

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2019 № 1 (27)

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

Материалы Научно-практической конференции «Художественные идеи французской драмы в российском театральном мире: к 150-летию Эдмона Ростана и Поля Клоделя». Российский государственный институт сценических искусств и Новая сцена Александринского театра. 19 декабря 2018 года. Санкт-Петербург	3
<i>Гуляева И. Б.</i> Постановки комедии Э. Ростана «Романтики» в Москве и Санкт-Петербурге (Ленинграде) в отражении театральной критики (1894–1994).....	5
<i>Галанина Ю. Е.</i> Ленинградский Сирано — режиссер В. Н. Соловьев.....	14
<i>Семенова М. Б.</i> Последняя пьеса Эдмона Ростана.....	23
<i>Троп Е. Э.</i> «Сирано де Бержерак» Николая Рощина в контексте сценической истории пьесы Эдмона Ростана в России.....	28
<i>Алташина В. Д.</i> Рецепция драматургической теории Д. Дидро в России.....	34
<i>Абдуллина М. Р.</i> Творческое содружество: Н. Евреинов и Ф. Нозьер. К постановке вопроса.....	42
<i>Горфункель Е. И.</i> Юрий Бутусов. Французский «уклон».....	46
Историческая перспектива	
<i>Некрасова И. А.</i> Библейская трагедия в театре шекспировской Англии: «Зерцало Англии и Лондона» Т. Лоджа и Р. Грина.....	53
Виды театра	
<i>Голдовский Б. П.</i> Театр кукол XXI века: взгляд из прошлого.....	62
<i>Монова Н. В.</i> За ширмой времени: испанский кукольник Эрменехильдо Ланс.....	70
Просцениум	
<i>Макарьев Л. Ф.</i> Два письма А. С. Шведерскому <i>Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева</i>	83
<i>Бескорыстная свобода. Ю. А. Завадский — Л. Ф. Макарьев Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева</i>	94
Литчасть	
<i>Степанова П. М.</i> Новые подходы к написанию истории театра. О книге Д. Косинского «Польский театр. История».....	107
<i>Максимов В. И.</i> О книге Ф. Йейтс «Театр Мира».....	111
Авторы номера	115
Аннотации	118

**Материалы Научно-практической конференции
«Художественные идеи французской драмы
в российском театральном мире:
к 150-летию Эдмона Ростана и Поля Клоделя».
Российский государственный
институт сценических искусств
и Новая сцена Александринского театра.
19 декабря 2018 года. Санкт-Петербург**

19 декабря 2018 года на Новой сцене Александринского театра прошла научно-практическая конференция «Художественные идеи французской драмы в российском театральном мире: к 150-летию Эдмона Ростана и Поля Клоделя». Две «круглые» даты, соединившие на афише конференции два знаменитых имени, дали повод для разговора о французском и отечественном театре, о переключках, взаимовлияниях, сближениях и расхождениях.

Организаторы хотели возродить важную для нашей культуры, для Петербурга тему русско-зарубежных театральных связей, которая в недавнем прошлом разрабатывалась усилиями Льва Иосифовича Гительмана, доктора искусствоведения и многолетнего заведующего кафедрой зарубежного искусства нашего института (ЛГИТМиК–СПбГАТИ–РГИСИ), и его учеников, но сегодня практически забыта. К диалогу были приглашены театроведы разных поколений, литературоведы, переводчики и практики театра из Санкт-Петербурга и Москвы. Программа сложилась интересно и разнообразно, театральные сюжеты рубежа XIX–XX столетий связались и с более ранними по времени (из эпох классицизма и Просвещения), и с новейшими, принадлежащими веку двадцать первому.

Среди первых лиц французского искусства, к которым обращались докладчики, были Жан Расин, Дени Дидро, мадемуазель Жорж, Гектор Берлиоз, Морис Метерлинк, Жан-Люк Лагарс, среди российских — театральные деятели разных периодов, от Н. Н. Евреинова и В. Н. Соловьева до режиссеров современной петербургской и московской сцены. В выступлениях также поднимались актуальные вопросы художественного перевода, проблемы теории театра и литературы. Помимо сценического искусства, докладчики обращались к истории кинематографа.

Двух деятелей французского театра, которые определили собой магистральную тему конференции, объединило прожитое ими время, они ровесники. Эдмон Ростан родился 1 апреля 1868 года, в истекшем году отмечалось также столетие со дня его смерти (2 декабря 1918 года). Поль Клодель родился 6 августа 1868 года, ушел из жизни в 1955-м. Но на самом деле каждый из них прожил свои собственные сто пятьдесят лет в искусстве, и, говоря о них совокупно, исследователи получают материал на все триста лет истории театра.

Пьесы Ростана приобрели успех тогда же, когда были написаны, в 1890–1900-е годы, пьесы Клоделя — только в самом конце жизни автора, в середине XX века. Ростан,

блистательный поэт и остроумец, все-таки адресовал свои произведения широкому зрителю, а Клодель — сверхэлитарный и сверхсложный католический автор — более полувека пребывал в статусе «несценичного». Для нас он остается таким и сегодня, тогда как о «Сирано де Бержераке» имеет представление каждый любитель театра и литературы. В нашей стране пьесы Ростана давно переведены и постоянно ставятся, они популярны — подтверждением тому является значительное количество докладов, посвященных Ростану, в программе этой конференции. Имя Клоделя в российском театральном процессе практически не звучит, переводы единичны, даже гастрольных спектаклей по его пьесам мы видели крайне мало. Однако в современной Франции ситуация ровно противоположная: Эдмон Ростан давно оттеснен на периферию, а Поль Клодель занимает позицию общепризнанного, востребованного, актуального классика. Количество постановок и публикаций, посвященных обоим юбилярам на их родине, несопоставимо. Это одно из великого множества подтверждений того, что русский и французский театр весьма несхожи, один из проблемных узлов русско-французских театральных связей XIX–XXI веков.

В этом номере публикуется часть материалов конференции, прежде всего — доклады, посвященные Э. Ростану и рецепции его творчества в российской культуре.

И.А. Некрасова, Е.Э. Тропп

И. Б. Гуляева

Постановки комедии Э. Ростана «Романтики» в Москве и Санкт-Петербурге (Ленинграде) в отражении театральной критики (1894–1994)

Комедия «Романтики» («Les Romanesques»), написанная в 1891 году, была первой пьесой Ростана, переведенной на русский язык и поставленной на российской сцене. До этого из-под его пера уже вышли четырехактный водевиль «Красная перчатка» («Le Gant Rouge», совместно с Анри Лэ, 1888), одноактная «пьеса для поднятия занавеса» «Два Пьеро, или Белый ужин» («Deux Pierrots, ou Le Souper Blanc», 1890), а также сборник стихотворений «Шалости музы» («Les Musardises», 1890). Однако популярность на родине пришла к Ростану только в 1894 году, когда «Романтики» были наконец впервые поставлены на сцене «Комеди Франсез». В том же году в Париже произошло знаменательное событие: актриса Л. Б. Яворская познакомилась с Ростаном начинающую писательницу Т. Л. Щепкину-Куперник.

Яворской понравилась новая пьеса, она хотела сыграть в ней главную женскую роль — Сильвету. Поэтому она попросила свою подругу перевести комедию. Для Щепкиной-Куперник Ростан был только модным драматургом, его неоромантические взгляды (уже проявившиеся в «Романтиках») не были ей близки, поэтому она не стремилась к точной передаче их в переводе. Ее задачей было в точности воспроизвести все перипетии увлекательного сюжета, а также передать легкость и живость стиха.

Комедия в переводе Щепкиной-Куперник была поставлена очень быстро (премьера состоялась уже 20 декабря 1894 года, в бенефис актера Добровольско-

го, игравшего роль Персине) в Москве в Театре Ф. А. Корша. Сама Щепкина-Куперник много позже в своих воспоминаниях так отзывалась о пьесе и о спектакле: «Это была хорошенькая, несложная по сюжету пьеса... Изящные декорации, красивая музыка, лунный свет, костюмы, скопированные с картин Ватто, пришлось по душе московской публике; спектакль был большой победой для театра Корша. Пьеса имела, как говорится, „прекрасную прессу“, обошла все русские театры благодаря своей сценичности и принесла успех Яворской, хотя эта роль была и не в ее тонах»¹. Оценка, данная здесь переводчицей и пьесе, и спектаклю, в основном совпадает с мнениями рецензентов, писавших о первой постановке.

