразны театральными формами. Как замечает, например, Д. Ренанский, режиссер возвращается в спектакле «к простейшим формам площадного театра, цирка, балагана»²⁶. Это — правда, однако это только одна из множества правд. Так или иначе, список бесконечен и до сих пор открыт. Заниматься интерпретациями каждого отдельно варианта кажется бесполезным, но «поймать» эту множественность, задать «веер» вариаций здесь видится самым правильным вариантом.

Ученый Гаспар Арнери — центральное лицо спектакля. Тутти с железным сердцем, канатоходец Тибул, девочка с красными волосами Суок и в первой, и во второй частях — сопровождающие, вспомогательные лица. Выбор «в главные» Арнери противоречив, но объясним. Сказка Ю. Олеши, в общем, про то, как оружейник Просперо и воздушный гимнаст Тибул поднимают революцию против режима Трех толстяков. То есть сказка про открытое противостояние. Но Могучего интересует не борьба. Его интересует человеческая исключительность: не то, почему, зачем, как и против кого восстают и бунтуют, а то, чем неповторим и единственен человек. И в главных Арнери — нелепый, смешной — не нуждающийся в борьбе.

Пытаясь определить жанр, мы неизменно будем возвращаться к одному и тому же: к наличию центрального героя. Жил-был Арнери-дурак, и отправился он из своей лаборатории за тридцать земель... Или: «хороший» Арнери и «злые» Толстяки... Или: в тоталитарном государстве Трех толстяков партия пытается подчинить Гаспара Арнери своей системе. В этом же и композиционное построение. Приведем пример с точки зрения жанра

мелодрамы. В безмятежную жизнь Гаспара Арнери вдруг вторгается зло. Отряд светлой космической энергии «Розовые дамы» приносит весть о том, что «Юпитер вошел в Сатурн», что самое страшное, о чем догадывался Арнери, вот-вот совершится. И Арнери начинает свой путь. Это завязка, первый эпизод — «Восстание». Развитие действия — «Железное сердце» — это столкновение со злом и злыми героями. Правительственными чиновниками, с «ублюдком с железным сердцем» Тутти, со Смертью и царством мертвых. Источник этого зла — та самая космическая энергия Т 3. Развязку — третий эпизод спектакля — нам пока еще не показали. Однако, конечно, очевидно, что нас ждет счастливое разрешение. Средства, которыми пользуется мелодрама, здесь мы тоже найдем. В первую очередь, конечно, это отношение сцены и зала — чем они друг с другом могут «сцепиться». И «сцепляются» они как раз простым, повседневным — любовь и смерть. Далее — первичность проживания и переживания. Конечно, повод веский: Юпитер сошелся с Сатурном. Однако следим мы все-таки не за развитием повода, а за развитием переживания Гаспара Арнери. И, разумеется, спектакль насыщен музыкальными номерами — чего только стоит песня про «Счастье» в исполнении А. Петрова и В. Дегтяря.

С Гаспаром Арнери нас знакомят мотыльки знаний. Отряд юных разведчиц первым появляется в спектакле и рассказывает, что происходит на сцене и где мы находимся. Мотыльки играют, по старому выражению, «лицо от театра». Однако они вовсе не повествуют, а останавливают действие: их зонги — «Кто мы такие? Мы отряд юных разведчиц...» — это прием остранения. И это остранение необходимо, потому как история, которая разворачивается на сцене, дана глазами главного героя: нужна объективность.

Герой этот, как сообщили нам мотыльки, — «организм в костюме» и «запах очень

сильный». Один на сцене, Арнери рассказывает про свою жизнь: он ученый, но ученые сейчас не нужны; раньше было так и так, но сейчас — не раньше. Сейчас герой занят поисками своих носков: «Время волшебников прошло, а носки продолжают исчезать», — говорит Гаспар Арнери. И время волшебников действительно прошло: не волшебникам искать свои носки и не волшебникам быть «организмом в костюме». Но, продолжает герой А. Рониса, кто теперь занял место волшебников?

Как паук, Арнери начинает прыгать по доске с формулами, рассуждая: «Мы все состоим из атомов, но атом внутри пуст. Мы — пустота... Я существую только потому, что вы на меня смотрите, объективной реальности не существует... Я жук, я муравей, я дерево». Все это — какая-то очень смешная попытка объяснить природу человека. Но тем попытка эта и примечательна, что смешная: человек теперь ценен не своею «глубокостью», а простым и нелепым, тем, что он «организм в костюме». Могучему нужна именно эта простота — теперь она ценнее, и она, следует полагать, победит.

Когда стена с формулами поднимается, зритель видит революционные действия. И видит их так, как видит их Гаспар Арнери. Герой спрашивает у одного из солдат, что происходит. Солдат отвечает: мятеж. А мятеж, очевидно, это плохо и страшно. Рассказ горожанина подается сквозь призму взгляда Арнери, иллюстрируется героем. А его взгляд очень простой, с очень простыми образами: танки, взрывы, кровь, разрушения. Все это — образы зла и страха. Или, например, во второй части трилогии Тибул и Арнери оказываются в царстве мертвых. Здесь появляются такие же — простые — образы счастья и любви. Любовь — это, конечно, Ромео и Джульетта: Тибул Е. Славского и Смерть А. Петровской ведут диалог на двух возвышениях, как будто Ромео и Джульетта переговариваются с балконов. Любовь —

это всем известная песня «Love me tender...». Любовь, в конце концов, это Орфей и Эвридика: «Доктор Арнери, как Орфей, пытается уговорить Смерть вернуть к жизни Тибула» и играет на арфе.

Т. Джурова отмечала, что «спектакль... апеллирует к многочисленным кодам массовой культуры»²⁷. Это действительно так, и это неслучайно: нужны самые простые, «общедоступные» образы, чтобы без сомнений, без колебаний и без глубины. Добро есть добро, зло есть зло...

Праздник (коронация) — это, конечно, огромный торт. Детство — это солдатики Тутти (механические гвардейцы), кукла и «я помню маленькую ручку...». Прост для Арнери и героизм: Тибул — единственный — ходит по канату над пропастью, «легко ускользает от погони, воплощая образ... супергероя»²⁸. Или Суок, которая в воображении Арнери (дядюшка Аугусто рассказывает про свою блестящую циркачку Суок, которая сбежала с канатоходцем Тибулом: то есть Суок сейчас в балаганчике нет, она — видение Арнери) предстает перед нами летящей в воздухе на огромной звезде — только она может так летать.

Д. Ренанский писал, что «Могучий рассказывает историю мира, едва оправив-

шегося от большого социокультурного взрыва. Для того чтобы осмыслить себя заново, нужно вернуться к истокам»²⁹. Режиссер, по мнению критика, «заново пересобирает картину мира из самых простых элементов, прорываясь к непосредственному, чувственному, эмоциональному восприятию»³⁰. Ренанский также замечал, что «школьная скороговорка про „гнать, дышать, держать, обидеть, слышать, видеть, ненавидеть, и зависеть, и терпеть“ звучит в финале спектакля высокой поэзией, знаком... новой человечности»³¹. И такая же поэзия, такие же «знаки», по сути, и в «Счастье» с его «счастье — это любовь», и в «Пьяных» с «Бог есть любовь».

Спектакли Могучего, конечно, спектакли своего времени: нашу «перенасыщенную» реальность — без первоисточника — Могучий пытается расщепить на элементы и посмотреть, чем в этой реальности отличителен человек. И, как выясняется, это нечто такое, в чем по-прежнему все-таки не сомневаешься, — счастье и несчастье, любовь и смерть, добро и зло... Как бы это ни было наивно, именно и только этим — человеческим — теперь (до сих пор!) оказывается неповторим, ценен человек у Могучего, и только этим может себя противопоставить.

Примечания

¹ Забыл или вообще не знал?: Разговор в редакции «Петербургского театрального журнала»: [Беседа с А. Могучим, А. Праудиным и Л. Эренбургом] // ПТЖ. 2011. № 63. С. 9.

² Там же С. 13.

³ «На самом деле с премьеры „Пьяных“ и началась новая история БДТ. Все, что было до того, было лишь прелюдией» (*Шутенбург Л.* Имя Розы // Colta.ru. 2015. 14 мая. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/7311-imya-rozy> (дата обращения 16.12.2018)).

⁴ Должанский Р. Трезвость во хмелю // Коммерсантъ. 2015.

8 мая. URL: <https://www.kommer-sant.ru/doc/2723364> (дата обращения 16.12.2018).

⁵ Банасюкевич А. Под драматической мухой // ТеатрAll. 2015. 13 мая. URL: <https://www.teatrall.ru/post/2012-pod-dramaticheskoi-mukoi/> (дата обращения 16.12.2018).

⁶ Златопольская Д. Белая студия: [Интервью с А. Могучим] // РоссияК. 2017. URL: http://tvkul-tura.ru/video/show/brand_id/20927/episode_id/1492367/video_id/1616740/ (дата обращения 16.12.2018).

⁷ Должанский Р. Номинации не шутят // Коммерсантъ. 2016. 4 марта. URL: <https://www.kom->

mersant.ru/doc/2928855 (дата обращения 16.12.2018).

⁸ Златопольская Д. Белая студия: [Интервью с А. Могучим] // РоссияК. 2017. URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20927/episode_id/1492367/video_id/1616740/ (дата обращения 16.12.2018).

⁹ Токарева М. Явление грозы // Новая газета. 2016. 12 сент.

¹⁰ Горфункель Е. Что уже сделано // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 9.

¹¹ Там же.

¹² Хрущева Н. Русское бедное. Русское страшное. Русское крас-

ное // Театр. 2016. 14 июня. URL: <http://oteatre.info/russkoe-bednoe-russkoe-strashnoe-russkoe-krasnoe/#more-13048> (дата обращения 16.12.2018).

¹³ Шалимова Н. «Гроза» на петербургской сцене // Блог ПТЖ. 2016. 17 июня. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/groza-na-peterburgskoj-scene/> (дата обращения 16.12.2018).

¹⁴ Горфункель Е. Что уже сделано // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 10.

¹⁵ Златопольская Д. Белая студия: [Интервью с А. Могучим] // РоссияК. 2017. URL: http://tv-kultura.ru/video/show/brand_id/20927/episode_id/1492367/video_id/1616740/ (дата обращения 16.12.2018).

¹⁶ Тильга Л. Ходила младшенька по мосточку // ПТЖ. 2016. № 4 (86). С. 46.

¹⁷ Златопольская Д. Белая студия: [Интервью с А. Могучим] // РоссияК. 2017. URL: http://tv-kultura.ru/video/show/brand_id/20927/episode_id/1492367/video_id/1616740/ (дата обращения 16.12.2018).

id/1616740/ (дата обращения 16.12.2018).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Ренанский Д. Симфония ужаса // Ведомости. 2017. 26 янв.

²⁰ Алексеева Е. Красное на белом // СПб Ведомости. 2017. 26 янв.

²¹ Песочинский Н. Место действия — время // Империя драмы. 2009. 31 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/mesto-dejstviya-vremya/> (дата обращения 16.12.2018).

²² Дмитриевская М. Изо-топ // ПТЖ. 2009. № 4 (58). С. 53.

²³ Песочинский Н. Место действия — время // Империя драмы. 2009. 31 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/mesto-dejstviya-vremya/> (дата обращения 16.12.2018).

²⁴ Авраменко Е. Устами гимназисточки // Известия. 2017. 2 марта.

²⁵ Андреева Д. Моряки-анархисты и Снегурочка: Гид по фестивалю «Золотая маска» // Сноб. 2019. 22 янв. URL: <https://snob.ru/entry/171298> (дата обращения 22.01.2019).

²⁶ Ренанский Д. Ничто постчеловеческое не чуждо // Ведомости.

2018. 5 апр. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/04/05/755907-mir-kak-katastrofu> (дата обращения 16.12.2018).

²⁷ Джурова Т. Хорошо организованный хаос // Экран и сцена. 2018. 14 апр. URL: <http://screenstage.ru/?p=8455> (дата обращения 16.12.2018).

²⁸ Козич С. Тибул убит, цирк расстрелян: Могучий переписал «Трех толстяков» // Фонтанка.Ру. 2018. 4 апр. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/6377/> (дата обращения 16.12.2018).

²⁹ Ренанский Д. Ничто постчеловеческое не чуждо // Ведомости. 2018. 5 апр. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/04/05/755907-mir-kak-katastrofu> (дата обращения 16.12.2018).

³⁰ Ренанский Д. Отречемся от старого ритма // Коммерсантъ. 2018. 5 марта. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3558728> (дата обращения 16.12.2018).

³¹ Там же.

Е. К. Лепковская

Путь «за три моря»

Ненецкая студия. 1938–1940 гг.

*Подготовка текста, публикация, предисловие,
послесловие и комментарии Ю. А. Васильева*

Очерк о Ненецкой национальной студии, проходившей обучение в стенах Центрального театрального училища в Ленинграде в 1938–1940 годах, написан доцентом института, заслуженным деятелем искусств Удмуртской АССР Евгенией Константиновной Лепковской (1901–1989) в начале 1980-х годов. Память об этой небольшой группе студийцев-ненцев растворилась бы во времени, если бы один из их учителей по актерскому мастерству не запечатлел два года учебы студии в своих дневниках и не написал бы об этих ребятах книгу. Е. К. Лепковская восстановила историю студии чуть ли не по дням и месяцам, описала ярко и образно все «мытарства», взлеты и достижения студийцев от вступительного экзамена в Нарьян-Маре летом 1938 года до премьеры единственного спектакля студии — «Конек-Горбун» П. П. Ершова, сыгранного 7 и 8 мая 1940 года. В очерке Лепковской оживают будни студии, раскрываются особенности каждого из студийцев как человека, его творческие качества как будущего актера. И, что немаловажно, приоткрывается занавес педагогических исканий, трудностей, методических и психологических экспериментов.

Национальная студия Ненецкого автономного округа обучалась в классе профессора Леонида Федоровича Макарьева¹, помощниками которого на этом курсе были Е. К. Лепковская и А. И. Авербух². В премьере «Конька-Горбунка» участвовали студийцы-ненцы Петр Вaleyский,

Александр Вонгуев, Ася и Мара Лагейские, Галина Пырерко, Васса Сядейская, Федор Талев, однофамильцы Иван Иванович и Иван Ефимович Хатанзейские.

Все эти юные ненцы «оживают» в рассказах Лепковской, написанных летящим разговорным стилем. Серьезное уживается здесь с юмором, грустное сочетается с надеждами на рождение нового театра, методическая правильность перебивается порой педагогическими авантюрами. Тем и ценна была в свое время театральная педагогика Лепковской, что она умела и любила находить неординарные решения в театральной жизни и в бытовых неурядицах своих учеников, действовала на тончайших нюансах педагогической психологии. Действительно, образный строй стилистики Лепковской неповторим. Не раз мы погружались в воспоминания педагогов актерского мастерства об их работе с той или иной группой студентов (см., например, описания работы с учащимися национальных студий Ольги Ивановны Пыжовой, Елизаветы Ивановны Тиме, Надежды Ивановны Комаровской, Лидии Григорьевны Гавриловой, Алексея Александровича Яна³), но легкость и непринужденность, в чем-то и наивность воссоздания сложнейших процессов педагогического творчества, свойственная Лепковской, заметно выделяет ее «записки театрального педагога» из многих книг о театральной педагогике. Прежде всего привлекательны доверительность разговора и компактность высказываний, ощущение сиюминутности,

хотя порой речь идет о моментах работы со студентами тридцатилетней давности. В описаниях институтской жизни Ненецкой студии чувствуется необычайная простота, естественность, приближенность давно ушедшего времени дню сегодняшнему, чаяниям театрального педагога сегодняшним, то есть не угасающим.

Очерк о ненцах перекликается с двумя предыдущими книгами Е. К. Лепковской по театральной педагогике, также посвященными проблемам и особенностям воспитания национальных актеров в русской театральной школе: «Экзамен каждый день» и «Цветы на холодном снегу»⁴. «Путь „за три моря“» завершает этот неповторимый педагогический триптих. Сюда можно было бы добавить также обширную статью Лепковской о ее двухлетней педагогической работе в Шанхайской театральной академии в середине 1950-х годов⁵, но, во-первых, эта история выходит за рамки обучения национальных актеров в условиях русскоязычного окружения, а во-вторых, Евгения Константиновна намеревалась написать о своей работе в Китае отдельную книгу, даже приступила к осуществлению этого замысла, но, к сожалению, не успела. Создавались эти три работы Лепковской в обратном временном порядке. Вначале была написана статья об обучении китайских актеров и театральных педагогов, затем последовали книга об удмуртах и записки о якутах, и последним явился очерк о ненцах, то есть о ее первенцах, к которым она относилась с особой любовью и вынужденное расставание с которыми оставило звучать горестные нотки в ее душе. Творчество Лепковской-педагога в полной мере отражено в ее книгах о национальных студиях. Было бы, конечно, ценно и описание ею работы на русских курсах. Но об этом она не оставила ни строчки, хотя вышли из ее класса прекрасные актеры⁶.

Педагогическое творчество Е. К. Лепковской основывалось на богатом, более чем сорокалетнем актерском и режиссер-

ском ее опыте. В 1921–1924 годах она обучалась в Крымском государственном техникуме драматического искусства, где в дипломных спектаклях сыграла Елену Андреевну («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Василису и Евгению («Василиса Мелентьева» и «На бойком месте» А. Н. Островского), Степаниду («Псиша» Ю. Д. Беляева), Анфису («Анфиса» Л. Н. Андреева). С 1924 года работала актрисой в Крымском государственном драматическом театре, в театрах Астрахани, Сумы, Гомеля, Москвы; с 1929 года была режиссером в театрах Ульяновска, Орла, Серпухова; в 1931 году работала зав. педагогической частью и режиссером Центрального детского театра. В 1931–1933 годах была режиссером Самарского краевого ТЮЗа, затем художественным руководителем и директором театра. Одновременно она являлась организатором и директором Краевого Дома художественного воспитания детей в Самаре. С 1934 по 1945 год Лепковская была режиссером ЛенТЮЗа, принимала участие как режиссер в создании семнадцати спектаклей⁷. В 1945–1948 годах работала режиссером Большого драматического театра.

В 1934 году в Техникуме ЛенТЮЗа началась педагогическая работа Лепковской. С 1935 по 1967 год она преподавала в ЦТУ–ЛГТИ–ЛГИТМиКе; полтора десятилетия являлась заместителем Л. Ф. Макарьева, заведовавшего с 1939 года кафедрой актерского мастерства. Как Макарьев потратил немало сил и энергии на создание театральной методологии, о чем свидетельствуют многочисленные публикации его театрально-педагогического наследия⁸, так и Лепковскую можно признать одним из родоначальников современной театральной педагогики в Ленинграде. Макарьеву повезло — у него была редкостная помощница в работе кафедры. Помощница и по линии организационной, и по линии теоретической разработки «основ мастерства актера».

Е. К. Лепковской принадлежит обстоятельная, думаю, лучшая в своем роде статья об игре драматического актера в водевилях и об обучении актера в театральной школе на материале водевилей — «Волшебство водевиля»⁹. В этой серьезной статье Лепковская подробно излагает «стихию водевильного жанра», пишет о характерах и характерности (гиперболическом заострении какой-то черты характера персонажа) при исполнении водевильных ролей, о детской вере в ситуации, предлагаемые автором, об одержимости героев, о построении интриги, о темпах действия, о танцах, о легкости водевильных диалогов и, конечно же, о самостоятельной выдумке актера. Содержит эта статья и такие главы, как «авторский текст», «верояции», «фабула», «новое „действующее лицо“», «куплет в водевиле», «„сесть присесть“», «чародей темпоритм». Эта теоретическая работа с практическими объяснениями Лепковской до сей поры не потеряла актуальности ни для театральной педагогики, ни для профессионального актерского творчества.

Три страсти владели Е. К. Лепковской: режиссура, театральная педагогика и литературная работа. Помимо книг и статей по театральной педагогике она писала инсценировки, пьесы, сценарии концертных программ. Особо значима для нее была переписка с деятелями театра, учениками, знакомыми, которые были неисчислимы. Эпистолярный жанр можно считать одним их коньков общения Лепковской с людьми, с миром. И письма ее, как правило, обстоятельны, чрезвычайно конкретны, содержат большое количество информации о театральной жизни, о делах и заботах адресанта. Примером может служить ее переписка с руководителем Научно-исследовательской комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко доктором искусствоведения, профессором В. Н. Прокофьевым с 3 января 1979 года по 29 декабря 1981 года¹⁰.

В основе всей жизни Е. К. Лепковской только театр и ничего кроме театра: спектакли, ученики, размышления об актерском творчестве, постижение искусства театра во всей его феноменальности. Все это проступает и в очерке Лепковской «Путь „за три моря“». Первый раз она обратилась к описанию жизни ненецкой студии в статье «Студия далеких лет», опубликованной в журнале «Театр» в 1978 году¹¹, и тогда же у нее зародилась идея описать подробно историю студии и свои педагогические «хитрости» той давней поры. К середине 1980-х годов очерк о ненецах был готов, и в марте 1986 года институт направил на имя первого секретаря Ненецкого окружного комитета КПСС Ю. С. Романова¹² письмо с просьбой о публикации книги Лепковской о Ненецкой национальной студии¹³.

12 января 1987 года из округа ушел ответ за подписью секретаря окружкома КПСС Л. Т. Выучейского¹⁴. Ответ этот скорее напоминал отписку, чем деловое письмо. То, что решение было отрицательным, и для нашего вуза, и для самой Е. К. Лепковской стало неожиданностью. Но эту неожиданность несложно было стерпеть. Обескуражило безразличие партийного руководства округа к истории студии, к памяти о довоенном прошлом округа. Полностью этот бездушная отписка звучит так:

В ответ на Ваше письмо в Ненецкий окружком КПСС сообщаем, что издать книгу тов. Лепковской Е. К. «Путь за три моря» не представляется возможным, из-за отсутствия в Нарьян-Маре книжного издательства. Рукопись возвращаем.

Просим передать тов. Лепковской Е. К. благодарность и признательность за работу об истории ненецкой национальной студии и добрые воспоминания о ней¹⁵.

Евгения Константиновна была чрезвычайно расстроена отрицательным от-

ветом партийного руководства округа, она никак не могла понять, почему дорогая ей студия, судьба ее не вызвала в окружных руководителях того ностальгического волнения, в котором сама она пребывала, создавая очерк о своих северных учениках. Тогда же в разговоре с Евгением Константиновой я дал ей слово опубликовать этот ее очерк, даже если пройдут десятилетия. И вот теперь в преддверии 240-летия Российского государственного института сценических искусств этот очерк выходит в свет. Будем надеяться, что он будет иметь не только познавательное значение для истории ленинградской театральной педагогики, но и доберется до Нарьян-Мара, коснется души ненецких читателей, добавит ненцам гордости за талантливых ребят, которые мечтали стать актерами, но были лишены этой возможности из-за совершенно не зависящих от них обстоятельств.

Машинопись очерка Е. К. Лепковской хранится в архиве публикатора. Публикуется очерк впервые и с небольшими купюрами.

Выражаю сердечную благодарность Ольге Ивановне Поповой за помощь в подготовке материала к печати.

ВСТУПЛЕНИЕ

Книгу об одной из своих национальных студий — удмуртской — «Экзамен каждый день» — я начинаю с посвящения «...всем моим ученикам — студентам национальных студий, которыми мне довелось руководить. Передавая свои знания, я знакомилась с народом, пославшим свою молодежь учиться, с его искусством, его легендами, бытом, историей. День за днем я познавала, что каждый народ таит в себе огромное богатство душевной щедрости и талантливости. И за это я благодарна ученикам моим — моим учителям»¹⁶.

Трудно представить себе преподавателя, который не пополнял бы ежедневно своих знаний, своих представлений о том,

как же **лучше передавать** эти знания другому, как **вызвать** самостоятельность мышления своего ученика. Мысль не новая, но истинная. Думается, так должно происходить в обучении любому делу, а не только «актерскому мастерству» — предмету, обращенному к «субъекту» и «объекту» творчества, одновременно существующему в их диалектическом слиянии в одном лице актера.

Учение К. С. Станиславского в его конкретизации каждого этапа «работы актера над собой» и «работы актера над ролью», так называемая его система, стало по праву основой современной театральной педагогики. Изо дня в день она — система — открывалась мне в моей актерской, режиссерской и, конечно, особенно остро в педагогической многолетней деятельности.

Прикоснувшись же к новому делу — воспитанию актеров для национальных театров, — **я заново** ощутила непреложность учения К. С. Станиславского, «системы для всех наций»! Она — система — предстала предо мной волшебным ключом, вскрывающим глубинные залежи творческих сил человека любой национальности на любой степени подготовки его к сценической деятельности. «Никакой „системы“ нет, — утверждает сам ее создатель, — а есть органическая творческая **природа**»¹⁷.

Вот это положение и позволило мне искать «повороты ключа» в каждом отдельном казавшемся совсем трудным случае, для того чтобы ученик открывал «систему» в себе самом. Чтобы он усвоил навыки вызывать к действию творческую природу **всегда**, когда ему надлежит творить на сцене правдивую жизнь. Чтобы он ощутил необходимость именно этого творческого пути. И остался бы навсегда верен учению великого реформатора сцены — учению о сверх-сверхзадаче художника, морально-этической основе системы.

Каждый, кто решился прикоснуться к ответственному делу — театральной

педагогике, естественно, ставит перед собой подобную задачу. Иначе не стоит отдавать жизнь этому нелегкому, хотя и прекрасному делу. Иначе ты практически губишь то, что словами утверждаешь, подрываешь корни того, что сажаешь.

Работа с национальными студиями, занимавшая в моей педагогической деятельности значительное место, вызвала острый интерес еще и чисто организационными проблемами в деле подготовки кадров для национальных театров. Их не так уж мало. Открывались они мне не сразу. И не все из них были осознаны во всей их значительности. Но проходить мимо них равнодушно, не пытаться проанализировать, не обратить на них внимание тех, кто сейчас занимается делом воспитания актеров и режиссеров для национальных театров или будет заниматься этим завтра, мне кажется невозможным. Часть этих проблем, может, уже решена самим течением жизни, а может быть, часть будет еще долго тормозить развитие некоторых театров. Могут возникнуть и новые задачи, требующие также особого внимания в самом процессе подготовки. <...> ...Каждодневная работа, так называемая «текучка», не позволяет увидеть причины некоторых неблагоприятий. А она-то именно в решении проблем. Времена меняются, меняются люди — и руководящие этим ответственным делом, и осуществляющие ежедневный закон театра: «актер должен играть, спектакль должен состояться». А проблемы... проблемы остаются. Проблемы живучи! Чтобы увидеть живучесть проблем, тормозящих развитие и укрепление некоторых национальных театров (да и не только национальных, конечно! Но сейчас мы говорим именно о них), — необходимо рассмотреть эти проблемы от истоков. Зарождаются они *еще до* организации студий для обучения в том или ином театральном вузе — Москвы, Ленинграда или других городов. И рассмотреть их надо не только за последние годы... Сто-

ит оглянуться на годы совсем ранние в деле воспитания национальных театральных кадров.

Первая моя национальная студия отдалена от сегодняшних дней почти на полвека. Но самый факт попытки создания этой студии говорит об извечной мечте каждого народа о равенстве людей... Что же касается чисто театральной стороны этого дела, то процесс подготовки ненецкой студии к созданию национального театра как в капле воды отразил неоспоримую силу утверждения К. Станиславского — «Моя система для всех наций».

Рассматривая сейчас уже «вооруженным глазом» все то, что было не только в ненецкой, но и в последующих национальных студиях, сохраняя до сих пор связь с их бывшими учениками, наблюдая работу некоторых национальных студий, находящихся сейчас в процессе обучения, а также встречаясь с работой национальных театров, я ощущаю, что проблемы, волновавшие в те далекие годы, не окончательно изжиты и сегодня, когда им, этим проблемам, давно бы пора исчезнуть. И происходит это потому, что проблемы эти не всегда осознаются как **проблемы**, а рассматриваются лишь как частный случай.

Проблемы эти в основном не бытуют в развитых республиках с высокой древней театральной и общей культурой. Таких, как Грузия. Но они пока существуют еще в ряде других национальных театров и требуют своего скорейшего изжития. <...>

ПУТЬ «ЗА ТРИ МОРЯ»

Небольшой пароходик «Воронеж» нутно пыхтел, пробиваясь между огромными связками бревен, от берега до берега запрудивших полноводную Северную Двину. Я плыву в Нарьян-Мар, к неведомым мне ненцам...

По заданию Б. М. Сушкевича¹⁸ — директора нашего Ленинградского Централь-

ного театрального училища, я должна произвести набор учащихся в национальную студию класса Л. Ф. Макарьева, где я преподаю актерское мастерство.

Стоят прекрасные августовские дни 1938 года... Глаза мои не могут оторваться от всего того, что открывается передо мной впервые. Широченная дельта Двины забита таким количеством сплавного леса, что кажется — вся страна пригнала его сюда. А на низких берегах — штабеля уже распиленных, аккуратно сложенных досок медового цвета радуют своей готовностью отправиться в далекие страны. Вот он — драгоценный продукт наших бескрайних лесов! А за медовыми штабелями и сам живой лес. Далеко-далеко простирается он, где-то там — за горами, за лесами — сливаясь с горизонтом. Красива неяркая северная природа... Плыдем... Тихо... Спокойно...

А в голове, будто в такт пароходному пыхтению, стучит мысль — какие же они, эти ненцы, наши будущие ученики? Как провести набор, чтобы не ошибиться, отобрать действительно талантливых? Сумею ли хорошо выполнить это задание? Это всего лишь второй набор в моей педагогической практике. Но первый-то проходил в театре, где я работаю, — в Ленинградском ТЮЗе. Рядом со мной были мои старшие товарищи — А. А. Брянцев¹⁹, Л. Ф. Макарьев, другие наши артисты и режиссеры²⁰. Отбирали из большого количества желающих поступить именно в этот техникум своего любимого театра, в техникум, который только что окончили блистательной «Снегурочкой» Павел Кадочников²¹, Лена Деливрон²², Роза Котович²³, Наташа Замятина²⁴, Настенька Тимофеева²⁵, Николай Лемешев²⁶, Анатолий Степанов, Клавдия Фадеева²⁷ и другие. Большой выпуск талантливой молодежи. Конечно, масса вчерашних школьников, просмотрев «Снегурочку»²⁸, бросились в тюзовский техникум²⁹. Было из кого выбирать, хотя бы уже в силу их зрительского опыта, а нередко и опыта участия в театральной самодея-

тельности. Здесь было ясно, что делать, как отбирать.

А там — в Нарьян-Маре? Всего лишь шесть лет тому назад определился этот национальный округ³⁰. Какова там подготовленность молодых людей, с которыми мне придется встретиться? Что они знают о театре, как мечтают о нем, выбирая свой жизненный путь? Но заявка Ненецкого округа на создание театральной студии уже сама по себе означает активное желание иметь свой театр. Это уже само по себе хорошо. Значит, там тоже есть какая-то готовность к этому делу.

К сожалению, о ненцах имею довольно смутное понятие — размышляю я, глядя на все новые и новые дали. Знаю только, что раньше их называли «самоедами», что они олениводы, живут в тундре в чумах. Мой отъезд из Ленинграда был так поспешен, что не удалось даже побывать в Этнографическом музее, узнать о ненцах побольше. Все эти мысли волнуют меня. И помочь мне в наборе некому. Сопровождающий меня завуч училища Г. П. Демидов³¹ человек приятный, но не имеющий никакого педагогического опыта и даже не помышляющий об этом. Просто он должен вести организационные дела по набору.

Но вот пароходик «Воронеж» вышел в Белое море и взял курс на остров Колгуев³², куда он должен завести какие-то материалы и продукты. Плыдем еще день и еще... Обогнув Канин Нос³³, наш «Воронеж» подходит к выплывшему из свинцовых вод Баренцева моря острову Колгуеву. Загрохотали якорные цепи. «Воронеж» окружили лодки, по откинутым трапам забежали прибывшие с острова грузчики... Стоим на палубе с Демидовым, наблюдаем... тоже интересно...

И вдруг мое внимание привлек один из грузчиков. Он выделялся из всех и своей национальной одеждой, и тем, как легко летал по трапу туда и обратно с ящиками и тюками и бесстрашно ходил пешком по воде около лодок в своих нетонувших

нерпичьих сапогах. Высокий и ладный, с шапкой густых, будто лакированных, черных волос, он производил впечатление сказочного богатыря. И совсем молодой!.. Вот бы в студию такого! Поговорить бы с ним... может, и соблазну театром! — Но... загрохотали цепи. «Воронеж» снялся с якоря, и красавец-ненец остался на берегу острова Колгуева.

Путешествие наше продолжалось дальше с некоторыми происшествиями, например — посадкой на мель в океане около «Гуляевских кошек»³⁴ и другими мелочами морского хода. Но вот к вечеру одного из дней широкая бухта Печоры приняла нас в Нарьян-Мар.

Здесь тоже было все необычно и все ново. И то, что город Нарьян-Мар был скорее похож на поселок с несколькими одноэтажными деревянными домами, типа временных бараков, и размещались в них различные учреждения, редакция газеты «Нарьяна вындер» и школа. И то, что тут же рядом, на берегу дымил небольшой лесопильный заводик. И что в городе не было ни одной гостиницы или хотя бы «Дома колхозника», «Дома оленевода» или «Дома рыбака». И что, несмотря на август, с неба медленно падал крупный мокрый снег, сразу же таявший на ярко-зеленом плюше тундрового мха.

Разместиться пришлось в редакции газеты. Работники «Нарьяна вындер» приняли нас очень радушно. Угощали репой, выращенной в крохотной местной тепличке, с таким торжественным видом, будто это было королевское манго³⁵. Увлеченно, наперебой торопились рассказать о строительстве края, о том, как буквально каждый день здесь рождается что-то новое, организуются колхозы и совхозы, меняются формы жизни, проектируется застройка Нарьян-Мара с площадями, парками, бульварами, Дворцом культуры... «А к тому времени и актеры наши прибудут. Театр свой будет!» — мечтали энтузиасты — веселые, молодые, бородатые...

Все это, конечно, не могло оставить нас равнодушными, подогревало наше желание хорошо отобрать, хорошо обучить актерскому делу молодых ненцев. И наутро мы с Г. П. Демидовым поспешили в школу, заранее взволнованные предстоящей встречей с «абитуриентами».

В школе нас уже ждала кучка черноглазых юношей и девушек, скорее больше похожих на мальчиков и девочек. С явно не скрываемым чисто детским любопытством смотрели они на людей, приехавших к ним, чтобы отобрать кого-то и увезти в далекий Ленинград... Было их человек пятнадцать-семнадцать и ни одного такого, какой бегал по трапам «Воронежа», блестя черной шапкой волос и белозубой улыбкой. Все какие-то маленькие. Меня это немного обескуражило. Но что делать? «Может, подрастут потом», — успокаивала я себя.

Началось обычное в таких случаях знакомство: как зовут, сколько окончил классов, почему захотел учиться «на артиста». Это были представители одного из самых первых поколений, получивших школьное образование. А школы-то открылись недавно. Всего шесть лет, как образовался автономный край, началась новая жизнь. В силу этого ни один «абитуриент» не успел еще завершить свое общее образование. И это обстоятельство тоже огорчило меня. Но я вспомнила своих новых знакомых — уже друзей! — веселых бородатых газетчиков, их горячую веру в стремительность экономического и культурного развития края, в то, что будет свой театр... И стала предлагать каждому школьнику прочесть что-нибудь, что подготовили к нашей встрече. Оказывается, что они не знали, как надо готовиться, никто не объяснил им этого.

— Ну, попробуем без подготовки. Знаете ли вы какие-нибудь стихи, басни?

— Знаем, конечно...

— Вот и прочтите нам что-нибудь. И спойте какую-нибудь песенку — русскую или ненецкую, все равно.

Читали стихи без всякого выражения. Решили видно, что просто проверяют, знают ли они текст. Пели, естественно, без всякого аккомпанеента, так как никакого инструмента в школе не было. В городе, сказал учитель, кажется, у кого-то есть пианино... Решили, что завтра мы сговоримся с хозяином инструмента и устроим там занятия, проверим слух, ритм, проведем какие-нибудь игры с музыкой, предложим протанцевать национальные танцы.

Но читали и пели только шесть человек. Остальные молчали, не отвечая даже на простейшие вопросы. Никакого волнения или застенчивости не усмотрела я ни у тех, кто читал и пел, ни у тех, кто молчал. Смотрели на нас черными загадочными глазами и... молчали. Без тени смущения. «Может, завтра музыкой расшевелим...» — ободряла я себя.

Прослушав трех юношей и трех девушек, решили завершить на сегодня просмотр, как вдруг подходит к нашему столу еще девушка, почти девочка. Ей действительно, как выяснилось потом, было лишь пятнадцать лет. Все предыдущие были черненькими, а эта — беленькая! Ну просто совсем беленькая! И цвет кожи, и светлорусые волосы. Лишь легкая раскосость глаз да чуть припухшая верхняя губа выдавали ее ненецкое происхождение. Звали ее Галя Пырерко, как, доверчиво улыбаясь, сообщила она нам.

— А какое у вас образование?

— Двухклассовое, — нимало не смущаясь, даже с оттенком гордости ответила Галя.

— Как — «двухклассовое»? — чуть не охнула я. Ведь по годам она бы должна была быть уже минимум в пятом классе.

— Один класс кончила, в другой перешла. Поздно поступила... — улыбка стала еще доверчивее.

— И вы хотите поехать в Ленинград учиться на актрису?!

— Хочу, конечно, — убежденно сказала Галя.

— Но ведь для этого... для этого нужно... — даже растерялась я, — нужно иметь образование... Хотя бы такое, как у ваших товарищей...

— А я доучусь... Вот увидите! — еще более уверенно ответила беленькая девочка.