Комедия была еще незнакома публике, поэтому в отзывах больше внимания уделялось пьесе, чем ее постановке. Кроме того, режиссерский театр еще не получил тогда широкого распространения, поэтому рецензенты не искали в спектакле интерпретаций драматургического текста, а оценивали скорее игру актеров, их соответствие образам.

Отношение критиков к самой пьесе было в основном положительным. Все они отмечали ее легкость, изящество, поэтичность. Автор рецензии в журнале «Театрал», скрывшийся за инициалом Т., так описывал свои впечатления: «Точно каким-то нежным, свежим ветерком, полным ароматов цветов, веет от этой прелестной шутки. Зрителя охватывает весенними грезами, он весь отдается во власть

поэтической дымки, он в буквальном смысле слова наслаждается давно неизведанною красотой чудной чарующей сказки, переносящей его в мир грез далекого, милого детства...»². У других рецензентов пьеса тоже вызвала ассоциации — то с пасторальной поэзией, то с живописью Ватто. Любопытно, что все эти ассоциации относились к искусству далекого прошлого. Рецензент журнала «Артист» с инициалами В. П. прямо писал о том, что пьеса «целиком и сразу переносит зрителя из текущей действительности в тот отдаленный, наивный и грациозный мир, внешнее отражение которого сохранилось для нас в картинах Ватто»³. При жизни Ростана многие критики считали необходимым отметить несовременность его пьес — одни как положительное их качество, другие как отрицательное.

В отзывах на первую постановку многие рецензенты хвалили первый акт пьесы и противопоставляли его остальному тексту. В журнале «Артист» критик отметил, что «первый акт представляет собою как бы отдельную, законченную пьесу, целиком исчерпывающую данный сюжет. <...> Прибавив к первому действию еще два других, автор невольно вдался в повторения; так, во втором акте слишком много вспоминают о том, что происходило и говорилось перед зрителем в первом...»⁴. А рецензент журнала «Театрал» даже предположил, что первый акт «вероятно, будет идти и как самостоятельная пьеса». Интересно, что похожего мнения о композиции пьесы была и дирекция театра «Комеди Франсез», а также французские критики Ф. Сарсе, Э. Фаже и А. Ледом. Однако, взятый отдельно, первый акт представляет собой не более чем шутку, легкую насмешку над романтическими штампами, над желанием молодых героев комедии уйти от скучной для них реальности в мир литературных грез. Для замысла Ростана чрезвычайно важно и то, как Персине и Сильвета во втором акте воспримут разо-

блачение хитрой выдумки их отцов — мнимой вражды, разыгранного похищения. И то, как в третьем акте оба они, каждый по-своему, столкнутся с реальной жизнью, далекой от красивых романтических легенд. И обнаружат, что единственной правдой в спектакле, разыгранном для них, была их искренняя непридуманная любовь. В этом и состоит главная идея комедии Ростана: не нужно искать романтику в подражании литературным героям, надо распознать ее в реальной повседневной жизни. Однако многие рецензенты, писавшие о комедии в разное время, слишком увлекались остроумной интригой первого акта и не обращали должного внимания на содержание второго и третьего. Из-за этого и возникло нередко встречающееся в критике непонимание того, как же относится Ростан к романтике — высмеивает ее или утверждает? Рецензент журнала «Артист» считал, что «стремление Ростана морализировать и подчеркнуть идею пьесы скорее повредило, чем принесло пользу последней. Да и самая мораль пьесы — чересчур уж в духе современной французской буржуазии. <...> Фраза Персине, что „романтизм хорош, когда мы сыты“, отзывается уже обобщением и безусловным осуждением романтизма в принципе»⁵. Рецензент обратил здесь внимание на реплику, которая отражает разочарование героя, а вовсе не точку зрения автора.

Вероятно, недопонимание комедии усугублялось еще и путаницей понятий, возникшей из-за неточного перевода ее заглавия. Французское название «Les Romanesques» правильнее было бы перевести как «Чудаки» или «Мечтатели». Речь здесь идет не о романтизме, а о том, что массовое сознание считает романтическим и противопоставляет обыденности. В некотором смысле тема комедии Ростана перекликается с темой романа Флобера «Мадам Бовари». Только судьба юных мечтателей складывается гораздо более благополучно, чем судьба Эммы Бовари.

Однако взгляды многих критиков, писавших о комедии Ростана, скользили по поверхности и замечали только то, что бросалось в глаза.

Почти полное отсутствие отрицательных отзывов о «Романтиках» в момент их появления в России, возможно, объясняется отчасти тем, что Ростан в это время был еще молодым драматургом (и по возрасту, и по писательскому стажу), ему многое прощали, а наиболее придирчивые критики просто не считали нужным обращать на него внимание. Однако уже через три-четыре года положение коренным образом изменилось. «Принцесса Греза» создала Ростану шумную популярность, а после «Сирано де Бержерака» он стал одним из самых известных драматургов своего времени. И теперь критики совсем не склонны были что-либо ему прощать, в особенности сторонники реализма в искусстве. О «Романтиках» стали писать «вослед», и это были уже совсем другие отзывы. Пл. Н. Краснов в статье «Ложный идеализм» (она была опубликована после появления «Сирано де Бержерака») утверждал, что Ростан стал популярен «ценою лести слабостям буржуазии», а в его первой пьесе видел только пустую безделушку, «возврат к прежнему театру, времен королевской Франции прошлого столетия, когда театр служил лишь местом развлечения богатой аристократии, отличавшейся утонченными вкусами»⁶.

Неудивительно поэтому, что новая постановка «Романтиков» в 1902 году была встречена критикой весьма холодно. Будучи антрепренером и ведущей актрисой петербургского Нового театра, Яворская поставила эту пьесу на его сцене (премьера состоялась 30 января). Главные роли играли А. Е. Романовский и М. И. Морская. В еженедельнике «Звезда» под псевдонимом «Кресло № 13» была опубликована рецензия на этот спектакль, в которой о пьесе говорилось в таком тоне: «Это какой-то поэтический фарс, фабула

которого в отвлечении от его поэтической окраски — не более как фабула заурядного водевиля с переодеванием, с шаблонными комическими стариками и обычным первым любовником и комическою ingénue. Когда легкость стиха этой диалогической поэмы передается во всей неприкосновенности, когда актер сохраняет грациозную прелесть, какую облечены персонажи — пьеска получает характер милой феерической сказочки, в которой все безоблачно, беззаботно, весело и изящно». Однако, по мнению критика, даже такой пустой «сказочки» в спектакле не получилось — не хватило «воздушности, легкости и поэтической колоритности». Тем не менее у зрителей пьеса «имела успех», а «актеров много вызывали»⁷.

После спектакля Нового театра «Романтики» более тридцати лет не появлялись на подмостках Москвы и Петербурга (а затем Ленинграда). Популярность Ростана пошла на спад в России после «Орленка», а затем и «Шантеклера». В последующие годы наша страна пережила такие изменения, которые сделали большинство произведений французского драматурга неактуальными для российского театра. Только «Сирано де Бержерак» иногда вновь возвращался на подмостки. Следующая постановка «Романтиков» была осуществлена в 1940 году в новом Московском Театре драмы и комедии (премьера — 16 июня, постановщик Б. Балабан). Это был первый спектакль по пьесе Ростана после того, как в течение двадцати лет (с 1920 года) ни одно произведение этого драматурга не появлялась на столичных сценах.

Автор рецензии в газете «Московский большевик» Л. Бать считал, что выбор именно этой пьесы определила только «случайность, стремление показать нечто новое (пусть из старого), мало игранное в последнее время». Впрочем, к самой пьесе у него претензий не было, а ее смысл он сформулировал предельно кратко: «Эта

Я гнаться должен был
 за скудным пропитаньем.
 Узнал и голод я, и холод, и нужду...
 <...>
 Но зато — какие были встречи!
 И скоро я узнал, что не одни цветы,
 Не только радости нас ожидают в мире,
 Но и борьба, и труд...
 Мой горизонт стал шире,
 Другое стало все: и мысли, и мечты...
 Я новые нашел стремленья и заветы...¹²

Из перевода были исключены стихи, которые, по мнению многих критиков, изобличали буржуазность взглядов Ростана. Это реплика Сильветы из третьей сцены третьего акта:

Тогда роман хорош и хороша мечта,
 Когда немножко их, так только,
 для забавы,
 Как в кушанье немножко для приправы
 Лаврового листа.
 Нет, не по силам мне подобное волненье,
 И к счастью тихому я поняла стремленье, —

а также реплика Персине из следующей сцены: «Весь этот романтизм хорош, когда вы сыты...»¹³.

Вероятно, по мнению переводчицы и постановщиков, в таком виде комедия уже могла должным образом воспитывать зрителей.

К спектаклю Центрального детского театра критика отнеслась в высшей степени серьезно. Это особенно заметно по рецензии М. Когана в журнале «Театр», выдержанной в суровых, драматических тонах. Критик увидел в пьесе Ростана не комедию, а драму молодых людей, над чувствами которых посмеялись отцы. Причем, по его мнению, в новом варианте перевода эта драма обострена, поскольку прежде любовь Персине и Сильветы выглядела надуманной, а теперь она искренна. В новом переводе все «романтичные» фантазии молодых героев — «это только аксессуары,

а любовь их сама по себе — высокое, поэтическое и, несмотря на хрупкость и нежность, героическое чувство». И эта любовь в пьесе становится жертвой «старческой слепоты, вздумавшей подменять живую поэзию сердца „романтической“ бутафорией, живые героические порывы — пасторальной буколиккой». Поэтому второй акт пьесы должен «пробуждать глубокое сострадание к детям и обиду на отцов». Состраданием и финал комедии выглядит не пасторально, а героически: «Любовь победила, она перенесла самое тяжелое испытание, и старикам должно стать стыдно, что (волей или неволей) они насмеялись над ней». Критик решительно противопоставил фальшивую «романтику» отцов и подлинную романтику детей, хотя у Ростана и речи не идет о таком противопоставлении. Не было его и в постановке Центрального детского театра. Поэтому Коган в своей рецензии осудил трактовку режиссера В. Ф. Дудина. Вместо того чтобы встать на защиту молодых влюбленных, театр «только посмеивается над этими глупыми ребятами, которых так ловко разыграли папаша! Большая доля вины здесь падает на актеров — Елисееву и Андросова, играющих Сильвету и Персине. Они всячески подчеркивают, что не любят друг друга, а лишь пародируют любовь»¹⁴.

В Центральном детском театре «Романтиков» поставили как комедию, в этом критики видели главную ошибку режиссера Дудина. «Театр упростил пьесу, прошел мимо ее очень существенного и значительного момента», — писала в газете «Московский комсомолец» рецензентка О. Веровская. «В спектакле получается, что Сильвета и Персине полюбили друг друга только *после* всех злоключений, а до того была лишь игра в рыцарскую любовь. Это не верно. В том-то и дело, в том-то и сложность пьесы, что ее герои любят друг друга с самого начала, но не замечают своей любви». При этом критик отметила, что «вся пародийная часть пьесы звучит верно,

зритель смеется именно над тем, над чем смеется Ростан». Правда, создается впечатление, что Веровская сама не совсем точно представляла, на что была направлена ирония драматурга. Забывая (или не зная) о том, что «Романтики» — это одна из ранних, фактически первая неоромантическая пьеса Ростана, критик писала, что «она высмеивает тот самый ложный романтизм, ту ложную героину, которой грешат ранние пьесы Ростана. Высмеивая неоромантизм, Ростан как бы пародирует самого себя, причем пародирует очень тонко, остроумно и зло»¹⁵. Какие «ранние пьесы» Ростана имела в виду критик — неизвестно. На самом деле никакого высмеивания неоромантизма в «Романтиках» нет. Наоборот, здесь утверждаются неоромантические идеи Ростана.

Рецензенты в основном были согласны друг с другом в скептическом отношении к постановке, но при этом расходились в трактовке самой пьесы Ростана. Например, критик М. Бертенсон в газете «Советское искусство» обнаружил в комедии недостаточно последовательное утверждение романтических идеалов: «...Ростану была нестерпимо скучна будничная, прозаическая буржуазная действительность, и он настойчиво бежал от нее. Впрочем, в „Романтиках“, этой первой своей пьесе, Ростан еще очень привязан к земному: „Весь этот романтизм хорош, когда вы сыты!..“ Не в этом ли признании юноши Персине — буржуазного Ромео — обескураживающая мораль комедии, воспевавшей романтизм только для того, чтобы осмеять его?!» Странно, что критик процитировал эту фразу, ведь во втором варианте перевода ее нет, так же, как и аналогичных по смыслу слов Сильветы, которые приведены далее в рецензии. Бертенсон, таким образом, анализировал пьесу Ростана и не учитывал тех изменений, которые были внесены переводчицей. Признавая легкость, «поэтичность, сказочность» комедии, критик считал, что для хорошего

детского спектакля этого мало, в нем должна быть заложена воспитательная идея. «...По своей идейной сущности ироническое развенчание Ростаном искусственного, выпяченного романтизма вовсе не является для юного советского зрителя актуальной и животрепещущей темой». Естественно у рецензента возникал вопрос: «Так стоило ли Детскому театру из всей богатейшей сокровищницы мировой драматургии останавливать свой выбор именно на „Романтиках“?»¹⁶

Видимо, этот вопрос предостерег других постановщиков от обращения к комедии Ростана, и она была вновь забыта московскими и ленинградскими режиссерами более чем на тридцать лет.

Вспомнил о ней главный режиссер ленинградского театра Комедии им. Н. П. Акимова В. С. Голиков в 1974 году. По его собственным словам, он в это время находился в очень трудном положении, городские власти не давали ему ставить то, что он хотел. «Я решил найти что-нибудь абсолютно аполитичное, чтобы нельзя было придаться и запретить». Выбор его пал на «Романтиков». Но как ставить эту столь далекую от нашей реальной жизни пьесу? «Спектакль начинался как яркое театральное зрелище, даже с клоунадой. Но постепенно происходило усиление драматической ноты. Идея была такова: красивые увлечения проходят, а настоящая жизнь мрачна. В этом была горечь»¹⁷.

Основной особенностью этой постановки была именно яркая театральность, условность и импровизационность действия. Ключ к пониманию этой трактовки обозначил П. Н. Фоменко на обсуждении спектакля перед премьерой: «Главное — в театральном духе, который противопоставлен романтическим бредням»¹⁸. В этой постановке фальшивой романтике была противопоставлена не любовь, а творческая игра.

Первые рецензии, появившиеся после премьеры (она состоялась 23 октября

1974 года), были традиционны в своих оценках содержания пьесы, но при этом так или иначе улавливали главную особенность спектакля. Так, рецензент газеты «Смена» Е. Кентлер писал: «Сама пьеса Ростана построена на розыгрышах, мистификациях, шутках, и на сцене Театра комедии царит атмосфера театрального праздника, непринужденной и легкой игры... Актеры в новом спектакле преподают не только юным Персине и Сильвете, но и зрителям урок: истинная романтика не должна бояться неизбежных разочарований, на обломках разбитых иллюзий любовь молодых героев станет сильнее — ведь только так и рождается подлинность»¹⁹. Примерно в таком же духе была выдержана и рецензия в журнале «Театральный Ленинград»: «Пьеса Ростана не поднимает вечных мировых проблем, нет в ней и сложных сюжетных ходов, напряженной интриги. Это скорее пародия — легкая, изящная, добрая... В этом спектакле играют непринужденно, свободно, весело, с изрядной долей импровизации. Ведь если Ростан посмеивается над незадачливыми „романтиками“, то нам их переживания и вовсе кажутся наивными. Поэтому в спектакле как бы две пародии: одна ростановская, а другая наша, современная»²⁰.