Надо было объяснить Гале всю невозможность принятия ее в Театральное училище. Но она так смотрела на меня — просто, спокойно и уверенно, — что у меня слова застревали в горле.

— А вы... видели когда-нибудь... театр... спектакль какой-нибудь?

— Нет, конечно, не видела, — та же доверчивая улыбка и спокойный взгляд.

— Почему же вы решили учиться этому делу? Вы же не знаете...

— Интересно, наверно, — мягко остановила меня Галя. Легкое пожатие плечами было и удивлением, и осуждением моего «невежества».

— Ну, прочтите какие-нибудь стихи, — сдалась я, спрятавшись за «форму» проверки. Уж тут-то, надеюсь, найдутся у меня неопровержимые аргументы, с которыми Гале будет не так-то легко бороться.

И Галя прочла... Прочла какие-то простенькие детские стишки. В ее чтении было столько теплоты, очарования искренности и намек на выразительность, что я стала сомневаться. А может, взять? Даже с «двухклассовым» — раз Гале «интересно» и обещает «доучиться»? А доучиваться придется не только ей. Впереди пять лет учебы в Театральном и параллельно средняя школа... К тому же данные тоже обещают многое...

Договорившись с учителем, что к завтрашней встрече он привлечет еще новых людей, хорошо бы постарше классами, пристылись мы с молодыми ненцами. Завтра попробуем заняться со всеми еще и под музыку, может, тут дела пойдут скорее, музыка расшевелит их.

Но на этом мое участие в наборе студии — увы! — закончилось.

На улице большущими мохнатыми лапами валил снег. Тротуаров тогда в Нарьян-Маре не было, и мы шли прямо по мокрому мху. Поскользнувшись, я упала и получила настолько тяжелую травму, что пришлось срочно, в эту же ночь, на том же «Воронеже» отплыть из Нарьян-Мара в Архангельск, а затем прямо в Травматологический институт Ленинграда для оказания серьезной хирургической помощи. Заканчивать набор остался Г. П. Демидов.

Обратный мой путь был омрачен не только травмой и грозным штормом, бросавшим наш пароходишко, как скорлупу ореха, но и горечью невыполненного дела, так загадочно начатого в молодом городе Нарьян-Маре.

БРОСОК В НОВУЮ ЖИЗНЬ

К концу августа ненцы прибыли в Ленинград. Кроме тех, кого я прослушала, но еще не решила — брать или не брать, — было еще пять незнакомых мне: три девушки и двое юношей. Набраны они были в основном по признаку их желания поехать в Ленинград. Да и приглянулись на вид Григорию Петровичу. Он просто причислил их к тем, кого я прослушала в первый день.

Правда, мы условились, что он даст телеграмму Б. М. Сушкевичу о несчастном случае со мной, но ему было ясно, что училище никого не может прислать вместо меня. Начались занятия, педагоги заняты своими поручениями, а многие из них еще и работой в театрах. И он сам решил вопрос набора студии. Без выполнения задания Б. М. Сушкевича он не мыслил себе возвращения в Ленинград. И — привез 12 человек. На большее он не рискнул.

Что же делать с этими молодыми ненцами? Кроме неясности в их актерских возможностях, самая структура группы — семь девушек и пять юношей — не очень-то соответствует понятию труппы будущего театра. Как подбирать на нее дипломный

репертуар? Он, по всему, должен стать первым репертуаром театра. Конечно, возможен еще и добор этой группы, но вряд ли его можно осуществить в этом году... Все мы — и руководство училища, и наш класс — ломали голову над этим вопросом.

Но они-то, эти молодые люди, ни в чем не виноваты. Не отсылать же их обратно. Они могли воспринять это как ужасную несправедливость по отношению к ним. Придется учить их...

Теперь, когда уже не нужно отбирать, спокойно и неторопливо вглядывались я и молодой ассистент А. И. Авербух в них, пытаюсь понять, кого же мы, собственно, приняли. Всматриваемся и вдруг видим — батюшки! Да они же почти все красавцы! Тонкие, обаятельные, а у некоторых, можно сказать, «аристократические» лица! Например — Федя Талеев, Ася Лагейская да еще новенькая — крошка Настенька. Очень малого росточка, с точеным личиком, в национальном костюме, она и впрямь напоминала куколку, была очаровательным цветком в букете наших девушек. А новый Саша Вонгуев — большой, такой же блондин, как и Галя Пырерко, красивый северный паренек. Да и другие мальчишки тоже подходящие. А что рост у них не такой, как у Саши Вонгуева или у того грузчика с острова Колгуева (которого никак не забыть!), так это не беда. Они очень молоды, подрастут еще, уже уверенно говорила я и себе самой, и всем другим преподавателям.

К тому же руководство ненецким краем обещало дослать до нужного количества еще несколько человек. Но обещание, как показало дальнейшее, так и осталось обещанием. Видно, не так-то легко было новому краю осуществить это. Но... снова вспомнились мне веселые газетчики «Нарьяна вындер», и я с полной отдачей принялась за осуществление их мечты о своем театре.

Прежде всего, нужно было организовать чисто школьную учебу ненцев, параллельно с нашей театральной. Надо было еще и ознакомить их с тем, как пользоваться учебным расписанием, как находить нужные аудитории. В их нарьянмарской школе и предметов меньше, и само здание небольшое, одноэтажное. А в нашем дворцового типа многоквартирном помещении, с всякими ходами-переходами, разными лестницами да еще примыкавшим корпусом пятиэтажного общежития³⁶, так легко запутаться. Многое надо было объяснить и в расписании общежития.

А они спокойно слушали нас, вопросов не задавали, ничего не уточняли. И было непонятно — все ли они уразумели, или надо еще повторить что-то.

С занятием мастерством мы пока не спешили. Жизненный опыт наших новых учеников не позволял нам начать их обучение профессии обычным для других мастерских порядком. Каждый день, каждый час общения с ними убеждал нас в том, что они не имеют никакого понятия о театре. Знают только это слово «театр», а что за ним — не ясно. Надо было сначала подготовить почву, чтобы она могла принять зерна посева. И обучение профессии началось с двигательных дисциплин и самых элементарных занятий сценической речью. В данном случае она фактически являлась продолжением школьных занятий русским языком.

Также необходимо было «окунуть» их в город, в его культуру. И хоть город наш давал для этого богатейшие возможности, начали мы не с его богатств, а с самой обыкновенной улицы: как ее переходить, как пользоваться транспортом, как быть в том случае, если они заблудятся, не найдут дорогу домой. Нам не хотелось поручать это дело учащимся других мастерских. Мы — я и А. И. Авербух — взялись за это сами. Нам казалось, что это ускорит наше общение с ненцами, поможет ближе узнать их. Ведь знакомства с ними в Нарьян-Маре явно недостаточно.

Культуру города наши молодые ненцы больше всего восприняли... через баню! Наша скромная, ординарная баня на Некрасовской улице прямо-таки ошеломила их своими просторами и обилием горячей воды³⁷. Лей, сколько хочешь!.. Особенно потрясены были девушки. Сидели они в бане часами чуть ли не каждый день. А за наслаждением от купания пришла и косметика. Приходят они как-то на урок, и мы не узнаем наших красавиц. Все сделали себе самый немислимый перманент³⁸. Это на их густые волосы... Головы стали подобны большущим шарам. Ногти — кроваво-красные. У всех густо накрашены щеки, подведены брови, глаза. Просто маски, а не лица!.. Только беляночка Галя да куколка Настенька сияли своей нетронутой юной красотой, не обезобразив себя «культурой».

Эта Настенька обладала огромной, особенно по сравнению с ростом и кукольной внешностью, волей и твердостью характера. Поучившись, вернее, безмолвно посидев на занятиях недели две-три, она решила вернуться домой. «Уеду», — сказала она товарищам. Уговаривали мы ее остаться довольно настойчиво, жалко было расставаться с этой привлекательной девушкой. Что-то кроме милой внешности таилось в ее облике, что внушало веру в ее способности. Да и народу было негусто, дорог был каждый человек. Но Настенька была непреклонной, на все уговоры молчала. И как-то — видно, уж очень мы ей надоели своим приставаньем — каменным голосом ответила: «Как сказала, так и будет!» И как сказала — так и сделала. Уехала!.. Ей все не понравилось — и новая жизнь, и город... и учеба. Все было чужое.

Те же, что остались, на все, кроме бани, смотрели с невозмутимым спокойствием. Почти так же приняли они и театр, в который мы поспешили их сводить, боясь повторения Настинного поступка и желая увлечь их театром. Выбрали для этого самый нарядный, царственный театр

им. Пушкина. Но в театре их больше всего заинтересовал прекрасный зрительный зал, отделка лож, великолепная люстра. На то, что происходило на сцене, они смотрели, можно сказать, равнодушно, как смотрят взрослые на игрушки, в которые уже давно перестали играть. Возможно, что не совсем понятный текст, а в силу этого и сам сюжет спектакля не могли заинтересовать их.

Вообще они все время были **спокойные**. Даже какие-то вялые. Иногда это нам казалось сном с открытыми глазами. Наверное, это было трудным вхождением в новую жизнь. Ничего предосудительного в их поведении не было, просто они были катастрофически спокойны! Причем это спокойствие сочеталось с органической свободой, чувством полного равноправия со всеми. В общем, со стороны — все как будто было нормально...

Но иногда они «выкидывали коники». Взять хотя бы такой случай. Входим в аудиторию и застаем картину: все сидят, не встают при входе преподавателей, хотя это было им знакомо еще и по школе. Не отвечают на наше приветствие. И сидят как-то странно — все в одинаковых позах. И одинаково держатся за животы. Глаза у всех опущены. Явно — демонстрация!..

«Что случилось?» — Молчат. — «Товарищи, что с вами?» — Пауза...

И, наконец, староста и комсорг группы Федя Талеев, не вставая и не поднимая глаз, бесстрастно объявляет: «Учиться сегодня не будем».

— Почему?!

— Завтрака не было в столовой.

Столовая действительно, как мы выяснили, была закрыта по техническим причинам и задержалась с завтраком. Пришлось принять срочные меры и накормить их и тогда уж начать занятия. Но нам даже понравилась эта наивно-театрализованная демонстрация — это ведь уже какая-то творческая акция — и мизансцена, и вы-

разительное молчание. И краткая, но энергично-непреклонная реплика «вождя восстания»... Староста!..

Но как же все-таки начинать с ними занятия актерским мастерством? Как раскрыть перед ними сущность Театра, увлечь будущей профессией, если даже спектакль в одном из лучших театров Ленинграда не произвел впечатления?

Этот вопрос гвоздем сидел в наших головах. Особенно взволновал нас уход Настеньки. Ее товарищи ничем не выдавали своего отношения к ее отъезду, но мы видели в их глазах молчаливый вопрос: а как мы, педагоги, относимся к этому. Мы боялись, что за этим спокойным молчанием мы увидим, войдя в аудиторию, еще одно свободное место. А может, и второе... третье...

Как-то стыдно было перед ними, что наш город, театр, все то, с чем они встретились здесь у нас, оказалось не таким, как они ожидали. Разве только что баня...

Но, может, мы ошибаемся?!.. Не будем торопиться с выводами...

Настенька заставила нас быть особо внимательными к внутреннему миру наших учеников. Но как в него войти? Без всякого «насилия», «приставания»?..

А в расписании стояли часы — «актерское мастерство». Надо же эти часы заполнить чем-нибудь.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ХИТРОСТИ

Еще до Настенькиного отъезда в часы «мастерства» мы стали играть с нашими учениками. Да, да — просто играть в самые примитивные игры: в «ладушки-покрышки», «третий лишний» и другие. Но игра в аудитории могла походить на занятия. А занятие-то какое-то несерьезное — предполагали мы их отношение к играм — это же не «дело», а «игра». Стоило ли из-за этого покидать родной дом?

И наша первая игра возникла как бы случайно, в комнате общежития за чашкой

чая. Нам надо было приучить их к себе, прежде всего просто как к людям. Надо было в процессе игр изучить их характеры, способности, быстроту ориентировки, эмоциональную заражаемость игрой, степень творческого восприятия условностей игры. Надо было уловить и их взаимоотношения друг с другом.

Поиграли разок-другой... потом рассказали им какой-то случай смешной, желая вызвать встречную активность. «Активность» их была недостаточно активной. Они хоть и «не спали», но и не рассказывали ничего. Но все же эти одна-две попытки дали кое-что. И мы решили перейти в аудиторию. Предлагали, собственно, эти же простые игры, но уже вводя какое-то маленькое событие, какой-то сюжет. Получался **эпюд**.

Собственно, элементы игры на первоначальном этапе работы со студентами-актерами всегда присутствуют в педагогическом процессе. Без этого невозможна сама природа нашей дисциплины. Но с ненцами **игра** на первое время была основным и единственным приемом.

В национальных студиях первичные занятия, как правило, начинались с ознакомления педагогов с фольклором данной национальности — песнями, танцами, играми. Но с ненцами нам не удалось сделать этого, на наши вопросы: а какие у вас игры или — расскажите какую-нибудь вашу сказку, станцуйте ваши танцы — они и в этом случае смотрели на нас загадочными черными глазами и... молчали... Будто и сказок и игр нет.

Вскоре после «восстания» мы повели их... в Летний сад. Погода была чудесная. Золотая осень в разгаре. А Летний сад совсем рядышком.

В Летнем саду **все** оказалось **интересным!** Даже интереснее, чем в театре — люстра и балконы. И золотисто-багряные листья кленов, усыпавшие дорожки сада. И Нева, особенно если смотреть через кружевную решетку Фелтена и Егорова³⁹.

И легенда об англичанине, который купил корабль лишь для того, чтобы приплыть на нем в Петербург и увидеть это чудо — знаменитую решетку. И мраморные статуи — неожиданные, прекрасные и целомудренные в своей наготе. О них все интересно было узнать — и как зовут каждую, и что делала в своей жизни, и за что ее поставили тут...

Ознакомившись со всеми представителями Олимпа, мы решили отдохнуть и присели на скамью — так вовремя оказавшуюся около какого-то сооружения.

— А это кто?

— Не узнаете? Ну а посмотрите внимательно.

— О-о... это же дедушка Крылов! Со всем как живой!.. — обрадовались наши ребята.

— Точно. Это он — знаменитый баснописец. А вокруг — видите — все герои его басен. Ну-ка, посмотрим, всех ли вы знаете?

С азартом стали они рассматривать все барельефы, узнавали кого-то, спорили, аргументировали свои открытия фразами из басен, перебивали друг друга. Такое оживление мы видели впервые.

Вдруг кто-то, не выдержав эмоций от встречи со **знакомым**, напыжился и пошел «медведем». Смеху тут было, аплодисментов... И соревнований. Кто-то прошелся лисичкой, кто-то закаркал, захлопал раскрытыми руками, как крыльями!.. Новая волна смеха и новые «превращения». Сколько радости доставил им дедушка Крылов!

А нам еще больше — расчет-то наш оправдался! А то, что, играя, они забывали иногда текст, а иногда и просто не знали какой-то басни, — не беда. У меня в сумочке (тоже случайно!) оказалась книжечка Крылова. И мы прочитывали им эту новую для них басню. Потом вторую, третью... Каждый новый незнакомый персонаж вызывал действенную реакцию — хотелось и его изобразить.

Вдруг Саша Вонгуев **страшно** зарычал львом и напугал свою соседку. Опять смех! Это подзадоривало их еще что-то сделать, показать в действии другого героя новой басни.

Стихийно возникло **творчество!**

Собственно, творчества еще пока было мало. Больше было шумной чисто детской радости от игры в зверюшек. **Игра** — это же радость. Мы сознательно не вмешивались в нее. Мы просто смотрели и тоже веселились и аплодировали вслед за ними. А иногда и опережая их, что особенно подзадоривало играющих. Один за другим вскакивали они со скамейки и бежали к памятнику, как к сценической площадке. Кто-то внезапно брал на себя роль «режиссера»: «Не так, не так! Вот как надо...»

Но в этой непосредственной детской игре уже у кого-то прорезывались явные признаки актерских способностей.

Наигравшись досыта своими секундными этюдами, они плюхнулись на скамейки. Но радость не погасла на их лицах... Они устали... весело устали. Я и Августа Иосифовна замурлыкали какую-то песенку. Ненцы подхватили ее... А когда песенка закончилась, они запели что-то на своем языке. И мы слушали их, не вмешиваясь, не перебивая, не задавая никаких вопросов, будто мы все понимаем в их пении. Пели они очень ладно. И чуточку грустно-весело.

Как много они сегодня узнали о Ленинграде, о его Летнем саде, о музах, богах Олимпа, древних философах. Как много нового в поэзии давно знакомого им по школе баснописца. И досыта наигрались, нашалились...

И как много узнали **мы** о своих учениках...

С букетами золотых кленовых листьев возвращались мы на Моховую, довольные всем, что произошло. Лед тронулся...

А на другой день возобновили прогулку — по их просьбе.

Но в Летнем саду мы все уже осмотрели, может, пойдем в другой? Вот рядом Михайловский. Посмотрим его? — Посмотрим...

Как вчера в Летнем их поражали решетка и статуи, здесь в Михайловском поразили их **живые**, а не на картинке в книжке, огромнейшие двухсот- и трехсотлетние деревья. Они трогали, щупали их толстенную кору, даже нюхали ее, восторгались могучими кронами. У-у-у, какие!.. Втроем, вчетвером охватывали руками стволы...

Но вот деревья все осмотрены... Ожидая — произойдет ли то, чего так хочется.

— А что это за дом такой? Большой. Белый...

— Это? — удастся остаться почти равнодушной. — Этнографический музей. — А у самой сердце забилося, как у рыбака, когда он вытаскивает из воды огромный улов. Или как у охотника, встретившего дичь, ради которой он-то и пришел в лес.

— Этно... — мало знакомое или совсем незнакомое слово...

— Да, **Этнографический**. Там показывают, как живут разные ненцы — ямальские и другие. И еще многие народы. Зайдем? — на ходу предлагаю я.

— Зайдем, конечно!

Чувствую большую заинтересованность, даже нетерпение. А когда они увидели свой родной ненецкий чум, они что-то радостно закричали и шумной гурьбой ввалились в чум!.. Можно представить себе почти обморочное состояние музейных работников... Пришлось срочно выдвирать из чума наших экспансивных детей.

Долго стояли они перед чумом — взволнованные, притихшие, обиженные непонятым им выдворением... перебрашивались редкими фразами на своем языке... Чтобы вывести их из этого состояния, мы стали задавать им вопросы: «А это что? А для чего это?.. А кто делает это — муж-

чина или женщина?» Отвечали скупой, не очень охотно, видно, не могли сразу оправиться от шока.

Потом мы подвели их к другой, третьей экспозиции. В них раскрывалась жизнь других народов. Тут уж вопросы задавали не мы им, а они музейным работникам. И сравнивали, видно, костюмы, утварь, жилища.

Назавтра они просили снова свести их в музей. Этнографический забил баню! Пошли и послезавтра. И еще раз... Музей оказался не только источником познания чего-то нового, но и «манком» к началу настоящего творчества. Придем после музея к себе в аудиторию и начнем беседу о том, что видели. И попросим показать — а как же делается то-то и то-то у них дома.

— Показать? А как же? Вещей нет.

— А ты покажи так, как будто вещи у тебя в руках.

Сразу же без колебаний было принято это условие детской игры «как будто», и стали показывать — и как дома готовят еду, шьют одежду, и как охотятся, как празднуют «День Оленя»! Они стали **творить** по-настоящему.

Когда Петя Валецкий сел на куб — «как будто — нарты» — и брал в руки «как будто» «хорей» погонщика, мы ясно видели — он, Петя, **ехал по делу**. Видели и длинную упряжку оленей, и каждого оленя в отдельности. Видели и карликовые кустики по обочинам дороги. Видели падающий снег... Мы видели, потому что это **видел** Петя. Выразителен он был очень! Правдив и увлечен, как дети в своих играх. Он играл для **себя**, забывая о нас. Он **жил, он ехал, о чем-то думал**. И мы и его товарищи смотрели на это не отрываясь. Только иногда кто-то шепотом что-то произносил, наверное утверждая свое понимание его действий.

Петя **приехал**, встал с куба, сел на место. Вдруг Ася Лагейская, вдохновленная его поездкой по тундре, вскочила на куб-нарты, «схватила» «хорей» и стала

погонять оленей. Она так кричала на них, так отчаянно «вглядывалась в темноту», поминутно оглядываясь назад, что всем стало страшно — успеет ли она убежать от опасности.

— Волки! — прошептал кто-то взволнованно.

Наконец, вся взъерошенная, побледневшая даже, Ася домчалась, видно, до жилья, соскочила с нарт и, схватив ремень упряжки, оттащила оленей за большой куб, отгораживающий часть аудитории от условной — сценической площадки. Ясно — прибыла домой.

Несколько мгновений все мы еще молчали — так заразила Ася и нас своим страхом.

И такое молчание было почти после каждого этюда — «рассказа» о жизни там, дома. Эти этюды-рассказы они создавали без предложения, без объявления, молча вставая один за другим. И мы не обсуждали этюдов, как полагается всегда на уроках мастерства. Боялись вспугнуть их вдохновение. Сейчас рано обсуждать. Мы... просто «слушали» эти рассказы, прерываемые лишь минутными паузами приготовления к следующему. И во время приготовления ненцы тоже молчали, лишь изредка что-то показывая тому, кто готовился. Они, видимо, сразу понимали, что он собирается делать.

В этих этюдах-рассказах наши ученики раскрылись как очень способные к актерской профессии. Они были и органичны и выразительны в своих действиях. И очень темпераментны — скрытым темпераментом северян. Обаяние достоверности всего того, чем они жили в своих «рассказах», было явным залогом их богатой творческой природы. Рассказы эти явились как бы мостиком между «детской игрой» и «театром».

Любовь к родному краю, к родному образу жизни, возможно, и тоска по оставленному там — вылилась у них в творческое переживание-воспоминание, не

позволяя никому заболеть ностальгией, как Настеньке. Никто уж и не думал уезжать. Удалось! — Удалось!.. Мы были почти счастливы.

Я говорю **почти**, потому что при всем очаровании этих этюдов-рассказов, при всей, казалось бы, активности наших учеников в этом деле проходило все это под знаком вдохновения. Все свои этюды они творили импровизационно. И лишь в одиночку. «Что ж тут плохого?» — могут спросить нас. В начале первого курса этюды всегда одиночны, раздел «общение» еще впереди. Да и импровизационность не такой уж грех — это не плохо!

А плохо было то, что настала пора приучать их к работе, к тому, чтобы не надеяться на вдохновение, которое сегодня есть, а завтра может не посетить тебя. К тому, чтобы **заранее** задумать что-то, уметь найти наиболее выразительные моменты в поведении человека, которые раскрывали бы **мысль** твоего замысла, которые непосредственно воздействовали бы на твоего зрителя в определенном направлении. Иначе для чего же ТЕАТР как искусство?

Можно сказать, что этого еще рано было требовать от них. Конечно рано, если требовать чего-то большого. Но начинать **понимать** необходимость подготовки к работе пора бы. Надо же двигаться дальше, нельзя только умиляться малым достижениям. Когда же мы пытались подтолкнуть их на то, что бы еще раз повторить какой-то этюд-рассказ, предварительно обдумав — все ли он «расскажет», что интересно было бы нам **послушать, увидеть**, что было бы нам интересно узнать об их жизни, они обычно отвечали: «Зачем повторять? Я уже все показал».

Мы поняли, что ни уговаривать их, ни тем более — требовать от них того, чего они еще не уразумели, нельзя. Да и насладившись своими «рассказами-воспоминаниями», они стали остывать к этой игре. «Манок» угасал.

Все же какие-то сдвиги в сознании наших учеников происходили ежедневно, по капелькам, незаметно для них самих. Но педагог должен замечать чуть появившиеся в их сознании ростки осмысления этой игры, сейчас же углублять и расширять, без нажима, осторожно. В любой деятельности не все идет гладко день за днем. Бывают какие-то достижения, кажется, что вот-вот еще одно усилие — и все пойдет семимильными шагами. Ан, нет! На завтра ты видишь, что все покатилося назад, достижение рассыпалось, как песок между пальцами. Так и в нашем деле. Рост сознания твоего ученика идет не всегда по прямой, а какими-то зигзагами. Приходится все время создавать новые «манки» их творческому началу.

Сделать его — это начало — профессионально крепким, устойчивым не всегда легко. Надо было постоянно, день за днем **увлекать** их. И, уже увлеченным, незаметно подбрасывать необходимость труда, осмысления того, что он делает, **что** предполагает сделать.

Самое время — подумали мы — поговорить с ними о сущности искусства актера как **профессии**. Переключить их ощущение «игры для себя» в понятие «игры для других».

— **Театр** — это не **музей**. В музее люди — куклы. Они молчат, ничего не делают. А если они сидят за каким-то делом, то это «как будто». А в театре люди-артисты говорят, спорят, волнуются. Радуются или горюют, если неудача. Если у кого-то беда — помогают друг другу. Люди всегда за что-то борются, чего-то хотят. Хотят лучше жить, бьются за новую жизнь. За свои идеи. Вы уже взрослые, должны понять, что такое борьба за свои идеи.

В театре ты смотришь, как живут люди, и сам волнуешься, сочувствуешь им, радуешься, когда побеждает хороший человек, горюешь, когда случается беда. Когда Ася успела убежать от волков, вам же было радостно. Правда?

— Правда, — отвечали они убежденно.

Конечно, это понятно, они же не дети малые. Да и те понимают, что такое хорошо... Просто наши ученики еще не знают о жизни многого. Надо расширять их круг знаний, представлений, в основном о внутренней духовной жизни человека. Надо заострить на этом их внимание. Надо учить их наблюдательности, уметь анализировать свои впечатления. Надо возбудить в них желание **передать** другим свои представления о том, что волнует тебя как человека и как **художника**. Надо научиться понимать связь между **состоянием** и **поведением**. Поведением и **характером** человека. Надо научиться понимать удивительную способность искусства раскрывать в простом и обыденном — необыкновенное и прекрасное. То, чего мы не замечаем иногда в ежедневном течении жизни. Конечно, все это надо делать простыми словами, простейшими примерами. В этом деле нужна постепенность...

Не забудем, что все это происходило в 1938 году! Что НЕНЕЦ только что «вышел из чума», **впервые** сел за школьную парту. А наши юные ненцы даже и не успели еще окончить эту начальную школу.

И в работе с ними, в разговорах об искусстве театра нужна последовательность, чтобы не вспугнуть их прекрасное природное чувство правды в их «играх-рассказах», чтобы не забить головы терминами, которые можно и выучить, но за словами этими не охватить самого главного — не научиться чуду сценического перевоплощения. Надо было вести с ними беседы так, чтобы они **сами** открывали для себя это чудо. Удастся ли? Успеешь ли, пока не проникло в их головы какое-то иное представление обо всем том, что тебе хочется передать им как самое драгоценное, что ты понял в искусстве театра? Ведь кроме них столько в твоей жизни дела — и спектакль в театре⁴⁰, который ты должен выпустить в срок, по плану. И дипломная работа — да еще Шекспир! — в русской мастерской, которая

выпускается этой весной 1939 года⁴¹. И наконец — последствия травмы, полученной в Нарьян-Маре, которые надо залечить. Все это отнимает и время, и силы, и думы твои... Но ненцы неожиданно, в силу своей «невиновности» в том, что именно они приехали учиться неизвестному делу лишь потому, что «интересно, наверное!», — ненцы становятся для тебя чем-то самым главным среди других забот...

— Театр учит людей многое понимать в жизни, — продолжаю я открывать сердцевину профессии актера. — Это же **школа**, только немного другая, чем та, ваша, в Нарьян-Маре. В театре люди учатся жить, учатся добру. Когда вы смотрите что-то веселое — вы смеетесь, радуетесь. А когда показывают печальное, то вам хочется помочь человеку, попавшему в беду. Правда, же?

— Правда, — чуток более задумчиво отвечают они сегодня.

— А вот когда Петя Валецкий «ехал по тундре» и вы видели, как он следит за «падающими снежинками» или ловит их на ладонь, на язык, — вы же радовались? Смеялись даже. А почему это?

— Смешно... Взрослый, а ловит снег...

— Весело!

— Это... красиво... — резюмирует кто-то.

— А раньше, дома, в жизни, вы видели, что это красиво?

— Раньше?... Наверное, видели...

— Когда были детьми...

— Интересно было ловить их — ртом или на ладонь. А они тают...

— А потом, когда стали старше, замечали?

— А потом... потом как-то не видели... некогда было, наверное...

— А теперь, когда Петя «ехал»? Увидели, что красиво?

— А теперь увидели, что красиво... Снова увидели.

— Но ведь снежинок-то нет... **Что** же было красиво?

На этот вопрос им трудно ответить. Но за них отвечали мы.

— Красиво было то, **как** человек **ехал**... думал... Как **смотрел** на снежинки... любовался ими, да?

— (Легкое пожатие плеч.) Наверное...

— И шалил с ними — ловил языком или на ладонь. Смотрел, как тают... Да?

— Ага (обрадовались они подсказке) — совсем как маленький. Видно, уже взрослый, раз один так далеко едет... А душа у него как у маленького...

— Честный он — вот что, — делали они заключение. — И добрый...

— Вот видите, только по тому, **как** едет человек, как ловит снежинки, любит ими, вы понимаете, что он добрый, честный. А душа как у маленького, — говорите вы. Значит, он **умеет** видеть красоту жизни? Да?

— Угу... (обдумывают что-то новое, вошедшее в сознание).

— А вспомните, когда Ася убегала от волков, было страшно, да? Вы волновались за нее. И хотелось помочь? Хотелось, чтобы она убежала от волков, спаслась? Да?

— Конечно, хотелось. Даже очень...

— А ведь никаких волков не было. И никуда Ася не убегала. Она просто стояла на кубе в аудитории и делала вид, что убегает. Она играла, что едет, что убегает от волков. А вы, и мы с вами, волновались. Это оттого, что Ася **вспомнила**, как это бывает страшно, когда за тобой гонятся волки. И сейчас она **вообразила**, что одна в тундре, едет на нартах, а уже становится темно, и волки настигают ее, и ей **должно** быть страшно, она **переживала** этот страх. Потому и получилось верно, как в жизни. Поэтому Ася заставила и нас **пережить** этот страх, забыть, что это в аудитории и никаких волков нет. Верно я говорю, Асенька?

— Ве-ерно-о... Наверно... (краснеет от смущения Ася).

— А попробуй сделать сейчас еще раз!

— О-ой... нет... не могу... не получится.

— Вот видите — не получится! А как сделать так, чтобы получалось всегда, ког-

да надо? Актеру надо долго учиться, что бы каждый раз, хочется тебе или не хочется, играть, а может, голова болит или еще что-то, а надо, чтобы получалось! И те, кто смотрит твою игру, должны поверить, что ты едешь, убегаешь или еще что-то делаешь другое. Вот так, как вы верили и переживали, когда она убегала от волков или Петя ловил снежинки...

— А как этому надо учиться?

— О-о... поговорим об этом лучше завтра. Сейчас вам нужно идти на сценречь.

Не обойтись без хитростей!

На другой день мы предложили вместо занятий в аудитории — такой хороший солнечный день, жалко его упустить — прогуляться лучше в наш сад, там и поговорим. Но как-то «нечаянно» мы пошли не по той улице и подошли к Этнографическому.

— Зайдем?.. Зайдем! Конечно! — они любили **«свой»** Этнографический.

Конечно, подошли и к ненецкой экспозиции. Любуемся...

— Как красиво расшита эта кухлянка... А ты умеешь так, Марочка? (Это старшая Лагейская.)

— Я? Нет, наверное... Мама так умеет.

— А почему мама умеет, а ты нет? Ты тоже ненка. И взрослая.

— Так мама училась, наверное... а я нет.

— Почему?

— А я в школу ходила. Времени не было. Вышивать — много времени надо. И чтобы было красиво, надо учиться долго.

— Долго? Почему?

— Ой!... Надо задумать, выбрать рисунок... Надо найти, чем вышивать. И ленточки разных цветов... и кожу... и бисер, бусинки... Много всего надо.

— Ну, а когда найдешь все это, сразу можно вышивать?

— Что вы, сразу нельзя. Надо переложить рисунок на одежду. И точно переложить, не ошибиться. Надо все внимательно делать. Мама хорошо вышивала, училась, говорит, долго.

И в интонации, с которой не спеша отвечает Мара, в ее задумчивых глазах угадывалось, что ей сейчас открывается что-то новое в этом давно знакомом обстоятельстве. Очевидно, сопоставляет то, о чем говорит, с тем, что было вчера на занятиях... Оглядела всех — вижу, и в их глазах отражается это Марино открытие...

Спасибо ему, старому другу, Этнографическому! Что-то он сделал сегодня «в нашу пользу». Но этому «что-то» так легко затеряться в водовороте разных дел молодежи, не прорасти. И мы спешим за помощью в Русский. Он же тут рядом. Первый поход в художественный музей! Ну, конечно, впечатление сильное!.. Рассматриваем «Явление Христа народу» А. Иванова⁴². И как бы между прочим сообщаем, что художник Иванов работал над картиной около двадцати лет⁴³. Сделал около 2000 эскизов, не считая отдельных голов, рук, фигур, драпировок. Удивлению их не было границ.

— А-а!.. Так долго?.. Он же был хороший художник, он уже научился рисовать. А зачем эскизы? И так много?

— Вот поэтому и стал он хорошим художником, что работал так много, так тщательно...

И тут же постарались мы объяснить, чего же искал художник Иванов, делая такое количество этюдов, присматриваясь к тому, что должен был выразить его замысел. Будто поняли. Но от понимания до желания действовать согласно пониманию — длинная дорога. И не все ее проходят. Некоторые даже и не начинают **идти**. Хотя нередко и работают в театре.

Пытаемся использовать их взволнованность от знакомства с работой А. Иванова. Надо направить их на постоянный, ежедневный труд, привить вкус к нему, сделать это **потребностью**. Даем такое задание: прежде чем показать на уроке свою «картину» — надо хорошо подумать дома, что ты собираешься делать, даже прорепетировать это — начерно, так сказать. Хоро-

шо бы посоветоваться с товарищами, так ли получается, как ты задумал. И непременно нужно сделать оформление: кулисы, занавес, декорацию из того, что есть в аудитории. И приготовить какие-нибудь вещи, нужные для этюда. Уже не воображаемые — их не готовят! — а настоящие, хоть и другие, чем те, что тебе нужны, но напоминающие тебе те, что нужны.

Эта вторая часть — оформительская — давалась как «манок».

— Как же: сцена, кулисы, как в театре! Может, и клонет?

Но... мы хитрили с ними, а они хитрили с нами. Не опротестовывая задания, они все же фактически не выполняли его. Правда, оформление как-то на скорую руку еще подготавливали только перед самым показом, а уж само существование в этюде было явно импровизационным. И уж, конечно, они и не думали советоваться с товарищами, не проверяли с ними свои «задумки».

Спокойно просмотрев этюд, мы хитрили дальше.

— Вот это ты хорошо продумал... А вот этого не успел продумать, не проверил даже. А вот уж это ты совсем неправильно сделал. — И тут же подбрасываем ему кой-какие советы, чего мы не делали раньше.

Вначале они недоуменно смотрели на нас, очевидно, желая понять, вправду ли мы думаем, что они готовились, или только шутим. И нам приходилось выдерживать пытливые взгляды, разыгрывать очень доверчивых людей. Разоблачать их обман, бранить за невыполнение задания мы не считали возможным, пока у них не созрело еще желание преодолеть свое неумение готовиться к работе, к показу результатов этой самостоятельной работы. Хотя они и усвоили, что А. Иванов работал, чтобы **научиться** делать отлично. Мы не считали нужным показывать, им **как** надо готовиться, — это значило бы репетировать с ними! Нет, это простое дело подготовки, которое мы так подробно им объяснили, они должны

постичь **сами**. Так мы решили и были тверды в своем решении.

Кое-кому становилось стыдно за то, что они обманывают таких доверчивых людей, и к следующему разу они уже кое-что подготавливали. И результат сразу же был виден.

Но бывали — и нередко — такие лукавые ответы на наш «наив».

— Вот вы сказали, что я хорошо подготовился. А я совсем и не готовился! — гордо заявлял ученик.

Он явно презирал своего учителя. По его мнению, это был педагогический брак. Нам надо было срочно спасать свой авторитет. И наша «игра» продолжалась.

— Я нарочно сказала тебе, что ты хорошо подготовился. Всем же видно, что ты не готовился дома! Верно, товарищи, — видно? Но мне интересно было узнать — сознаешься ты или нет в этом? По-честному.

Аудитория дружно хохотала. Авторитет был спасен. И теперь уж Учитель вовсю начинал фантазировать, как бы можно было сделать этюд, если бы Ученик все продумал заранее, вспомнил бы, как это бывает в жизни, посоветовался бы с товарищами, подготовил бы оформление, вещи...

— К тому же ты забыл самое главное в этом задании. Мы предложили вам в свой этюд-рассказ о том, как живешь дома, внести какое-то событие, какой-то неожиданный случай, который бы изменил твое поведение. Это же бывает в жизни? Бывает. Раньше вы просто показывали какой-то кусочек жизни — как едете по тундре, как готовитесь к охоте, проверяете свое вооружение к ней. Или как готовите пищу, разводите костер и т.д. А теперь надо сделать еще и препятствие к этому. А ты не сделал ничего. И получилось уже не так интересно. А если бы что-то случилось, было бы интереснее. Было бы интересно видеть, как ты **побеждаешь** этот трудный случай.