Гораздо интереснее рецензия О. Савицкой и Б. Владимирского, опубликованная в газете «Вечерний Ленинград». Ее авторы заметили, что главными героями спектакля были скорее не Сильвета и Персине, а их отцы, Паскино и Бергамен. «Оба отца здесь не сухие прагматики, а взрослые дети, играющие в любимую игру, захваченные ею настолько, что трезвая цель героев Ростана уходит на дальний, почти невидимый план... Взявшись за развенчание ложного романтизма, театр предлагает для этого свои средства — сугубо театральные. Весь пафос игры В. Захарова и С. Дрейдена состоит как раз в утверждении раскованности и естественности. Паскино и Бергамена они играют неожиданно, радостно

и свободно, в полную меру наделяя этих персонажей той живой непосредственностью, которой так не хватает молодым героям». Однако рецензенты увидели в такой трактовке пьесы и серьезные недостатки, меняющие проблематику: «Романтизм молодой пары не столько ложен, сколько незрел. И потому вполне безобиден. Речь в спектакле, следовательно, идет не о власти стереотипа над человеческими чувствами, не о могуществе расхожей банальности и эмоционального штампа. Речь идет просто о недостатке опыта. И там, где у Ростана — знак опасности, которая осталась опасностью и сегодня, там на сцене Театра комедии — всего лишь снисходительная улыбка»²¹.

Но если Савицкой и Владимирскому — при всех сомнениях в правомерности трактовки — понравилась яркая театральность постановки, то театровед Н. Свищева увидела в ней «откровенный и даже грубый фарс». «Изящная пьеса Ростана потеряла в этой оправе тонкую игру граней, легкую парадоксальность, мягкую комедийную психологичность», — утверждала она в своей рецензии²². Критически отнесся к спектаклю и рецензент «Ленинградской правды» И. Ступников. Однако он уделил больше внимания не анализу постановки, а рассуждению о трудностях восприятия ростановских произведений. «Ростан — автор непростой, неоднозначный... За романтической приподнятостью стиха у Ростана нередко таится ироническое видение действительности, большие „страсти“ оказываются на поверку пародией, высмеивающей обветшалые формы и штампы театра... Утверждение ростановского тезиса „Поэзия — в сердцах влюбленных“ должно непременно сопровождаться чуть ироничным взглядом современника на все происходящее, высвечиванием той „доброй улыбки“, с которой исполнители воспринимают своих героев»²³.

Этот призыв — относиться к героям иронически — весьма характерен для нового

взгляда на комедию. От умиления через воспитательный пафос к иронии — таков путь «Романтиков» на российской сцене. Спектакль, поставленный А. Дрозниным-младшим в 1994 году в Московском ТЮЗе, подтвердил это. Он был приурочен к столетию первой постановки пьесы во Франции и этим вызывал желание сравнивать «времена и нравы». Анонимный рецензент в газете «Куранты» написал, что «спектакль вышел очень красивым и вполне смешным, к тому же — весьма актуальным. Его герои, хоть и обряжены в стилизованные под старину костюмы... проходят вполне современную проверку на прочность романтических идеалов». И он же заметил, что главные герои комедии «сильно смахивают на своих сидящих в зале сверстников»²⁴.

Критик И. Алпатова в газете «Культура» полагала, что прошедшее столетие слишком сильно изменило отношение к проблеме, поставленной Ростаном: «...драматург мило смеялся над „романтизмом“, мы же сегодня — над тем, что внутри кавычек». Конфликта между ложным романтизмом и истинной любовью и триумфа последней в спектакле не получилось, поскольку отсутствовала любовь. В решении Персине и Сильветы быть вместе было «куда больше желания настоять на своем, чем прорыва к подлинности чувств». «И намеченная драматургом финальная идиллия в этом спектакле не случается. Чуть-чуть перефразируется текст, и вместо ожидаемых воркующих голубков перед нами — раздраженные молодые люди на пороге очередной ссоры»²⁵.

Означало ли это, что в новой постановке остались только насмешки над романтикой? Рецензентка газеты «Вечерняя Москва» Н. Кузина была настроена более оптимистично. Она все-таки увидела в этом спектакле истинного романтика. Однако это не Персине и не Сильвета, а Страфорель, который в исполнении Н. Денисова из второстепенного персона-

жа превратился в главного героя. «...Не кто иной, как Страфорель, оказался символом непосредственности и красоты, а все его поведение... обернулось умопомрачительно дерзким, вдохновенным и счастливым гимном поэзии и актерскому мастерству... И неожиданно появилось ощущение, что перед нами совсем еще юный, стремительный, фантазирующий и фонтанирующий молодой актер и поэт, может быть, сам Сирано, мысль написать о котором еще не приходила в голову Эдмону Ростану, но уже, для него незаметно, жила в нем»²⁶. Рецензентка явно преувеличила юность Страфореля. Конечно, его нельзя было отнести к поколению отцов, но он был определенно старше Персине и Сильветы. В постановке ТЮЗа, как это ни парадоксально, вообще ставилась под сомнение способность молодых героев к творческому восприятию жизни.

Таким образом, за сто лет отношение к «Романтикам» в России сильно изменилось. Вначале эту пьесу воспринимали как милую, обаятельную, забавную и немного ностальгическую фантазию об иллюзиях юности. При этом идею комедии не замечали, не признавали или не понимали. Когда же попытались понять, то в первую очередь обратили внимание на фразы, ставшие заметными в переводе («Весь этот романтизм хорош, когда вы сыты»), но не отражавшие точки зрения Ростана. Затем комедия перешла в детский репертуар, и взгляд на нее соответственно поменялся. Ее стали воспринимать как дидактическую пьесу со всем присущим этому жанру пафосом. Для этого пришлось даже отредактировать текст комедии. Потом театр попытался взглянуть на «Романтиков» непредвзято, по-новому. И тут обнаружилось, что любовь — уже недостаточный аргумент в споре о романтике. Она не убеждает зрителя — ни юного, ни взрослого. Подлинная романтика есть только в игре, в творчестве — так утверждали по-

становки ленинградского театра Комедии и Московского ТЮЗа. В этих спектаклях внимание неожиданно сместилось с главных героев, Персине и Сильветы, сначала на их отцов, Бергамена и Паскино, а затем и вовсе на бретера и комедианта Страфореля.

Несмотря на необычность трактовки в двух последних постановках сохранилась главная мысль «Романтиков» и всего творчества Ростана: нужно уметь находить романтику в буднях, соединять фантазию и реальность, удивительное и повседневное.

Примечания

- ¹ Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 107.
- ² Театрал. 1895. № 3. С. 78–81.
- ³ Артист. 1895. № 45. С. 207.
- ⁴ Там же. С. 208–209.
- ⁵ Там же. С. 209.
- ⁶ Книжки недели. 1898. Май. С. 163–174.
- ⁷ Звезда. 1902. № 2. С. 17.
- ⁸ Московский большевик. 1940. 13 авг.
- ⁹ Театр. 1940. № 9. С. 42–43.
- ¹⁰ Ростан Э. Романтики / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М., 1905. С. 121.
- ¹¹ Ростан Э. Романтики: Комедия в 3 д.: (Пересмотрен для дет.
- театра) / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М., 1940. С. 80.
- ¹² Там же. С. 101–102.
- ¹³ Ростан Э. Романтики / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М., 1905. С. 159.
- ¹⁴ Театр. 1941. № 2. С. 155–156.
- ¹⁵ Московский комсомолец. 1940. 19 нояб.
- ¹⁶ Советское искусство. 1940. 8 дек.
- ¹⁷ Использована стенографическая запись интервью, взятого автором статьи у В. С. Голикова в мае 1995 г.
- ¹⁸ Протокол художественного совета от 15 октября 1974 г. Обсуждение и приемка спектакля «Романтики» // Архив театра Комедии им. Н. П. Акимова.
- ¹⁹ Смена. 1974. 30 окт.
- ²⁰ Театральный Ленинград. 1974. № 42 (6–11 дек.). С. 7–8.
- ²¹ Вечерний Ленинград. 1975. 24 февр.
- ²² Коммунист, Саратов. 1976. 20 июня.
- ²³ Ленинградская правда. 1975. 8 июня.
- ²⁴ Куранты. 1994. 2 дек.
- ²⁵ Культура. 1994. 29 окт.
- ²⁶ Вечерняя Москва. 1994. 9 нояб.