Учитель заманивал ученика, будоражил его фантазию, активизировал его по-

ведение. А ученик, только что положенный на обе лопатки в своем желании обвинить педагога в недальновидности, с каждой минутой все более внимательно слушал учителя. Нередко он срывался с места, чтобы тут же что-то переставить, изменить в оформлении, добавить какие-то вещи, которых раньше не было в его этюде. Делал он это, не прерывая учителя, ни на секунду не отрываясь от его предложения. Вот она — непосредственная детская честность. Он забыл, что хотел поддеть учителя. Он не обижался на то, что учитель осрамил его перед товарищами. Он был уже увлечен и тут же просил разрешения повторить этюд, но «по-новому». И в такие минуты нам уже не казалась трудной работа с нашими ненцами. Но все же мы не разрешали повторить сейчас же — «по вдохновению».

— Нет, ты сначала проверь еще раз все, даже немножко прорепетируй, может, ты сделаешь лучше, чем я сейчас фантазировала, я же не знаю всей вашей жизни.

И ученик, покоренный нашей самокритикой и верой в его возможности, охотно соглашался перенести свой показ «по-новому» на завтра. А завтра он действительно показывал интересный по построению **сюжета** и по активности его действия этюд.

Видя, какой получается результат при предварительной работе, кое-кто из «скептиков» и «лентяев» начинал работать дома. Но вот беда — работали все так же в одиночку, скрывая друг от друга этот процесс, как бы стыдясь его, что ли. Надо было и это преодолеть. Надо было двигаться дальше, пробираться к сценическому общению, к умению создать замысел и воплощать его не на основе лишь своего личного бытового опыта, а на более сложном (для них), а вообще-то, конечно, весьма простом, но удаленном от их быта материале. И мы рискнули предложить им следующее.

ЕЩЕ ШАГ ВПЕРЕД

Из литературы им больше всего была известна басня. С ней они познакомились в школе, с ней они только что так интересно повстречались у памятника Крылову. Они видели барельефы на цоколе памятника, это также обостряло их восприятие, в общем-то, сказочной ситуации басни. И к тому же они радостно творили у подножия памятника! Пусть попробуют чуть-чуть отойти не только от быта, но и «от себя» — вообразив себя вороной или волком, зайцем, как это делали в Летнем саду, импровизационно, бездумно, просто от детской радости встречи со знакомыми персонажами.

— Выберите каждый басню, какая понравится, какую захочется, — предложили мы. — Выберите из товарищей исполнителей ролей и... поставьте эту басню как маленькую пьеску. Конечно, сделайте оформление, прорепетируйте, еще раз прорепетируйте, а потом покажите нам. Интересно?

— Интересно — вздохнули они, как нам показалось, без всякого вдохновения. Это ведь **работать** надо!

Задание поставить басню нередко получают студенты различных мастерских, студий. Цели такого задания могут быть различными, в зависимости от состояния данной студии-мастерской или личного педагогического плана педагога. Нашей основной целью был новый «манок». Подумайте — самостоятельная, да еще режиссерская работа!.. Да еще и с оформлением!.. Мы продолжали «играть» с ними — это задание должно было, по нашему предположению, прекратить наконец тайную от своих товарищей работу, должно творчески соединить их. Пора! Сильным средством к этому должна быть «режиссура» — они уже понимали, что это такое.

— «Режиссер» должен оформить сцену так, чтобы актеру было удобно и интересно играть — жить в ней. Кроме того, «режиссер» должен помочь «актеру», как надо играть. Понятно?

— Конечно, понятно. А он будет меня слушаться? Будет делать, как я велю?

— Если ты будешь прав, то, конечно, будет. Должен.

— Прав... Хы! Значит, он может спорить? — просверливая педагога пронзительно-недоверчивым взглядом, требовал **точного** ответа Иван Иванович⁴⁴ — старший в студии по возрасту. Скептик!

— Может.

— Ну-у-у... — безнадежно махнул рукой будущий режиссер.

— А ты убеди его, что так надо, что так будет верней. Он и перестанет спорить. А когда в другой басне ты будешь актером и станешь спорить со своим режиссером, думая, что он дает тебе неверное задание, он ведь тоже должен **убедить** тебя, что он прав. Иначе ты не послушаешь его. Правда?

Снова пронзительный, проверяющий отсутствие подвоха в твоём предложении взгляд. Приходится стойко выдерживать его. Среди ребят смешки — чуть-чуть сдержанные. Над кем смеются? Но мы **оба** выдерживаем спокойно и это, каждый уверен в этом — **я прав**, значит, смеются не надо мной.

Именно это обстоятельство и увлекло их на постановку басни, и они с воодушевлением стали подыскивать самую-самую интересную.

Собственно, этим заданием мы и начали раздел «общение». Да еще с текстом! Да еще со стихотворным! «Не рано ли?» — могут сказать.

Нет, не рано (в данном случае не рано). Уже более половины первого курса. Но начинать «общение» обычным порядком, в условиях органического молчания, чтобы сразу же ухватить **действенность** молчаливого общения, мы не стали. Надо было сразу схватить быка за рога, придав заданию острую манкость. Молчаливое общение они обязательно примут как смешную игру, мы это уже почувствовали, заметили в их поведении. Они недостаточно еще

душевно взрослые для того, чтобы заняться таким, в общем-то, довольно тонким делом. Все придет в свое время, думали мы и продолжали «хитрить» с ними.

Первым, кто заявил о готовности предъявить выбранную басню на утверждение педагогов, был Иван Иванович. Скептик. Серьезный мужчина. Почти никогда не улыбающийся. Чтобы не путать двух Иванов Хатанзейских, одного из них, старшего, мы называли по имени-отчеству. К счастью, один был Ивановичем, другой, младший, — Ефимовичем.

Иван Иванович выбрал басню «Пустынник и медведь». Нравилась она ему очень. Прочитав ее нам вслух, по книжке, а это было обязательным в задании, — он так заливался хохотом, что в нем тонули многие слова басни. Утвердили проект распределения ролей, предложили скорей приступить к репетиционной работе и, как будет готово, сразу же показать нам всем. Выбор басни, не моргнув глазом, не критиковали. Очень интересно было бы посмотреть, как он вывернется из трудного момента убийства мухи... Ясно, что актер-медведь не позволит ему обрушить себе на голову какую-нибудь тяжесть. Мы были в этом уверены. И... ждали... ждали события в творческой жизни Ивана Ивановича.

Но выдвинули еще одно условие, о котором до сих пор сознательно не говорили. Перед началом спектакля «режиссер» должен прочесть басню «перед занавесом», так сказать. Это должно быть вступлением в спектакль. Значит, басню надо... выучить наизусть.

Иван Иванович, только что хохотавший и сиявший восторгом от нашего согласия с выбором и басни и исполнителей, вдруг замолчал, насупись и с оттенком презрения посмотрел на нас.

— Выучить?!.. Наизусть?.. Нет!

— Почему, Иван Иванович? — наивно спрашивали мы.

— Для человека это невозможно! — твердо резюмировал автор проекта и сел

на свое место, категоричностью своей прекращая дальнейшие разговоры.

Не состоялась его работа над басней. Выучить — это значит трудиться! Этого он не мог себе позволить ради такой «чепухи», как постановка басни. Не сдался он и тогда, когда все его товарищи довольно удачно подготовили свои басни, явно опровергая утверждение о невозможности для человека такого дела, как выучивание наизусть какой-то там басни.

...Басни сделали свое дело. Постепенно перед нашими учениками открывалась, день за днем становилась понятной, не только умозрительно, не только потому, что они видели со стороны работу студентов других мастерских нашего училища и актеров в театрах, а практически, на собственном опыте — открывалась им сущность актерского искусства — «умной игры для дела»! Уж очень несомненным доказательством явилась предварительная подготовка **своими силами** басни к показу.

Совместная с товарищами творческая работа над басней, споры, уточнения, общие находки обогащали этот их первичный опыт самостоятельной работы. Процесс этот был мощным катализатором их творческого повзрелости, сдвига в их сознании. И в их практике.

Они уже не смотрели на нас загадочными глазами. Мы теперь хорошо понимали друг друга.

Можно упрекнуть нас в том, что мы слишком рано требовали от своих учеников «театральности». Что следовало бы на первых порах более настойчиво заняться **действием**, его элементами, рождением поступков, их логикой, правдивостью существования в вымышленных обстоятельствах. Конечно, всем этим мы занимались попутно, не очень вгрызаясь в это... занимались в меру их театральной зрелости. Но нам казалось, что «театральность» не мешает в данном конкретном случае,

а лишь помогает. Можете ли вы представить себе эффективность воздействия шамана на своих зрителей, веру в его силу, если он будет творить свои «чудеса» без костюма, ритуальных приспособлений в поведении своем?.. Очевидно, не можете! А ведь шаман, при всей своей приподнятой театральности, все-таки **правдив**. Его театральность — это и есть его **естественность**! А басни, с их действующими лицами, были тоже немного приподняты над простой обывденной жизнью. **Басня**! А не обыкновенная литература, в которой существуют настоящие, совсем как мы, — люди.

Конечно, ничего **о жанре** мы не говорили. Это было бы чересчур рано, даже для нормального курса. У них все это было пока **игрой** с уклоном в правду. Наши ученики были не совсем обычными. В этом и весь секрет нашего смелого задания с басней. Так подсказывала нам наша интуиция.

Учить же их по всем установившимся канонам не было надобности. По крайней мере на этом этапе прикосновения к искусству актера. Они были на редкость правдивы и искренни в своих играх. Чувство веры и правды в вымысел было их природой, как в настоящих детских играх у детей. Тут они были живой системой Станиславского, если можно так выразиться. И хотя мы нередко завидовали преподавателям Карело-финской студии⁴⁵, которая работала денно и ночно, выполняя задания без особых манков, нам приходилось прибегать к этому. Их заинтересовывали все больше и больше наши игровые задания, но... трудиться над игрой, репетировать — это не в природе игры как таковой, простой детской игры. Она не требует репетиций.

И мы уповали на то, что наступит все же момент, когда вкус к игре, расширение сферы игры, богатство самих условий игры приведут их наконец к открытию тайн актерской, **сценической** игры.

Но это требовало времени, терпения. И постепенно наши лентяи, как мы иногда втайне поругивали своих учеников, становились не лентяями. А временные трудности мы им прощали за то, что они вдруг одаривали нас таким тонким поэтическим восприятием природы, а то и такой крепостью веры в вымысел, что ты только ахнешь.

ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА, ИЛИ «ПРАЗДНИКИ»...

В арсенале педагогических средств обучения актерскому мастерству есть упражнение, открытое нам К. С. Станиславским и воспетое им как одно из самых эффективных тренировочных средств психотехники. Нередко это упражнение считают чисто техническим, позабыв о том, что говорил об этом Станиславский. Это «упражнение с пустышкой». Оно таит в себе всю суть, всю глубину творчества актера. Здесь и подлинное непрерывное внимание, здесь и «чувство веры и правды», и железная логика поведения в зависимости от предлагаемых обстоятельств, и возможность импровизационно, вдохновенно создавать круг за кругом обширные новые обстоятельства, предлагаемые твоей памятью, — как необходимость устойчивого сценического самочувствия. Надо только доверчиво и пытливо отнестись к этому упражнению и считать его не **временным**, а пожизненным тренировочным средством, как того и требовал Станиславский. Исследованию чего он и посвятил последние годы своей жизни.

Ненцам мы пока не предлагали этого упражнения, не говорили о нем подробно. В своих этюдах-воспоминаниях о родном крае, родном доме они пользовались ограниченным кругом живых вещей — палками, мячом, платком, ковриком и т.д. А когда чего-то не хватало им, мы говорили — ну представь, что у тебя это есть. Заметьте, мы не говорили: если бы у тебя это было, что бы ты сделал? Это ведь совсем другое

упражнение. Мы говорили «как будто» и все. Они и делали это «как будто», как дети в своих играх, не придавая отсутствию предмета никакого значения. Мы не требовали от них **пока** и скрупулезной точности обращения с воображаемыми вещами, не загружали их этим. Задача сейчас была совсем иная. Но нет-нет да и обратим их внимание на слишком уж приблизительность их действий. Они тотчас схватывали замечание, не трудясь, делали точно или почти точно.

Замечания не были частыми, но свою роль сыграли. Студийцы постепенно сами стали требовать от товарищей большей точности в этом деле. И нас это, естественно, радовало. Но весь процесс овладения воображаемой вещью проходил легко, без специальной тренировки. Удивительная органическая ловкость и крепкая память на физические действия. А главное — крепкая вера в существование воображаемых вещей!

Вспоминаются такие случаи. Ася Лагейская, та, что убегала на нартах от волков, в одном из своих этюдов «вошла в комнату со стаканом в руках» — воображаемым, конечно. Зачем-то он ей нужен был по ходу дела. Войдя, она что-то увидела, чего не ожидала, судя по ее реакции, что должно было поразить ее. Момент этот получился у нее неправдиво. Я прервала этюд. Занятие это происходило не в первые месяцы учебы, и мы уже разрешали себе остановить исполнителя в случаях крайней неправдивости или еще какого греха. Предлагали обдумать все еще раз и снова начать этюд.

— Асенька, а ведь у тебя не возникла **оценка** того, что ты увидела в комнате, — и я стала объяснять Асе, почему бывает так, а не иначе, приводя разные жизненные примеры.

Слушая меня, Ася машинально поставила воображаемый стакан на обыкновенный реальный стол. Поняв ошибку в своем сценическом поведении и радостно

воскликнув: «О, сейчас возникнет!», она побежала к выходу, чтобы снова «войти в комнату», взяв по пути стакан с водой. ВЗЯВ по пути СТАКАН, которого НЕ было!.. Но который жил для нее взаправду! Какая цепкость ощущения предлагаемых обстоятельств!!

Или вот другой случай.

Федя Талеев «ловил рыбу на берегу реки». У него **были** все принадлежности для рыбной ловли: удочки, банка с червями, сами черви, которых он хозяйственно перебирал, подыскивая, очевидно, наиболее лакомого для следующей рыбы. Рядом стояло **ведро**, в которое он клал свой улов. Конечно, все это было воображаемым — и ведро, и улов, и все принадлежности.

Прервав его на середине этюда для уточнения каких-то моментов, я попросила его начать этюд снова.

Согласившись с замечаниями, он спокойно «собрал» все свои вещи и ушел с ними, чтобы снова начать работу — прийти на берег реки, выбрать удобное место, расположиться, забросить удочку... Все это было бы нормальным для наших ненцев. Так мог сделать любой из них. Но в его поведении была еще одна поразительная деталь: прежде чем уйти, Федя **вылил** из **ведра** в реку свой небольшой улов!.. Вылил, так как **нельзя** же было идти на рыбную ловлю с ведром, в котором **уже** плавала рыба... выловленная только что в первом этюде!

Этюд был создан только что, импровизационно. Федя не мог ради «эффекта» подготовить это действие. Вообще, все они не были способны на то, что бы делать что-то ради эффекта. Это была органическая потребность совершить **вполне логический** акт, как если бы это происходило в реальной жизни.

Хотя в настоящей жизни этого, конечно, не могло бы произойти. Но в данном случае тут было такое тесное сплетение жизненной правды и **веры в вымысел**, что можно было только удивляться и радо-

ваться этому творческому началу, заложенному в наших ненах самой природой.

Этому мы их не учили! **Учить** этому невозможно! Это тайна творчества. Мы просили только повторить этюд сначала. И переход от одного этюда к другому, да еще после замечаний, после разговоров, был бы простым техническим моментом. Тут можно требовать только собранности, делового покоя, проверки — мысленной, а иногда и физической — того, что необходимо сделать. И все!.. **НО САМА ТВОРЧЕСКАЯ ПРИРОДА** этих молодых людей, **КРЕПКОЕ ЧУВСТВО ВЕРЫ И ПРАВДЫ В ВЫМЫСЕЛ** заставили сделать **так** и Асю и Федю. Вот за эти чудесные свойства мы и любили своих трудных, непокорных, подчас ленивых учеников... Эта детская вера многое обещала в будущем.

Но все же радости — радостями, это «праздники». А горя с ними хватало каждый будний день...

...И БУДНИ

В быту они долго еще оставались на той же стадии своего полудетского самочувствия, в котором и приехали.

Мылись они часто. Баня не переставала быть любимым местом «отдыха» от трудностей учебы. Но в комнатах, где они жили, был беспорядок, стоял трудный, спертый запах. Под подушками часто лежала рыба. Для чего — нам так и не удалось выяснить. «Надо», — отвечали они на наши вопросы. На столах всегда куча лука. Видимо, рыба и лук издавали такой трудный запах. Ели они лук, как яблоки. Наверное, этим заглушали свою потребность в привычной пище, в витаминах. Спросишь их: «Как поживаете, ребята?» — «Ой... плохо», — почти всегда отвечали они.

— Что так?

— А в столовой-то все жарено мясо да жарено мясо... Есть нечего...

И когда однажды Саша Вонгуев — в этюде — убил оленя и отрезал от него

большущий кусок мяса, в аудитории, как по команде, раздался сильнейший общий вздох — а-а-а!.. Они даже слюнки глотнули.

Кстати о яблоках. С ними они познакомились только в Ленинграде. Отнеслись к ним довольно равнодушно. Зато полюбили мороженое. И лук. И объедались и тем и другим. А как-то, разбирая с ними басню «Лиса и виноград», мы услышали вопрос: «Что такое виноград? На что похож? Как пахнет?» Ну, конечно, мы стали красочно описывать, что такое виноград, конечно, сейчас же показали брюлловский «Полдень»⁴⁶. Но пока нам не удалось достать винограда и дать попробовать его, представление о нем было весьма смутным. Попробовав его, они все же отдавали предпочтение луку и мороженому.

Зима в этом году не спешила. Долго стояла теплая осень, потом зачастили дожди. И наконец — в декабре выпал снег! Мы все были в этот момент в аудитории. Шел урок мастерства. При первых же снежинках, замеченных ими в широкое окно, ребята наши радостно закричали и, бросив на полуслове занятия, не спросив разрешения, тотчас же выбежали из аудитории. Весь путь от аудитории до двора они кричали во весь голос, устроив суматоху в училище. Выскочили во двор, в чем были, бегали, кружились, продолжая радостно кричать, ловили снег руками и ртом! Такой он был родной, близкий и радостный — этот первый снег!.. Дети!.. Чудесные, неглупые, талантливые, но... дети!..

Еще один пример их детского наива. На одном из уроков, который Августа Иосифовна вела без меня — по расписанию. Они должны были начать новое упражнение «на внимание» — передавать, сидя, по кругу какую-нибудь **воображаемую** вещь сидящему рядом товарищу. И каждый должен был что-то сделать с этой вещью. Поиграв с ней, передать следующему, назвав что-то другое. Если он играл с яблоком, то вещь должна стать чем-то другим. Например: мячиком, яйцом, лягушкой

и т.д. И уже это другому следующему надо было обыгрывать, действовать с ним. Упражнение нехитрое, но оно мобилизует внимание на неожиданности, дает возможность импровизировать по заданию другого человека. Оно довольно широко было в те годы в учебной практике.

На занятия они пришли какие-то особенные, веселые, взбудораженные чем-то, что было до этого урока. Никак не могли уgomониться, продолжали смеяться, шалить. Больше всех дурачился всегда очаровательно тихий, спокойный, дисциплинированный Петя Вaleyский. Еще минута, и урок был бы сорван. Августе Иосифовне нужно было пресечь это не в меру веселое настроение, переключить учеников на занятия. Но как? Криком? Верно ли это будет? Поможет ли крик? Уgomонит ли всех сразу? Ясно, что надо начинать с самого главного озорника — Пети Вaleyского. Но как? Удалить его с урока? Это было бы грубо и лишило бы весь курс того, чего мы пытаемся всегда достичь на занятиях, — творческой увлеченности. Да и Петя тогда пропустил бы начало работы над новым упражнением. А жаль. Каждый урок дает что-то новое. Первичное, чувственное познание нового, как бы мало оно ни было, — познание вместе со всеми товарищами, всегда особенно ценно. Это всегда движение вперед. Этого потом не заменить никакими объяснениями.

МОЛОДОЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Августа Иосифовна была в отчаянии. И вдруг нашлась!..

— Вот что, ребята, Петя не слушается меня, мешает начать занятия. Давайте сделаем так — его нет в классе!.. Вы передавайте друг другу свою вещь, а когда дойдете до Пети, то — ЕГО НЕТ! Ему не передавайте. Его **нет** — и все!..

Все так растерялись от этого неожиданного предложения, что моментально притихли. А Петя даже поблeднел.

Началось упражнение. Постепенно все увлеклись и будто даже забыли о Пете,

передавали вещь через него, как через пустое место. А он сидел настолько потрясенный, что даже не смел пересесты на другое место, покинуть круг играющих. Когда прозвонил звонок на перемену, все по знаку педагога покинули аудиторию, как всегда, весело, шумно. Петя, растерянно посмотрев вслед убежавшим, остался сидеть на том же месте. Августа Иосифовна занялась учебным журналом, ухватившись за него, чтобы скрыть свое волнение. Через минуту Петя подошел к ней. На стол за капали крупные, как виноградины, детские слезы: «Как это — меня нет?!.. Я же **здесь**! Я — вот... А почему меня — **нет**? Как это может быть — человека нет?» Он понял это как колдовство над ним, как что-то страшное. Августа Иосифовна, сама чуть не плача — она вдруг ощутила всю магическую силу своего наказания! — поспешила успокоить несчастного Петю. «Ты есть, ты есть!.. Это „как будто“ тебя нет...» И стала торопливо объяснять ему, что она вынуждена была так поступить. Иначе ведь все пропало бы. «А как же завтра начинать новую работу? И завтра тоже может повториться такое непослушание... Как же тогда жить студии, как учиться? — Если ты член коллектива, если ты хочешь учиться, если тебе дорога идея создания национального театра, так надо же понимать, что такое дисциплина!» И так далее, в этом же плане.

Петя внимательно слушал. Потом повеселел. И даже плечи его как-то выровнялись. Он понял, что все чары колдовства — будут бессильны, не смогут его поразить, если он только будет дисциплинированным! Его сознательная дисциплина — это его защита от всех злых сил! Кажется, он осознал, что такое ответственность за общее дело. И уже весело вышел из аудитории и больше **никогда** не нарушал занятий. Стал одним из ярых сторонников порядка. А потом даже был выбран старостой курса.

Повозиться пришлось не только с мальчиками. Девочки тоже «показывали себя».

Две новенькие, приехавшие так же, как и Настенька, без предварительного прослушивания мной, все никак не могли войти в то русло, в котором уже находился основной состав студии. И с товарищами не сходились, и на занятиях никак не проявляли себя. Ни в играх, ни в рассказах почти не принимали никакого участия. Их не увлекала будущая профессия, но твердого отказа от нее, как у Настеньки, тоже не было. Как мы ни бились, чтобы расшевелить их, — пришлось расстаться с ними в первой же половине года. Но они не проявили по этому поводу никакого огорчения. Просто уехали — и все. Доставляла много хлопот одна из самых одаренных — Васса Сядейская. Очевидно, на том основании, что она была намного образованнее других (окончила 5 или 6 классов), к тому же успела побывать в большом городе — Архангельске и училась даже в какой-то студии, открытой опереточными заезжими актерами. Она была дерзка и своенравна. Имело еще чисто психологическое значение и то, что она не была прослушана мной в Нарьян-Маре. Ее же «учебный опыт» в студии позволял ей свысока относиться ко всем нашим попыткам ввести всю группу в «зону творчества», которое она уж давно «освоила». Занималась она больше баней и косметикой, очевидно, и была инициатором этого дела. Ясно — учеба хромала. И когда на зимнем зачете ей поставили явно по ее понятиям заниженную оценку, она была категорически с этим не согласна. И «мстила» мне за это, как могла. Так, встречая меня в вестибюле, каждый раз громко, чтобы все слышали, обязательно указывая на меня пальцем, почти кричала: «Это она, она виновата!.. Она плохо учила меня!.. Это она виновата, что я тройку получила!»

Правда, это не мешало Вассе Сядейской на втором курсе в нашем первом спектакле очаровательно сыграть свою роль, стать одной из активнейших и дисциплинированнейших студенток — она

ведь была и способной и неглупой девушкой. А много лет спустя, весной 1967 года она посетила нас с Августой Иосифовной в Ленинграде и горько плакала, что война разбила ее мечты стать актрисой.

Другие девушки не проявляли такой смелости, как Васса, но нередко не выполняли учебных заданий, молчанием отвечая на вопросы о причинах этого. Одна лишь Галя Пырерко была неизменно дисциплинирована.

Среди творческих и бытовых трудностей появилась еще одна — неожиданная, но вполне закономерная. Девушки наши и особенно юноши были в том возрасте, когда приходит «время любить». Первым влюбился Иван Иванович. Естественно — он же самый взрослый. И в кого же? — В самую юную — беляночку Галю. Она не отвечала на его ухаживания. Наверное, для нее еще не наступило «время». Но Иван Иванович всячески домогался ее взаимности, ревновал ко всем, хотя не было никаких к тому оснований. От досады и ревности вспарывал он подушки и перья выпускал в окно. Разрезал ее пальто длинными лентами. Другие юноши стыдили его и призывали к порядку. Но что они понимают? — Мальчишки!.. И он продолжал «любить» и «страдать»...

Однажды ночью мне позвонили с вахты училища: «Ваши мальчики бегают с ножами по лестницам! Мы боимся, что может произойти несчастье! Приходите скорей!» Я жила почти рядом и срочно примчалась. Застаю такую картину — Галя в ночном туалете бежит по лестнице пятиэтажного здания, за ней с ножом Иван Иванович. Его догоняет комсорг курса Федя Талеев тоже с ножом! — «Она свободная женщина! Что ты к ней пристал!.. Она свободная, как хочет, так и живет!!!..» А этой свободной женщине шел всего шестнадцатый год...

Я успела схватить Ивана за руку, Федю — за другую. Стою между ними,

а они не видят меня, не слышат моих слов, впились глазами друг в друга. И кажется, отпусти я их руки, сейчас же проткнут друг друга ножами. До сих пор удивляюсь, как я могла решиться на такое! Наверное, от страха, что может произойти несчастье. Еле-еле, с помощью подоспевших парней других мастерских удалось оторвать их друг от друга и оттащить Ивана в его комнату.

А на утро — занятия... и будто ничего не произошло. Иван сидел как всегда важный, надутый. Ни мы, ни они не обмолвились ни словом о ночном происшествии. Мы предоставили все Феде и мужской части студии. Мы верили, что они справятся с любовной горячкой Ивана Ивановича. И действительно, больше он не приставал к Гале.

Так и жили мы... от радостей к огорчениям. К последним прибавилось еще одно. Стали мы замечать, что ненцы наши бледнеют, тускнеют, в глазах часто виделась тоска.

Весна в этом году была малосолнечная, сыкатная. Мы понимали, что тоскуют они по дому. Наверное, весна там проходит иначе. И «жареное мясо» в столовой осточертело, видно, до невозможности...

Кое-как дотянули мы до весенних экзаменов. К экзаменам готовили этюды на родном бытовом материале и басни. Летний сад продолжал помогать нам. Барельефы на цоколе памятника Ивану Андреевичу открывали нам новые детали, будили воображение. Мы подталкивали их на новые, более глубокие решения действенного воспроизведения басен. Все были увлечены. И даже Иван Иванович «снизошел» и работал с товарищами над басней, но, конечно, уж не над «Пустынником». Словом, от зимнего зачета до весенней сессии наши ненцы проделали путь длиной в годы. Тоже «за три моря»... к театру.

Экзамен прошел хорошо. Но только по мастерству. На остальное не хватило

силенок. А за среднюю школу одна только Галя Пырерко усердно доучивалась... Отправляя их домой на летние каникулы, мы не были уверены, что они вернуться...

ПОВЗРОСЛЕНИЕ

Но... они вернулись все!.. Вернулись повзрослевшими, собранными, устремленными к учебе.

Как мы поняли из обычных после каникул разговоров — дома к ним отнеслись с особым уважением. Они ведь «**учатся**» в Ленинграде! Они станут образованными людьми!» Кроме естественного повзросления студийцев, это отношение к ним родных и знакомых, видно, сыграло немалую роль. У наших студийцев появилось сознание ответственности перед теми, кто верил в них, в их интересное будущее, ждал от них каких-то значительных свершений.

Прежде всего перемены сказывались в быту, в комнатах теперь у них был образцовый порядок. На стенах появились репродукции картин, следы посещений музеев, в которые они теперь ходили сами либо с другими студентами. На полочках книжки. В прошлом году студенты других мастерских относились к ним тепло. Но это было, скорее, теплым отношением взрослых к детям. Теперь же они общались на равных, часто ходили вместе в кино, театры, на прогулки. Нас это радовало.

На втором курсе все мастерские в то время работали над отрывками из пьес. Мы сочли невозможным делать какую-то программную разницу в выборе материала для работы. Это могло бы сказаться на самочувствии наших ненцев. Надо было взять отрывки. Собственно, к этому они были уже подготовлены всей работой первого курса. Но все же мы брали отрывки по их силам, в основном из тюзовского репертуара, все-таки психологически менее осложненного всякими взрослыми ситуациями. Была еще одна причина для выбора этого репертуара: я работала

в ТЮЗе, он напротив нашего училища⁴⁷, наши ученики могли посещать спектакли ТЮЗа, когда хотели, хоть каждый день. Использовали мы эту возможность для более глубокого познания существа театра. Особенно было интересно смотреть в одной и той же роли двух исполнителей. Это позволило нам чуть-чуть прикоснуться к тому, что такое трактовка одного и того же образа разными актерами. И для чего это надо, что это дает зрителю, как обогащает авторский замысел, конечно, на основе его же пьесы.

Говорили и вообще о Театре юных зрителей... Все это, конечно, обогащало внутренний мир студийцев.

Работа шла в основном нормально, толково. Хотя некоторые рудименты детской неусидчивости проявлялись и теперь. Например, тот же Петя Вaleyский, теперь уже староста и ярый сторонник строгой дисциплины и порядка в учебной работе, как-то на одной из репетиций отрывка из повести Катаева «Шел солдат с фронта»⁴⁸ заупрямился и не хотел повторять сцену с Фросей. А сцена не шла, надо было практически что-то уточнить в ней, освоить, найти верный ход. Я настаивала на повторении. Повторили. Но Петя делал все формально, вяло. Почему-то ему не хотелось сегодня работать. Думая, что надо преодолеть это его состояние, я пыталась увлечь его раскрытием каких-то, возможно, не до конца ясных ему моментов. Он выслушал меня без всякого возражения и ушел «за кулисы» (за куб, изображавший стенку хаты). Партнер его, Галя Пырерко — Фрося приготовилась к повтору сцены, я просигнализировала хлопком начало... Петя не вышел. Даю второй хлопок — «к началу» — может, не слышал, думаю? Снова не выходит. «Петя, выходи. Что ты... уснул, что ли?» — Третий хлопок. Пети нет! Заглядываю за стенку хаты. Прислонившись к углу, Петя стоит, опустив голову, а у ног его... крошечная лужица. По длинным стрельчатым ресницам стекают

на щеки, потом на пол крупные, детские слезы!..

— Что с тобой, Петя? Ты нездоров? — Скатывается новая слеза. — Случилось что-нибудь? ... Петя!

— Замучили совсем... — шмыгнул он носом...

Он не мог или не хотел повторить сцену. Это был, как мне показалось, «рецидив первого курса»... Ну, конечно, мы с Галей расхохотались от такого непосредственного признания нашего артиста. Успокоили его, растормошили, он даже заулыбался на наши шутки... и стал прекрасно увлеченно репетировать. Сцена пошла! А потом стала для Пети одной из самых любимых.

Но вообще-то таких рецидивов несобранности, нежелания преодолеть свое нерабочее настроение было не так уж много. Мы благополучно подошли к зимнему зачету и благополучно сдали предметы, не только актерское мастерство. Собственно, благополучие касалось только их. А мы скрывали от них до последнего дня свою тревогу, вызванную грозной тучей, нависшей над ненецкой студией.

НЕПРЕДВИДЕННАЯ ГРОЗА

Туча эта давно назревала. С самого начала учебного года. Но опять то же соображение — «они ни в чем не виноваты, не отсылать же их обратно» — долго не давало этой туче вылиться в какое-то решение. К концу семестра решение это уже оформилось...

Дело в том, что к началу учебного 1939/40 года наше Ленинградское Центральное театральное училище стало Театральным институтом. Программа обучения оставалась практически почти такой же по многим предметам. Училище фактически все время работало по вузовской программе, что и позволило перевести его в этот ранг. Но все же были какие-то уточнения и добавления к прошлой программе, появились новые факультеты. А главное —

повысилась общая ответственность руководства и всего педагогического состава за качество подготовки кадров.

Наша ненецкая студия, естественно, не соответствовала повышенным требованиям института. Дополнительная параллельная учеба за среднюю школу шла вяло, собственно, почти не велась... И непривычная обстановка, в которую попали молодые люди, и солидная для них учебная нагрузка — все это пока не позволяло им встать по некоторым предметам на уровень других учащихся. Количественный состав студии также не соответствовал нормам института. Руководство Ненецкого национального округа и в этом году не прислало пополнения, как обещало, согласно переписке с ним. Очевидно, этот вопрос не мог быть решен в силу того, что важнейшие первоочередные дела строительства Национального округа не давали возможности решать этот вопрос. А институт вел только переписку с округом, так как реорганизация училища в институт захватила целиком все внимание и силы и никто не был командирован в Нарьян-Мар для подталкивания этого вопроса на месте. Я лично не могла поехать уже в силу того, что выпуск дипломного курса, ответственнейший дипломный спектакль поглощал немало времени и сил. Да и в театре тоже было немало дела. А летом необходимо было набирать новую мастерскую.

Вот к началу учебного года — уже в институте — очутились мы перед фактом... роспуска ненецкой студии.

Было еще и третье обстоятельство, клонившее к не желаемой для нас развязке. В течение каких-нибудь двух-трех месяцев ненцы наши потускнели, поскучнели, стали прибалывать. Очевидно, ленинградский климат не подходил детям Севера. После долгих дебатов о прекращении или продолжении обучения студии все же решили оставить их до конца учебного года, по тем же соображениям, что

и в прошлом году. Они не виноваты ни в каких организационных неувязках. Учиться они хотя уже сознательно. Весенний экзамен показал активный их творческий рост. Почему же им уезжать? Такой внезапный, ничем с их точки зрения не обоснованный отъезд может травмировать молодых людей, только начинающих свою жизнь. Что если поставить вопрос так: после окончания второго года обучения предоставить им на год творческий отпуск, что ли. За год проживания в домашних условиях они окрепнут физически, могут ускоренно завершить школьную программу, хотя бы 8 классов. Всем, кроме Гали Пырерко, это не так уж трудно. А Галя человек серьезный, будет учиться добросовестно и завершит восьмилетку уже в Ленинграде. Одна — это не вся студия, это возможно допустить. Добор же студии до нужного количества учащихся можно организовать летом. Набрать определенное количество новых из уже окончивших среднюю школу. Во время добора можно творчески сблизить обе эти группы, даже провести какие-то занятия, чтобы подтянуть новеньких к возможности войти в учебный процесс следующего курса, может, он даже будет считаться вторым годом, наши прежние ненцы не будут роптать.

У нас с Л. Ф. Макарьевым была твердая договоренность, что летом я проведу всю предварительную работу в Нарьян-Маре, а может, и в других местах.

Но все же мы с Августой Иосифовной, да и другие преподаватели не очень радостно приняли этот вариант, хотя и понимали, что это наиболее возможный выход для сохранения студии... Но сколько воды утечет за этот год! Многое может измениться. Вплоть до выбора другого жизненного пути кем-то из студийцев. А нам этого не хотелось! Вообще-то они были чудесными людьми. За эти полтора года мы успели привязаться к ним, можно даже сказать — полюбили. За те радости, которые яркими сполохами северного

сияния озаряли наше с ними творческое общение!..

Нельзя было отпустить студийцев на столь долгий срок просто так. Надо было поставить полновесную точку на «свидании с ТЕАТРОМ». Надо было произвести «глубокую „прививку“ профессии». Надо, чтобы они обязательно захотели бы **вернуться** в этот Дом! А если почему-либо и не смогут вернуться, то пусть все-таки станут театрально образованными! Хотя и не достаточно, но все же усвоят как можно больше из театральной науки. Пригодится в жизни. В их крае обязательно пригодится!

«Туча — тучей», а «гром» нашего замысла может принести и благодатный дождь. И мы решили сделать с ними... «дипломный» спектакль! Явление невиданное, конечно. Это лишь второй курс. Но чего не бывает в нашей бурной творческой жизни.

А вот какую взять пьесу для них? О национальной нечего и думать, такой еще нет в природе. Создать что-нибудь самим на основе их фольклора? — Невозможно. Попытки что-нибудь вытащить из наших учеников в этом плане еще на первом курсе так ничего и не дали. Возможно, что эти дети начала двадцатых годов рождения и не соприкасались со своим фольклором. Их родителям в эти годы коренного перелома в жизни народа, возможно, было не до того, чтобы рассказывать детям сказки. А школа, в которой они учились, еще не накопила опыта в этом отношении, у нее были свои, значительные для этого времени задачи. Порыться самим в какой-нибудь литературе? Возможно, и найдем что-то... Но сколько для этого нужно времени? А его-то у нас нет... Ясно — надо обратиться к русской драматургии. И после недолгих раздумий мы остановились на том, что пьесу надо искать в **сказке**.

НЕ БЫЛО БЫ СЧАСТЬЯ...

Почему мы остановились на «Коньке-Горбунке» П. Ершова, а не на какой-нибудь другой сказке?

В своих встречах с детьми я не раз замечала, что они быстрее запоминают поэтический текст. Самая музыка стиха, емкость и образность фраз, их рифмованность, напоминающая камешки «мальчика-с-пальчика», указывающие дорогу, чтобы не заблудиться, — все это, очевидно, активно помогает запоминанию. Я сама с детства любила стихи, много, очень много еще долго до театральной школы читала на концертах. А когда стала актрисой, с удовольствием играла именно в стихотворных пьесах. И как режиссер тоже нежно любила их.

Второе, что решило наш выбор «Конька», — это простота, понятность и в то же время удивительная художественная яркость образов героев этой сказки. И третье — нам казалось, что наши nenцы легко воспримут и воспроизведут художественную достоверность этой сказки.

«Как бы не увлекал нас автор „Конька-Горбунка“, делая зрителями картин, полных чудесной выдумки, — пишет литературовед В. Аникин, — эти картины неотделимы от правды, которая утверждает нас в мысли о невыдуманности сказки»⁴⁹. Именно эти качества «невыдуманной сказки», казалось нам, легко войдут в творческую лабораторию наших учеников, у которых такая крепкая вера в вымысел. Вспомним хотя бы, как легко поверил в «чудо» своего исчезновения из аудитории Петя Валейский.

И еще одно качество «Конька» увлекало нас — богатейший поэтический язык Ершова углубит их представление **о языке** как средстве выражения самых разнообразных и глубоких чувств человека, заполнит многие «белые пятна» в их собственной повседневной речи. И что, наконец, не насилуя еще не оснащенного большим жизненным опытом их творческого начала, не заставляя погружаться в еще незнакомые переживания (которыми может быть наделен любой образ в любой пьесе для взрослых), сказка эта им будет «впору».

Мы прочли «Конька» нашим ненцам — и, видя, как жадно они слушают, как живо воспринимают ее, как ярко видятся им все необыкновенные похождения Ивана, как радуются они его сметливости, правдивости, прямодушию и в то же время необходимому ему для победы наивному лукавству, мы убеждались, что попали в точку — сказка им понравилась. И тотчас же приступили к этюдам на темы сказки. Они сами решали, что им **надо** сделать, сами пробовали те или иные моменты. Это было все хорошо, но...

Была одна трудность в этой пьесе, вернее, инсценировке П. П. Горлова, созданной им для открытия Ленинградского Театра юных зрителей⁵⁰. Трудность эта в том, что у нас, «в нашем ненецком театре» — всего 8 человек, только на основные роли. Иван есть, Царь есть, Царь-девица и Конек-Горбунук тоже есть. Есть даже и спальник и Городничий — все это они тут же сами предлагали в своих этюдах к спектаклю. И нам почти не приходилось корректировать их предложения. «Сказителей», читающих текст от автора, мы предложили делать девушкам Вассе Сядейской и Маре Лагейской. И они с радостью согласились. «Конечно, сказки больше женщины рассказывают — мамы, бабушки. Отцам некогда, они охотятся!» — ответила умница Васса.

А вот народ на базаре, Кони, Жарптицы, Кобылица, Кит — без них же нельзя быть сказке!..

И у нас созрел замысел, тоже довольно заманчивый. Мы с Августой Иосифовной, кроме ненецкой студии, преподавали еще на первом курсе русской мастерской профессора Л. Ф. Макарьева, которую сами и набирали⁵¹. Знаем всех студентов очень хорошо, как коллектив на редкость творческий, да и человечески крепкий. Вот их-то мы и пригласим к себе в сказку! Так интересно соединить этих интеллигентных, более образованных, чем наши ненцы, и даже немного старших по возрасту перво-

курсников с нашими юными ненцами, менее образованными, но уже имеющими какой-то опыт в актерской учебе. Они уже сдавали и зачеты, и экзамен, даже сами «ставили» басни. Чудеснейший симбиоз творческих сил — думали мы. И, как показало дальнейшее, не ошиблись в своих расчетах.

Студенты первого курса своим горячим отношением к работе не только сливались с ненцами, уже влюбленными в свою сказку, но даже стимулировали эту влюбленность. У себя в мастерской они только приступали к первичным этюдам, а здесь уже Театр! И у них уже Роли!.. Да еще какие интересные — Жарптицы, Кобылица, Отроки, Месяц-месячович! А чего стоят хоры под управлением такого прекрасного хормейстера Ленинградского ТЮЗа, как И. А. Смолин⁵². А его мы, конечно, пригласили к нам для этой работы. Или танцы, которые ставит наш непревзойденный балетмейстер — преподаватель танцев профессор Христиан Христианович Кристерсон!⁵³ Все нарядно, увлекательно. А впереди еще грим, костюмы, выступления перед зрителем!

К репетициям все участники готовились активно. Прекрасный текст Ершова, как говорится, «сам ложился на язык». Всех — и ненцев и русских — радовали удивительно красочные и образные выражения своих героев. Все студенты вгрызались в текст, искали причинности того или иного поступка, той или иной черты характера. Слегка подталкиваемые нами в своих поисках, ненцы **сами** определяли характер Ивана: «Он не глупый, а умный. Только немножко хитрый, когда это надо. И он слушает царя не потому, что боится его — из текста видно, что он его не боится, — говорили они абсолютно убежденно, — он просто дисциплинирован. Помните, как он все выполнил, что приказывал отец? А братья не выполняли, ленились. И вообще не придавали значения наказам отца. Отсюда братья — нехорошие, а Иван —

правильный человек! Хороший и смелый. А смысл всей сказки в том, что хорошие люди должны побеждать трудности, потому что у них друзья. А с друзьями не страшны никакие трудности». Это все было найдено самими ненцами. И в этих «поисках», «находках» первокурсники были самыми активными помощниками ненцев. Конечно, немножко мы их подбавляли на это, но самым незаметным образом.

Для нас теперь эти две группы стали **единой!** Так неразрывна, целостна была их работа. Сдружились они к финалу, т.е. к прогонам и генеральным репетициям, так, что трудно было со стороны уловить, что это две группы. Ненцы делали замечания русским, русские ненцам — это был закон репетиций.

«Сборка спектакля» — прогонные без декораций, затем — монтировочные и затем уже прогоны в декорациях и костюмах — это особый этап работы над спектаклем. В нашем маленьком институтском театрике, на очень маленькой сцене пятой аудитории⁵⁴, эти «сборки» проходили всегда как-то уютно. Замечания после прогонов делались всему коллективу, работавшему над спектаклем. Не только актерам, но и рабочим сцены, осветителям, костюмерам, реквизиторами. Участвовали в этих замечаниях и преподаватели — хормейстер, балетмейстер, педагог по сценречи. Наши студийцы, как это принято во всех учебных спектаклях, принимали участие во всех перестановках, помогали и реквизитору. Все это создавало крепкую творческую атмосферу единого творческого коллектива.

Этот этап для ненцев, да и для первокурсников был вторым университетом театра, новой ступенью познания театрального дела. Познанием практическим, «на ощупь». Но и теоретическим одновременно: осмыслением «начал» и «концов», от прочтения пьесы до ее воплощения на сцене. Это уже не игра в аудитории, в учеб-

ных кубках с воображаемыми вещами. Такое они видели впервые. И не только видели, но и сами были создателями этого большого художественного явления! Создателями на равных с опытными людьми, большими мастерами.

Их человеческий и, конечно, творческий рост подобен был «скачку».

ЧУДО БЛАГОДАТНОГО ДОЖДЯ

И однажды после черновой генеральной «скачок» этот прозвучал для всех нас «взрывом»!

Во время обсуждения только что прошедшей репетиции Федя Талеев — Иван, мало сказать взволнованный — взбужденный, нимало не смущаясь большого количества людей (теперь они все были свои), сказал: «...Что-то случилось... не знаю, как это вышло... ни разу так не было. Будто это я... и как-то не я... Что-то случилось! А мне радостно! Я бы хотел еще так, хотел бы, чтобы всегда было так на сцене!.. Может, это и есть... искусство?.. А?»

Его творческие переживания в первых этюдах первого курса, да и в отрывках второго курса, где он был органичен, правдив, видимо, в счет не шли. Он не придавал им значения. Там он был **самим собой**. Правда, в вымышленных обстоятельствах или создаваемых по памяти, но бывших когда-то. Но это были простые, жизненные обстоятельства. А сейчас... сейчас совсем другое! Его поразило, что все это **другое** стало **своим!**

Он весь горел восторгом открытия. Это передавалось его товарищам. Они напряженно слушали Федю, не переводя дыхания, не отрывая глаз. Так, наверно, их деды и прадеды смотрели на шамана, когда тот заклинаниями своими творил чудеса. **Должен** был творить! И чудеса должны были свершаться!

А потом все ненцы долго ходили какие-то притихшие, будто оглушенные чем-то. Наверное, каждый из них все еще обдумывал то, о чем говорил Федя. Возможно, что

и они сейчас остро ощутили — что и они тоже пережили похожее. Должны были пережить! В меньшей степени, может. Только не сумели, не успели осознать этого раньше. А тем более сказать об этом вслух, при всех.

Да и мы все, старшие, от меня и до рабочих сцены и, конечно, первокурсников, тоже притихли, взволнованные этим чудом перевоплощения. И не обсуждали этого. Я только сказала: «Это хорошо, что ты пережил **это**. И хорошо, что всем сказал. Подробно поговорим потом...». Пусть еще подумают, пусть поговорят сами между собой, пусть сыграют спектакль на зрителе. Потом будут еще серьезнее и толковее обсуждать все случившееся.

Сыграли они «Конька-Горбунка» дважды при переполненном зале. Зал маленький, но густо набит зрителями, воспринимали его как самый настоящий спектакль. А он и в самом деле был настоящим, без скидок. И нам казалось, что Федино признание поставило весь коллектив игравших и помогавших на новую качественную ступень. Будто и не второй курс играл, а выпускники, дипломники.

Радовались тогда не только мы, но и руководитель нашего класса Л. Ф. Макарьев, Августа Иосифовна, я. Даже директор института Б. М. Сушкевич сиял своей обаятельной улыбкой. Очень радовался и весь первый курс, представители которого участвовали в нашем «Коньке». Как же не радоваться — их однокашники **уже** участвовали в настоящем спектакле!

Уж не знаю, кто позаботился заснять спектакль. Возможно, что это сделал художник спектакля. А мне и невдомек заниматься этим делом, не до того было. И как это хорошо, что мы теперь имеем возможность, не полагаясь на память, заново увидеть хотя бы отпечатки этого праздника, который произошел седьмого и восьмого мая 1940 года.

И как жалко всем стало расставаться на такой длительный срок — целый год! —

с этими чудесными юными ненцами. Все полюбили их: и те, кто так или иначе соприкасался с ними, и те, кто видел их в спектакле, и те, кто в свое время сомневался, надо ли учить профессии актера такую неподготовленную группу не то детей, не то юношей...

Через несколько дней после спектакля Саша Вонгуев, войдя в аудиторию на занятия, молча положил на стол передо мной уже готовую свою фотографию в роли Городничего. На обороте большая надпись — во все крупное фото. Кроме слов благодарности за учебу, была еще и такая фраза: «Я сообщаю Вам, что моя профессия будет АКТЕР! И когда приеду на родину, буду все время работать над собой».

Петя Валецкий, лирик и поборник высокой дисциплины, прекрасно справившийся с ролью Царя, также написал на своей фотографии: «Заветы мои: ненецкий национальный театр должен быть создан. Это пройдет примерно десять лет... Дружба и коллективность в работе решают успех всех успехов... День седьмого и восьмого мая 1940 года войдет в историю ненецкой культуры... Сами отгадайте, какой смысл содержится...»

Подобные же трогательные надписи были на всех фотографиях, торжественно положенных на стол. А Галя Пырерко осмелилась даже на такие слова: «Увидите, как я буду играть Царь-Деву через десять лет!»

А потом проводили мы наших «ненчат», как ласково мы называли их между собой с Августой Иосифовной. И опять хочется повторить — как жалко было отпускать их на такой длительный срок именно сейчас, когда совершился такой «скачок» в их творческом росте. И человеческом, общекультурном... Но что поделаешь — обстоятельства.

Зиму 40–41 года, как и предполагалось, студии работали в русском театре г. Нарьян-Мара. Меня радовало, что они находятся в творческом коллективе, что не

рвется ниточка связи с искусством, что играют хотя бы в массовых сценах. Ну, а если что-то не так будет в этом театре воспринято, будут же сроки «перемолоть», вернуть на путь истинный, так сказать...

Но не удалось нам увидеть, как Галя Пырерко будет играть Царь-Девуцу через десять лет...

Весной 1941 года все юноши ушли на войну. Девушки рассеялись кто куда. Связь осталась только с Галей Пырерко, которая все время искала нас, своих педагогов, писала и директору института, и директору ТЮЗа — где мы, что с нами. И когда мы вернулись из эвакуации, я нашла ее письма, ответила и между нами завязалась переписка. В первые дни мая 1945 года я получила от нее телеграмму, поздравлявшую всех педагогов с Днем Победы.

Годы войны Галя провела на трудной, но интересной работе — заведовала Красным чумом в тундре, ставила кукольные спектакли, которые возили в отдаленные районы. Потом работала на рыбозаводе, окончив курсы механиков. <...>

Одно из своих писем Галя заканчивает такими словами: «Спасибо вам за совет и науку, то есть за воспитание. Как хочется увидеться».

Да и нам тоже очень хотелось бы увидеться с этим чудесным человеком, у которого к началу нашей встречи было всего лишь «двухклассное» образование.

После войны муж Гали вернулся с фронта. Они вместе уехали с театром Нарьян-Мара в город Котлас. А потом письма прекратились. Галя умерла, оставив трех детей сиротами. Вскоре умер и ее муж.

Васса Сядейская работала воспитателем в детском садике. Ставила с детьми короткие спектакли. В общем, «сцену не забывала» — как пишет она. Сообщила она, что после войны вернулся Саша Вонгуев, но вскоре куда-то уехал (наверное, потому что нет ноги, как предполагает она). Об остальных ничего не знает...

Эта шестидесятилетняя женщина, Васса Васильевна Сядейская, очень любящая своих детей и особенно внуков, до сих пор не может забыть годы учебы. «Как жалко, что распалась наша смешная и трогательная студия»...

Однажды, кажется, в 1973 году, она приехала в Ленинград на лечение. Конечно, нашла нас с Августой Иосифовной... Была и радостной и горькой наша встреча...

А потом она прислала в Ленинград свою дочь, чтобы та обязательно «посмотрела на вас»... Переписка с ней активно длилась до 1981 года. Что-то сейчас долго нет писем. Возможно, уехала к сыну, которому она «выстроила», как она говорит, квартиру в Ульяновске.

Об остальных, к сожалению, я ничего не знаю. Пыталась навести справки через Окрисполком Ненецкого края, но там тоже ничего не знают...

СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ...

Как-то осенью 1977 года попросили меня провести беседу со студентами факультета народов Севера Педагогического института им. Герцена. Общежитие студентов. Я согласилась. Но о чем же с ними говорить? Узнав, что в основном это представители Севера — эвенки, ненцы, ханты, манси и пр., я решила рассказать им о наших ненцах. Принесла с собой фотографии. И рассказ и фотографии произвели на них большое впечатление.

А потом началась непринужденная беседа об искусстве, о театрах Ленинграда, о художнике-ненце Панкове⁵⁵, писателе Геннадии Горе⁵⁶, о том, что скоро будет фильм о Первом Президенте Севера — Тыко Вылке⁵⁷. Возможно, что такой же мечтатель, как он, задумал когда-то создать национальный театр в Ненецком округе.

Беседа идет оживленно, часто прерывается вопросами или смехом, перескакивает с одной темы на другую. Но вот кто-то из них снова тянется к фотографиям «Конька-Горбунка». За ним другой, третий. И снова

уже все рассматривают действительно уникальные фотографии. Ведь спектакль увидел свет сорок лет тому назад. Целая эпоха отделяет этот день от нашей сегодняшней встречи...

Глаза их вспыхивают радостным удивлением: «Это же наши ненцы! А мы до сих пор ничего не знали об этом. Даже по фотографиям видно, что спектакль был хорошим... И какие интересные ребята... Как жалко, что студия не состоялась...» — печалятся они о том, что эти «первые ласточки» так и не сделали театральной весны на далеком родном севере. Их полет был пресечен жестокими залпами войны...

Эта небольшая группа молодых северян из института Герцена понесут завтра на родину приобретенные в Ленинграде знания, большую общую культуру. Они убеждены, что театр у северных народов должен быть. Настоящий профессиональный театр, о котором мечтал Петя Валейский.

Особенно горячится небольшого росточка симпатичная девушка Груня Песикова⁵⁸. «Я не ненка, я хантыйка. Но я хочу, чтобы и мой народ узнал об этой студии! Напишите об этом книгу! Обязательно напишите. Хочу, чтобы весь мой народ узнал об этом. Это поможет нам в нашей работе. Это обогатит наших будущих учеников. Это подвигнет их встать в ряды уже имеющихся у наших народов писателей, поэтов, художников! И пусть будут еще драматурги, актеры и режиссеры...». «Пусть растут национальные театры Севера!» — завершают беседу мои новые знакомые.

Процесс набора ненецкой национальной студии совсем не показателен в общем потоке создания национальных студий как кадров будущих или уже существующих театров. Просто к тому времени, когда происходила организация студии, как мне думается, не созрели еще возможности для такого сложного дела, как национальный театр. Да и несчастный случай со мной также помешал первичной стадии жизни — набору студии пройти нормально.

А затем война своим жестким дыханием сорвала этот яблоневый первоцвет предполагаемого ненецкого театра. И связи не успели превратиться в плоды.

В те предвоенные годы, когда я плыла в незнакомый Нарьян-Мар и обратно на пароходике «Воронеж», и мы, педагоги, и наши юные ученики, конечно, предвидели неизбежное дальнейшее развитие культуры ненецкого народа. Но все наши представления были довольно абстрактны. Нам тогда не представлялось, что, несмотря на тяжелейшее испытание войной, пройдет всего лишь 30–40 лет мирного труда советских людей и к табуну оленей или на зимнюю долгую охоту оленеводы и охотники будут вылетать на вертолетах. Что в чумах, теперь в комнатах с городскими кроватями и другой мебелью, будет радио и телевидение. И многое-многое другое, чего не пересказать. Что ненецкий ансамбль танца и ансамбли других народов Севера объедут почти весь свет, всех поражая своим ярким национальным искусством.

Вот только пока не осуществились заветы юноши Пети Валейского...

Наверное, это дело будущего... Наверное!

Чем же была для меня, как человека, как педагога, эта краткая встреча с ненецкой студией? Какой след оставила в душе?

Встреча с юными ненцами открыла мне большие творческие богатства ненецкого народа. Здесь **все**, не только практическая работа со студийцами. Здесь и Этнографический музей, который раньше «виделся» не так глубоко, здесь и творчество художника Панкова, и поэзия талантливого ненецкого поэта современных дней Василия Ледкова⁵⁹. И вообще вся литература о Севере, которую я читаю. И даже встреча со студенткой Герценовского института Груней Песиковой.

Все это теперь мне особенно близко, как будто **мое**. Через призму воспоминаний о своих «смешных и трогательных»

учениках я воспринимаю теперь все достижения северян и в области экономики, общей культуры.

Студия живет во мне... Она помогла мне увидеть, что талант, как теплый источник, сохраняет всю свою животворную силу и под толстым слоем неграмотности, некультурности, неприобщенности к духовным ценностям, которыми владеет человечество. Стоит только разрыхлить этот слой, и зеленые побеги глубоко спрятанного начала расцветают пышным цветом. И радуют свой народ и другие братские народы, соприкасающиеся с ним в общем деле строительства своей свободной жизни.

Каждому автору хочется видеть свою книгу или статью изданной. Выпустив книгу, автор ожидает отзывов на написанное — письменных, в виде рецензий, или устных, доверительных. Тем, кто дорог автору, или тем, кому он доверяет, он дарит свое детище в надежде услышать положительный отзыв или подсказки на будущее. И с интересом, с волнением прочитывает и выслушивает оценки своей работы. Бывает и так, что отзывы возникают не сразу, а по прошествии нескольких месяцев, иной раз даже и лет. Приятно автору дарить свою книгу читателям, друзьям.

Щедра одаривала своих друзей, знакомых, учеников книгами о национальных студиях Ленинградского театрального института, в которых она преподавала или которые возглавляла, доцент Евгения Константиновна Лепковская⁶⁰. Подарила она книгу об удмуртской студии «Экзамен каждый день» и Владимиру Николаевичу Прокофьеву, о переписке с которым упоминалось во вступительной статье. В конце декабря 1978 года она получила от Прокофьева письмо, содержащее и впечатления о книге. Я привожу этот отзыв полностью — он может служить высокой оценкой не только книги об удмуртской студии, но в не меньшей степени и при-

знанием педагогического и литературного таланта Лепковской, проступившего в очерке о немцах:

Милая Евгения Константиновна! Я очень виноват, что не откликнулся сразу на Ваш чудесный подарок и теплое письмо и приветствие. Хотел написать после того, как прочту Вашу книгу, но это затянулось. У меня одна очень странная черта: не могу, что мне дорого и мило, читать в спешке, ждал, когда появится просвет от срочных дел и житейских забот, когда спокойно будет на душе. Но вот, наконец, я сунул в книгу нос и увяз, пока на одном дыхании не дочитал все до конца. Конечно, книгу можно было издать и лучше, но, думаю, главное не это. Важно, что книга вышла и стала достоянием читателя. Читал с большим интересом. Интересно было следить, как под влиянием педагогического воздействия из сырого и разношерстного материала формировался коллектив, происходило становление человеческой личности. Читая Вашу книгу, невольно входил в жизнь коллектива, начинаешь волноваться судьбами людей, их интересами. В этом большая Ваша авторская заслуга. Ведь можно было так легко засушить эту тему. Приятно, что, читая, все время чувствуешь взволнованную интонацию автора, кровно заинтересованного в судьбах своих питомцев, безраздельно отдающего себя любимому делу. Такое отношение, такую самоотдачу, внимание, материнскую заботу о каждом ученике, педагогический такт, тонкое понимание психологии молодого человека теперь редко встретишь. Многие педагоги отдают часы, но не душу. Прекрасная форма воспитания — дневник, через который прослушивается пульс жизни коллектива. Книга написана живым человеческим языком, читается легко, увлекательно и вызывает много педагогических раздумий. Я от всей души поздравляю Вас с созданием такой интересной, полезной

и очень нужной книги. Хотя я и до этого знал, что Вы прекрасный педагог, но в этой книге я еще больше убедился в этом и еще больше проникся к Вам нежными чувства-

ми. Обязательно пишите следующую книгу, это так важно сейчас, когда старая гвардия уходит, а молодежь еще не унаследовала лучших традиций⁶¹.

Примечания

¹ Леонид Федорович Макарьев (1892–1975) — актер, режиссер, драматург и театральный педагог; нар. арт. РСФСР, профессор; окончил филологический факультет Санкт-Петербургского университета в 1918 г., занимался в студии Р. Б. Аполлонского, играл в Передвижном театре П. П. Гайдебурова; Вступил в труппу ЛенТЮЗа в ноябре 1921 г. и в течение четырех десятилетий был верным и деятельным помощником Бряндеева во всех тюзовских делах и начинаниях. Макарьев прослужил в театре до 1963 г. и сыграл на его сцене без малого семьдесят ролей, был блистательным Гришей Разлюбяевым, Подхалюзинным, Михай Михенчем Крутицким в пьесах А. Островского, Францем Моором («„Разбойники“ Шиллера» Е. Гаккеля) и Бароном («Скупой рыцарь» А. Пушкина), выдающимися его актерскими работами признаны профессор Ведель («Продолжение следует» А. Бруштейн) и Тартюф. В ЛенТЮЗе, в Театральной школе, в Студии ТЮЗа он осуществил постановки пятидесяти пяти спектаклей. Более полувека посвятил Макарьев театральной педагогике. Первые его педагогические опыты проходили в Детской художественной Студии им. З. И. Лилиной (1922–1925 гг.), в 1931 г. он основал Техникум ТЮЗа и был его директором, подготовил три выпуска Студии ТЮЗа (1948, 1960, 1963), в 1936–1975 гг. был профессором Ленинградского театрального института (ЦТУ–ЛГИ–ЛГИТМиКа), причем с 1939 по 1972 г. бессменно возглавлял кафедру основ мастерства актера. Макарьев писал пьесы для детского театра, семь его пьес шли на сцене Ленинградского ТЮЗа, а «Тимошкин рудник»

(1925), «Бунтари» (1934) и «Кот в сапогах» (1938; в соавт. с С. Дилиным) шли в большинстве театров для детей России.

² Августа Иосифовна Авербух (1908–1979) — актриса, театральная педагог; окончила Техникум ЛенТЮЗа в 1934 г.; в 1934–1938 гг. — актриса и ассистент режиссера в ТЮЗе Ростова-на-Дону; старший преподаватель кафедры актерского мастерства ЦТУ–ЛГИТМиКа в 1938–1963 гг.; преподавала актерское мастерство на курсах, возглавляемых Л. Ф. Макарьевым, Е. К. Лепковской, Б. М. Сушкевичем, Е. Д. Головинской, Б. П. Петровых, Ф. М. Никитина.

³ *Пыжова О. И.* Национальные студии. Воспитание искусством // *Пыжова О. И.* Призвание. М., 1974. С. 319–380; *Тиме Е. И.* Ученики // *Тиме Е. И.* Дороги искусства. М.; Л., 1962. С. 129–148; *Комаровская Н. И.* Виденное и пережитое: Из воспоминаний актрисы. Л.; М., 1965. С. 209–216; *Гаврилова Л. Г.* Тувинская национальная студия // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. С. 155–167; *Ян А. А.* Тувинская национальная студия // Записки о театре. 1958. Л.; М., 1958. С. 87–104.

⁴ См.: *Лепковская Е. К.* Экзамен каждый день: Записки театрального педагога. Ижевск, 1978; *Лепковская Е. К.* Цветы на холодном снегу: Записки театрального педагога. Якутск, 1984.

⁵ *Лепковская Е. К.* В Шанхайском театральном институте: (Из опыта работы с молодыми китайскими артистами) // Записки о театре. 1960. Л.; М., 1960. С. 217–240.

⁶ Среди учеников Лепковской следует назвать актеров: нар. арт.

РСФСР М. В. Павлова, засл. арт. РСФСР А. Г. Феофанова, И. В. Озерова и др.

⁷ Среди ее режиссерских работ «Пленник эмира» Л. Ф. Макарьева (премьера 6 ноября 1935 г.), «Детство маршала» И. Е. Всеволожского (8 января 1937 г.), «Сказка» М. А. Светлова (17 ноября 1938 г.), «Емелян Пугачев» И. В. Луковского (30 декабря 1939 г.), «Машенька» А. Н. Афиногенова (5 марта 1942 г.), «Много шума из ничего» У. Шекспира (29 мая 1942 г.), «Далекий край» Е. Л. Шварца (31 марта 1943 г.), «Давным-давно» А. К. Гладкова (27 мая 1943 г.), «Генерал Брусилов» И. Л. Сельвинского (26 мая 1944 г.) и др.

⁸ Среди научно-теоретических работ Макарьева по театральной педагогике, опубликованных при его жизни, следует назвать прежде всего: Монолог. Педагогический этюд // Записки Ленинградского театрального института. Л.; М., 1941. С. 40–51; Программа для курса «Педагогика» (для драматических студий театров юных зрителей) // Сборник программ специальных дисциплин драматических студий / Составители: проф. Б. В. Алперс, проф. И. М. Раевский, проф. Е. Ф. Саричева и др. М.; Л., 1946. С. 98–106; Предисловие // *Кох И. Э.* Сценическое фехтование. Л.; М., 1948. С. 3–6; За научную театральную педагогику // Советское искусство. 1950. 16 сент. С. 2; Основы мастерства // Театр. 1969. № 3. С. 86–90; Б. М. Сушкевич — педагог // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. С. 274–281; Наследие Станиславского и его система // Сценическая педагогика: Сб. статей. Вып. 1. Л., 1973. С. 8–16.

И фундаментальное издание «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского», подготовленное и изданное по его инициативе, под его руководством и редактурой и с его предисловием (М., 1961). Указывая на достоинства этого справочника, выдающийся театровед и театральный критик Е. С. Калмановский отмечал, что он «представляет собой по сути дела опыт полного описания терминисистемы, связанной с театральным учением Станиславского, и толкования всех понятий, эту терминисистему составляющих. Причем толкования берутся только из трудов самого Станиславского, используются только ему принадлежащие тексты» (*Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984. С. 26*).

⁹ *Лепковская Е. К. Волшебство водевиля // Русский водеvil. М., 1970. С. 369–422.*

¹⁰ См.: Переписка Е. К. Лепковской с В. Н. Прокофьевым // ЦГАЛИ СПб. Ф. 526. Оп. 1. Д. 138. Л. 1–41.

¹¹ *Лепковская Е. К. Студия далеких лет // Театр. 1978. № 3. С. 106–108.*

¹² Юрий Степанович Романов (р. 1939) — партийный и государственный деятель; окончил мореходную школу, судомеханическое отделение Высшего инженерного морского училища имени адмирала Макарова, Академию общественных наук при ЦК КПСС, несколько лет работал в море на судах Архангельского тралового флота, из плавсостава был переведен в Ломоносовский райком, а затем в Архангельский обком КПСС. Работал первым секретарем Ненецкого окружного комитета КПСС с 1975 г. по август 1991 г., на протяжении 15 лет являлся депутатом Архангельского областного и Ненецкого окружного Советов народных депутатов; в декабре 2004 г. избран депутатом Архангельского областного Собрания депутатов четвертого созыва, член фракции КПРФ.

¹³ Это письмо на бланке ЛГИТМиКа, подписанное тогдашним ректором вуза В. П. Яков-

левым и секретарем партийного бюро института Ю. А. Васильевым, хранится в архиве публикатора.

¹⁴ Выучейский Л. Т. — комсомольский и партийный активист; до войны инструктор Ненецкого окружкома ВЛКСМ, в 1980-е гг. — секретарь окружкома КПСС.

¹⁵ Письмо хранится в архиве публикатора.

¹⁶ *Лепковская Е. К. Экзамен каждый день: Записки театрального педагога. С. 1. — Здесь и далее примечания публикатора.*

¹⁷ У Станиславского эта мысль высказана следующим образом: «„Систему“ нельзя играть.

Никакой „системы“ нет. Есть природа.

Забота всей моей жизни — как можно ближе подойти к тому, что называют „системой“, то есть к природе творчества.

Законы искусства — законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа — явления одного порядка. Восстановление „системы“, то есть законов творческой природы, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нарушаются. „Система“ их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме» (*Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1990. Т. 3. С. 371–372*).

¹⁸ Борис Михайлович Сушкевич (1987–1946) — актер, режиссер, театральный педагог, нар. арт. РСФСР, профессор; с 1908 г. был сотрудником МХТ, одним из инициаторов создания 1-й Студии МХТ, в 1916–1924 гг. возглавлял 1-ю Студию, в 1924 г. преобразованную в МХАТ 2-й под руководством М. А. Чехова. В 1931 г. Сушкевич покинул МХАТ 2-й. С 1933 г. возглавлял Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, а с 1947 г. Новый театр (ныне Театр им. Ленсовета). Б. М. Сушкевич с 1933 г. был профессором Ленинградского театрального института, с сентября 1936 по 1946 г. был его директором и художественным руководителем. Подробнее о педагогической работе Б. М. Сушкевича в Ленинграде

в 1930–1940-е гг. см.: *Макарьев Л. Ф. Б. М. Сушкевич — педагог // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. С. 274–281*; см. также стенограммы выступлений С. Л. Цимбала, Л. Ф. Макарьева, К. В. Куракиной, Б. В. Зона на «Вечере памяти Б. М. Сушкевича», состоявшемся в Ленинградском отделении ВТО 20 марта 1964 г.: Б. М. Сушкевич: «Педагогика — это искусство» / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // *Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: Сб. статей. СПб., 2016. С. 146–179.*

¹⁹ Александр Александрович Брянцев (1883–1961) — актер, театральный режиссер, педагог; нар. арт. СССР, лауреат Сталинской премии второй степени, основатель и бессменный руководитель ЛенТЮЗа с 1921 г.

²⁰ Лепковская говорит о наборе в Техникум ЛенТЮЗа 1935 г. Эта группа студентов в 1936 г. при реорганизации Техникума сценических искусств в Центральное театральное училище перешла на учебу в ЦТУ и окончила в 1939 г. уже Ленинградский государственный театральный институт, переименованный из ЦТУ в ЛГИТ в 1938 г. Класс профессора Л. Ф. Макарьева, в котором преподавали актерское мастерство Е. К. Лепковская, М. Б. Шифман, Г. Н. Каганов, В. А. Зандберг, С. Ш. Иртлач, окончили 58 человек. Среди них известные впоследствии актеры: нар. арт. РСФСР Б. И. Хотянов, заслуженные артисты РСФСР Л. П. Жукова, А. М. Кожевников и др.

²¹ Павел Петрович Кадочников (1915–1988) — актер, режиссер; нар. арт. СССР, Герой Социалистического Труда, трижды лауреат Сталинской премии; в 1935–1944 гг. — актер Нового ТЮЗа; в последующие годы много снимался в кино; в 1956–1958 гг. был художественным руководителем студии киноактера при киностудии «Ленфильм». В 1935–1938 гг. П. П. Кадочников работал преподавателем техники речи в ЦТУ.

²² Елена Викторовна Деливрон (1913–2003) — актриса; в 1935–1945 гг. — Новый ТЮЗ, в 1945–1968 гг. — Ленинградский драматический театр (Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской).

²³ Розалия Ивановна Котович (1913–2001) — актриса; в 1935–1945 гг. — актриса Нового ТЮЗа; была замужем за П. П. Кадочниковым. В 1935 г. в спектакле «Снегурочка» А. Н. Островского исполнила роль Купавы.

²⁴ Наталья Александровна Замятина (1913–1996) — актриса; в Новом ТЮЗе с 1935 по 1945 г.

²⁵ Анастасия А. Тимофеева — актриса; засл. арт. РСФСР; в 1935–1945 гг. — актриса Нового ТЮЗа, позднее актриса ЛенТЮЗа. В 1935 г. в спектакле «Снегурочка» А. Н. Островского исполнила роль Снегурочки.

²⁶ Николай Михайлович Лемешев играл в «Снегурочке» А. Н. Островского в Новом ТЮЗе роль Деда-Мороза.

²⁷ Клавдия Яковлевна Фадеева (Фрейдкина) (р. 1908) — актриса; в 1935–1945 гг. работала в Новом ТЮЗе, в 1945–1968 гг. — в Ленинградском драматическом театре (Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской). В спектакле Нового ТЮЗа «Снежная королева» Е. Л. Шварца исполняла роль Маленькой разбойницы.

²⁸ Премьера «Снегурочки» А. Н. Островского в Новом ТЮЗе состоялась в 23 марта 1935 г. Режиссеры Б. В. Зон, Т. Г. Сойникова, художник Е. П. Якунина.

²⁹ Техникум ЛенТЮЗа был открыт 8 мая 1931 г. Заведующим техникумом на протяжении четырех лет его деятельности был Л. Ф. Макарьев. Он же читал лекции по истории античного и западноевропейского театра. Актерское мастерство преподавали Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова. Большинство выпускников Техникума ЛенТЮЗа вошли в труппу Нового ТЮЗа, образованного в 1935 г. и действовавшего поначалу как филиал ЛенТЮЗа.

³⁰ С 1930 по 1977 г. Ненецкий округ, входящий в состав Архангельской области, именовался

«Ненецкий национальный округ», с 1977 г. по настоящее время он носит название «Ненецкий автономный округ».

³¹ Григорий Петрович Демидов (1909–1943) — работал зав. постановочной частью Центрального театрального училища до 1939 г. 7 июля 1941 г. призван по мобилизации в Высшее Военно-политическое училище им. Ф. Энгельса. В 1942 г. направлен на Волховский фронт в 136 стрелковую дивизию. Последнее письмо родным написал 18 января 1943 г. Тогда он был капитаном, зам. командира батальона по политической части 160 стрелкового полка, 224 стрелковой дивизии. Погиб 27 января 1943 г. Его вдова, Мария Варфоломеевна Демидова (1909–?) в 1946–1955 гг. работала в институте зав. костюмерным цехом.

³² Остров Колгуев расположен на востоке Баренцева моря в Северном Ледовитом океане. Является частью Ненецкого автономного округа.

³³ Канин Нос — мыс на северо-западной оконечности полуострова Канин в Ненецком автономном округе. Омывается Белым и Баренцевым морями.

³⁴ Гуляевские Кошки — группа из девяти небольших островов на юго-востоке Баренцева моря.

³⁵ Экзотический индийский фрукт манго признается «королем фруктов».

³⁶ В довоенные времена та часть здания на Моховой, 34, в центре которой располагается так называемая «квадратная лестница» (здесь ныне находятся бухгалтерия, управление кадров, классы кафедры музыкального воспитания, аудитории 51, 54, 55, 57 и выше), находилось общежитие студентов и несколько комнат для проживания преподавателей и их семей.

³⁷ Лепковская рассказывает о здании так называемых Бань купцов Целебеевых (Бассейных бань — до 1922 г. ул. Некрасова именовалась ул. Бассейной), расположенных на сквозном участке, имеющем два адреса: ул. Некрасова, 14-а и Басков пер., 7.

Возведены эти бани были в 1879–1881 гг. по проекту академика архитектуры Павла Юльевича Сюзора. В конце XX в. баня была закрыта, и здание стало разрушаться. В начале нынешнего века были проведены работы по реконструкции и реставрации здания, и ныне в нем располагается спортивно-оздоровительный комплекс «Некрасова, 14» (Бизнес-центр).

³⁸ Перманент — завивка волос, которая держится несколько месяцев и делается в основном при помощи электричества и некоторых других средств. Согласно словарю Ушакова: «Перманентный — непрерывный, постоянно продолжающийся, а перманент — постоянно держащаяся завивка волос» (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М., 1939. Стб. 232).

³⁹ Решетка Летнего сада в Петербурге установлена в начале 1780-х гг. Архитекторы Юрий Матвеевич Фельтен (Георг Рупхерт) и Петр Егорович Егоров.