Ю. Е. Галанина

Ленинградский Сирано — режиссер В. Н. Соловьев

Юрий Алянский в книге «Театральные легенды» называет ленинградского режиссера Владимира Николаевича Соловьева (1888–1941) «одержимым театром художником, благородным рыцарем советской сцены, ее Сирано»¹. Обращение к образу героя Э. Ростана отражает парадоксальную двойственность этого человека, соединение противоположностей: герой и неудачник, прекрасный и смешной, активная творческая личность и непризнанный художник².

Художественное наследие В. Н. Соловьева до сих пор недостаточно изучено и не заняло подобающего ему места в истории театра³. Между тем он был видным режиссером, актером театра и кино, критиком, драматургом, историком, педагогом и теоретиком театра. В 1920–1929 годах Соловьев был бессменным ученым секретарем факультета истории театра Российского института истории искусств (РИИИ), плечом к плечу с А. А. Гвоздевым стоявшим у истоков ленинградской школы театроведения.

Выдающийся исследователь итальянской комедии масок и французского театра эпохи Возрождения, один из лучших для своего времени знатоков творчества Мольера, на протяжении 1913–1916 годов Соловьев был ближайшим сотрудником В. Э. Мейерхольда по театральной Студии на Бородинской. В 1920-х — начале 1930-х годов он сотрудничал с С. Э. Радловым, Н. В. Петровым и другими известными режиссерами.

Соловьев печатался в крупнейших изданиях своего времени. С 1914 по 1917 год он был ведущим обозревателем пе-

тербургской театральной жизни в модернистском журнале «Аполлон», опубликовав в нем около 30 статей, 19 из которых — обзоры, выходявшие под названием «Петроградские театры», там же были опубликованы манифест «Театральный традиционализм», статьи о театральных художниках Н. Н. Сапунове, С. Ю. Судейкине и А. Я. Головине, некрологи М. Г. Савиной и К. А. Варламова, рецензии на новые книги и др. С 1918 года Соловьев сотрудничал с театральным отделом Наркомпроса, в 1919 году возглавил его Репертуарную секцию. В 1920-е годы он участвовал в организации и проведении массовых народных празднеств под открытым небом.

Как режиссер он осуществил более ста постановок, едва ли не во всех театрах города, в том числе в таких крупных, как Ленинградский государственный академический театр драмы (б. Александринский театр, далее в тексте — Госдрама), Большой драматический театр, Театр народной комедии, Театр новой драмы, «Кривое зеркало», Молодой театр, Театр им. Ленинского комсомола и др.

С 1910-х годов он занимался педагогической деятельностью, кроме Студии на Бородинской преподавал в Школе актерского мастерства (1918–1920), на Курсах мастерства сценических постановок (1918–1921), в РИИИ (1920–1929) и в др. учебных заведениях. С 1922 года и до конца жизни — преподаватель Института (Техникума) сценических искусств — Центрального театрального училища — Ленинградского государственного театрального института.

Соловьев подготовил плеяду замечательных учеников, таких как народные артисты А. И. Райкин, Б. А. Смирнов, Н. К. Черкасов, В. И. Честноков, Ю. С. Лавров, превзошедших известностью своего учителя, но гордившихся его школой, считавших звание «соловьевец» почетным.

Сотрудник РИИИ М. О. Янковский⁴ писал о нем: «Я наблюдал его в обстановке Института истории искусств, куда пришел в 30-м году. Вначале я не понимал, какое место он занимает среди прочих. Мне казалось, что это место вспомогательного работника. И только потом я понял, что он фактически „мозговой трест“ Института. Он был не только мастер, он мог бы быть идеологом революционного направления на театре. Но манера, присущая ему, оборачивалась в жизни против него. Притом кто-то всегда умел пользоваться основной чертой его характера — скромностью.

Известно, сколько было поставлено достаточно шумевших спектаклей в достаточно известных театрах, где его фамилия была второй, хотя мы прекрасно понимали, что все самое острое, — хотя бы и самое спорное — принадлежало ему. Если в эклектических спектаклях появлялись элементы подлинного стиля, было ясно, что именно он внес их в спектакль. Но при всем этом он всегда оставался вторым»⁵.

Выросший в театральной среде⁶, Соловьев в период обучения на историко-филологическом факультете Петербургского университета (1906–1912) занялся изучением итальянской комедии масок, влиянием ее традиций на русский театр⁷.

В октябре 1910 года он предложил В. Э. Мейерхольду воспользоваться его знаниями в области комедии дель арте⁸. В 1911 году в содружестве Соловьева с Мейерхольдом была осуществлена постановка пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб» по написанному им сценарию. Мейерхольд признавал вклад в эту работу студента Соловьева, указав в комментарии к списку своих режиссерских работ, что

«репетициями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал *mise en scène*, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сценариях импровизированной комедии; режиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представление единству рисунка»⁹.

Ученица мейерхольдовской Студии на Бородинской А. В. Смирнова-Искандер¹⁰ писала: «Весь свой „сундук сокровищ“ — все свои громадные знания Соловьев предоставил в распоряжение Мейерхольда. Несколько филологов-театроведов примкнули к их исканиям. Соловьев открыл перед Мейерхольдом новый, богатейший мир и без конца черпал тогда Всеволод Эмильевич из этой сокровищницы всех театральных эпох»¹¹. Смирновой-Искандер вторил А. А. Мгебров¹², знавший Соловьева также по «Бродячей собаке» и летнему сезону 1912 года в Териоках: «В каком-то старинном петербургском доме, окруженный старыми и странными тетками, жил в то время молодой студент... Владимир Николаевич Соловьев. <...> Судьба столкнула его с Мейерхольдом; Мейерхольд, как истый доктор Дапертутто, закинул длинную удочку и подцепил на крючок чудака-студента. <...>

Мейерхольд, поймав Соловьева к себе на крючок, долгое время не расставался с ним. Но дружба их была трогательной и вместе забавной; если Мейерхольд приходил в стан своих друзей, — неизменно за ним же шествовал и Соловьев со своим устремленным в глубь веков взором, блаженно улыбаясь и потирая с нервной экзальтированностью руки, и тогда казалось, будто вместе с ним бурно врывалась знойная, прелестная, наивная, увлекательная, вечно-человеческая комедия, рожденная старинной Италией»¹³.

В 1920–1922 годах, сотрудничая в Театре народной комедии, Соловьев оказывал существенную помощь его организатору С. Э. Радлову¹⁴, знатоку античного театра, в использовании традиций итальянской комедии масок XVI–XVII веков: в разработке сюжетов пьес, в приемах словесной и пластической импровизации, в использовании как «свойственных театру шуток» (лацци комедии дель арте) вставных номеров гимнастов, акробатов, жонглеров, клоунов и других артистов цирка и в заимствованном у итальянской комедии устройстве сценической площадки с двумя домиками по краям сцены и проходами между ними. Возможно, к этому периоду сотрудничества также применимо более позднее упоминание балетмейстера П. А. Гусева¹⁵ об их совместной работе в 1930-х годах: «Владимир Николаевич Соловьев начинал режиссерскую деятельность в ГАТОБе как партнер С. Э. Радлова. Со стороны в их содружестве лидером казался Радлов. При ближайшем знакомстве выяснялось, что Радлов — организатор, толкач и пропагандист, а Соловьев душа общих идей и дел — серый кардинал»¹⁶.

В 1923 году, готовя статью «Театр Мольера»¹⁷, Соловьев выбрал нетрадиционный поворот темы, сосредоточив внимание на Мольере-актере, на практической стороне его деятельности. Анализ драматургии знаменитого комедиографа, которой посвящено большинство работ историков театра, не входил в задачу Соловьева. Для него было важно другое, то, с чего он начинал рассказ о Мольере — с особенностей его внешности, лишивших его возможности играть роли героев и определивших его путь как комического актера. Провал в 1658 году в трагической роли в присутствии короля утвердил это направление, отказ от центральных героических ролей и положение комического актера.

Как известно, это вынужденное положение «второго» Мольера легко преодо-

левал, превращая своих персонажей в главных героев, от которых зависело развитие сюжета. Но для Соловьева безусловное значение имела эта предопределенность судьбой, важная для осознания его собственного положения в театре¹⁸.