⁴⁰ Упоминается работа над спектаклем «Емелян Пугачев» И. В. Луковского в ЛенТЮЗе, премьера которого состоялась 30 декабря 1939 г. Постановка А. А. Брянцева, режиссер Е. К. Лепковская, художник В. И. Бейер, композитор Л. А. Ходжа-Эйнатов, балетмейстер С. Г. Корень, хормейстер И. А. Смолин.

⁴¹ Лепковская говорит о спектакле «Много шуму из ничего» У. Шекспира в классе Л. Ф. Макарьева, в котором она преподавала основы актерского мастерства.

⁴² Александр Андреевич Иванов (1806–1858) — художник; академик Императорской Академии Художеств; в 1834–1835 гг. написал картину «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине», в 1836 г. удостоен звания академика.

⁴³ А. А. Иванов работал над картиной «Явление Христа народу» в Италии с 1836 по 1857 г. В 1858 г. картина и множество эскизов к ней были представлены на выставке в Санкт-Петербурге, в одном из залов Академии Художеств.

⁴⁴ Учащийся Ненецкой студии Иван Иванович Хатанзейский.

⁴⁵ Национальная студия Карело-Финской ССР обучалась в ЛГТИ в 1938–1943 гг. До 1940 г. студией руководил Б. М. Сущкевич. После его отъезда с Новым театром (Театр им. Ленсовета) на гастроли на Дальний Восток студию возглавляла профессор Е. Д. Головинская. Актерское мастерство в студии преподавали также А. И. Авербух и О. И. Альшиц. В 1943 г. девять учащихся окончили эту студию и в дальнейшем работали актерами в финском и русском театрах Петрозаводска.

⁴⁶ Картина Карла Павловича Брюллова (1799–1952) «Итальянский полдень (Итальянка, снимающая виноград)» написана в 1827 г., находится в собрании Государственного Русского музея.

⁴⁷ Ленинградский ТЮЗ с 1922 по 1962 г. работал в помещении бывшего Тенишевского училища на Моховой, 35. 1 ноября 1962 г. в этом здании открылся Учебный театр Ленинградского театрального института (ныне — РГИСИ).

⁴⁸ Повесть В. П. Катаева «Я, сын трудового народа...» была написана в 1936 г. В 1939 г. по этой повести режиссером Владимиром Легошиным на киностудии «Союздетфильм» был снят художественный фильм «Шел солдат с фронта».

⁴⁹ Аникин В. П. О сказке «Конек-Горбунок», ее героях и авторе // Ершов П. П. Конек-Горбунок (сказка). М., 1974. С. 8.

⁵⁰ Драматической обработкой П. П. Горлова сказки «Конек-Горбунок» П. П. Ершова 23 февраля 1922 г. открылся Петроградский театр юных зрителей (ЛенТЮЗ). Режиссер А. А. Брянцев, художники В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, композитор П. А. Петров-Бояринов, балетмейстер С. Т. Александров, хормейстеры И. В. Немцев, И. А. Смолин.

⁵¹ Речь идет о курсе Л. Ф. Макарьева, принятом на учебу в ЛГТИ в 1939 г. Этот актерский класс учебу в институте не завершил в связи с войной. Некоторые студенты оканчивали в разные годы

другие классы института, большинство юношей не вернулись с войны.

⁵² Иван Александрович Смолин (1896–1955) — хормейстер ЛенТЮЗа с 1922 г. Выступая на совещании работников театра в ВТО в Москве 15 июня 1954 г. «О воспитании коллектива театра для детей», Л. Ф. Макарьев говорил: «Коллектив Ленинградского ТЮЗа сложился на хоровых занятиях под руководством И. А. Смолина. Мы первое десятилетие существовали как театр синтетического типа, синтетического сценического мастерства. Мы все гордились тем, что умеем делать на сцене такие вещи, которые ни один артист в Ленинграде не может делать» (Макарьев Л. Ф. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. Л., 1985. С. 23).

⁵³ Христиан Христианович Кристерсон (1879–1971) — артист балета, педагог танца; профессор; в 1896 г. окончил Петербургское Императорское театральное училище (ныне РГИСИ) и танцевал в Мариинском театре, преподавал танцы в Смольном и Елизаветинском институтах; в 1919–1922 гг. — преподаватель танца в ШАМ, в 1923–1954 гг. — профессор танца в ИСИ–ТСИ–ЦТУ–ЛГТИ. Автор книг: «Танец в спектакле драматического театра» (Л.; М., 1957) и «Танец в драматическом спектакле» (Л.; М., 1960).

⁵⁴ В старые довоенные времена пятой аудиторией называлась нынешняя Малая сцена Учебного театра, располагающаяся на втором этаже института у «Мраморной лестницы».

⁵⁵ Константин Панков (1910–1942) — ненецкий художник, в 1930-е гг. учился в Ленинградском институте народов Севера в художественной мастерской А. А. Успенского и Л. А. Месса; в 1937 г. работы Панкова были выставлены в советском павильоне на Всемирной выставке в Париже; во время войны был снайпером, погиб в 1942 г. на Волховском фронте. Писатель Г. С. Гор опубликовал книгу «Ненецкий художник К. Панков» (Л., 1968). См. также:

Гор Г. Константин Панков — ненецкий художник. Л., 1973.

⁵⁶ Геннадий Самойлович Гор (1907–1981) — писатель-фантаст; в 1923 г. поступил на литературное отделение факультета языка и материальной культуры ЛГУ; был отчислен из университета за роман «Корова» (роман был опубликован в ж. «Звезда» в 2000 г.). В 1930-е гг. работал на Крайнем Севере, где познакомился с ненецким художником Константином Панковым и записал беседы с ним. В 1960-е гг. начал публиковать фантастические произведения.

⁵⁷ Тыко Вылка (Илья Константинович Вылка) (1886–1960) — ненецкий художник, сказитель, общественно-политический деятель. В 1981 г. режиссер Аркадий Кордон снял на киностудии «Мосфильм» фильм о Т. Вылке — «Великий самодет». Премьера фильма прошла 22 февраля 1982 г. Роль Тыко Вылки исполнил нар. арт. Казахстана ССР, лауреат Гос. премии СССР Нуржуман Ихтымбаев, юного Вылку сыграл актер Расул Укачин, в других ролях снимались актеры: Анатолий Азо, Светлана Тормахова, нар. арт. России Эрнст Романов, нар. арт. России Юрий Чернов, нар. арт. России Буда Вампилов, засл. арт. России Татьяна Ташкова.

⁵⁸ Е. К. Лепковская рассказывает о ныне известном лингвисте Аграфене Сопочиной. Аграфена Семеновна Песикова (Сопочина) (р. 1951) — фольклорист, филолог; в 1977 г. окончила Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена по специальности «Русский язык и литература, языки и литература народов Севера». В настоящее время начальник Сургутского филиала Обско-угорского института прикладных исследований и разработок. Автор следующих работ: Песикова А. С. Картинный словарь хантыйского языка (сургутский диалект): Учебное пособие для 1–4 кл. общеобраз. уч-режд. 2-е изд. СПб., 2008; Песикова А. С., Кулинич Е. Д. Хантыйский язык: Учеб. для 3-го кл. СПб., 1997; Покачева Е. Р., Песикова А. С.

Русско-хантыйский разговорник (сургутский диалект). Ханты-Мансийск, 2006 и др.

⁵⁹ Василий Николаевич Ледков (1933–2002) — ненецкий поэт, прозаик и переводчик; в 1959 г. окончил филологический факультет Педагогического института им. А. И. Герцена; затем работал в Ненецком автономном округе учителем, литсотрудником и отв. секретарем окружной газеты «Нарьяна вындер». Опубликовал сборники стихов: «Быстроногий олененок» (Стихи для младш. возраста / Перевод с ненецкого М. Скороходова. Архангельск, 1962); «Голубая страна. Стихи» (Архангельск,

1975); «Далеко Сэрне моя живет. Стихи» (Архангельск, 1961); «Ивовое море. Стихи» (Архангельск, 1968) и др. См. также: *Ледков В. Н.* Начало большого дня: Повести. Легенды. Сказки. М., 1988; *Ледков В. Н.* Люди «Большой Медведицы»: Диалогия / Пер. с ненецкого Н. Леонтьева. М., 1977; *Ледков В. Н.* Месяц Малой Темноты: Диалогия / Пер. с ненецкого Н. Леонтьева. Архангельск, 1979; *Ледков В. Н.* Розовое утро: Романы и повести / Пер. с ненецкого. М., 1984 и мн. др.

⁶⁰ Я храню и порой перечитываю книги, подаренные мне Е. К. Лепковской, как одну из самых дорогих

реликвий своей жизни. На титульном листе «Экзамена каждый день» Евгения Константиновна написала: «Юрию Андреевичу Васильеву — с пожеланием широкого жизненного пути, наполненного большими творческими свершениями, и с верой в то, что пожелания мои сбудутся. Е. Лепковская. Октябрь — 79. Ленинград». На обороте титула книги «Цветы на холодном снегу» рукой Евгении Константиновны выведено: «Дорогому и умному другу Юрию Андреевичу Васильеву от автора. Е. Лепковская. 12 сентября — 84. Ленинград».

⁶¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 526. Оп. 1. Д. 138. Л. 20–21 об.

А. М. Вареникова

«Жиль и Жанна» Георга Кайзера

Георг Кайзер (1878–1945) известен русскоязычному исследователю по таким экспрессионистическим пьесам, как «С утра до полуночи» (1912), «Граждане Кале» (первая редакция 1912–1913), трилогия о газе (1916–1919). Все эти драмы имеют ярко выраженную социальную направленность, однако ряд произведений Кайзера, относящихся к этому периоду, носит совсем иной характер. Будучи почти что интимными, они показывают путь к преобразению отдельной личности. Именно в этих драмах особенности кайзеровского экспрессионизма раскрываются наиболее полно.

Конфликт пьесы «Жиль и Жанна» (1922), «одной из наиболее экспрессионистических драм Кайзера»¹, лежит в асоциальной плоскости, затрагивает скорее единичного человека, нежели человечество в целом. Это столкновение героя с собственной совестью, персонифицированной в виде женщины, ведущей его к перерождению. Жанна д'Арк, на которую возложено спасение Франции, снимает доспехи на поле боя для того, чтобы спасти одного — маршала Жилия де Рэ. У Кайзера она «не инструмент Господа», но «воплощение чистоты, способной очистить человека»².

Пьеса показывает, что экспрессионизм можно рассматривать не только как выплеск ужаса целого поколения перед сложившейся социально-политической и культурной ситуацией, но и как художественную экспрессию, выражающую глубоко личный конфликт автора. В «Жиле и Жанне» не только четко определена и полностью раскрыта, но и разрешена

проблема, занимавшая Кайзера на протяжении всего экспрессионистического периода его творчества, — перерождение личности, возможность ее преобразования через связь с высшими силами. Уже здесь драматург приходит к идее бога и христианству, что более ярко проявится в его поздних пьесах.

Пьеса была несколько раз поставлена на немецкой сцене 1920-х годов. Премьера состоялась на волне колоссального сценического успеха Кайзера, 2 июня 1923 года, на сцене Альтэс Театэр в Ляйпциге. В главных ролях Лотар Кёрнер и Маргаретэ Анлон. Режиссер Альвин Кронахер (в декабре того же года он выпустил скандальную постановку «Ваал» по одноименной пьесе Б. Брехта). Спектакль не был широко освещен в прессе. Немногочисленные отзывы, однако, дают понять, что в постановке использовались экспрессионистические приемы: «Тигр Жиль... со своими лапищами и прыжками был превосходно монолитен; Жанна... стала победоносным святым сверхдевичеством. А то, что сделал доктор Кронахер по части согласования стиля и цвета в архитектурных деталях, равно как и в оформлении в целом и прежде всего в великолепном построении людской толпы в финальной сцене трибунала в соборе, стоящей в пьесе особняком, едва ли мог вообразить сам писатель»³.

Большую известность получил другой спектакль в постановке Карла Фогта, которым 28 августа 1924 года открылся берлинский Драматический Театэр. Число действующих лиц (а их в пьесе более пятидесяти) было сохранено практически

неизменным. В главных ролях: Вильхельм Дитерле, Мария Айс, Хуберт фон Майринк.

Декорации разработал архитектор-экспрессионист Ханс Пёльциг. Они были выполнены в духе его архитектуры, тяготеющей к сглаженным углам, плавным очертаниям и теплым приглушенным тонам в охристо-коричневой и зеленовато-голубой гамме: «...Георг Кайзер... использует все смысловые возможности сцены. Все шумы, все цвета вибрируют на ней и претворяются в сценических задачах. Ханс Пёльциг следует им в... установке кулис, дает изгибы, извилины, волшебное освещение, сумрачную игровую площадку для легендарного события»⁴. Художник много работал с цветом и светом, зачастую на контрасте с текстом драматурга. Вот как выглядел допрос Жанны: «Сцена в монастыре носила достаточно замкнутый, давящий характер, содержала нечто таинственное, что придавало еще более мрачную атмосферу допросу Жанны кардиналом. Художественная помощь Ханса Пёльцига показалась мне весьма ценной... ледяная диалектика смягчилась, теплые краски оттенили ее и придали людской неподвижности действующих лиц ритм радостных цветов»⁵. Декорации в сценах, разыгрывавшихся в жилищах героев, отражали характер хозяев: «Дворец Жилия оказался просторным и высоким (окна показаны грязными), жилище алхимика мрачное и смутное, как его и его владелец...»⁶.

Что касается режиссуры, то для Фогта был принципиально важен ансамбль. В соответствии с эстетикой экспрессионизма, толпа становилась собирательным, коллективным персонажем: «Режиссура... подчеркнула театральность пьесы Кайзера в невероятно стремительной, кажущейся сегодня новой форме. Она старалась снять внимание с отдельного актера и перенести силу воздействия на ансамбль»⁷.

Интересно, что один из ключевых эпизодов — разговор Жилия с крестьяна-

ми — назван некоторыми рецензентами провальным: «Эта невероятно важная в плане режиссуры толпы сцена оказалась вялой. Поруганные крестьяне должны были стоять за свою честь подобно ужасающему первобытному лесу. А не как костлявые людишки — в режиссуре Фогта»⁸. Речь здесь идет явно о разнице в прочтении материала. Режиссер оказывается ближе к Кайзеру: крестьяне, месяцами безропотно сносившие исчезновение своих дочерей в замке маршала, едва ли могли одновременно превратиться в грозную силу. Скорее, они, как это и показал режиссер, онемели от собственной смелости.

В сценографическом решении Пёльцига Жиль-Дитерле выглядел особенно живописно: «В начале (спектакля. — А. В.), мрачный, в черных латах приближаясь сзади к светлой деве, отбрасывая исполинскую тень, он производит невероятно образное воздействие. Как много интересного в постановке в отношении цвета и света. У этого животного в подаче Дитерле есть еще жар и страсть»⁹. Здесь описывается типично экспрессионистическая мизансцена.

Из описаний видно, что Дитерле использует интонацию и жест в соответствии с принципами экспрессионистической эстетики, раскрывая с их помощью порывы своего героя, подкрепляя ими идею режиссера и драматурга — преобразование зловещего злодея в любящее сердце: «Дитерле подчеркивает многократные перемены Жилия от полководца через лжеца, обманщика, убийцу к героическому стороннику спасения через женщину»¹⁰. Другая статья: «Длинную речь к алхимику он произносит в таком самодовольном, замирающем на выдохе тоне, что сложно ухватить смысл»¹¹.

Отзывов об игре Айс минимум: «Мария Айс, Жанна, выглядит еще незрелой. Она принижает святую деву... до слабой женщины»¹². При этом подробно описано исполнение ролей алхимика и короля

Франции: «Лоос дал алхимику коварную душу торгаша, странную маску, противоречивый тембр голоса. Так, в отчаянии Жилия прозвучал резкий голосок алхимика, который... диковинным поведением пытался привлечь к себе благосклонность. Теодор Лоос подал эту фигуру в средневеково-таинственном свете без открытого фиглярства... Прекрасным простодушным парнем был король Хуберта фон Майринка: женственный, приплясывающий, ребячливый, нескромно игривый»¹³. Игровая природа героя фон Майринка отмечается и в другой статье: «У этого короля нет характерного для того времени шута — он сам свой собственный шут»¹⁴. Эти персонажи оказались близки экспрессионистической эстетике, будучи скорее обобщенными идеями, нежели конкретными людьми.

В январе 1926 года пьеса была поставлена в Штадттеатр в Хальберштадте. Об этом спектакле сохранился один отзыв, в котором сообщается, что режиссер спектакля, интендант театра Ойген Тойшер, проделал колоссальную работу, в том числе и с актерами на второстепенных ролях, и добился высокого уровня дисциплины в массовых сценах¹⁵. Роли исполняли: Жиль — Вальтер Зюсенгут, Жанна — Рут Пёльциг, король — Херберт Шидель, алхимик — Хельмут Шефен.

Перевод пьесы выполнен по полному собранию сочинений Георга Кайзера (*Kaiser G. Werke*: In 6 B. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971–1972. B. 5). Многочисленные тире обозначают паузы (молчание), длительность (глубина) которых соответствует количеству этих знаков.

Примечания

¹ *Kenworthy B. J.* Die Dramen 1928–1945: Apotheose der Subjektivität // Georg Kaiser / Hrsg. A. Arnold. Stuttgart: Klett, 1980. S. 70.

² *Fivian E. A.* Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München: Verlag Kurt Desch, 1947. S. 137.

³ *Grothe H.* Georg Kaisers Gilles und Jeanne // University of Alberta (Canada). Georg Kaiser Collection. Accession 96–2. Section II: Secondary material. Accession no.: 96–2–244. Gilles und Jeanne.

⁴ *Engel F.* Eröffnung des Dramatischen Theaters: «Gilles und Jeanne» von Georg Kaiser // Ibidem.

⁵ *Mühr A.* Dieterle als Direktor: Nachspruch zur Eröffnung des Dramatischen Theaters // Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ [Anonym]. Dramatisches Theater: Georg Kaiser: «Gilles und Jeanne» // Ibidem.

⁸ *Mühr A.* Dieterle als Direktor: Nachspruch zur Eröffnung des Dramatischen Theaters // Ibidem.

⁹ *Falk N.* [Hochwert der ganzen Aktion...] // Ibidem.

¹⁰ *Mühr A.* Dieterle als Direktor: Nachspruch zur Eröffnung des Dramatischen Theaters // Ibidem.

¹¹ *Klaar A.* Eröffnung des Dramatischen Theaters: «Gilles und Jeanne» von Georg Kaiser // Ibidem.

¹² *Mühr A.* Dieterle als Direktor: Nachspruch zur Eröffnung des Dramatischen Theaters // Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ *Falk N.* [Hochwert der ganzen Aktion...] // Ibidem.

¹⁵ *Dr. Pz.* «Gilles und Jeanne». Drama von Georg Kaiser: Erstaufführung // Halberstädter Zeitung. 1926. 28. Jan.

Г. Кайзер
Жиль и Жанна
Сценическое действие в трех частях

Фрицу Штидри

Действующие лица

ЖИЛЬ ДЕ РЭ
ЖАННА
КОРОЛЬ ФРАНЦИИ
НУНЦИЙ
АЛХИМИК
ИТАЛЬЯНЕЦ
ГУБЕРНАТОР
ПРАБАБКА-КРЕСТЬЯНКА

Кардиналы, епископы, монахи, монашки, придворные, французские и английские офицеры, жандармерия, французские и английские солдаты, крестьяне, матери-крестьянки, палач и помощники, зрители

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

*Поле сражения; островерхий холм.
Глухой шум битвы вдали — отступая все дальше.
Тридцатидвухлетний король Франции поднимается на холм;
свита, знаменосец, трубач, жандарм.*

Король, обозревая происходящее сверху. Разум мой не верит тому, что видят глаза. Перемена слишком разительна, чтобы рассудок мог за ней угнаться. Вы должны поделиться со мной своими наблюдениями, возможно, они отличаются. Тогда поправьте меня безбоязненно. Я никоим образом не упорствую в суждениях. Здесь надо установить истину — перед данностью капитулирует и сам король Франции! — поднимитесь ко мне — преодолейте преграды раболепия: мы все здесь зрители, и один может превзойти другого разве что в восхищении игрой. Это должно сейчас определять ранжир!

Свита слабо рукоплещет — поднимается к королю.

король. Это то поле битвы, которое утром было усеяно врагами? Минуту, когда мне показали эту вооруженную толпу людей, я отношу к одной из самых ужасных из пережитых мною. Я бы хотел ослепнуть. Более того: в истории Франции не найдется другого столь трагического момента. Я превосходно знаю нашу историю, но не нахожу в прошлом ничего сопоставимого. И будущее не сможет этого превзойти. Признаюсь — когда опасность миновала, можно быть откровенным, я был скорее готов к бегству, чем вступить в эту безнадежную битву: после моего решения — если бы я его принял! — протрубили бы отступление и поле сражения было бы добровольно сдано врагу. Таковы были —

по всем моим соображениям — наши виды до обеда — послеобеденное время открыло нам неожиданную картину. *Одному придворному.* Что это?

первый придворный, улыбаясь. Победа.

король *второму.* Твое впечатление?

второй придворный. Отчетливая победа.

король *третьему.* Ты полагаешь?

третий придворный. Конечно, победа.

король *четвертому.* Ты считаешь это победой?

четвертый придворный. Победа со всеми козырями.

король *остальным.* Кто против победы? — Сомневающиеся должны собраться на левом склоне. Я приму сторону большинства.

Свита остается плотной толпой.

король. Расступитесь!

Свита образует пространство вокруг короля.

король. Да — это победа! Я убежден. День выигран — написан еще один славный лист.

Один придворный пишет.

король. В ужасном кровавом кольце англичанин был выбит со своих позиций. Превосходство в силах и укрепления не выдержали натиска наших войск. Уступающие по численности — безмерно превосходящие в своем презрении к смерти, стояли они — прорвавшиеся — торжествующие. Все дальше и слабее с краев поля боя доносятся вечером сигналы к атаке — враг ослабел в смерти — ряды трупов и горы позади. Равнина курится красным туманом от крови. Массовая гибель трогает стонущие ветра. Великолепная победа!

свита *ликуя.* Да здравствует король Франции!!

король. Не говорите этого. Я этого не приемлю. Я причастен к этому успеху только тем, что признаю благоприятный исход. Вы слышали от меня самого, с какой

неохотой я ввязался в это предприятие. Мой последующий успех ничего тут не меняет.

один придворный. Только король Франции побеждает во Франции!

король. Не нарушайте мое самообладание. Здесь традиция прерывается. Приметы слишком очевидны, чтобы понять их неверно. Одна девушка обнаружила талант полководца. Тут играют роль такие вещи, с которыми я не хочу связываться, желая приписать себе заслуги. Я сейчас форменным образом пугаюсь собственных слов. Я говорил слишком надменно?

свита *улыбается.*

король. Теперь вы молчите. Бросаете меня в западню. Я охвачен таким странным трепетом, что хотел бы оказаться под этим холмом. Почему здесь нет никакого логова? Лучше бы вы укрыли меня в каком-нибудь углублении в земле, чем позволить мне осрамиться на этом холме.

Один придворный дает ему бокал вина.

король *жадно пьет.* Вкус превосходный. Идея была хорошая. Я его награжу. Чего ты хочешь? Позже. Сейчас хочу использовать мой настрой: что будет с девушкой? — Жанной зовется она. Я принужден снова смеяться. Смейтесь и вы! Эту Жанну мы должны благодарить хотя бы за потеху. Об этом позже. Сейчас скажу немного — Не забудем это поле боя. Но я смеюсь — — вы смеетесь — —!

Все необузданно хохочут.

король. Ее зовут Жанна — — она из деревни — — хочет спасти Францию — — щеголяет ситцевыми лохмотьями — — башмаки как челноки — — Жанной ее зовут! — — Ее зовут Жанна!! — — — Ее зовут Жанна!!! — — — Я не могу спасти Францию — — спасай, кто может, — — Жанна хочет смочь — — я не могу — — Жанна может — — никакой король не может — — Жанна может — —! Моя искрометная шутка: ничего удивительного, что может деревенская девчонка — если не может король!!

Громкий смех.

король. Прислушайтесь к тишине. Никаких барабанов — никаких труб. Ото всей битвы! — Я должен поразмыслить о награде. Это сложный случай! — Я не знаю. Девушка-солдат — которая одна выиграла весь бой! — Невозможно опереться на прежние решения. Мировая история не знает ничего подобного — — — Я дам ей выбрать. Замок — что я говорю! — Имение любого размера — герцогство — Был бы у меня сын, выдал бы за него замуж! — Всё, кроме короны Франции. На этом слове меня удержите! — Сейчас она должна прийти.

Трубачи поднимаются на холм — подносят к губам трубы.

король. Стойте! Следует поблагодарить дворянина, который оплатил мне войско. Долг я признаю в полном объеме. У меня не было бы денег. Из моего кармана не струился бы капитал во славу Франции! — Подношениями я не доставлю Жильо де Рэ особенного удовольствия. У него большие владения — половина провинции.

один придворный *подает ему маршальский жезл.*

король. Что это? Я вижу: маршальский жезл! Это вновь превосходная мысль. Вы сегодня воодушевлены — всегда ли поле боя делает вас такими проворными? Надо бы, чтобы было побольше битв. — *Трубачам.* Трубите — им еще нужно пройти через поле.

Трубачи трубят бравурные фанфары. Знаменосец тоже на вершине холма.

король *после паузы.* Выдвинет ли девушка чрезмерно значительные требования? Все же она поставила на карту жизнь и здоровье. Счет может оказаться непомерным. Я согласился на всё. С этой позиции меня не сдвинуть. Чего же она пожелает?

один придворный, *улыбаясь.* Исполни то, что будет касаться только ее.

король. Верно! Я обязался сделать лишь это. Один-единственный человек может иметь лишь ограниченные по-

требности, касающиеся его собственной персоны. Я тоже не ем двух куропаток одновременно. Все желания, вовлекающие родственников, я отклоняю. Именно с ними она на меня и набросится — я это предвижу. Изольется потоком просьб — мать, отец, бабушка, дедушка, крестные, братья и сестры — надо одарить всю ее деревню. Это переходит всякие границы! Я против этого попрошайничества с самого начала. Это никак не противоречит моим прежним признаниям — я вношу это ограничение с полным правом! — Одобряете ли вы мой образ действий?

Свита негромко рукоплещет в знак одобрения.

король. Вот она приближается! — Серебристо-белая — белый флажок, как белье, вывешенное сушиться на деревенском лугу. Не хватает стада гусей. Весьма просто — но красиво. Смотрите!

Свита озирается вместе с ним.

король. Этот благородный муж выглядит весьма странно рядом с ней. Я знаю: это Жиль де Рэ — это знание не дает мне ничего! Он предлагает мне войско с условием, что его возглавит деревенская девчонка. Эти отношения никогда не были мне понятны — эта пара на поле: большая загадка для меня. Его расходы будут возмещены маршальским жезлом. Но перспектива мне не ясна. Ведь каждый бой сопряжен с опасностью, которая делает сомнительным любое вознаграждение. Каждый может пасть! — Мы не хотим принять обоих с омраченными лицами — — они имеют право видеть на них радостное выражение!

Свита отступает — группируется.

король. Жезл у меня? Да, у меня.

Жанна: в серебристых доспехах, как мужчина, — слева сверкающий меч, справа белое знамя — поднимается на холм.

Жиль де Рэ следует сразу за ней: в синей черной броне.

король *свите.* Победители — Жанне и Жильо. Моя свита!

Жанна смотрит прямо в лицо королю.

КОРОЛЬ *взволнован и смущен*. Невероятно громко — звучали трубы. Это был мой приказ. Нужно было когда-то закончить — с битвой. Между тем стало весьма поздно. — Должно уже было хватить. Преследовать бегущего врага — в темноте, когда едва можно отличить англичан от французов, — рубят вслепую и не тех — Нам довольно уже имеющихся тел — вид с этого холма отличный. *Свите*. Кто его посоветовал?

В последовавшей тишине.

КОРОЛЬ. Так или иначе мы встретились здесь. Король должен быть на видном месте — вы меня быстро нашли. Мы хотим сделать из холма памятник, дав ему имя. Я беру на себя обязанность решить, чему его посвятить. Настолько простираю я границы моей благодарности. Но это обще — какой особой милостью могу я отблагодарить тебя, Жанна?

ЖАННА *хочет сказать*.

КОРОЛЬ, *глядя краем глаза на свиту*. Не забывай: король — тоже всего лишь король. Или король — это король. Я должен думать о народе. Народ — это множество людей — с отцами, матерями, бабками, дедками, крестными, братьями и сестрами. Каждому достается его доля. У меня нет рога изобилия, который я опустошаю по собственному усмотрению. Я должен приспособливаться, как и все. Я бережливо обхожусь и с моим доходом. Ты из простой семьи и знаешь нетребовательность. Возможно, это высшая добродетель — которую тебе не стоит забывать даже в опьянении победой. Я дал тебе лучшие наставления. Теперь проси!

ЖАННА. Я хочу —

КОРОЛЬ. Замок для тебя освободится тотчас же. Баронат ждет тебя. Ты можешь получить княжество. Ты можешь быть следующей после короны — только саму корону, ее ты не получишь. Против такой просьбы есть возражения, которые поддерживает моя свита. За исключением короны — проси всё!

ЖАННА. — быть здесь одна!

КОРОЛЬ *в замешательстве*. Да, да, да. Одна. Нужно быть одному. Кто может, должен быть один. — Ты хочешь остаться одна и подумать, о чем ты меня попросишь?

ЖАННА. Я ничего не прошу — только лишь быть одной на этом холме!!

КОРОЛЬ. Это все твои притязания? Я был готов к большему. И капли жадности нет во мне. Всё, кроме короны. Я повинуюсь и следую этому желанию. *Хочет уйти*.

СВИТА, *останавливая его*. Маршальский жезл!

КОРОЛЬ. Я все еще держу его. Он почти что оказался мною забыт. Вот, Жиль де Рэ, звание маршала Франции даю я тебе. Маршалу Франции слава!

СВИТА. Слава!!!!

Трубят фанфары.

КОРОЛЬ. К шатрам! Будет ветрено — у нас нет плащей. *Жанне*. Спокойной ночи! *Уходит со свитой впереди.*

Жиль исчезает за холмом.

ЖАННА *стоит одна — вытягивается — поднимает меч и знамя к небесам. С небес на нее падает ослепительный луч света: в белом пламени полыхает ее фигура — она словно читает молитву.*

ЖИЛЬ *невидимый — мощно кричит*. Жанна!!!!

Луч тотчас гаснет.

ЖАННА. Кто еще здесь?!

ЖИЛЬ, *по-прежнему невидимый*. Жиль!!!!

ЖАННА. Где?!

ЖИЛЬ, *резко возникая — прямо перед ней*. Перед тобой!!

ЖАННА. Кого ты ищешь?!

ЖИЛЬ. Тебя!!

ЖАННА. Почему меня?!

ЖИЛЬ. Потому что я жажду тебя!!

ЖАННА. Мне ничто не угрожает!!

ЖИЛЬ. Ничто, Жанна!!

ЖАННА. Так оставь меня одну!!

жиль. Так оставь нас одних!! *Он обхватывает ее.*

жанна. Прочь — —!!

жиль. Не в этот раз — —!!

жанна. Я закричу — —!!

жиль. Мы одни — —!!

жанна. Маршал Франции — —!!

жиль. Дева с небес — —!!

жанна. Разбойник!!

жиль, *отпуская ее — упав на землю.*
Твой зверь — —!!

жанна. — — Поднимайся. Это пастбище освящено смертью. Для него оскорбительно уже то, что ты попираешь его своими стопами. Пойди прочь!

жиль, *выпрямившись.* Это поле — моя земля. Добытая в бою — для тебя. Ты и поле боя — мои!

жанна. Это знамя победило —

жиль. Благодаря моему войску. Купленному для тебя — истекавшему кровью от победы к победе. *С раскрытыми объятьями.* Ко мне, Жанна!!

жанна. Никогда, Жиль!!

жиль. Сегодня — и завтра — и навек. Кровавое поле вокруг нас — свадьба над тысячами павших. Ко мне, Жанна!!

жанна. Никогда, Жиль!!

жиль. Черная ночь и белый облик — закованный в сталь — ты, лунный мир неприкосновенности. Ко мне, Жанна!!

жанна. Никогда, Жиль!!

жиль. Я возвысил тебя в победе — теперь пади со мной в пасть уничтожения. Ко мне, Жанна!!

жанна, *поднимая знамя.* Никогда, Жиль!!

жиль, *смеясь.* Я был флагом и мечом. Меня гонит жажда тебя, рядом с тобой. Мой конь взывает к твоему. Моя цель превзошла победу. Здесь сверкает триумф!

жанна. Не ты, Жиль!!

жиль. Это был англичанин? Это был король Франции? Сброд! — Жанна есть слово, которое поражает. Жанна — это будет причитание. Жанна — Жанна — Жанна! Оно вплетается в экстаз. Женщи-

ны — женщины — женщины опускаются на дно, Жанна восходит на небеса. Непорочность снова покрывает землю своей глазурью — надломить ее не сравнится ни с чем. Я опустошу первую деву!

жанна. Не богохульствуй, Жиль!!

жиль. Утри ярость с моих губ, если ты можешь. Ослабь пророчество твоего чуда. Оно будоражит мою кровь. Что овладело мной? Что тянет меня от блистательного шума роскошной жизни на поле боя — к смертной тоске — к скулению перед деревенской девкой? Чего ты хочешь от меня?! Чего хочу здесь я?! Что такое ты и я — кольцо, которое жжет и давит меня?!

жанна. Я не слушаю тебя, Жиль!!

жиль, *падая ниц.* Вопрос вздымает пыль в подзвездном мире. В песчаном облаке темнеет ответ. Я буду сечь землю, пока она не даст его. От буйного корня до шумной кроны раздувается разрастающаяся толкотня листьев: *Кто я — кто ты — кто мы в переплетении?!!*

жанна, *уходя с холма.* Я больше не слушаю тебя — Жиль!!

жиль. Ревущая тишина: — где твой язык, которым ты молчишь? Я вырву его с корнем, и растоптанным фальцетом запоем твоё дыхание, которое услышу я с радостью — — или с неприкрытым ужасом!!!!

жанна, *невидимая — издалека.* Я больше не слушаю тебя — — Жиль — — — —

Поле; песчаная впадина.

Приближающийся неистовствующий шум битвы.

Входят король и свита — устремляются в низину.

король, *плачет.* Огромная как кирпич — — мощная как скала — — с зубцами — — с острым краем — — громоздится как гора — —!

первый придворный, *ворчиливо.* Что как гора?

король. Пылинка в моем глазу! Влетела — с ударом выпрыгнул обломок — я видел выстрел.

придворный. Я удалю грязь.

король. Осторожно. Это глаз. Это скользкий студень. Какая чувствительная роговица — *Он вскрикивает*. Прочь!

придворный. Уже вынул.

король. Где она?

придворный. Унесло ветром. Грамм грязи.

король. Такого маленького размера? Как сильно можно обмануться. Боль выстраивает в моем воображении Пиренеи! — Теперь я могу снова поднять и опустить веко — поднять — опустить — какое восхитительное ощущение. Как новорожденный — я смотрю на белый свет с совсем другим чувством. Нужно было стать слепым, чтобы начать видеть лучше. Бесценный результат! — Как наша битва?

второй придворный. Что мы делаем?

третий придворный. Капитуляция!

король. — — Запретите шуметь!! Войскам нужно договориться драться без музыки. Столкновения не должны проходить с полным оркестром. Мои барабанные перепонки скоро лопнут — я не хочу больше это слышать!

Смех в свите.

король. Почему мы не побеждаем? Почему мы начинаем бой и не побеждаем? Помогите моему рассудку.

четвертый придворный. Потому что наши стоящие колоннами войска не двигаются!

пятый придворный. Я видел, что стоят ружья к ноге!!

шестой придворный. За холмом все войско остается неподвижным!!

седьмой придворный. Лишь небольшая кучка борется с врагом!!!!

король. Понятно. Тогда из битвы ничего не выйдет. Наша ситуация совершенно ясна.

первый придворный. Она будет неясна!

король. Нет, нет, нет. Я все вижу: одна сторона едва борется — она должна победить. Это основы стратегии.

второй придворный. Почему нам не отдадут приказа наступать?!

король. К руководству боем я не имею никакого отношения. Я пришел сюда, чтобы снова увидеть победу. Других намерений у меня не было.

третий придворный. Лучше бы соринка осталась в твоём глазу!

король. Происходит что-то страшное?! Мне придется прятаться здесь вечно?

четвертый военачальник. Вскоре мы должны двигаться дальше!

король. Через поле? Ни шагу! К этому вы меня не принудите. Ни мольбами — ни насилием. По этому пути через ад я второй раз не пойду. Идти сквозь битву — да я ни одной грозы под открытым небом еще не пережил. Не надо искушать судьбу. Я буду сидеть в песке и считать песчинки. Отвлечься — отвлечься.

первый придворный. Теперь мы должны двигаться дальше!

король. Останьтесь! Это дает мне ощущение безопасности. Мы поговорим об отвлеченных предметах. Мы хотим разгадывать загадки!

второй придворный. Прислушайся к шуму!!!

король. Я оглох. Для меня это не разговор. Для меня это слишком громко — а то, что слишком громко, я не слышу.

третий придворный *остальным*. Мы вытаскиваем Короля из низины!

король. Что вы делаете? Что-что-что—? Что вы затеяли?

придворные. Дальше — дальше — прочь от врага!

король. Сначала завяжите мне глаза. Моим платком. Сверните его в толстый валик. *Это делается*. Рассказывайте мне сказки. Самую любимую сказку — —: о волке и семи козлятах. Один спрятался в напольных часах. Начинайте: — — давным-давно — — — —

Свита выводит короля из низины. Все уходят.

В низину приходит Жанна — и два офицера, разгоряченные — в пыли — раненые.

ЖАННА. Здесь заканчивается спуск. Я скрыта от взглядов. Погоня заплутает. Я остаюсь в этой дыре. Запомните это место. *Прислушиваясь.* Погоня на той стороне уже стихает. Укрыта — на несколько минут! *Офицерам, которые лежат.* Вы уже скончались?

ОФИЦЕРЫ *поднимаются.*

ЖАННА. Совершите последнее усилие! Найдите маршала Франции. Скажите ему следующее: я послала ему двадцать вестников — двадцать раз тщетно. Вы передадите мой последний приказ. Вот он: наступать немедленно всеми его войсками со всех сторон. Если он вновь помедлит, то я прерву бой — и обвиню его в неповиновении на поле битвы перед королем Франции. Я буду требовать помещения его под стражу и умерщвления. Он бросил войска короля перед врагом и виновен в их уничтожении. Его господин наблюдал. Это предательство. Его голова принадлежит мне! Не щадите его, утаивая слова. Я больше не приказываю — я грожу! Битва — моя победа — если маршал ударит теперь по наплывающим англичанам. Грядет величайший подвиг Франции — если маршал наконец начнет наступать! — Разделитесь — один должен выжить и передать!

ОФИЦЕРЫ *выползают из низины, уходят.*

ЖАННА *прислушивается к шуму битвы, который все больше удаляется в сторону.*

Жиль де Рэ появляется на краю низины.

ЖАННА, *пораженная.* Ты уже нашел меня?!

ЖИЛЬ. Я ни на секунду не терял тебя из виду.

ЖАННА. Мои двадцать вестников?

ЖИЛЬ. Услышаны двадцать раз.

ЖАННА. Ход битвы?

ЖИЛЬ. Видел.

ЖАННА. Как разворачивается бой?

ЖИЛЬ. Скверно для тебя.

ЖАННА. Маршал — когда ты собираешься наступать?!!

ЖИЛЬ. Решение за тобой!

ЖАННА. Разве я не назвала его?! Из-за смертельной опасности для солдат — из-за моего бедственного положения? Мы кровоточащие остатки — нас перебьют как зайцев. Ты ждешь, когда будет еще хуже?

ЖИЛЬ. Мой час пробил!

ЖАННА. Еще не слишком поздно! Наступай — ты легко победишь. Враг рассеется. Его ряды не стройны — гони их до самой ночи, пока последний англичанин не будет растоптан на полях Франции! — Вперед со мной — там, где я, развевается победа!! К войскам, маршал!!

ЖИЛЬ *спускается в низину.*

ЖАННА. Наверх, маршал, — в атаку!!

ЖИЛЬ. Здесь внизу останусь я.

ЖАННА. Маршал — это предательство!!! Бой кончается скверно — по твоей воле. Я пожалуюсь королю. Ты заплатишь ему плотью и жизнью!!!!

ЖИЛЬ. Я плачу моим солдатам — и за выступление против короля Франции.

ЖАННА, *отшатываясь.* Ты связан с англичанами?

ЖИЛЬ. Я связан с собственной властью — она делает, что хочет. Победу или кровавую баню.

ЖАННА. Ты не хочешь победы?!!

ЖИЛЬ. Ты хочешь?

ЖАННА. Во славу Франции с моей помощью!!

ЖИЛЬ *перед ней.* С твоей помощью — Жанна. С твоей помощью, Жанна, — этого не случится. Ты держишь Францию, как мячик на ладони. Цветной или черный — белый, как ты, или черный, как я, Жанна, когда ты его бросишь — в меня, который его поймает — и заключит в свое владение, будет держать крепко!!

ЖАННА. Маршал — час проходит!!

ЖИЛЬ. Час сияет — его время бесконечно! Выдолбленная в земном шаре низина — безмерно укрытая от людских

взглядов — стыдливо убрана эта постель, которая нас примет и объединит!!!!

ЖАННА. Убей себя, маршал!!!! Твои войска повинуются мне!!!!

ЖИЛЬ. Я люблю тебя, Жанна!! Это мощь — она наполняет меня. Там звучит ночь — там бушует полдень. Кровь наводняет сердце — кровь убивает сердце. Я люблю тебя, Жанна!!!!

Шум битвы вновь приближается.

ЖАННА. Вслушайся в битву!!!!

ЖИЛЬ. Пускай она трубит и кипит — пускай она убивает прямо и исподтишка!! Битва за тобой!!! Я люблю тебя, Жанна!!!!

ЖАННА. Тысячи беспомощно гибнут!!

ЖИЛЬ. Я люблю тебя, Жанна!!!! Угаснет, что шумит, — забудется, что умирает. Я!!!! — люблю — и хочу пережить несравнимое!!

ЖАННА. Среди тысячекратной смерти?!!

ЖИЛЬ. Я!!!! — живу. Во мне течет кровь — она возбуждает страстное желание!!!! Раскрой доспехи — упади — бесстыдно в песок!!!! Мой зверь!!!!

ЖАННА пристально смотрит на него — становится радостной — звонко зовет. Жиль!

ЖИЛЬ настораживается.

ЖАННА. Жиль!!

ЖИЛЬ стоит, окаменев.

ЖАННА. Тебя искала я — Жиль!!!!

ЖИЛЬ, защищаясь, заслоняется от нее руками.

ЖАННА. Тебя мне следовало искать — Жиль. Я послана за тобой — Жиль. Я оказалась среди бряцания оружия и битвы, что найти тебя — Жиль. Я послушно прошла путь сквозь страх и ужас — чтобы достичь последней гибели: — беспросветного ада отверженного человека!!!!

ЖИЛЬ. Битва — —!!!!

ЖАННА. Ты плачевнее сотни битв. Выше победа над одним — она покоряет мир. За тебя борюсь я — Жиль. Что есть оружие, которое разит?!! Побежден лишь безоружный. Тебя хочу я победить — Жиль!!!!

ЖИЛЬ, шатаясь на краю низины — наверх. Битва уничтожит тебя!!!!

ЖАННА. Тебя хочу я победить — Жиль!!!!

ЖИЛЬ кричит назад. Солдаты, кругом и отходим!!!!

ЖАННА. Тебя хочу я победить — Жиль — — — —!!!!

ЖИЛЬ уходит.

Жанна выпрямляется — смотрит в небо: роняет знамя — затем меч — шлем — перчатки. Свет льется на нее с небес — усиливаясь при падении каждой детали амуниции. Освещение ослепительно вспыхивает — — и гаснет.

Шум битвы приближается

На краю низины — английские солдаты.

ОДИН СОЛДАТ. Жанна!

СОЛДАТЫ. Жанна!!!!

ОДИН ОФИЦЕР. Взять ее живой!

Солдаты устремляются в низину и бросаются на Жанну, утопающую под ними.

Пространство часовни, распятие с худалой измученной плотью в натуральный размер — меж роскошных изображений пап.

Кардинал и четыре епископа у стола с доказательствами.

Монах перед боковой дверью.

Жанна стоит посредине.

КАРДИНАЛ. На тебя подал жалобу церковный суд. По его обвинению ты схвачена. Здесь не сокроются ни вина, ни невинность. Распятие и святые лики проклинаяют ложь. Говори правду. Я буду спрашивать. Ты хочешь отвечать?

ЖАННА. Да.

КАРДИНАЛ. Ты Жанна. Из деревни. Твои родители — крестьяне. Ты с этими батраками. Что побудило тебя оставить крестьянский труд и взяться за оружие?

ЖАННА. Нужда родины.

КАРДИНАЛ. Это дело мужчин —

ЖАННА. Родина — дело всякого!

КАРДИНАЛ умолкает и обменивается взглядами с епископами.

ЕПИСКОП *кардиналу*. Роль простого солдата вполне воплотила бы это доброе намерение.

КАРДИНАЛ *Жанне*. Не должно ли нам казаться дерзостью то, что ты возжелала вести целое войско короля Франции?

ЖАННА. Мой пример должен был сделать то, чего не могла достичь моя сила!

КАРДИНАЛ *вновь смотрит на епископов*.

ВТОРОЙ ЕПИСКОП. Личной храбрости хватило бы для этого умысла.

КАРДИНАЛ *Жанне*. Не должны ли повергнуть нас в изумление твои способности, то, как ты овладела военным делом?

ЖАННА. Снизьте превозношение этого искусства. Дешева та слава, что покоится на трупах!

КАРДИНАЛ *бросает взгляд на епископов*.

ТРЕТИЙ ЕПИСКОП. Защита, твердо стоящая на ногах.

КАРДИНАЛ *Жанне*. Эти объяснения мы не пропустим мимо ушей. Мы отнесемся к ним с пониманием. Все это можно рассматривать с той осторожностью, какую ты предлагаешь. Мне даже хотелось бы, чтобы она утвердилась. Нечистое может скрываться в самом корне, если представления изначально неверны. Это ясно. *С нетерпеливым вопросом*. Растолкуй нам, как ты первую битву выиграла, а вторую — проиграла.

ЖАННА *молчит*.

КАРДИНАЛ. Я знаю, нельзя все время быть победителем. Удача в бою непостоянна. Так и есть: любой земной триумф должен потерпеть поражение — распятие господствует! Твой случай, однако, странен. Тебя находят в песчаной низине — безоружной. Захватить тебя в плен оказывается несложно. Ты хотела проиграть битву?

ЖАННА. Нет.

КАРДИНАЛ. Ты проиграла ее — с войском, стоявшим наготове, но не пошедшим в атаку. Многочисленным — сверхсильным — жаждающим боя. Почему ты не повелела атаковать?

ЖАННА. Я хотела — выиграть битву!

КАРДИНАЛ. Что это за план битвы, по которому небольшая кучка дает себя разбить, а большая часть наблюдает?

ЖАННА. Я хотела — выиграть битву!!

КАРДИНАЛ. В песчаной низине — безоружной?

ЖАННА. Я хотела — выиграть битву!!!

КАРДИНАЛ. Здесь вспыхивает наше подозрение. Ни один солдат — будь он даже последним по званию! — не бросит свое оружие без причины, как это сделала ты. Смысл этого для нас столь темен, что тебе предъявляется обвинение в тайном сношении с дьяволом. Тебе вменяется страшнейший грех, который может быть искуплен лишь огнем. Обели себя немедленно — сами слова прокляты, как и деяние, которое они называют! *Епископам*. Закрывать!

ОДИН ЕПИСКОП *встает, опускает перед распятием узкую черную завесу*.

КАРДИНАЛ. — — Знаешь ли ты дьявола?!

ЖАННА. Я не знаю его.

КАРДИНАЛ. Через него ли ведешь ты свою смутную игру победы и поражения в бою?!

ЖАННА. Я побеждаю и проигрываю не по дьяволову повелению.

КАРДИНАЛ. Ни разу не овладевал дьявол тобою в ночи?

ЖАННА. Ни в одной ночи, ни прежде, ни ныне.

КАРДИНАЛ. Девственна ли ты?

ЖАННА. Вы велели это проверить.

КАРДИНАЛ *после паузы*. Жанна — теперь внимай: отец, который больше, чем отец во плоти, просит свою дочь — тебя, Жанна, — ради единственной истины, что бесконечнее, нежели все преимущества минутной лжи: столь же ли ты честна, как и целомудренна????

ЖАННА. Да.

КАРДИНАЛ *смотрит на епископов*.

ЕПИСКОПЫ *немь*.

КАРДИНАЛ *монаху*. Свидетелей!

Монах выходит — возвращается с первым английским офицером.

КАРДИНАЛ. Ты английский офицер. Ты принимал участие в обоих сражениях, одно из которых имело счастливый исход для Франции, другое — для вас?

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Дважды был я на фронте.

КАРДИНАЛ. Ты встречал на поле боя Жанну?

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Мы скрестили шпаги.

КАРДИНАЛ. Не превосходила ли твоя мужская сила ее девичью?

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я прекратил бой.

КАРДИНАЛ. Тобой овладел таинственный паралич?

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Да.

КАРДИНАЛ *резко*. Какого рода??

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я распознал женщину.

КАРДИНАЛ. Лишь потому, что она женщина?

АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. А я англичанин!

КАРДИНАЛ *епископам*. Кто-нибудь хочет допросить?

ЕПИСКОПЫ *отказываются*.

КАРДИНАЛ *монаху*. Второго свидетеля!

Монах сопровождает английского офицера к выходу — впускает второго английского офицера, однорукого.

КАРДИНАЛ. Ты английский офицер. Где ты потерял руку?

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. В первом бою.

КАРДИНАЛ. Кто отрубил ее?

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Жанна.

КАРДИНАЛ. Ты не был сильнее?

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я перестал рубить, когда увидел ее.

КАРДИНАЛ. Кого??

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Жанну.

КАРДИНАЛ. Она пленила тебя взглядом?!

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я устоял на нее.

КАРДИНАЛ. Она —???

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. — метила точно в руку и отрубила ее вместе со шпагой.

КАРДИНАЛ. Ты мог бы убить Жанну, если бы хотел?

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Нет.

КАРДИНАЛ. Причина??

ВТОРОЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я не хотел!

КАРДИНАЛ *епископам*. Кто-нибудь хочет допросить?

ЕПИСКОПЫ *отказываются*.

КАРДИНАЛ *монаху*. Третьего свидетеля!

Монах уходит со вторым офицером — возвращается с третьим английским офицером.

КАРДИНАЛ. Ты взял Жанну в плен?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Да.

КАРДИНАЛ. Где?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. В песчаной низине.

КАРДИНАЛ. Она защищалась?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Нет.

КАРДИНАЛ. Где было ее оружие?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. В песке.

КАРДИНАЛ. Она сложила оружие до твоего прибытия?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Она стояла без шпаги — без перчаток — без шлема.

КАРДИНАЛ. Соблазняла ли она тебя?

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. На что?

КАРДИНАЛ. Остаться, как она, без оружия.

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Для чего?

КАРДИНАЛ. Для любовной связи, исходящей от дьявола!

ТРЕТИЙ АНГЛИЙСКИЙ ОФИЦЕР. Я буду защищать Жанну от таких оскорблений!!

КАРДИНАЛ *епископам*. Кто-нибудь хочет допросить?

ЕПИСКОПЫ *отказываются*.

КАРДИНАЛ *кивает монаху*.

Монах уходит с третьим офицером.

КАРДИНАЛ. Вот свидетели. Три раза это враги, дающие показания. Мы услышали то, что подкрепляет наш вердикт. Вначале мы положили груз обвинения на левую чашу весов — она опустилась низко. Она ударилась о самое дно вины. Резко и страшно. Мы содрогнулись пред столь тяжким преступлением, проступавшим перед нами! — Теперь мы опустили груз и еще один на правую чашу, и медленно — медленно тяжелела она — все ниже с каждым лотом освобождения от подозрений — левая поднялась из пропасти — все выше и выше — еще немного колебаний — еще чуть-чуть сомнений и промедления: теперь коромысло весов остановилось — и застыло без движения.

ЕПИСКОПЫ *поднимаются.*

КАРДИНАЛ. Из усердного дознания следует справедливый и ясный приговор: Жанна — ты — — — —

Монах всходит поспешно.

МОНАХ. Объявился новый свидетель!

КАРДИНАЛ. Кто?

МОНАХ. Маршал Франции!

КАРДИНАЛ *смотрит в смятении на епископов.*

ПЕРВЫЙ ЕПИСКОП. Должно его выслушать.

ЖАННА *громко.* Вы должны его выслушать!!!!

КАРДИНАЛ *монаху.* Мы рады видеть маршала Франции!

Монах уходит.

КАРДИНАЛ *Жанне.* Уже достаточно для снятия обвинения — в этом нет необходимости — —

ЖАННА. Маршал Франции должен дать показания!!!!

КАРДИНАЛ. Ты радуешься — ты хочешь извинений — —

ЖАННА. От маршала Франции!!!!

Монах выпускает Жиля де Рэ.

КАРДИНАЛ. Ты приходишь незванным. Добровольно предлагаешь ты показания. До сих пор мы черпали лишь из английского источника. Нам этого хватило. Од-

нако защита может стать более ценной, если к ней присоединится еще и французский голос, желающий высказаться по собственной воле. Величайший сын Франции — ее Маршал — будет выслушан здесь с подобающим вниманием.

ЖИЛЬ *смотрит на Жанну.*

ЖАННА *бросает взгляд на кардинала.*

КАРДИНАЛ. Маршал Франции — что ты хочешь показать?

ЖИЛЬ *напротив Жанны, молчит.*

КАРДИНАЛ *смотрит на епископов.*

ЕПИСКОПЫ *в ответ глядят вопрошающе.*

КАРДИНАЛ. Маршал Франции — что ты хочешь здесь показать?

ЖИЛЬ *в сторону Жанны.* Я — могу показать!

ЖАННА *вытянувшись в ожидании — ни взгляда Жилю.*

КАРДИНАЛ. Твои сведения важны для нас.

ЖИЛЬ *также.* Я — могу показать!

КАРДИНАЛ, *взглянув на епископов.* Ты хочешь открыть нам что-то ужасное? Ты опасешься скорых последствий слов, несущих злую весть? Твое выступление разрушит в последнюю минуту хорошее мнение, успокоившее нас? Что выдвигаешь ты против Жанны?

ЖИЛЬ. Жанна — я буду показывать!!

ЖАННА *без движения — без единого взгляда, слушая.*

ЕПИСКОП, *вскакивая.* Лишь с кардиналом можешь ты говорить, маршал!

КАРДИНАЛ. Я велю увести Жанну, если ты с ней вновь заговоришь, маршал!

ЖИЛЬ. Так спроси ты, кардинал, ее, должен ли я молчать или кричать!!!!

ЕПИСКОП. Это неподобающее требование к кардиналу!

ЖИЛЬ *кричит.* Речь идет о смерти и жизни, здесь решает одно лишь слово — это обращает ваши требования в пыль!!!!

КАРДИНАЛ, *отстраняя возмущенных епископов — спокойно.* Жанна — боишься ли ты этого свидетеля?

ЖАННА. Нет.

ЖИЛЬ. Жанна!!

КАРДИНАЛ. Жанна — обозлена ли ты на этого свидетеля?

ЖАННА. Нет.

ЖИЛЬ. Жанна!!!

КАРДИНАЛ. Жанна — прощаешь ли ты любовью божией этого свидетеля, обвини он тебя неслыханно?

ЖАННА. Да.

ЖИЛЬ. Жанна!!!!

КАРДИНАЛ *Жилью*. Говори.

ЖИЛЬ *говорит давясь*. Это началось, как началось — сначала победа. Победа упала прямо в руки — свалилась с неба. Так срывают яблоко и съедают его с удовольствием. Ни одна победа в истории сражений не была завоевана таким образом. Столкновение с врагом — и он развеивается по ветру. Это была полная победа! — После победы на холме появился его величество король Франции и зазвучали фанфары. Мы с Жанной удостоились королевской милости. Я получил жезл маршала — Жанна отвергла какое бы то ни было вознаграждение и попросила лишь оставить ее в одиночестве на холме! — Его величество и остальные покинули это место и двинулись к шатрам — лишь я метнулся в сторону и прокрался к подножию холма, чтобы укрыться там и увидеть: — — таинственное воинство Жанны, ожившее в ивовых пнях и гонящее к ней толпу чертей!

КАРДИНАЛ. Маршал Франции — видел ли ты что-то еще?!

ЖИЛЬ. Несравненную мерзость во второй битве! — Как Франция ее проиграла? Я запретил моим войскам вступать в бой, чтобы проверить — будет ли Жанна сильна без помощи, через дьявола. Тогда битва застопорилась. Я усомнился в том видении на холме, побежал за Жанной через поле боя и увидел ее в яме — — с самим дьяволом, которому она себя предлагала — который ей отказывал с упреком: *Сначала принеси мне десять раз по десять*

тысяч проклятых, готовых осрамить себя по твоему повелению и стать ублюдками ада, — тогда познаешь ты радости любовных утех! — Я поспешил к моим солдатам и вывел их из битвы. Лучше потерять победу — чем небеса над луной и звездами.

КАРДИНАЛ *закрывает рукой глаза*.

ЕПИСКОПЫ *смотрят в сторону*.

ЖАННА *цепенеет в экстазе*.

ЖИЛЬ *смотрит распахнутыми глазами на Жанну*.

КАРДИНАЛ *напряженно*. Свидетельство достоверно. Оно заверяется семью печатями правды. Доказательством неопровержимой силы является поражение в крупном сражении. Это история. Теперь очевидна причина, которую долгое время не хватало смелости назвать: вновь произошла дьяволова работа — вновь проявилось его адское влияние, которое остается неистребимым, пока люди прибегают к его инструментам! *Он поднимается — вместе с епископами. Указывая на Жанну*. Вот сосуд дьявола. Злодеяние не знает меры. Издевательское обличье миловидной девы делает преступление особенно подлым. Это сверкающий резервуар нечистот — который мы разрушим и сотрем с лица земли. Утренний ветер развеет пепел! *Он берет со стола белый жезл — — преломляет его. Уходит вместе с епископами через низенькую дверь под завешенным распятием*.

Монах открывает Жилью — идет, Жиль не двигается.

Из боковой двери палац с двумя помощниками: они набрасывают на Жанну пестрый плащ с квадратным орнаментом и нахлобучивают на нее шапку с теми же знаками; помощники накладывают путы на запястья Жанны — палац набрасывает петлю на шею Жанны; плеткой палац наносит ужасный удар по спине Жанны — кричит: «Вперед!» —; помощники тащат Жанну на веревке за собой — палац следует за ней, натягивает веревку на шею Жанны; уходят.

ЖИЛЬ, *бросая взгляд вслед — завывая*. Жанна!!!!!!!!!!

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

Комната; стены из сверкающего черного мрамора — золотые дверные рамы. Посреди комнаты в полу круглая золотая решетка.

Итальянец — стройный и прекрасный — медленно обходит решетку вокруг.

ИТАЛЬЯНЕЦ *останавливается — прислушивается к неразборчивому оклику снизу — отвечает вниз через зарешеченное отверстие. Нет. Шагает дальше.*

АЛХИМИК — *белая как мел лысая голова, за ней черный костюм — появляется из решетки.*

ИТАЛЬЯНЕЦ *почти грубо. Нет!*

АЛХИМИК, *оставаясь в отверстии. Здоровый сон!*

ИТАЛЬЯНЕЦ *молча продолжает обход.*

АЛХИМИК, *проводя его взглядом. Ты когда-нибудь видел, чтобы человек так спал?*

ИТАЛЬЯНЕЦ. Он умрет.

АЛХИМИК, *опираясь. Итальянец — —!!*

ИТАЛЬЯНЕЦ. В конце он был околдован злым взором.

АЛХИМИК, *запинаясь. Тебе нужно в Италию — ты должен добыть амулеты — ты должен посетить великого Мастера заклинаний — что они насчитают, заплати — —!!*

ИТАЛЬЯНЕЦ *язвительно смеется.*

АЛХИМИК. Или принеси счета, чтобы выплатить сумму отсюда!

ИТАЛЬЯНЕЦ. Рецепты от черта оплачиваются наличными.

АЛХИМИК. У маршала Франции по всему миру кредит!

ИТАЛЬЯНЕЦ. Он подписал вексель?

АЛХИМИК, *робея. Нет — он спит.*

ИТАЛЬЯНЕЦ. Тогда: спокойной ночи!

АЛХИМИК, *после паузы, оживленно.*

Призрак, что ты сочиняешь. На Жилиа де Рэ не действует то, что парализует лошадей. — Где он был в последнее время?

ИТАЛЬЯНЕЦ. На войне.

АЛХИМИК. На войне? Что за война? Зачем он воюет? Что можно выиграть в войне? С каких пор он ввязывается в скверные предприятия?

ИТАЛЬЯНЕЦ. Твои, что ли, лучше?

АЛХИМИК. Полыхает ли костер без дров? Кипит ли горшок, в котором нет воды? Чадит ли труба без дыма?

ИТАЛЬЯНЕЦ. Лесами он отлично набил твою печь.

АЛХИМИК. Девственные леса должны пасть — чтобы из грязи вышел лот золота. Золото — золото — золото! — — не оно ли ценность мира?!

ИТАЛЬЯНЕЦ. Простая арифметическая задача.

АЛХИМИК. Ты купишь земной шар — буде у тебя золото. Угодья — провинции — империи — — и людей. У тебя есть власть — с золотом. Кто делает золото — одержит любую победу! — Как может он вести войну?

ИТАЛЬЯНЕЦ. Его времяпрепровождение, пока ты не добудешь золото.

АЛХИМИК. Я должен выполнить задачу, хотя он больше не покрывает траты? Материал дорог — элементы расходуются при опытах. Замены нет — кристаллы разрушаются. Я больше не могу работать — пот моей жизни превращается в окалину!!

ИТАЛЬЯНЕЦ. Разбуди его.

АЛХИМИК. Сделай это сам!

ИТАЛЬЯНЕЦ. Я укажу ему на тебя.

АЛХИМИК. По какой причине?

ИТАЛЬЯНЕЦ. Нарушение запрета.

АЛХИМИК. Которого?

ИТАЛЬЯНЕЦ. Нарушать его сон.

АЛХИМИК *смеется. У кого большой долг — мой мальчик? Огромный долг? Целый ворох нарушений??*

ИТАЛЬЯНЕЦ. Ты знаешь только грязь!

АЛХИМИК. Я веду регистр. Никогда не знаешь, с кем имеешь дело. У хороших друзей нечистая совесть. Осторожно — мой мальчик — осторожно — осторожно — —

Он спускается — исчезает.

ИТАЛЬЯНЕЦ *смотрит ему вслед — ударяет кулаком по перилам — наконец, смеется.*

Жиль — в яркой форме — из двери.

ЖИЛЬ — *не обращая внимания на итальянца — обходит комнату.*

ИТАЛЬЯНЕЦ *видит его — сильно пугается — ждет, пока тот к нему обратится, — открывает решетку — беззвучно закрывает ее за собой — медленно спускается ступень за ступенью — исчезает.*

ЖИЛЬ *продолжает движение.*

АЛХИМИК *поднимается из глубины — выходит из решетки — несет маленький котел.*

АЛХИМИК, *будто погруженный в созерцание котла.* Будет — будет — оно уже связывается — оно уже образуется — — можно говорить о готовом фабрикате — — — золото!

ЖИЛЬ *остается безучастным.*

АЛХИМИК *наблюдает его — подступает к нему.* Я принес тебе предвестие золота!

ЖИЛЬ *шагает дальше.*

АЛХИМИК *настораживается.* — *Затем стучит костью по котлу.* Пробудись — колокол звучит — золотой век оповещает о своем наступлении — — мы делаем золото!

ЖИЛЬ, *останавливаясь перед ним.* Чего ты хочешь?

АЛХИМИК *выжидательно.* Денег!

ЖИЛЬ. Что ты купишь?

АЛХИМИК. Вещества — эликсиры — металлы!

ЖИЛЬ. Для чего?

АЛХИМИК. Для алхимии!

ЖИЛЬ. Не нужно. *Шагает дальше.*

АЛХИМИК, *сдержанно — пожимая плечами.* Ты безрассудно потратил целое состояние — и великолепно избавляешься от убытков. — Да здравствует маршал Франции!

ЖИЛЬ, *взрываясь.* Не здравствует!! — — зарезал себя!

АЛХИМИК. Да здравствует маршал Франции!!

ЖИЛЬ. Семь раз задушен!!!

АЛХИМИК. Да здравствует маршал Франции!!!

ЖИЛЬ. Сожжен на четырех ветрах!!!!

АЛХИМИК. — — — Война была не хороша?

ЖИЛЬ. Ты не знаешь исхода?

АЛХИМИК. Что слышит тот, кто работает? Они обратились к тебе «маршал» по твою возвращению — титул. Мне довольно. За деньги.

ЖИЛЬ. На этот раз не за деньги, другой. На этот раз слава, сияющая странно. Посмотри на меня: — каков я?

АЛХИМИК. Никаких изменений.

ЖИЛЬ. Слеп ты. Как крот под землей. Ползи вниз — там внизу хорохорься среди своих реторт и трубок!

АЛХИМИК, *глядя ему вслед.* — — Ты изменился.

ЖИЛЬ, *оборачиваясь.* Ты что-то прочел по моей спине?

АЛХИМИК. По твоему рту — глазам — мимике — —

ЖИЛЬ. Что прочел ты??

АЛХИМИК. Твое предприятие окончилось поражением!

ЖИЛЬ, *смеясь.* Гадатель — ты светлая голова — видишь каждого насквозь. Ты выиграл! Приз?

АЛХИМИК, *снова стуча по котлу.* Для тебя — и меня. Взаимная выгода. Завершить дело моей жизни — возместить твои убытки!

ЖИЛЬ. Что будет нам наградой?

АЛХИМИК. Груды — груды золота, которое я сделаю! Дело зашло далеко — творение завершается: человек делает золото! Рай и ад проданы — мы делаем золото! Я для тебя! Тайна останется за нами. Ты будешь маршалом мира — земного шара! — — Не оставляй меня за шаг до — за миг до исполнения — всего минута, что воодушевляет — каждый знак отчетлив: — — отплати средства, действенные — отплати драгоценные

элементы! Пусть деньги текут — ради твоего золота — ради твоего золота!!!!

жиль. — Сначала пообещай больше.

алхимик. Я обещаю тебе — золото!!!!

жиль. Больше.

алхимик. Золото!!!!

жиль. Больше.

алхимик. Золото!!!!

жиль. Ничего.

алхимик, *отпрянув*. Ты — дьявол?!

жиль *перед ним*. Видишь ли ты меня теперь?! — Адский блеск в очах — лютое вожеление на устах?! Выпучил глаза от ужаса — трясешься от страха?! — Жалкий резник!

алхимик, *собравшись*. Где ты был?

жиль. На войне с победой — на войне с поражением!

алхимик *язвительно*. Кто может тебя прельстить — биться за него?

жиль. Спроси себя: мужчина — король — кайзер??

алхимик. Не предмет для возбуждения.

жиль. Что остается?

алхимик. Перед Жилем — ничто!

жиль. Но я купил солдат. Я сорил деньгами. Я выставил толпы на поле боя. Я считал все время вдсятеро супротив врага. Я держал его в узде за счет этого перевеса и играл на удовольствие. Я назначил своего полководца. Я был в ударе. Мой полководец повеселил меня. Я даровал ему спектакль — как ребенку, за которого отвечаешь. — Ребенок оказался неблагодарным!

алхимик *с присвистом*. Где он?

жиль. Убей меня — и он мертв!!

алхимик. Это был — не человек из крови и праха.

жиль. Таков ли я еще? В этой груди мужчина — павший перед девчонкой?!!

алхимик. Полководец — ??

жиль. Жанна! Выросшая в деревне. Ступавшая босыми ногами по росистым лугам. Девственно затмившая горизонт. Ветреным утром дышат ее волосы — они вздымаются над королевством — города

звонят от слова: Жанна! — — в стали и чешуе скачет по стране — спаситель Франции от англичан! — Девчонка защищает нетронутость короля и свиты!! Мои уши полны ее именем — оно шумит в голове: Жанна — Жанна — Жанна! — пока я не бегу и не оплачиваю ей битву!

алхимик. Она воспротивилась?

жиль. После победы — после той блистательной победы — да! — Это была первая битва — второй хотел я ее принудить. Я позволял моим отрядам биться — только при условии. Или моя — или — — в центре сражения. Враг наступал ей на пятки. В песчаной низине. Я поставил ее перед выбором. Она решила — — — она смеялась — — она смеялась таким смехом — — что погнал меня прочь — — что заглушил шум битвы — — она смеялась сотнями голосов из одних уст — — — — это был не смех — — это было ликование — — блаженство радости — — — — я бежал — — я бежал с моими солдатами в леса — — преследуемый этим призывом, который она затянула — — который не замирал ни в одной пустыне — — как будто он произнесен в вечности — — чтобы никогда не прекращаться — — без конца — — —!!!!

алхимик, *тяжело дыша*. Где — она??

жиль. — — В золе.

алхимик. Мертва??

жиль *молчит*.

алхимик *выдыхает с облегчением*.

жиль. — — Я домогался ее в третий раз перед судьями. Ложными показаниями грозил я ей. Она устояла, как и прежде. Тогда я солгал, выступая — она не дрогнула. Я лгал — и лгал — и моя ложь отправила ее на костер. Пламя охватило ее — целомудренную и чистую — — огонь овладел ей и пожрал ее!!!!

алхимик. — — — — Теперь ты — свободен! Заноза выжжена из твоей плоти. *Стучит по котлу*. Мы вновь стоим перед нашей задачей. Она покроет расходы! — Купи мне новые металлы!

жиль, *взглянув*. Что это?

алхимик. Вместилище твоей власти надо всеми!

жиль. В этом паршивом горшке?!

алхимик. Скоро он извергнет неиссякаемый источник — золота!!

жиль. Разбей его в черепки — и вымости им проселочную дорогу: тогда он будет иметь ценность!

алхимик. Ты будешь ступать по золотым улицам!

жиль. Булыжник под ботинком играет ту же роль!

алхимик. Деревья из золота — вот твой сад!

жиль. Тень дает и папоротник!

алхимик. Дома из золота — твоё жилище!

жиль. Соломенная крыша укрывает любой приют!

алхимик. Люди прольют кровь за твоё золото!

жиль. Они лущуют себя железными прутами и за меньшее!

алхимик. Ты купишь — что ни пожелаешь!

жиль. Куплю я — — — Жанну?!!

алхимик. Она больше не увидит твоего золота!

жиль. За золото — за которое она не продавалась ни при жизни, ни в смерти?! Ты не можешь постичь в потемках в твоей голове? Жанна за золото, громоздящееся горами? За золотой край, который ты наколдуешь?!!

алхимик. Мертва она!

жиль. Оживи ее, если ты можешь!!!! Тогда я отдам тебе все, что еще нужно для твоей кухни!!!!

алхимик *почти кричит*. Будет золото — оплати средства!!!!

жиль. Ни копейки больше!!

алхимик, *падая на колени*. Мое бытие прекращается с твоим отказом — я теряю жизнь!!!!

жиль. Создай твою жизнь — которая зовется Жанна!!!! — и я буду покорен тебе как собака!!!!

алхимик. Золото — моя жизнь!!!!

жиль. Моя — Жанна!!!!

алхимик. Я сделаю золото перед концом!!!!

жиль. Оживи Жанну — тогда ты кончишь в милости!!!! *Уходит, спотыкаясь, через дверь.*

алхимик *сидит, скорчившись, на полу — приподнимается — встает: его лицо проясняется — расплывается в улыбке; он открывает решетку и медленно спускается вниз.*

Кухня алхимика; круглое пространство, покрытое копотью; посреди сверху спираль винтовой лестницы — идущей дальше через каменный пол.

Итальянец быстро шагает вокруг винтовой лестницы.

Снизу показывается алхимик.

итальянец *сразу же останавливается* — скоро. Что ты делаешь внизу?

алхимик *сходит с лестницы*.

итальянец *перед ним*. Что случится теперь?

алхимик *бодро жестикулирует — хихикает*.

итальянец. Что будет?

алхимик. Плоть плоти в плоть плоти.

итальянец. Ты убиваешь?!

алхимик. Брачное ложе.

итальянец. В подвале?

алхимик. Для Жилия!

итальянец *смеется*.

алхимик, *присоединяясь*. Остаток тебе. *Прекращая*. Ты не вызвал переполоха?

итальянец. Она следовала за мной как кошечка. Семенила — лапка за лапкой. Должно быть, была сразу оглушена моим запахом. Глазки как чайные блюдца и грудь-ураган!

алхимик. Ни одной деревни?

итальянец. Шарахались как от чумы. Обходили за версту. Один раз припустили во все лопатки — это был ивовый пенёк. Все время по кустам — два раза

через ручьи. Через строевой лес прямым сюда.

алхимик. Она знает, где она?

итальянец. Увертки. Никаких имен. Пустая болтовня. Как обычно. Глупа — похотлива. Крестьянская мамзель. Выведи я ее назад на поле — она не узнает ни камней, ни кустов, которые здесь были.

алхимик. О ней не должны пойти слухи!

итальянец. Крестьянская дочь должна почитать за счастье потерять невинность с маршалом!

алхимик. Попридержи язык! И перед Жилем тоже. Ты не забирал девочку — ты ее не знаешь — ты ее никогда не видел!

итальянец. Его гложет ревность из-за этих девок, которых дюжины?

алхимик. В страхе перед Жилем вернешь ты ее назад. Если он увидит край юбки — нам обоим не жить. Так же тихо, как явилась, должна она и исчезнуть — ни взгляда Жилия до и после. Ночью выйдешь ты с ней из леса!

итальянец. Лучше уж ночью в лесу!

алхимик. Эту забаву оставь себе!

итальянец. — — Она лежит внизу?

алхимик. Хочешь видеть?

итальянец. Если мне не устоять — —?

алхимик. Взгляни.

итальянец. — Обман Жилия?

алхимик. Взгляни.

итальянец, *уже спускаясь по лестнице*. Я не могу обещать, что я — — *Исчезает*.

алхимик *стоит, прислушиваясь к происходящему внизу*.

итальянец, *спотыкаясь, поднимается по лестнице — хватается за перила; краска схлынула с лица*.

алхимик. Взглянул?

итальянец, *установившись на него, — клокочет*. Кто — —?? — — кто — — это внизу??

алхимик. Что ты увидел?

итальянец. На желтой соломе — — экипированный мужчина!! — — стальные

башмаки — стальные штаны — стальная кольчуга — а на голове топорчатся волосы — — как у девочки!!

алхимик. Сонный?

итальянец. Воздух в комнате как угар — я отравился?!

алхимик *качает головой*. Дыши.

итальянец *делает это с жадностью*.