В начале сезона 1928/29 года Соловьев был приглашен режиссером в театр Госдрамы (б. Александринский театр). Здесь он осуществил шесть постановок с со-режиссерами Н. В. Петровым¹⁹ (пять спектаклей), Л. С. Вивьеном²⁰ и И. С. Зонне²¹. Петров в мемуарах, упоминая Соловьева, писал, что этот режиссер лишь «помогал»²² ему при первой его работе — постановке «Дельца» В. Газенклевера²³ в переработке А. Н. Толстого (1928), однако имеющиеся архивные материалы позволяют утверждать, что Соловьеву принадлежала если не ведущая, то очень значительная роль в разработке режиссерской трактовки этих пьес и в поисках сценических приемов. На обсуждениях готовящихся спектаклей именно Соловьев докладывал постановочное решение и отвечал на вопросы как главный идеолог²⁴, вслед за тем эта сценическая трактовка повторялась в опубликованных «тезисах» к постановке, подписанных именами двух режиссеров²⁵. Выступивший за десять дней до премьеры на собеседовании по поводу «Дельца» Петров признавался: «Когда я слушал Вл<адимира> Ник<олаевича>, мне казалось, что это почти немисливо осуществить на сцене. Но когда я сегодня просмотрел три картины подряд, я думал, а может быть и так»²⁶. Это высказывание может служить одним из свидетельств недостаточной осведомленности занятого административной работой Петрова о замыслах Соловьева²⁷. Именно Соловьев по предложению со-режиссера переделал переработанную Толстым последнюю сцену пьесы Газенклевера, в заключении заострив социальное звучание пьесы избранием отпетого мошенника в состав высшего органа государственной власти — в Рейхстаг²⁸ (позднее

в спектакле все же был восстановлен текст Газенклевера).

При подготовке постановки «Дельца» Соловьев, предпочитавший пародийно-ироническую подачу сатирического материала, заявлял о нежелании использовать «стенно-газетную плакатность» и прямолинейно обличительный показ западной жизни, высказывался о намерении подать драматургический материал «тоньше»²⁹. Однако в работе над «Дельцом», как и в дальнейшем, побеждал чаще всего Петров, стремившийся к публицистически-заостренной, плакатной трактовке пьес. В одной из нашумевших совместных постановок — в спектакле «Тартюф» (1929) — важная проблема актуализации классической пьесы была решена с помощью введения свойственных комедии дель арте интермедий. Эти пантомимы не затрагивали словесной ткани пьесы Мольера, но позволяли решать ее конфликт на современном языке и в применении к реалиям 1920-х годов. Так, в одной из пантомим поднятый для благословения крест в руках куклы-Тартюфа в мгновение ока сменялся револьвером, а из-за кулис выступали жерла пушек, направленные в зрительный зал. В интермедиях были также представлены фигуры крупных политических и общественных деятелей XX века и современных сектантов «чуриковцев»³⁰, трактуемых как маски Тартюфа.

Следующая постановка Соловьева и Петрова, «Командарм-2» (1930) по пьесе И. Л. Сельвинского³¹, была остро полемична по отношению к трактовке этой пьесы Мейерхольдом в ТИМе. Мейерхольд отступил от авторского понимания конфликта пьесы как противостояния двух красных командиров, сведя его до эпизода, и представил спектакль как эпическое полотно о революционном движении периода Гражданской войны.

В ленинградском театре режиссеры вернулись к трактовке Сельвинского, строившего сюжет на антагонизме и противо-

борстве двух «командармов»: выходца из народа Чуба и интеллигента Оконного, обманом отстранившего Чуба от командования и возглавившего движение солдатских масс, что привело к их гибели. В финале Оконный (для понимания значения этого персонажа в пьесе Сельвинского важна семантика его имени как некоего источника света) отдан под суд. Но его место за канцелярским столом занимает пришедший ему на смену Подоконников, подзававес в упоении повторяющий строки символистского сонета, сочиненного Оконным. Такой финал подтверждал высказанную в связи с готовящейся Мейерхольдом постановкой мысль Сельвинского: «Поэзия неистребима!»³² Пьеса была снята с репертуара после первого спектакля. Петров, составляя список осуществленных им постановок, не считал нужным включить этот спектакль в перечень своих работ³³.

Между тем параллельно со службой Соловьева в Госдраме продолжалась его работа в Молодом театре, который он возглавлял в 1923–1924 и 1927–1928 годах. В 1927 году в постановке Соловьевым «Бесприданницы» (возобновление в 1933-м в Красном театре) он сместил акценты, отдав главное место не Ларисе, а Карандышеву, «бессмысленный и беспощадный» бунт которого актуально звучал в эпоху обесценивания человеческой жизни 1920-х годов.

Двумя заметными спектаклями Соловьева в реформированном С. Радловым Молодом театре стали пьесы П. А. Перелешина³⁴ — «Прыжок краскома Пояркова» (1929) и «Конец аса» (1930) (сорежиссер Р. Р. Сусливич³⁵), поднимающие важную для Соловьева тему противостояния двух героев.

В «Прыжке краскома Пояркова» рассказывалось о двух красных командирах, оказавшихся на разных социальных полюсах после демобилизации с бухарского фронта. В прологе, показывающем их как

единомышленников, Поярков, спасавший от басмачей важные документы, рискуя жизнью, прыгнул в расщелину между скал. Чудом спасшийся и оказавшийся в нэпманской Москве с документами на имя своего товарища, сына заводчика Никиты Жилина, бездомный крестьянский сын Поярков попал в буржуазную семью, где благодаря внешнему сходству был принят за Жилина и, под давлением «родственников», начал заниматься темными делами в нэпмановском подпольном игорном клубе. Настоящему Жилину, выдавшему басмачам красноармейцев, по возвращении в Москву пришлось скрываться. В финале обман раскрывался, разоблаченный Жилин кончал жизнь самоубийством, а Поярков требовал предать себя суду за его проступки в Москве.

Во второй пьесе «Конец аса» сюжет строился также на противопоставлении двух различных социальных и психологических типов. Один из них, прославленный воздушный ас Туроверов, рвущийся к славе, не хотел упустить чести международного перелета и, несмотря на ранение, отправлялся в ответственный полет по заданию правительства, но не смог его закончить из-за аварии самолета. Его заменил, продолжая и завершая маршрут, другой, менее выдающийся летчик, «простой мужик» Иван Машуткин. Назвавшись Туроверовым, не раскрывая своего имени и не воспользовавшись подобающей ему шумной славой, он в конце пьесы оказывался командиром летного отряда, в который был принят потерявший доверие Туроверов.

Подобно пьесе Сельвинского «Командарм-2», в произведениях Перелешина разрабатывался распространенный в итальянской комедии масок прием «переодевания», при этом победителем оказывался, как правило, хитроумный слуга, сумевший перехитрить господ и помочь своему хозяину.

В 1930-х годах Соловьев отошел от постановок в драматических театрах. Боль-

шинство спектаклей, подготовленных им в 1930-е годы, было связано с музыкальными театрами. С середины 1930-х основным занятием Соловьева стала преподавательская деятельность, которой он отдавал все силы.

Признание его творческих работ театральным руководством задерживалось. Отсутствие политических деклараций, увлечение формальными приемами в постановках вело к длительной задержке присвоения Соловьеву звания заслуженного деятеля искусств. Из документов следует, что выдвинутый на соискание этого звания в 1932 году, несмотря на ходатайства высоких ленинградских организаций на протяжении семи лет³⁶, он до конца жизни так и не был его удостоен. За год до своей кончины он был награжден орденом Трудового Красного Знамени³⁷.

Жизненная позиция — не выделяться, не привлекать к себе внимания, — многое позволявшая избравшему этот путь художнику, была осознанной позицией Соловьева. До времени, казалось, он был удовлетворен таким положением дел, считая главной своей задачей передать опыт ученикам и сказать правду о реальности.