алхимик. Узнал ли ты девочку в этом облачении?

итальянец. Это — — она??

алхимик. Ты бы поклялся, что другая?

итальянец. Тысячу раз!!

алхимик. Ни капли не похожа на ту бабу, что ты сманил из деревни?

итальянец. Ни капли!!

Алхимик. Ни капли??

итальянец. Нет!!

алхимик. Это была репетиция — теперь само событие! Шепни Жилю — в ухо одно слово: Жанна. Я жду!

итальянец. Жилю — —??

алхимик *резко*. Наверх!

итальянец *поднимается по винтовой лестнице — исчезает*.

алхимик *пристально смотрит вслед*. — *Его руки вытягивают лист бумаги из блузы — механически скручивают его*.

Жиль спрыгивает с лестницы вниз.

жиль. Посланнику я затолкал слова назад в глотку — тому, кто его отправил, я сверну шею! Это ты?!

алхимик. Не я.

жиль. Кто изрыгнул насмешку?!

алхимик. Осторожно.

жиль. Молчи и я придушу!!

алхимик. Величие пламени и проклятий!

жиль *настораживается*. — Что это?

алхимик. Что было — есть вновь. Что ветер — будет формой. Что огонь — будет плотью. Что зола — будет фигурой!

жиль. Тебе дурно от всех этих едких газов, скопившихся здесь.

алхимик. Теперь свободна. Поначалу скручена. Ужасными ночами без сна в лихорадке. Ядро не образуется. Ядро течет,

как каша. Клякса из молока — белая. Потом серая. Затем долго ничего. Мой пот высох — кровь замолчала. Наконец — облик! С силами — оставшимися у меня — рванулся я к призраку — требуя явиться. Пелена спала — была сброшена — сошла — во всей полноте предстало то, что я искал. Я пронзительно закричал — умер десять раз — и заклинал — — ее — — — Жанну!!!!

жиль. Пес! — ты лжешь!

алхимик. Крепки ли как ложь эти руки?! — жирна ли как ложь моя тощая шея?! — — красно ли как ложь мое бледное лицо?!

жиль. Для пущей важности заявляешь ты, что она тебе явилась ночью?! При свете дня проплывает она перед моими глазами! Каждая занавеска трепещет от ее прибытия — ковер проминается от ее шагов. Я лежу неподвижно, оборотив глаза внутрь себя — там стоит она. Отодвинутая в беззвучную тишину — за железным запором. Мерцает — манит — слепит — я поднимаю веки и браню, на чем свет стоит, пустую комнату!!

алхимик. Бессмысленны твои мечты!

жиль. Тебя распирает? Из ничего — всё? Из нечистот — булыжник? В твоей пустой голове скрипит мельничное колесо, которое зовется похотью. Я посеял в твоей плоти мое вождение — теперь коченеющий старец неистовствует с подушками!

алхимик. Я видел — Жанну!

жиль. Еще не довольно? Так поставь шатер над местом твоих любовных утех и устрой черную темень — а то призрак рассеется от свечного огарка!

алхимик. Я держал — Жанну!

жиль. Мятая подушка!

алхимик. Я держу — Жанну!

жиль. В бутылке?

алхимик. Во плоти и полной жизни на одну ночь!!!!

жиль *смотрит на него*.

алхимик. Принужденную заклинаниями — связанную формулами. Этот дом парит сейчас над бездной хаоса. Вне вре-

мени — вне пространства — вне призыва — вне света!!!!

жиль *хочет говорить*.

алхимик, *запрещаая*. Безмолвно! — Лишь Жанна! Жанна со ступнями — — Жанна с ляжками — — Жанна с бедрами — — Жанна с грудью — — Жанна с плечами — — Жанна с шеей — — Жанна со ртом — — Жанна со лбом — — Жанна с волосами!!!!

жиль. — — — — — *Взрываясь*. Где она?!!!!

алхимик. Слишком быстро. Нужно еще выполнить обещанное! *Протягивает ему бумагу*.

жиль *берет ее — отпихивает*. Я не буду ничего читать!!!!

алхимик. Это вознаграждение и благодарность!! Условия соблюдены — теперь все средства для золота. Я выполнил мою часть — теперь мне твое богатство по твоей подписи!!!!

жиль. Где она?!!!!

алхимик, *указывая вниз*. В глубине!

жиль *уже на лестнице*.

алхимик. Подпись!!!!

жиль. Разбей ступени над моей головой и погребви меня внизу — — я больше не хочу видеть ничего из этого мелочного мира!!!! *Исчезает*.

алхимик *стоит и дрожит*.

Итальянец медленно спускается сверху.

алхимик *ему*. Не скрипи ступенями — каналья!!

итальянец *рядом с ним*. Внизу??

алхимик. Уйди! *Тянет его в сторону*.

итальянец. Тебе страшно?

алхимик *бормочет под нос — беззвучно*. Это — удалось! — — это — удалось! — —

итальянец. Ты дрожишь, да?

алхимик. Это — удалось! — — это — удалось! — —

итальянец. Ты повторяешь свои молитвы?

алхимик. Это — удалось! — — это — удалось! — —

ИТАЛЬЯНЕЦ. Вечной деве?
АЛХИМИК. Это — удалось — —
голос жила *ревет снизу*. Не Жанна —!!!!

АЛХИМИК *кричит*. — — нет!!!!
ИТАЛЬЯНЕЦ *присвистывает* — *отходит в угол*.

Жиль пробирается наверх по лестнице.
Жиль, *задыхаясь*. Не Жанна — — — —
не Жанна — — — — не Жанна — — — — *Наверху*. Девка!! — — — — ворочается — — — —
— скотина — — — — насмешка — — — —
кошунство — — — — которое нужно
уничтожить — — — —! — — — — Это дерзкая подделка — — — — карнавал в доспехах — — — —
— животное — — — — которое пачкает сено — — — — там, где испускает дух!!!!
Хочет подниматься дальше.

АЛХИМИК. Что ты наделал?!!
Жиль. Задушил эту тварь собственными руками — которые я теперь должен отмыть от этой грязи!!!! *Исчезает наверху*.
АЛХИМИК *каменеет*. — *Затем кричит*.
Итальянец!!

Итальянец выдвигается из темноты.
АЛХИМИК. Вниз со мной. Этой ночью у нас есть работа! *Оба спускаются в глубину*.

Спальня — сияющая золотой бронзой; кровать во всю ширину. Жиль — в золотистом халате — лежит, не спит. Алхимик появляется из складок портьеры.

Алхимик *наблюдает за Жилем* — *вскрабкивается на кровать позади Жили* — *склоняется к его уху. Шепчет*. Жанна — — — —!

Жиль *говорит сразу, не двигаясь*. Жанна — дева. Что же не есть она? Она гора, что глядит в долину, чтобы обрушиться, — но ни разу не дрогнет. Дерево она, что раскинуло ветви-близнецы, — в вышине ни одно облачко не снизит тенистый полет. Ручей она, что скачет по каменистому руслу — каждому на пользу и на разлуку. — — — —

Алхимик *после небольшой паузы нарочито ласково*. Жанна — — — —!

Жиль *все еще сонно, вполголоса*. Жанна — девка. Что же не есть она? Окно, мерцающее красным, — у двери никогда не идет налад с ключом. Она идет обнаженной, показывает свой срам и дает пойти за собой — при попытке схватить пальцы разбиваются о железную амуницию до крови. Танцует она в комнатах ночи скольльзящим шагом — ночной свет сдувает ее прочь. — — — —

АЛХИМИК. — — — — Жанна!
Жиль. Жанна — зверь. Что же не есть она? В стае собак она белая бегунья — кобели перегрызлись за обладание ею, оставшегося она отвергает, скаля зубы. Королева всех пчел в улье она — толпами вьются шмели. Прасаламандра она — порождающая себя без зачатия от второго. — — — —

АЛХИМИК. — — — — Жанна здесь!
Жиль. Жанна тут. Где ее нет? Ни одна лестница не дребезжит тщетно — она чувствует ее шаг. Половицы содрогаются за половицами и опережают ее поступь — она приходит всегда. Не скрипят ли кровати под ее весом, когда она ложится везде? — — — —

АЛХИМИК. — — — — Жанна здесь!
Жиль. Жанна там. Где ее нет? Пыль вздымается и кружится столбом — внутри стоит она. Зеленый куст шумит и раскачивается крона — оттуда машет она. Горные цепи тянутся хребтами и вершинами — на них почивает она. — — — —

АЛХИМИК. — — — — Жанна здесь!
Жиль. Жанна вокруг. Где ее нет? В дуновении нежность. В порыве ветра наслаждение. В урагане грех. — — — —
АЛХИМИК. — — — — Приди к Жанне!
Жиль, *сидясь — все в том же оцепенении*. — — — — Я ушел? Я удалился пресыщенным? Я уснул перед наслаждением? До и после соединены без единой минуты? На циферблате зияет остановленное время? Выпал кусочек из вечности? — — — —

Алхимик, *сидясь рядом с ним*. — — — — Приди к Жанне!

жиль. — — — Кровоточит ли наконец Луна? Полыхает ли лес в синем свете? Обнаженные стволы? Настало ли брачное время у глухаря и оленя? Сплетаются ли мох и наперстянка в экстазе? Грядет ли триумф вождения? — — —

алхимик. — — — Приди к Жанне!

жиль. Становится ли Земля сводней? Прорастает плоть, распускаясь из самой себя. Удваиваются члены — двенадцать рук как оправа для двух? Простирается ли воля до ярости — и не знает меры в уничтожении?

алхимик. — — — Возьми Жанну!

жиль, *вставая на колени — дальше с закрытыми глазами*. Ледяные долины тают. Цветущие луга замерзают. Это история. — — —

алхимик, *вставая на колени рядом с ним*. — — — Возьми Жанну!

жиль. — — — Пестрые птицы свистят. Серые коршуны клюют. Жалости нет. — — —

алхимик. — — — Возьми Жанну!

жиль. — — — Кричит кутеж голосов, что умирают. Таковы буквы в слове сладострастие. — — —

алхимик, *на коленях двигаясь по кровати к выходу*. К Жанне!

жиль *за ним — мечтательно*. К Жанне — — —

алхимик, *соскальзывая с кровати*. К Жанне!

жиль *также*. К Жанне — — —

алхимик, *сдвигая складки портьеры*. К Жанне!

жиль. К Жанне — — — *Оба уходят.*

Та же комната.

Жиль врывается, таща за собой алхимика.

жиль *швыряет алхимика на кровать — встает над ним, широко расставив ноги*. Сознавайся!

алхимик *голова позади Жилия — кричит*.

жиль. Я растопчу червя собственными ногами — сознавайся!!!!

алхимик *вцепляется в ноги Жилия сзади*.

жиль, *настывает*. От твоей туши останется лишь месиво — сознавайся!!!!

алхимик, *раболепно*. Да!!

жиль. В подвале девчонки?!!

алхимик. Девчонки!!

жиль. Из неподвижной плоти и кости?!!

алхимик. Из плоти и крови!!

жиль. Мощные деревенские девки?!!

алхимик. Из деревень!!

жиль. Похищены?!!

алхимик. Сманены!!

жиль. Одурманены в соломе?!!

алхимик. Безвольные!!

жиль. Наряженные в латы и штаны?!!

алхимик. Переодетые.

жиль. Как кто?!!

алхимик. Как Жанна!!

жиль, *угрожающе смеясь*. Это смешная затея. Веселит уже загодя. Этой шутке приходится покориться — она обезоруживает!! Потешное насекомое, что жалит мою роговицу — и гибнет под нажимом пальца!!

алхимик *взвизгивает*. Не дави меня!!

жиль. Не жужжи, муха! Это мешает размышлениям. Ты достаточно ползала по моему сну. Щекочущая — она гудит и трещит над ухом. Как звучит музыка? Какой звук ударил в оркестре моего ожидания? Он про шумел и затих со всеми скрипками и флейтами. Потребовалось всего одно туше!

алхимик. Не дави меня!!

жиль. Финал, капельмейстер! Ты проиграл. Все заканчивается диссонансами. Конец не подходит началу. Инструмент обнаружил дилетанта.

алхимик. Не дави меня!!

жиль. Здесь на кровати мое время — почившее в мечтах и застывшее. В смерти моей лихорадки. Нет утра — нет полудня — нет вечера. Лишь ночь черна без видений. Кровь бежит по бесконечному кругу. Дыхание пульсирует бессильно. Ничто не тревожит! Это делает меня послушным всякой бестолочи!

алхимик. Я не могу дышать!!

жиль. Так приручают мышь салом обещания! Дом курится наживкой. Я бреду за ней — через комнаты — через винтовые пролеты — закручивающиеся вниз в подвал — и кусаю!!

алхимик. Я больше не дышу!!

жиль. Солома ломается — снопы трещат — бряцают, спадают доспехи — женская плоть предлагает себя — я утопаю — я умираю — — — —!!

алхимик. Я не дышу!!

жиль. Я не умер!!!! Нет мне конца — — нет мне хаоса!! Воздух не трескается от грома — бытие не рассыпается на атомы!! Нет заката, чтобы погаснуть — нет смерти, чтобы исчезнуть!!!!

алхимик. Оставь меня в живых!!

жиль. Я живу дальше с распахнутыми глазами — я окидываю взглядом прошлое положение любовных дел — — я прикасаюсь к шершавой коже возлюбленной — — отворачивание правит моими руками — и руки вершат свою работу, как два палача!!!! *Наступая на Алхимика. Один раз?!*

алхимик. Один раз!!

жиль. Два раза?!

алхимик. Два раза!!

жиль. Три раза?!

алхимик. Три раза!!

жиль. Четыре раза?!

алхимик. Четыре раза!!

жиль. Пять раз?!

алхимик. Пять раз!!

жиль. Шесть раз?!

алхимик. Шесть раз!!

жиль. Семь —

алхимик. Нет!!!!

жиль. Шесть раз ты смошенничал?!

алхимик. Шесть!!!

жиль. Шесть раз окуривал ты подвал синим дымом, что дурманит?!

алхимик. Шесть!!!

жиль. Шесть раз выкрал ты девок из деревни и одел их по-рыцарски?!

алхимик. Их было шесть!!!

жиль. Шесть я задушил?!

алхимик. Ты убил шесть!!!

жиль. Это не расчет!!!! Нет умысла — я громил вполсилы. Я не хотел убивать — — теперь я хочу убивать!!!! *Он отступает от алхимика в сторону.*

алхимик, *подскакивая — размахивая руками.* Не семь!!

жиль. Бесчисленные жертвы падут!!!! Смерть моя!!!! Я Люцифер!!!!

алхимик. Не семь!!

жиль. Мечта рассыпается в труху — где Жанна?! Я одурочен! Ни на холме — ни в низине — ни в дымке в подвале! Смех в пустоте!!!!

алхимик. Не семь!

жиль. Довольно!!!! Отмщение на подходе. Не Жанна — теперь несметное число!!!! Я взмахну чудовищным кнутом из наслаждения и гибели. Страна засохнет от чумы, что я посею. Опустение охватит деревни и города. Последняя травинка испугается на скудных горных склонах и вмерзнет в лед. Останусь лишь я — и с вершины моего дома буду поносить мой уморительный триумф над разрастающейся пустыней!!!! *Халат сползает с его плеч — он стоит полуобнаженный.*

алхимик *зарывает голову в постель.*

жиль *приподнимает его.* Кто несется, как собака по следу?!

алхимик *трясет головой.*

жиль. Кто спугивает для тебя двуногую дичь?!

алхимик *повторяет движение.*

жиль. Кто приманка?!

алхимик, *трясаясь.* Я не могу счесть семерых!

жиль *изумляется. Потом смеется.* Шестеро сгорели в огне?!

алхимик. В раскаленной печи!

жиль. Прекрасный у тебя костер для сожжения!! Топи его сильнее. Леса твои — громи бор!! Пламя разбрасывает языки — — пожар разгорается: трещащий костер Жанны горит неподалеку — — красный жар пожрал ее — — — — теперь он пожрет всех!!!!

алхимик, *извиваясь*. Семь — несметное число!

жиль. Защищаешься дьявольской задачей? Так считай: сделай золото, я плачу —

алхимик *жадно*. Купи мне металлы!!

жиль. — если ты превратишь в пепел и дым то, что я тебе принесу!!!!

алхимик *после короткой борьбы*. Я пришлю тебе итальянца!! *Быстро уходит*.

жиль *подскакивает к портьеру — прислушивается — — — выходит за нее и за-таскивает итальянца в свою постель*. Молокосос — и негодяй! Хорошая смесь. Природа родила тебя при лунном затмении. Есть ли у тебя мать, что тебя вскормила?

итальянец *неопределенно*. Я укусил ее за сосок, тогда она отвела меня к священнику.

жиль. Зачем?

итальянец. Добрая женщина приняла это за признак отвращения к женщинам и решила дать меня благословить.

жиль. Так ты отлично мошенничал уже в пленках! Продолжай: деревни трещат по швам от девок, что жалко вздыхают по мужику. Я переполнен жалости. Приведи их сюда — они не должны больше тосковать по жениху!!!! *Раскатисто хохочет*.

итальянец *подхватывает*. Оба *стоят на кровати, смеясь*.

Зал; длинный, сверкающий, кораллово-красный. Окна за золотисто-зелеными портьерами.

Жиль — в пестром наряде — входит, ведет рядом с собой алхимика.

жиль. Вот окна! Отсюда есть круговой обзор. На лес и на луг, со всех сторон. Сторожевая вышка для всех направлений. Следи! *Отдергивая портьеру с одного окна*. Что ты видишь?

алхимик *в замешательстве*. Куда я должен смотреть?

жиль. На верхушки леса! Сгибающиеся от листвы и ветвей. На лохматые дубы. На коршунов, бросающихся и хва-

тающих. На игры природы. — — Ничто не беспокоит?!

алхимик. Что тебе здесь нужно?

жиль. Следующее! *У второго окна — отдергивая портьеру*. Буки! Зеленое море простирается до синевы. Почти нет островов-полян. Хохотуни-чайки парят на ветру. Неровный полет под парусом. Вверх-вниз, вверх-вниз. — — Не спугнуло ли их что?!

алхимик. Куда ты смотришь?

жиль. Теперь дальше! *У третьего окна*. Земля елей! Черное оцепенение. Безмолвно-молчаливое. Покой. — — Не нарушен никаким криком?!

алхимик. К чему ты прислушиваешься?

жиль. Дальше! *У четвертого окна*. Широта лугов. Открытые поля. Ведущие сюда пути — изгибом прочь — и вновь прямо, вдвое быстрее. — — Идет ли что? Скотина — человек?!

алхимик. Ни единого существа!

жиль. Никого нет?! *У пятого окна*. Поищи здесь. Предстает ли равнина пустой твоему взгляду?!

алхимик. Ничего!

жиль. Пока ничего! *У шестого окна*. Отсюда никаких открытий? *У седьмого окна*. Вновь ничего?! *У восьмого окна*. Вновь ничего?! *У последнего окна*. Нигде и ничего?!!!!

алхимик. Что ты выискиваешь внизу?

Жиль. Так я обманут!! Ты придумал замечательную уловку. Я одурачен, как простофиля. Мой череп вытягивается — чтобы подвесить колокольчики. Звон — дурень! Смейся громко!!

алхимик. Я не буду смеяться.

жиль. Громко смеяться! Надо мной — над Жилем, над дураком — который раз за разом идет к тебе. Сначала с фарсом с твоими шестью железными девами — — теперь с итальянцем!

алхимик *испуганно*. Что с итальянцем??

жиль. Где итальянец?!!

алхимик. На пути в —
жиль. — в Италию. Уже в Неаполе —
и дальше на юг, где перепрыгнет морем
с Сицилии в Африку. Он уже там?!!

алхимик. В Италию — ??
жиль. По твоему наказу. Не ты ли его
отпустил — чтобы он никогда не возвра-
щался?!!

алхимик. Я его послал — —
жиль. Чтобы он прикидывался и мо-
шенничал!

алхимик. — за девкой!
жиль. За седьмой! — от которой твоя
кожа покрывается холодным потом! Чис-
ло, которого ты боишься. От которого
у тебя выступает испарина. Тогда дьявол
расторгнет договор. Грязь будет твоим
золотом! Это называется выбраться из
петли. Твой посланник ушел, как требова-
лось, — и пропал, как будто утоп в болоте!
Верен ли мой расчет??

алхимик. Итальянец идет, как всегда —
жиль. На двух ногах! Я жду в ли-
хорадке с удесатеренной силой. Дни
сгорают — где скрипит дверь при его
возвращении? Признайся в мошенниче-
стве — я выйду сам и устрою охоту по
окрестностям!! Не лги!!

алхимик. Я держу слово: за золото —
девку!!

жиль. Даже устрашающую седьмую?!
алхимик. Ради золота пренебрегу
я и повелителем адского пламени!!!!

жиль. Клянешься ли ты решительно?!
алхимик. Я послал итальянца по
деревням с тем же приказом, что и шесть
раз до этого.

жиль. — — Когда он отправился?
алхимик. Семь дней назад!
Жаль. Как долго его обычно нет?
алхимик. Дольше, чем на этот раз!
жиль. Он точно вернется?
алхимик. Только с добычей.
жиль. Смошенничает?
алхимик. Поклялся!!

жиль. Я утоплю твою печь, если ты
меня одурачил!! *Идет к последнему окну.*

алхимик *рядом с ним, глядя через
окно ввысь.* Что это?

жиль. В небе?
алхимик. Дым?
жиль, *закрывая гардину.* Из твоей
кухни. *Подходит к восьмому окну.*

алхимик, *по-прежнему следуя за ним.*
Дым?

жиль, *закрывая.* Ты топишь без уста-
ли. *К седьмому окну.*

алхимик. Дым?
жиль, *закрывая.* В клубах дыма. *К ше-
стому окну.*

алхимик. Дым?
жиль, *закрывая.* Почти облака. *К пя-
тому окну.*

алхимик. Дым?
жиль, *закрывая.* Затягивает. *К чет-
вертому окну.*

алхимик. Так много дыма?
жиль, *закрывая.* Тебя это пугает?
К третьему окну.

алхимик. Все в дыму?
жиль, *закрывая.* Чуешь неладное? *Ко
второму окну.*

алхимик. Слишком много дыма.
жиль, *закрывая.* Подозрительно?
К первому окну.

алхимик. Я должен встряхнуть ре-
шетки!! *Хочет уйти.*

жиль *настораживается — пристально
вглядывается в глубину снаружи.* Что это???

алхимик *остается.* На земле?
жиль. Кто бежит??
алхимик. Кто бежит???

жиль. Это — ????

алхимик *рядом с ним.* Итальянец!!!!
жиль. Один!!

алхимик. Он бежит — спасая жизнь!!
жиль. Споткнулся —!

алхимик. Поднялся —!
жиль. — — Другие!!

алхимик. Раз —
жиль. Два —
алхимик. Три!!

жиль. Крестьяне!!
алхимик. — — Он ушиб пятку — —

жиль. — — поворачивает — —
алхимик. Сюда?!!

жиль. Пряником!!

алхимик, *установившись на Жилья.*
Пойман!!!!

жиль. — — — — Подлец!!!!

алхимик. — — — — Погасить печь!!!!

Убегает, размахивая руками.

Жиль медленно закрывает гардину.

Через широкую дверь сзади врывается итальянец.

итальянец, *задыхаясь, перед Жилем.*
Позади меня — — люди на лугу — — призыв
остановиться — — крики — — бегство — —
преследование — — !!!

жиль *холодно созерцает его.*

итальянец. Девчонку я держу крепко — — не отпускаю — — остается со мной на бегу — — я тяну ее вперед — — лес проглатывает нас — —: там мерзкая дрянь пугается — — рычит упрямо — — кусает меня — — пинает — — плюется — — Сатана вселился в эту клячу — — чтобы натравить на меня мужиков — ! Я быстро сделал дело — — и прекратил ее речь вместе с жизнью!!

жиль *не двигается.*

итальянец. Сброд находит мой след — из пяти трое еще гонятся за мной по пятам — — дерево трещит там, где я бегу — — это выдает меня — — они врываются за мной в ворота — — *Прислушиваясь.* Там скрипит лестница — — они приближаются — — — — !!!

Трое крестьян входят и остаются в дверях.

жиль *спокойно.* Что вы хотите?

первый крестьянин, *крича.* Здесь — —!!!!

второй крестьянин, *также.* Здесь — —!!!!

третий крестьянин, *также.* Здесь — —!!!!

первый крестьянин. — — найдено гнездо коршуна!!!

жиль. Вы птицеловы? В башне гнездятся всевозможные пернатые. Я даю вам дозволение.

второй крестьянин, *указывая на него.* Вот охотник на людей!!!

третий крестьянин, *указывая на итальянца.* Ищейка делает это для него!!!!

жиль. Вы напились самогона?

первый крестьянин. Посмотрите только на этого кровопийцу!!!!

жиль. Сейчас ярмарка? Котелок не варит? Ступайте домой — потешайтесь над своими бабами.

второй крестьянин. Лицо белое, как млечный сок!

третий крестьянин. Иссиня-черный волос!!

жиль. Был еще и фейерверк, да такой, что искры до сих пор пляшут у вас перед глазами? Проспитесь от этого пестрого чуда.

первый крестьянин. Мы первые из деревень!!

жиль. Вы сельские жители.

второй крестьянин. Мы отыскивали браконьера!!

жиль. Кто-то вредит козам и кроликам?

третий крестьянин. Мы прижали его к ногтю.

жиль *итальянцу.* Ты бесчинствовал на фермах? Люди жалуются.

первый крестьянин. Нас пятеро — двое поднимают народ по тревоге — скоро будет слышно набат!!

жиль. Теперь мне любопытно. Землетрясение?

второй крестьянин, *поворачиваясь — кричит вниз.* Сюда!!

третий крестьянин *также.* Сюда!!

Толпа крестьян напирает через двери.

первый крестьянин. Вот мясник и его подмастерье!!!!

Крестьяне смотрят на Жилья.

жиль *резко.* Приходите, когда проспитесь!!

крестьяне *с угрозой.* Забейте до смерти!!!!

жиль. Меня? Кого?

ЧЕТВЕРТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Где наши юные дочери?!!

Жиль *пожимает плечами*.

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН, *указывая на итальянца*. Спросите этого!! Он махал ножом — внизу в лесу лежит одна, заколотая!!

ПЯТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Снова девочка??

ВТОРОЙ КРЕСТЬЯНИН. Убитая, как и остальные!!!!

ШЕСТОЙ КРЕСТЬЯНИН. Повесьте его в лесу!!!!

ИТАЛЬЯНЕЦ *визжит*. Я ничего не сделал!!!!

СЕДЬМОЙ КРЕСТЬЯНИН. Тащите его в лес!!

ВОСЬМОЙ КРЕСТЬЯНИН. Пусть признается во всем рядом с телом!!

Жиль, *вставая между ними*. Я отвечаю за моего слугу! Оставьте его здесь.

Входит новая группа крестьян.

ОДИН ИЗ КРЕСТЬЯН. Здесь обитает россомаха?!

ЧЕТВЕРТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Посмотрите туда!!

ДЕВЯТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Где у него наши юные дочери?!

ДЕСЯТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Сожрал!!

ОДИННАДЦАТЫЙ КРЕСТЬЯНИН *перед Жилем*. Переварил с кожей и костями?!

ДВЕНАДЦАТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Можешь впитаться и в скелет?!

ТРЕТИЙ КРЕСТЬЯНИН. Ни один человек не может этого — он прячет их, живыми или мертвыми!!

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Где тот темный угол?!

ЧЕТВЕРТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Открывай пасть — а то поколочу!!

ПЯТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Где дышат или почивают наши юные дочери?!!

Жиль. Пропал кто-то из членов вашей семьи?

ШЕСТОЙ КРЕСТЬЯНИН. Заткни вопрос назад себе в глотку. Где они спрятаны?!

Жиль. Где кто?

СЕДЬМОЙ КРЕСТЬЯНИН. Где они гниют?!

Жиль. Ищите — ищите здесь — ищите везде. Мой дом открыт для вас. Есть ключи от всех дверей. Проведите осмотр. Похлопочите.

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Начинайте!!!!
Крестьяне устремляются через боковые двери прочь.

В дверях сзади: офицер жандармерии и жандармы.

Новая кучка крестьян напирает.

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН, *подбегая к Жилю — указывая на него офицеру*. Это он!!

ВТОРОЙ КРЕСТЬЯНИН *подле итальянца*. Этот с ним!!

ТРЕТИЙ КРЕСТЬЯНИН, *таща четвертого и пятого*. С этими мы пять свидетелей!

ОФИЦЕР Жилю. Жиль де Рэ?

Жиль. Странное сборище у меня.

ОФИЦЕР итальянцу. Ты?

Жиль. Мой слуга.

ОФИЦЕР, *пяти крестьянам*. Вы все разом видели происшествие?

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Один, как и все!

ОФИЦЕР. Что ты видел?

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Мы ловили форель — ручей клокочет за ивами. Мы сидим там, где дебри. Трое на той стороне — двое на этой. В этом месте поток неглубокий. Мы бесшумно поджидаем пугливую рыбу — она стоит хорошо и неподвижно — мы еще не вытягиваем сеть — — тогда она отскочит! Что такое? Что испугало ее? Мы таращимся друг на друга — — что-то поднимается по ручью — — человек — — и еще один человек — — в воде! Из-за ивняка мы видим только ноги — — мужчины — — и девушки. Они подходят вплотную — мужчина видит нас — — выпрыгивает из ручья — — бежит через луг — — к лесу — — не отпуская девушку! — Тут мы поднимаемся — и за ними. У нас закипает кровь —: малый крадет девушку!! Мы кричим — он убегает. В бор. Мы не отстаем — на-

гоняем его: так он закалывает свою жертву — и несется один! — Эти двое возвращаются за подмогой — мы трое продолжаем погоню — и находим убийцу здесь!!

ОФИЦЕР *жандармам*. Приведите мужчину.

Два жандарма хватают трясущегося итальянца.

ОФИЦЕР. Ты заколол?

ИТАЛЬЯНЕЦ. — — — Н — — н — — нет!!

ОФИЦЕР, *протягивая кинжал*. Тебе знаком этот нож?

ЖИЛЬ, *вмешиваясь*. Я знаю, что за оружие есть у моего слуги. *Берет его*. Это его. Он не может это отрицать — не смысла слушать его бредни. *Вонзает нож ему в горло.*

ИТАЛЬЯНЕЦ *падает — умирает.*

ОФИЦЕР. Это противозаконно!

ЖИЛЬ. Это ускоряет процесс.

ОФИЦЕР. Ты должен будешь за это ответить!

ЖИЛЬ. Справедливость не опасается какого-то судьи.

Через боковую дверь возвращаются крестьяне.

ЖИЛЬ. Понравился ли вам мой дом? Несколько далеко из конца в конец — но планировка понятная.

ШЕСТОЙ КРЕСТЬЯНИН. Каждая комната пуста!!

ЖИЛЬ. Потоптались деревянными башмаками по коврам?

Другие крестьяне из боковой двери.

ДЕВЯТЫЙ КРЕСТЬЯНИН. На чердаке никаких человеческих останков!!

ЖИЛЬ. У меня ничего не пропадет после вашего посещения?

ПЕРВЫЙ КРЕСТЬЯНИН. Перекопайте сад!!!!

ЖИЛЬ. Сгрузите сразу навоз на грядки! Крестьяне идут к задней двери.

ГУБЕРНАТОР — входит — с солдатами.

КРЕСТЬЯНЕ останавливаются — молча.

ГУБЕРНАТОР, *оглядываясь*. — *Указывая на итальянца*. Кто?

ОФИЦЕР. Крестьяне спугнули этого слугу во время похищения девушки. Он слуга Жили де Рэ.

ГУБЕРНАТОР. Почему мертв?

ОФИЦЕР. Жиль де Рэ заколол его.

ГУБЕРНАТОР. Так скоро? — Другие люди в замке?

КРЕСТЬЯНЕ. Ни единого существа!!!!

ГУБЕРНАТОР *Жилу*. Только этот — и ты??

Группа крестьян из боковой двери — ведя алхимика.

ОДИН ИЗ КРЕСТЬЯН. Крыса в подвале!!

АЛХИМИК *вопит*. Черт вас поберит!! Дубины стоеросовые! Бейте ваши горшки с капустой и луком!! Копайтесь в них вашими вонючими пальцами!! Чума на ваши головы!!

ГУБЕРНАТОР. Отпустить! — Кто ты?

АЛХИМИК *безумно*. Кухарь семихвостого сатаны!! Первооткрыватель смеси из дерьма и мочи!! Сводящий единицу и шестерку к беременной семерке!! Великий кухарь ада!! Огненный сторожевой пес у кипящего тигля!! Создающий золото в полночь!! Летучая мышь под луной!! Брачующийся без невесты и похоти!! Теперь ты знаешь меня?!

Глубокое молчание среди крестьян.

ГУБЕРНАТОР *вполголоса*. Ты делаешь золото?

АЛХИМИК, *плаксиво*. Глупые простофили непременно должны были разбить трубки и реторты? Не прорастал ли уже продукт? Не завершался ли круг свершения? Мерцающий свет показался — и исчез вдали!

ГУБЕРНАТОР. Здесь делается золото?

АЛХИМИК. Не испорчены ли все рецепты?! Не залита ли кухня драгоценными эликсирами?! Не ускользнула ли оказавшаяся под угрозой тайна в землю через трещины и дыры?! Ущерб неизмерим — нет золота из печи!!

ГУБЕРНАТОР *после паузы*. Кто сделал заказ на золото?

алхимик. На золото, которого нет, — на пот, который пролит без смысла, — на жизнь, которая не живет — *—!! Обращает взор к Жилю.*

Жиль, обеими руками мощно схватывая его за горло. Скажи это!!!!

алхимик падает замертво.

крестьяне, очнувшись от оцепенения, бросаются с кулаками на Жиля. Кровь

наших юных дочерей была нужна ему для золота!!!!!!!

ГУБЕРНАТОР Жилю. Подозрение падает на тебя. Ты арестован!

Жиль. Защити меня от этой своры.

Солдаты окружают его.

Звон многочисленных деревенских колоколов возвысился до пламенного ната.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

Внутри центрального собора; вся символика завешена фиолетовой тканью — как и окна. Короткие свечи, горящие в остроконечных канделябрах. Сзади друг на друге три помоста: верхний с тронem и обитыми скамьями — средний с длинным судебным столом — нижний с семью деревянными стульями. Справа и слева трибуны.

Через боковую дверь впереди входит король и свита — в дорожных плащах.

король. Где сижу я?

первый придворный. Там, где со- оружен трон.

второй придворный. Точно.

король. Это не входило в мои намерения. Все удовольствие испорчено. Я хотел быть среди народа во время всего слушания. Обстановку должно немедленно переменить!

третий придворный. Для этого уже слишком поздно.

король. Начинать следует не ранее, чем эти кресла будут убраны сверху. Известите одного из судейских!

четвертый придворный. Ты не достигнешь цели.

король. В моем сером плаще?

первый придворный. Потому что известно, что король хотел присутствовать.

король. Все оказывается тут же разболтано? Я сыт этой бестактностью по горло. Если бы все знали, сколь мало я важен самому себе, со мной бы распрощались. В конце концов, у каждого человека есть достоинство — но этому поколению больше нравится считать, как часто моя кишка испускает газы. Я бы хотел мести улицы, чтобы показать, что корона падет

с моей головы лишь тогда, когда я ее сам сорву. Я прав?

первый придворный, смеясь. Ты король.

король. Я зол. Я обещаю себе редкое развлечение — я слежу за предварительным следствием с невиданным напряжением — я с нетерпением жду дня слушания: и теперь я должен ограничить себя во всем и действовать скорее как чопорное пугало, нежели как воодушевленный зритель! От этого я должен получить удовольствие?

второй придворный. Ты все-таки не главное действующее лицо.

король. — Кто сидит за столом?

третий придворный. Вероятно, судьи.

король. Нунций? Каков он? Должно быть, умен?

четвертый придворный, смеясь. Папа послал его не для дачи благословения!

король. Видите: я не ошибся, оценивая значимость дела. Если Рим назначает особого судью, это о чем-то говорит.

второй придворный. И если его величество лично помогает!

король. Вы меня заранее раздразили — подождите сначала, чем все кончится. — Кто будет на стульях?

ТРЕТИЙ ПРИДВОРНЫЙ *считает*. Раз — два — три — четыре — пять — шесть — семь.

король *пересчитывает*. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь. Точно. Семь.

ТРЕТИЙ ПРИДВОРНЫЙ. Как ни считай.

король. Простые деревянные стулья.

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Крестьянские стулья.

король. Крестьяне сидят на них?

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. Крестьяне сидят на таких табуретах.

король. Здесь?

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. В их крестьянских домах.

король. Дома! А тут? Ведь необычно, что крестьянские стулья стоят в соборе — и на таком видном месте! Для этого должно быть основание. Что за обстоятельства с этими семью стульями?

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Может быть, души усопших будут вызваны на эти стулья.

король. Которых?

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Семи убитых девушек.

король. Появятся мертвые?

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Все дело очень таинственно.

король. Ничего загадочного тут нет! Это самая ясная история в мире. Жиль убил шесть девушек для экспериментов с золотом — сжег. На седьмой все вышло наружу. Что неясно?

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. Жиль отрицает все.

король. Итальянец? Алхимик? Не оба ли устранены его рукой?

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Да.

король. Он убивает обременительных свидетелей своего преступления — не признает ли он его таким образом?

ТРЕТИЙ ПРИДВОРНЫЙ. Знал ли он о золотой кухне в собственном доме?

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Это он категорически отрицает!

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ *третьему*. Не заметить, что происходит под собственной крышей? Я слышу, как мыши шуршают!

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ *четвертому*. Он сам топил печь!