За два месяца до войны, 26 апреля 1941 года 52-летний режиссер Соловьев, находившийся в полном расцвете творческих сил, осуществил на сцене ленинградского Театра им. Ленинского комсомола постановку пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (сорежиссер С. Л. Вакс³⁸). На сохранившемся в его архиве режиссерском экземпляре пьесы Соловьев над перечнем действующих лиц вписал эпитафию к постановке: «Правда свойственна поэту»³⁹, перефразировав слова Сирано, заключающие первый акт:

Так вы спросили: «почему
Ждут сто убийц несчастного поэта?»
Но правда свойственна ему,
А многим неприятно это!⁴⁰

Народный артист РСФСР Р.И. Тихомиров⁴¹, вспоминая Соловьева, рассказывал: «Он учил нас без слов, только собственным примером тому, что составляло его человеческую сущность, его главную „заповедь“ — кристальной честности в искусстве, как и в быту: никогда не поступаться ни художественной, ни жизненной правдой ради карьеры и жизненных благ»⁴². Накануне премьеры «Сирано де Бержерака» в газете «Смена» было опубликовано интервью с постановщиком. Соловьев говорил: «Это пьеса о больших страстях, о сильных чувствах, о безответной чистой любви, о преданности, дружбе, смелости, отваге. <...> Герой произведения Ростана поэт Сирано де Бержерак — лицо историческое. Весельчак и задира, он зло издевается над пошлостью и ничтожеством окружающих его людей, ибо сам он — гордый, непреклонный, талантливый человек — гораздо выше их. Внешне почти уродливый, он обладает огромной духовной красотой»⁴³.

Соловьев, человек «недосягаемой культуры»⁴⁴ и тонкого вкуса, стремился воплотить в постановке подлинные черты Сирано де Бержерака, блестящего поэта и философа, предшественника французских просветителей, передать превосходство ума и высоких чувств Сирано над внешней красотой Кристиана, показать, как герой Ростана, сознающий свое преимущество, отражает издевательства над своим уродством. В этой роли выступил В. И. Честноков⁴⁵, сыгравший Подоконникова в единственном состоявшемся спектакле Госдрамы «Командарм-2». Недоумение зрителей вызывало сокращение одного из самых знаменитых эпизодов пьесы — блестящего монолога Сирано о своем носе (1 действие, сцена 4)⁴⁶. Режиссер отказался в спектакле от утрированно длинного носа Сирано⁴⁷. Критики отмечали, что «внешние данные актера мало соответствуют облику героя»⁴⁸, признавали, что «порою уродливый и несчастный сво-

им уродством Сирано начинает казаться даже внешне привлекательным»⁴⁹. Игра Честнокова, отказавшегося от ложной патетики, мелодраматизма и сентиментальности, привлекала глубиной и благородством переживаний, остротой ума и независимостью, вызвала высокую оценку критиков. Даже старинный недруг Соловьева И. Березарк, обвинявший его в формализме и подвергший резкой критике его постановки пьес Перелешина, был вынужден назвать Соловьева «исключительно даровитым мастером режиссуры старшего поколения»⁵⁰. Со свойственным ему пафосом критик писал о том, что напрасно «растрачивается талант Сирано, что он не находит применения в том обществе, где он живет»⁵¹.

Безусловно, в личности Соловьева были черты, сближающие его с героем Ростана: яркая одаренность, благородство, скромность, внутренняя свобода, неприятие лицемерия и ханжества. Даже безответная любовь к ростановской Роксане находила множество параллелей в жизни режиссера, в молодости безответно искавшего любви.

Его «уродство» заключалось в неумении прижиться в этом мире, в ранимости и незащищенности. Оставаясь вечно на вторых ролях в театральной иерархии, он заслужил высокий пьедестал в искусстве, подобно герою драмы Ростана, следуя по пути своего кумира в искусстве сцены — Мольера.

Ученик Соловьева народный артист СССР Ю. С. Лавров (отец народного артиста СССР К. Ю. Лаврова) писал: «Сорок первый год. Война. Соловьев остается в Ленинграде. Бомбежки, обстрелы его не останавливают, он упорно продолжает свою педагогическую работу. Однажды, когда он возвращался домой с группой учеников, всегда его провожавших в эти тяжелые дни, началась сильная бомбежка. Одна из бомб — как ему кажется — падает на флигель его дома. Подняв к небу руки

со сжатыми кулаками, он страшным голосом кричит: „Мерзавцы, там же книги!“ Мчится к дому, взбегает к себе на третий этаж, отталкивает перепуганную Марию Георгиевну, врывается в комнату. Все, как было; бомба упала рядом, во дворе.

Владимир Николаевич сразу успокаивается, садится на диванчик: „Слава Богу,

книги целы“. И умирает»⁵². Это произошло 9 октября 1941 года.

«В актовом зале Института сценических искусств на Моховой состоялась гражданская панихида. На груди Владимира Николаевича лежала афиша спектакля „Сирано де Бержерак“, последней постановки выдающегося мастера»⁵³.

Примечания

¹ Алянский Ю. Театральные легенды. М., 1973. С. 198.

² См.: Тротт Е. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр. СПб., 2017.

³ Свидетельством того, что фигура Соловьева остается вне поля внимания исследователей, следует признать тот факт, что год его рождения неправильно указан во многих изданиях, включая «Театральную энциклопедию» (М., 1965. Т. IV. Стлб. 1034), энциклопедию «Русский драматический театр» (М., 2001. С. 435), Театральный календарь на 1987 г. (Л., 1986. С. 237–238), издание «Российский институт истории искусств в мемуарах» (СПб., 2003. С. 291), а также в Википедии и других статьях в интернете.

⁴ Моисей Исидорович Янковский (наст. фам. Хисин, 1898–1972) — музыковед, критик, драматург, педагог. В реформированном РИИИ — Государственной академии искусствознания заведовал секцией художественной агитации и пропаганды, в 1931–1933 гг. художественный руководитель Ленинградского театра Музыкальной комедии, в 1940–1941 — Ленинградского театра эстрады.

⁵ Янковский М. О. О моем друге // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 294.

⁶ Мать В. Н. Соловьева, Вера Семеновна Соловьева (1850–1920), была помощницей костюмера императорских Санкт-Петербургских театров, отец, Николай Григорьевич Тарасов (1840–1893), — титулярный советник, делопроизводи-

тель монтажного отделения Санкт-Петербургской конторы императорских театров (см. его некролог: Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. СПб., 1894. С. 523). Родившийся вне брака, Соловьев не мог не ощущать ограничений в правах, которые были отменены лишь в 1917 г., когда он достиг почти 30-летнего возраста. Вероятно, это отразилось на формировании его мироощущения — характерно, что даже в советские годы он продолжал в анкетах указывать на свое внебрачное происхождение (см., например, анкету 1929 г. из личного дела сотрудника РИИИ В. Н. Соловьева (РИИИ. Дела отдела кадров. № 201. Л. 6)).

⁷ См.: Соловьев В. Н. Материалы для истории итальянского театра в царствование императрицы Анны Иоанновны // СПбГМТИМИ. ГИК 11287/58. ОРУ 10397.

⁸ См.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2381. Л. 1.

⁹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 252–253.

¹⁰ Александра Васильевна Смирнова (псевд. Искандер, 1896–2000) — актриса и режиссер театра и кино. В 1914–1917 г. вместе с мужем А. М. Смирновым, студентом Академии художеств, занималась в Студии на Бородинской. Автор книги воспоминаний «О тех, кого помню» (Л., 1989).

¹¹ Смирнова-Искандер А. В. Из воспоминаний о В. Н. Соловьеве // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 264.

¹² Александр Авельевич Мгебров (1884–1966) — актер и режиссер. Получив военное образование, начал театральную деятельность в 1906 г. Выступал на сцене МХТ, в Старинном театре. Под руководством Мейерхольда участвовал в деятельности Товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов в Терноках (1912), в Студии на Бородинской, с 1920 г. в Театре РСФСР Первом.

¹³ Мгебров А. Жизнь в театре: В 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова, вступит. ст. Е. М. Кузнецова, предисл. Г. Г. Адонца, коммент. Э. А. Старка. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 175–176.