ТРЕТИЙ ПРИДВОРНЫЙ. Торфом!!

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Человеческими останками!

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. Ты там был?!

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. С лопатой и ищейкой?!

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Видел ли ты хоть одну девчонку вновь?

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. Была ли она во плоти?!

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Столь многие пропадают бесследно!!

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. В Америке?!

ТРЕТИЙ ПРИДВОРНЫЙ. В борделях!!

ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ. У тебя есть опыт?!

король, *прерывая их хлопком ладоней*. Оставьте прения. Они нас уже достаточно взбудоражили. Никто не может прекратить эти «за» и «против». Тема сбила с толку всех. Здесь будет сказано последнее слово! — *Оглядываясь*. Широкие трибуны! Там хотел бы я сидеть. Плечом к плечу с толпой. Именно так нужно это пережить. Я был бы благодарной публикой. — Не пора ли? Приведите меня в порядок — причешите слегка — из этого костюма много не сделаешь!

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. В поклаже твой пурпур и регалии.

король. Все барахло приехало со мной?!!

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Тебе придется приветствовать нунция.

король. Публично?

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ. Поцеловать руку и пара приятных слов.

король, *качая головой*. Этого недостаточно. *С чувством*. Мне нужно

подготовиться. Хочу спросить кого-нибудь о смысле семи стульев. *Уходит в передней части со свитой.*

Пустой центральный собор.

Затем с обеих сторон на трибуны ломится толпа зрителей: медленное продвижение вперед — беззвучное занятие рядов скамеек.

Тишина.

Из боковой двери нижнего помоста шествие семи крестьянских матерей — каждая ведома монахиней; четвертая крестьянская бабушка — слепая — седая — поддерживаемая монахинями с обеих сторон. Крестьянские матери позволяют проводить себя к деревянным стульям — тотчас же роняют лица в руки. Крестьянская бабушка посредине, сидит одереvenело и смотрит перед собой. Монахини становятся за стульями.

ПУБЛИКА бормочет. Матери!!

Из боковой двери среднего помоста перед тридцатипятилетним нунцием и кардиналами идут монахи — монахи и следуют за ними. Кардиналы занимают места за столом — нунций встает вполборота назад. Монахи смыкают плотный полукруг.

ПУБЛИКА бормочет. Нунций!!

Из боковой двери верхнего помоста король и свита — в роскошных одеяниях.

ПУБЛИКА бормочет. Король!!

КОРОЛЬ, хлопнув по плечу одного монаха, чтобы пройти. Позволь, дружище! Быстро подходит к нунцию — целует руку.

нунций отвечает поцелуем в лоб.

КОРОЛЬ. Как путешествие? Все прошло гладко? Состояние дорог? У нас неделями шел дождь. Я и пяти раз не вышел из комнат за этот месяц. Я пролистал старый календарь — все время заставляю делать пометки о погоде — ничего подобного не случилось до этого года — — Не могу припомнить.

Нунций делает нетерпеливое движение.

КОРОЛЬ. Как чувствует себя Святой Отец? Не очень? Но у него есть великолепные сады Ватикана — и Рим. Я мог бы ощущать себя привольно только на Тибре. Без раздумий согласился бы на обмен. Идут ли дожди в Италии?

нунций отступает на шаг назад.

КОРОЛЬ. Так или иначе, дороги ты не убоился. Повод, однако, достаточно печален. Мир такого еще не видывал. В Испании, к примеру, случилась дуэль между делегатом и принцем, которые слишком разгорячились, отстаивая каждый свое мнение. Куда только разум подевался?

нунций качает головой.

КОРОЛЬ. Я полагаю, перед нами чудовищные события. На искажения в природе рассчитываю я — не говоря о людях. Они дают лишь небольшой пролог. Чрезвычайное — —

Через переднюю боковую дверь внизу входит плотный ряд солдат — вытягивается до середины собора — отступает и встает по бокам от трибун: Жиль стоит один.

ПУБЛИКА, поднимаясь со скамей — указывая руками. Семикратный убийца!!!!!!!

нунций тотчас поворачивается в сторону шума.

Тишина.

Король настораживается — возвращается на свой помост — занимает трон, свита — обитые скамьи.

нунций садится. Рассматривает Жюля.

жиль смотрит на него.

нунций. — Ты Жиль де Рэ?

жиль. Маршал Франции.

КОРОЛЬ. Был!!

жиль. Не я дал себе это звание!

КАРДИНАЛЫ вскакивают.

нунций одному из кардиналов — громко. Передай королю Франции, что папский нунций запрещает говорить кому бы то ни было из зрителей!

КАРДИНАЛ идет.

нунций *второму кардиналу*. Объяви на весь собор, что любой выскочка, невзирая на личность, будет сурово наказан!

ВТОРОЙ КАРДИНАЛ, *выходя вперед*. Кто потревожит суд возгласом, к кому бы он ни относился, немедля подвергнется наказанию, как телесному, так и денежному!!

КОРОЛЬ, *отгоняя первого кардинала*. Инцидент исчерпан!

КАРДИНАЛЫ *возвращаются на свои места*.

нунций. — — Святой Отец в Риме поставил меня судьей над множеством твоих преступлений.

жиль. С каких это пор у Папы, предметом постоянных забот которого является мир сверху донизу, есть время на бабьи рассказы?

нунций. Его время есть терпение — а его терпение есть вечность, пред которой здесь твое «да» и «нет» будет прахом или блеском. Готов ли ты отвечать правдиво?

жиль. Вам нужен церковный собор, чтобы быть услышанными?

нунций. Земля напуганно прислушивается к истории твоих злодеяний — человечество жаждет искупления, которое очистит земной шар для его детей!

жиль. Почему я чума?

нунций. Ты обвиняешься в магии.

жиль. Что такое магия?

нунций. Через связь с нежитью ты могуществен. Источник — неостановимое стремление к власти. Цель — земное владычество над всеми тварями. Сверкающий бич власти над миром должен забить до смерти паству — разрушить ширящиеся небеса и насадить беспощадный хаос. Это битва за господу — потому я как служитель церкви твой судья и неумолимый обвинитель твоей порочности!

КОРОЛЬ *хлопает в ладоши*.

ДВОЕ ПРИДВОРНЫХ *испуганно хватают его за руки*.

жиль. Закончи свое обвинение, обвинитель!

нунций. То, что в скудости скрывает в своих недрах природа — что оплачивается потом всей жизни за грамм — за фунт чего покупается поместье — что распределяется столь экономно, как ничто иное, — золото! — его искал ты на черной кухне!

жиль. Я богат и без этого адского искусства.

нунций. Как и сама цель, чудовищны средства! Все беспощадно идет в ход для страшного рецепта этого варева. Кровь девственниц — струящаяся из трепещущих тел — обеспечивает соединение. Кровь на твоих руках — семь раз пролитая!

КРЕСТЬЯНСКИЕ МАТЕРИ, *сгорбившись — вздыхают*.

ЗРИТЕЛИ *шелестят*. Матери!!

нунций *резко*. У семи матерей ты вырвал семь дочерей — здесь сидят семь матерей, подающих на тебя жалобу!!

ПУБЛИКА *нарастающим шепотом*. Семикратный убийца!

КАРДИНАЛ. Тишина для Жилы!!

Тотчас тишина.

КОРОЛЬ, *разозливший своих придворных указаниями на семь деревянных стульев, — садится неподвижно*.

жиль. Ты недооцениваешь мой вкус. Его не удовлетворяют дочери деревень!

КРЕСТЬЯНСКИЕ МАТЕРИ *кричат на него одна за другой*. Убийца дочери!! — Убийца дочери!! — Убийца дочери!! — Убийца дочери!! — Убийца дочери!!

Монахини придавливают деревенских матерей к стульям.

ОБЕ МОНАХИНИ, *наклоняясь к крестьянской бабушке*. Что ты говоришь?

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА, *которая до того не шевелилась, только бормотала — теперь говорит отчетливо*. Ждите — — —!

КОРОЛЬ *раздраженно*. Я не слышу. Что шепчет женщина? Весьма скверное место здесь наверху!

нунций *кардиналам*. Позаботьтесь о короле!

Один из кардиналов унижает короля — остается при нем.

нунций *Жилью*. Отрицаешь ли ты по-прежнему, несмотря на все обвинения?!

жиль. До второго пришествия!

нунций *делает знак одному из кардиналов*.

кардинал. Жиль — ты не знаком с дьяволом? Ты никогда не видел его в лицо?

жиль. Не больше, чем я вижу бога рядом с тобой!

Короткая пауза.

второй кардинал. Это богохульство с твоей стороны, Жиль!

зрители *жуужжат*. Богохульник!!

жиль. Ответ вложил мне в уста твой обрат-кардинал. Не я задаю вопросы!

нунций *первому кардиналу*. Допрашивай дальше.

кардинал. Ты видел его! Ты дал предо мной показания против Жанны, когда она лгала. В песчаной низине в открытом поле видел ты!

жиль. Жанна была дьяволом — потому ты ее и сжег!

кардинал. Ты увидел его дважды. В Жанне и самого по себе!

жиль. Ты сбиваешь меня с толку. Никто не видел дьявола — кроме как овладевшим человеком!

кардинал. Ты лжешь, Жиль, — либо сейчас, либо тогда!!

жиль. Хочешь усомниться, невиную ли ты убил?!

кардинал *смотрит на него*.

нунций *смотрит то на одного, то на другого*.

кардинал *тяжело падает на свое кресло*.

нунций *одному из кардиналов*. Дело Жанны отправляется в Рим. *Жилью*. Убийство семи девственников —

жиль. Слушается светским судом. С доказательствами, которые убеждают,

а не превращают трибунал в ведьмино аббатство!

нунций. Цель твоего злодеяния доказана. Это адское золото, и оно подлежит церковному проклятию. Я есть церковь!

жиль. Это золото нашли?

нунций. Ведьмака, исполнителя твоих желаний, — алхимика повстречали в его кухне.

жиль. Зельеваритель для моей подагры, полученной во время славных войн за короля Франции!

король. Вторая битва была проиграна!!

жиль. Почему она была проиграна?

король *разъяренно*. Потому что ты — *Обличающе*. — Любил Жанну!!

жиль *отшатывается*.

нунций *с вниманием*. Что было между Жилем и Жанной?

король. Мне следует говорить? — Это история вторжения англичан во Францию. Те события до сих пор не дают мне покоя. Кое-что осталось без объяснения: почему Жиль — аристократ с досугом и достатком — пожертвовал мне досуг и достаток? Я король — вовсе не возлюбленный. Я не могу собрать десять полков — Жиль достает армии из-под земли. Ради меня? Я вовсе не выезжаю в поход — Жанна командует. Для Жанны покупает он войско — он все время скачет подле Жанны — картинка не выходит у меня из головы: Жиль и Жанна в походе. Любовь это — это любовь того рода, что нам пока еще не понять. Быть может, мы слишком слабы, чтобы так любить — но я верю в возможности — — которые сияют для всех Жилей. Жиль любит — любит — — любит — — — У этого есть продолжение — — тут нужно поразмыслить. *Садится — с ладонью на лбу*.

ОБЕ МОНАХИНИ *вновь наклоняются к крестьянской бабушке*. Что ты говоришь?

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА, *все так же не шевелясь — бормочет*. Ждите — — —!

жиль, *рассмеявшись*. Его величество мучается чужими любовными подвигами. Он не в духе!!

КАРДИНАЛ, *тот, что был сломлен, — выпрямляется*. Не допрашивайте больше Жили!! Вы спрашиваете неверно!! Все не так, как оно есть!! Воздух отравляется при разговоре — дуновение скрывается пред словами!! Правда есть неправда — суд есть преступление!! Пречистая Жанна — очисти меня милостиво!!!! Я хочу искупить свою вину постом!! *Поддерживаемый двумя монахами — пошатываясь, уходит через боковую дверь*.

ПУБЛИКА, *встав — лихорадочно*. Жанна чиста????!!!!

нунций *солдатам*. Отстегайте трибуны!!

ПУБЛИКА *сидит тихо*.

ОБЕ МОНАХИНИ *наклоняются к крестьянской бабушке*. Что ты говоришь?

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА, *как прежде*. Ждите — — Жанну — — —!!

ПЕРВАЯ МОНАХИНЯ. Кто такая Жанна?

ВТОРАЯ МОНАХИНЯ. Твою дочь зовут Жанна?

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА *умолкает*.

нунций. Жиль — почему ты задушил алхимика?

жиль, *все еще оглушенный*. Кого?

нунций. Алхимика, когда его обнаружили?

жиль. Он — нес околесицу.

нунций. Он хотел признаться насчет золота!

жиль. Истина должна была вырваться из его горла — я подхватил. Сухой хрящ не выдержал напора!

нунций. Лгал и итальянец?

жиль. Что именно?

нунций. Выдумал ли он убийство в лесу?

жиль. Я наказал его за преступление в моих владениях на моей земле.

нунций. Это называется устранять сообщников. У обоих была одна служба: похищать и сжигать!

жиль. Один охотился на зайцев, другой их жарил.

нунций. С облаком курящегося дыма?

жиль. Свежее дерево чадит нещадно. Справься у крестьянских матерей!

КРЕСТЬЯНСКИЕ МАТЕРИ *кричат на него одна за другой*. Человечьи головешки!! — Человечьи головешки!! — Человечьи головешки!! — Человечьи головешки!! — Человечьи головешки!! — Человечьи головешки!!

жиль *в их сторону*. Я сделал вам детей, сладострастно гонящихся за парнями?!! Ищите их в пригородах — у матросов!!

нунций. Искали!!!! — как и с потерянным грошом, безуспешно! Упадет иголка со стола, ее со временем найдут. Козочка заблудится в лесу, наткнется на останки. Ребенок уйдет из дома за мечтами, дворовая собака возьмет след. Всегда будет обнаружение или возвращение домой! — Почему же из шести девушек не объявилась ни одна?! — Где на этом свете тот угол, которого не достигли расспросы? На кораблях обошли океан — в портах тревога! — Ни одна дочь твоих угодий не явилась — каждый призыв умолк без отклика! — При *одном* злодеянии был пойман твой слуга — он молчит убитый! — — не бросают ли тебе семь матерей вину в смерти в лицо?!!

жиль. Я не отвечаю за подданных.

нунций. За попустительство — поручение и поощрение будь ты трижды проклят!!!!

жиль. Предъяви доказательства!

нунций. Где их не хватает?

жиль. Принеси мне прядь волос девственницы, которую здесь опознают. Здесь сидят матери!

нунций. Раскаленная жаровня пожрала все до корней!!

жиль. Ты грозишь мне тем, чего нельзя найти!

нунций. Появилась бы одна из девиц хоть где-нибудь, я бы поверил в то, что они

живы, и счел бы других просто пропавшими без вести!

жиль. Так вооружись большим терпением, чтобы дожидаться первой!

КРЕСТЬЯНСКИЕ МАТЕРИ *одна за другой*. Семикратный убийца!! — Семикратный убийца!! — Семикратный убийца!! — Семикратный убийца!! — Семикратный убийца!!

ПУБЛИКА *кричит*. Семикратный убийца!!!!!!!

ОБЕ МОНАХИНИ *наклоняются к крестьянской бабушке*. Что ты говоришь?

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА. — Жанна — — — —!!

ПЕРВАЯ МОНАХИНЯ. Ты говоришь о твоей дочери?

ВТОРАЯ МОНАХИНЯ. Ее зовут Жанна.

НУНЦИЙ *Жилу*. Хочешь ли ты соznаться??!!

жиль. Мое «нет» — это «нет» маршала Франции!! Его не поколеблет лишение свободы и ненависть. От холода темницы не замерзает кровь — от гнева обвинения не начинается лихорадка!! Сгрудьтесь вместе у камина и толкайтесь перед языками пламени: тень, бегущая по стенам, это я. Когда большой — когда маленький — но всегда страшный призрак. Маршал Франции убил семь раз — в семимильных сапогах шагает он по стране от убийства к убийству — теперь уж семьдесят — а там и семьсот — ужасающие: семь тысяч!! Тогда зайдет сердце — тогда зардеются щеки: тогда у ребенка будет игрушка — теперь ему будет чем заняться. Голова наполнится варевом легенды: тут оно и дойдет до готовности!! Великий нунций помешивает ложкой — кардиналы солят — король снимает пробу — а народ жадно глотает бурду!! Остается еще Папа. Этого не трогает никакой маршал Франции. Ему до него дела, как до дырявой ветоши. Мне тоже. Пусть его!! Я Жиль!!!! Жиль — что пожирает детей!! Жиль — что скрипит дверьми!! Жиль — что выдаивает коров!! Жиль — что путает шерсть!! Везде Жиль!!!!

Поймайте этого Жилья — он улизнет от вас в цветистые луга. Вы схватите паутину!!!!

НУНЦИЙ *встает*. Слишком плотны пути твоей вины!

Кардиналы также поднимаются.

жиль. Как паутина в подвале!!

НУНЦИЙ. Сеть стягивается — не разорвать!

жиль. Вокруг тебя, как и вокруг кающегося кардинала!!

НУНЦИЙ. Опустошение твоего существа соответствует твоим словам!

жиль. Я рассказываю сказки!!

НУНЦИЙ. Ты плюешь и в смерти в лицо истине!

жиль. Где же она здесь?!

НУНЦИЙ. В око божием, что сегодня смотрит на тебя!

жиль. Пусть око божие ищет вкруг земного шара, где вы не нашли ничего!!

НУНЦИЙ. Вечный обвинитель указывает семь раз на тебя! *Он поднимает короткий белый посох.*

жиль. Я отрицаю!!

НУНЦИЙ. Ты умрешь!

жиль. Я не убивал!!

НУНЦИЙ. Свидетели молчат!

жиль. Вызывайте громче!!

НУНЦИЙ. Я вызываю тебя!!

жиль. Здесь стою я!

НУНЦИЙ. Ответ????

жиль. Смех!!!!

НУНЦИЙ *держит посох высоко над собой*.

Монахиня выбегает из передней нижней боковой двери на середину собора — хочет говорить — голос подводит ее.

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА *встает — простирает руки перед собой*. Жанна!!!!

КОРОЛЬ *визжит*. Чего она хочет?! Монахиня?!

КАРДИНАЛ. Чего ты хочешь?

МОНАХИНЯ. — — Девушка явилась!!!!

Тишина.

НУНЦИЙ *опускает руки с посохом*.

КРЕСТЬЯНСКАЯ БАБУШКА *очень громко*. Жанна!!!!

монахиня. Ее зовут Жанна. Она ищет свою прабабку. В соборе. Она описывает ее так ясно, что я узнала эту женщину. Она слепа. *Крестьянской бабушке*. Твоя дочь Жанна хочет тебя видеть. *Нунцию*. Следует Жанне войти?

Все поднялись: публика прижалась к ограждению трибун.

Крестьянские матери встали со стульев.

Кардиналы перегнулись через стол.

Король встал рядом с нунцием и сложил руки.

нунций. — Да.

монахиня бежит назад — уходит.

жиль с неподвижным лицом. Его глаза направлены на боковую дверь.

Монахиня вводит Жанну: широкий коричневый плащ, перехваченный на бедрах, укутывает ее от шеи до пят; волосы струятся под плащом.

нунций делает знак.

Солдаты грозят трибунам копьями — публика садится.

Крестьянские матери — и крестьянская бабушка — садятся на свои стулья.

нунций и кардиналы опускаются.

Король идет к трону.

нунций спокойно спрашивает. Кто твоя мать?

жанна. У меня нет матери.

нунций. Кого ты ищешь здесь?

жанна. Прабабушку.

нунций. Она в деревне.

жанна. Но я ее вижу.

нунций. Ты не ошибаешься?

жанна идет к крестьянской бабушке — берет ее руку. Добрый день, прабабушка. Почему ты сидишь в соборе? Сегодня новый праздник?

крестьянская бабушка говорит натужно. Прекраснейшая — Жанна!!

жанна. Что вы празднуете?

крестьянская бабушка. Твой — приход — — — Жанна!!

жанна. Ты не знала, где я была?

крестьянская бабушка. Не разглашай это — — — Жанна!!

жанна. Никто не должен этого слышать?

крестьянская бабушка. Слишком рано для всех — — — Жанна!!

жанна. Я должна тебя слушаться!

крестьянская бабушка очень тихо. Твоя воля — — это моя воля — — — Жанна — — — !! Ее рука выскальзывает из руки Жанны.

Тишина.

нунций. — Откуда ты пришла?

жанна. Этого я не скажу.

нунций. Почему ты хочешь скрыть это?

жанна. Мне надлежит слушаться прабабушку.

нунций. Скажи это мне как отцу, Жанна.

жанна. Ты мне не отец.

нунций. Именем церкви, да.

жанна. Я не в церкви.

нунций. Где ты находишься?

жанна, указывая на солдат. В военном лагере.

нунций. Ты не знаешь, что здесь происходит??

жанна. Нет.

Шевеление среди всех.

нунций. — Было ли то место, нахождение которого ты от меня скрываешь, настолько отдаленным — что до тебя не дошли никакие разговоры о чудовищных событиях?

жанна. Я не прислушивалась.

нунций. Никогда не слышало твое ухо имени Жилия де Рэ??

жанна. Никогда.

Шевеление усиливается — спадает.

нунций. — Знаешь ли ты этого человека?!!

жанна, ища. Где?

нунций. Позади тебя — Жиль!!!!

жанна медленно оборачивается. — Он меня знает?

нунций. Хочешь его спросить?

жанна. Сама?

нунций. Это чрезвычайно важно!

ЖАННА. Как он может узнать меня?
нунций. Его приговор зависит от этого!!

ЖАННА. Я деревенская девчонка.
нунций. Это может его спасти!!

ЖАННА. От чего?

нунций. От проклятия всего человеческого!!!!

ЖАННА *полностью поворачивается к Жилью — смотрит на него.*

Жиль *пристально смотрит ей в лицо.*

ЖАННА. — — — Ты меня знаешь?????

С этим вопросом собор со всеми людьми погружается в темноту. Лишь один столб света — прорывающийся сверху — освещает Жилья и Жанну.

Жиль *стоит в этом пятне как прикованный.*

ЖАННА *медленно ослабляет завязки — распахивает плащ — дает ему упасть: в серебристо-белых доспехах и в донизу струящихся волнах волос стоит она. Свет разгорается вокруг нее до нестерпимого сияния.*

Жиль *смотрит.*

ЖАННА *поднимает плащ с пола — набрасывает его — стягивает завязки. Сияющий луч при этом блекнет — гаснет.*

Собор вновь расширяется.

Тишина.

КОРОЛЬ. — — Я будто ослеплен!
В крыше, должно быть, внезапно открылся люк. У меня слезятся глаза! — Что-то случилось?

нунций, *все еще — как и все остальные — прикрывая глаза.* Где Жанна?

ЖАННА. Я по-прежнему стою здесь!

нунций. Что произошло между вами?

ЖАННА. Он — — меня не знает!!

нунций *вопросительно смотрит на кардиналов.*

Обе монахини хлопочут вокруг престыанской бабушки.

ПЕРВАЯ МОНАХИНЯ. — — Жанна!

ЖАННА. Что такое?

ВТОРАЯ МОНАХИНЯ. Твоя прабабушка умерла!

ЖАННА *склоняется над ней — целует ее в лоб. Монахиням.* Похороните ее хорошо!

Восемь монахинь подходят и выносят усопшую.

ЖАННА *следует за ними — уходит.*

нунций, *выпрямляясь.* Позовите девушку назад!

Одна монахиня выходит — возвращается.

нунций. Она идет?

МОНАХИНЯ. Исчезла!

нунций. Из собора?

МОНАХИНЯ. Бесследно!

нунций. — — Этого мне должно хватить. Нет более ясного знака, чем мать, умершая при встрече. Голос природы свидетельствует лучше всех других свидетелей. Я склоняюсь перед доказательством! — Как Жиль и Жанна ничего не знали друг о друге — стоявшие друг напротив друга столь чужие, будто рожденные на двух отдаленных звездах, — —: столь же неясна судьба остальных! — Первая, что появилась, должна снять с тебя обвинение, Жиль, — теперь одной освобожден ты от всех обвинений. У тебя есть жизнь и свобода — используй их для деяний, которые заставят имя Жилья де Рэ сиять так, как коронует его уже титул маршала Франции!! *Солдатам.* Освободите путь для Жилья де Рэ!!

Жиль, *придя в себя после смятения — очнувшись от оцепенения.* Сомкните оцепление!! *Идет к помостам.* Я сознаюсь!!!! — перед вами, матери!! — — перед вами, судьи!! — — *Трибунам.* Перед всеми вами!!

нунций *дает знак успокоиться — садится.*

Глубокая тишина в соборе.

Жиль. Я семикратный убийца!!!! — — и на один раз больше: — — Жанна чиста — — я оболгал ее и обрек на смерть!!!!

Бурное волнение повсюду.

жиль. От одной смерти к другой скользит цепь — туго натягивается она между началом и концом!! — Кем был Жиль?! — —: прожигателем жизни!! — — любовником мира!! — — Куда это гонит-ся?! — — Вкус пропадает!! Удовольствие становится пресным — больше не раздражает небо!! — Что подзуживает наслаждения?! —: Власть!! Власть над всем творением от полюса до полюса — купленная золотом!! — Я искал золото!!!!

нунций *встает*.

жиль. Безо всякого удовлетворения от золота! Кровь требовала большего!! Многих недостаточно — — но одна суть все: — — Жанна не шла из моей головы!!!! — — Жанна — что спит в полевом лагере!! — Жанна — что скачет в доспехах!! — — Жанна — дева среди десятков тысяч солдат!! — — спелая и непорочная — —: Жанна должна пасть предо мной!!!!

кардиналы, *наседая на нунция*. Запрети!!

нунций *отказывается*.

жиль. Жанна устояла!! — — в победе, что я ей подарил!! — — в поражении, что она выбрала!! — — на суде, который я испортил!! — — я ее убийца!! — — Угрозой — — принуждением — — каждым проявлением ужасающего насилия!!!!

публика *встает* — — *боязливо отступает на трибунах*.

жиль. Оставайтесь до конца!! — — Жанна не умерла!!!! Пламя не сожгло ее — — искра попала в меня!! — — Я хотел владеть ею и в смерти!! — — Тогда одна злая шутка привела меня к другим — — к тем, что я удавил, — — разочаровавшись!! — — Шесть раз в гневе задушил я жизнь — — седьмую искал я по собственной воле — — жаждал убить еще есть и семь и несметное число — — кровавая месть Жанне, которая не поддалась!!!! — — Пепел развеялся по окрестностям — — мертвые тела обуглились!!!!

кардиналы *нунцию*. Преломи посох!!!!
нунций *смотрит на Жиль*.

жиль, *опускаясь на колени*. Преломи посох надо мной!!!! Я признаю себя виновным!! Устами человека — — который вышел за свои пределы!! Я могу поведать!! Путь к человеку долг — — и пока тот единственный не соскользнул по горло в кровавое болото и не вознесся — — —: никто не достигнет цели!! — — Кровавая вина моя — мое признание!! — — Что еще искупит позор?!!!!

нунций *держит посох высоко над собой* — — *разламывает его надвое*.

Палач с помощниками устремляются из нижней боковой двери к Жилью.

нунций *громко*. Никакого палача!! — — никаких оков!! — — — — Свершилось большее, чем кара нашим проклятьем!! Человек признал себя ответственным!! Кто не таков, как он?! — — — — Нам нужно собрать поленья и сложить костер: — — каждый будет гореть с Жилем, который сгорит за всех!!!! — — — — Монахам. Бейте вновь в колокола!!

Монахи уходят через боковую дверь.

Тишина.

Колокола начинают звонить.

нунций *повелительно поднимает обе руки*.

жиль *встает*.

Палач с помощниками идут впереди.

Солдаты следуют.

За ними идет Жиль.

Затем: крестьянские матери с монахинями — нунций с кардиналами и монахами — публика, стекающая спереди с трибун.

Король и свита остаются наверху.

Колокола неистовствуют.

Пустой собор.

Колокола стихают — лишь один тонкий светлый колокольный звук быстро звонит.

король, *отбрасывая регалии* — *топча их*. Я хочу быть подметальщиком улиц!!!!

Авторы номера

Вареникова Александра Михайловна — кандидат искусствоведения, историк немецкого театра. Проживает в Германии.

Контакты: alexa.m.v@mail.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Иванова Анна Сергеевна — студентка 2 курса театроведческого факультета (бакалавриат) Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: anya.anni2016@yandex.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

Контакты: e-mail onmalt@gmail.com

Павлова Наталья Геннадьевна — аспирантка сектора источниковедения Российского института истории искусств.

Контакты: natalypav@hotmail.com

Самсоненко Анна Юрьевна — студентка 3 курса театроведческого факультета (бакалавриат) Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: samsonenkoannayu@yandex.ru

Authors

Anna Ivanova — 2th year student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: anya.anni2016@yandex.ru

Olga Maltseva — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: onmalt@gmail.com

Natalya Pavlova — doctorant student, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: natalypav@hotmail.com

Anna Samsonenko — 3th year student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: samsonenkoannayu@yandex.ru

Alexandra Varenikova — PhD (Arts), scholar of German theatre history. Lives in Germany.

Contacts: alexa.m.v@mail.ru

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: juravasiljev@mail.ru

Аннотации

А. С. Иванова

Смена актерских поколений. А. М. Максимов в ролях В. А. Каратыгина

Рассматривая смену актерских поколений в Александринском театре во второй половине XIX века, автор останавливается на фигуре Алексея Михайловича Максимова — продолжателя и наследника репертуара В. А. Каратыгина. Анализируя исполнение Максимовым коронных каратыгинских ролей Чацкого, Гамлета, Фердинанда, Людовика XI, автор отмечает воздействие на сценическую трактовку драматических героев эстетики «натуральной школы».

Ключевые слова: Василий Андреевич Каратыгин, Алексей Михайлович Максимов, Александринский театр второй половины XIX века, актерское искусство.

Н. Г. Павлова

«Делец» по В. Газенклеверу на сцене Госдрамы (1928)

Статья посвящена проблеме перцепции советской сценой 1920-х гг. драматургии позднего немецкого экспрессионизма. На материале реконструкции и анализа спектакля «Делец», поставленного режиссерами Н. В. Петровым и В. Н. Соловьевым на сцене Госдрамы в 1928 г. по пьесе В. Газенклевера «Ein besserer Herr», определяются приемы и методы адаптации экспрессионистской комедии к требованиям советского театра конца 1920-х гг., а именно: обретения и потери при переделке текста пьесы переводчиком А. Н. Толстым; трансформация жанровой природы от комедии нравов к социальному трагифарсу; динамика эпизодного построения действия, полижанровость эпизодов, монтаж эпизодов по принципу контраста — жанрового или стилистического; двойственность актерской игры на основе приема переключения; динамика сценографии Н. П. Акимова и ее трансформация; световые, звуковые и технические эффекты с использованием элементов кинофикации и радиофикации.

Ключевые слова: В. Газенклевер, А. Н. Толстой, Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, Госдрама, Александринский театр, немецкий экспрессионизм, советский театр 1920-х гг.

О. Н. Мальцева

Спектакль Роберта Стуруа как произведение поэтического театра.

Внутренние связи спектакля

Автор статьи выявляет природу внутренних связей спектакля Роберта Стуруа на примере постановки «Кавказский меловой круг» (Грузинский театр им. Ш. Руставели, 1975) по одноименной пьесе Б. Брехта, определяя их как связи по ассоциации, характерные для произведений театра поэтического типа.

Ключевые слова: Р. Стуруа, Б. Брехт, Грузинский театр им. Ш. Руставели, спектакль Р. Стуруа «Кавказский меловой круг», поэтический театр, поэтика спектакля, внутренние связи спектакля.

А. Ю. Самсоненко

Поэзия новой человечности. Режиссерский портрет А. Могучего, период художественного руководства БДТ

Создавая режиссерский портрет А. Могучего, автор останавливается на его спектаклях «Гроза», «Что делать», «Пьяные», «Три толстяка», «Хранить вечно», «Губернатор», утверждая, что в них существует некая интержанровость. Не идя от драмы, но пользуясь «популярным» или «массовым» материалом, режиссер получает возможность играть театральными языками, создавать жанровый диапазон.

Ключевые слова: режиссерское искусство, Андрей Могучий, Большой драматический театр, театр XXI века.

Е. К. Лепковская

Путь «за три моря». Ненецкая студия. 1938–1940 гг.

Подготовка к печати, публикация, предисловие, послесловие и комментарии Ю. А. Васильева

Публикуемый очерк отражает одну из страниц истории ленинградской театральной педагогики. Известный театральный педагог и режиссер, за тридцать лет работы в стенах института на Моховой воспитавшая не одну сотню актеров, повествует о судьбе одной из национальных студий. Очерк сопровождается рассказом о педагогических методах и приемах автора и подробными научными комментариями.

Ключевые слова: Е. К. Лепковская, Л. Ф. Макарьев, А. И. Авербух, В. Н. Прокофьев, Ленинградский театральный институт, сказка П. П. Ершова «Конек-Горбунук», национальная студия, театральная педагогика, актерское искусство.

А. М. Вареникова

«Жиль и Жанна» Георга Кайзера

В статье рассматривается сценическая история «одной из наиболее экспрессионистических драм», по мнению критики, Георга Кайзера «Жиль и Жанна» (1922) на немецкоязычной сцене. Исследование основывается непосредственно на газетных рецензиях. Работа по сбору материала проводилась в библиотеках и архивах Германии.

Ключевые слова: Георг Кайзер, немецкий экспрессионизм, сценическая история пьесы «Жиль и Жанна».

Summary

Anna Ivanova

A change of acting generations. A. M. Maksimov in the roles of V. A. Karatygin

Considering the change of acting generations at the Alexandrinsky Theater in the second half of the XIX century, the author dwells on the figure of Alexei Maksimov, the successor and heir to the repertoire Vasily Karatygin. Analyzing Maksimov's performance of the crown Karatygin's roles of Chatsky, Hamlet, Ferdinand, Louis XI, the author notes the influence on the scenic interpretation of the dramatic heroes of the aesthetics of the «natural school».

Keywords: Vasily Karatygin, Alexey Maksimov,
Alexandrinsky Theater of the second half of the XIX century,
acting art.

Natalya Pavlova

A *Businessman* by V. Gizenklever on the stage of the Gosdrama (1928)

The article is devoted to the problem of perception by the Soviet scene of the 1920s dramaturgy of late German expressionism. Based on the material of the reconstruction and analysis of the play *A Businessman* staged by directors N. V. Petrov and V. N. Solovyov in the Gosdrama in 1928 based on the play *Ein besserer Herr* by V. Gizenklever. The methods of adaptation of the expressionist comedy to the requirements of the Soviet theater of the late 1920s are defined: gaining and loss during the alteration of the text of the play by the translator A. N. Tolstoy; the transformation of the genre nature from the comedy of mores to social tragi-fuse; the dynamics of the episode building action, polygenic episodes, the editing of episodes on the principle of contrast — genre or style; the duality of the actor's game based on the admission of switching; the dynamics of scenography by N. P. Akimov and its transformation; light, sound and technical effects using cinema and radio elements.

Keywords: V. Gizenklever, A. N. Tolstoy, N. V. Petrov, V. N. Solovyov,
Gosdrama, Alexandrinsky Theater, German Expressionism,
soviet theater of the 1920s.

Olga Maltseva

Robert Sturua's performance as work of poetic theater.

Internal communications of a performance

The author of the article reveals the nature of the internal connections of Robert Sturua's performance on the example of the production *The Caucasian Chalk Circle* (Georgian Theater named after Sh. Rustaveli, 1975) based on the play by B. Brecht of the same name and defines them as associations by association characteristic of works of the poetic theater type.

Keywords: R. Sturua, B. Brecht, Georgian theatre. Sh. Rustaveli,
R. Sturua's play *The Caucasian Chalk Circle*, poetic theater,
poetics of the play, intra-compositional connections of the play.

Anna Samsonenko

Poetry of new humanity. Director's portrait of A. Moguchy, the period of artistic management BDT

Creating a director's portrait of A. Moguchy, the author dwells on his performances *Thunderstorm*, *What to do*, *Drunks*, *Three Fat Men*, *Keep Forever*, *Governor*, claiming that there is some mixing genres in them. Without going from the drama, but using the «popular» or «mass» material, the director gets the opportunity to play theatrical languages, to create a genre range.

Keywords: directing art, Andrey Moguchy, Bolshoi Drama Theater, theater of the XXI century.

Evgeniya Lepkovskaya

The path «for the three seas». Nenets studio. 1938–1940

Publication, foreword and comments by Yuri Vasiljev

The published essay reflects one of the pages of the history of Leningrad theatrical pedagogy. A well-known theater teacher and director, who has worked for more than one hundred actors over thirty years of work at the Institute on Mokhovaya, tells the story of one of the national studios. The essay is accompanied by a story about the pedagogical methods and techniques of the author and detailed scientific commentary.

Keywords: E. K. Lepkovskaya, L. F. Makaryev, A. I. Averbukh, V.N. Prokofyev, Leningrad Theater Institute, the fairy tale by P.P. Ershov
Konek-Gorbunok, national studio, theatrical pedagogy, acting art.

Alexandra Varenikova

Georg Kaiser's *Gilles and Jeanne*

History of productions of one of the most expressionistic plays according to critics by Georg Kaiser *Gilles and Jeanne* (1922) in Germany. The study is based on newspaper reviews. Search of materials was held at libraries and archives of Germany.

Keywords: Georg Kaiser, German Expressionism, *Gilles and Jeanne*, history of productions.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron — the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.
Russian State Institute of Performing Arts
Mokhovaya St., 34
St. Petersburg
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 25.06.2019. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,73. Тираж 100 экз.

Зак. тип. №18-07/19

Отпечатано: ИП Кузнецов Н.В., г. Нижний Новгород

тел. (831) 412-9-222, e-mail: fabrika24@bk.ru