¹⁴ Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) — актер, режиссер, драматург, переводчик. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, специализировался в области античной литературы, ученик Ф. Ф. Зелинского. В 1918–1919 гг., как и Соловьев, сотрудничал в Театральном отделе Наркомпроса, в 1919–1922 гг. основал и возглавил Театр художественного дивертисмента, вскоре переименованный в Театр народной комедии, где также сотрудничал Соловьев. В 1928 г. возглавил Молодой театр, деятельность которого ранее проходила под руководством Соловьева. В 1920–1930-х режиссер и художественный руководитель Ленинградского академического театра оперы и балета (ГАТОБ) и театра Госдрамы. После войны репрессирован, позднее жил в Латвии, ставил спектакли в театрах Даугавпилса и Риги.

¹⁵ Петр Андреевич Гусев (1904–1987) — артист балета, балетмейстер. В 1922–1935 гг. — артист ГАТОБ, с 1935 по 1945 г. — солист Большого театра, в 1945–1950 гг. — художественный руководитель балета и балетмейстер Ленинградского театра им. С. М. Кирова.

¹⁶ Гусев П. Встречи с В. Н. Соловьевым // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 308.

¹⁷ Соловьев В. Н. Театр Мольера // Очерки по истории европейского театра / Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Пб., 1923. С. 272–306.

¹⁸ А. А. Блок в письме к жене упоминает «несчастливого калеку Соловьева» (Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 89). Сведения о физических недостатках Соловьева в опубликованных материалах и архивных источниках не подтверждаются.

¹⁹ Николай Васильевич Петров (1890–1964) — актер, режиссер, мемуарист. В Александринском театре (Государственном театре драмы) с 1910 по 1932 г., сначала как помощник режиссера, затем — режиссер, с 1925 г. — главный режиссер, с 1928 г. — художественный руководитель театра. После отставки с поста руководителя Госдрамы в 1933–1936 гг. руководил Театром русской драмы в Харькове, позднее ставил спектакли преимущественно в московских театрах.

²⁰ Леонид Сергеевич Вивьен (1887–1966) — актер, режиссер, педагог. В Александринском театре — театре Госдрамы с 1911 по 1966 г. (с 1911 г. — актер; с 1924 г. — актер, режиссер; в 1936–1938 гг. — главный режиссер; в 1938–1949 гг. — художественный руководитель; в 1949–1958 гг. — главный режиссер; в 1958–1966 гг. — директор).

²¹ Исая Соломонович Зонне (наст. фам. Зоненштейн, 1898–1953) — актер и режиссер. С 1921 г. учился в Школе русской драмы — студии при Государственном театре драмы. Окончил в 1925 г. студию по классу Л. С. Вивьена. Вы-

ступать на сцене театра начал как студент, затем актер Театра-студии, в 1925–1935 гг. — актер и режиссер театра Госдрамы.

²² Петров Н. В. 50 и 500. М., 1960. С. 282.

²³ Вальтер Газенклевер (Hasenclever) (1890–1940) — немецкий поэт и драматург, представитель немецкого экспрессионизма.

²⁴ См., напр.: Стенограмма беседования Дискуссионного клуба режиссеров. Обсуждение постановки «Делец» В. Газенклевера. 11 декабря 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 51–56.

²⁵ Петров Н., Соловьев В. К постановке «Дельца» в Ленинградской Актраме. Тезисы постановки // Жизнь искусства. 1928. № 51. 18 дек. С. 8–9.

²⁶ Стенограмма беседования Дискуссионного клуба режиссеров. Обсуждение постановки «Делец» В. Газенклевера. 11 декабря 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 59.

²⁷ Народный артист СССР Ю. С. Лавров в мемуарах упоминал о работе Соловьева в театре Госдрамы, «где он принимал участие в совместных постановках с Н. В. Петровым, Н. П. Акимовым, и всегда в этих работах находился как бы на втором плане благодаря своей застенчивости и неумению „себя поставить“ в отношениях с более энергичными партнерами» (Лавров Ю. С. В школе Соловьева // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 254).

²⁸ См.: Протокол обсуждения постановки пьесы В. Газенклевера «Делец». 8 января 1929 г. // СПбГМТиМИ. КП 8624/8. ОРУ 8169. Л. 5.

²⁹ Обсуждение спектакля Художественным советом театра Госдрамы. 4 января 1929 г. // Санкт-Петербургская Театральная библиотека. ОРИК. Р 5/59а. Л. 1–4.

³⁰ Иван Алексеевич Чуриков — крестьянин, основатель религиозного движения, проповедовавший с 1890-х гг. отказ от употребления алкоголя и курения. После 1917 г. чуриковцы присоединились к об-

новленческой «Живой церкви». В 1928 г. дом общины в Обухово под Ленинградом был закрыт милицией, в апреле 1929 г. Чуриков и его последователи были арестованы ОГПУ. В настоящее время молельный дом чуриковцев находится в поселке Вырица Ленинградской области.

³¹ Илья Львович Сельвинский (1899–1968) — поэт и драматург, см. его воспоминания о Мейерхольде: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 387–396.

³² Б. н. «Командарм 2» в ГОСТИМ'е: Беседа с автором И. Сельвинским // Новый зритель. 1929. № 2. 6 янв. С. 16.

³³ См.: Петров Н. В. 50 и 500. С. 545.

³⁴ Платон Александрович Перелешин (1898–1937) — драматург, автор нескольких пьес, оперного либретто и киносценария. В 1936 г. арестован, расстрелян 26 октября 1937 г. Реабилитирован 13 апреля 1956 г.

³⁵ Рафаил Рафаилович Суслевич (1907–1975) — актер и режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1961), заслуженный артист РСФСР (1963). В 1929 г. окончил Драматическое отделение Техникума сценических искусств (мастерская В. Н. Соловьева и Б. Е. Жуковского). С 1929 по 1933 г. — режиссер ТРАМа. Позднее работал в разных городах Советского Союза, в том числе в 1958–1968 гг. в театре Госдрамы.

³⁶ См.: Выписка из протокола заседания Президиума Леноблрабиса от 3 июня 1937 г. о задержке (на 5 лет, «несмотря на неоднократные ходатайства Президиума». — Ю. Г.) разрешения вопроса о присвоении звания заслуженного деятеля искусств Соловьеву В. Н. // СПбГМТиМИ. КНВМ 502/9. ОРУ НВМ 9. См. также: Ходатайство Президиума Ленинградского Совета РК и КД и Президиума Ленинградского Областного комитета Союза работников искусств от 27 января 1939 г. о присвоении Соловьеву звания заслуженного деятеля искусств // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 16. Ед. хр. 432. Л. 8–9.

³⁷ См.: Известия Совета депутатов трудящихся СССР. 1940. № 125. 2 июня. С. 1.

³⁸ Семен Львович Вакс (1900–?) — актер и режиссер. В 1932–1933 гг. в Красном театре, участвовал в постановке «Бесприданницы» Соловьева. В 1950-х гг. — в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

³⁹ Режиссерский экземпляр пьесы «Сирано де Бержерак» в театре им. Ленинского комсомола. Машинопись с замечаниями режиссера // СПБГМТиМИ. 11291/47. ОРУ 10817.

⁴⁰ *Ростан Э.* Сирано де Бержерак: Героическая комедия в пяти действиях / Пер. В. А. Соловьева. СПб., 2009. С. 76.

⁴¹ Роман Ириархович Тихомиров (1915–1984) — музыкант, кинорежиссер и сценарист. В 1937–1941 гг. учился в Ленинградской консерватории по классу скрипки, слушал лекции Соловьева «Основы режиссуры». Одновременно работал с кинорежиссерами С. А. Герасимовым, Я. А. Протазановым, М. И. Роммом. В 1950-х гг. — в Новосибирском академическом театре оперы и балета, в 1962–

1977 гг. — в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

⁴² *Тихомиров Р.* «Старый мастер» // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 307.

⁴³ *Самойлова Л.* «Сирано де Бержерак». На репетиции в Театре им. Ленинского комсомола // Смена. 1941. № 44. 22 февр.

⁴⁴ *Сусликов Р. Р.* Рыцарь театра // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 274.

⁴⁵ Владимир Иванович Честников (1904–1968) — драматический актер, народный артист СССР (1960). В 1924 г. окончил Школу русской драмы, с 1924 по 1928 г. — в Театре студии при Госдраме, в 1928–1942 гг. и с 1953 г. в труппе Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина (с 1966 г. — художественный руководитель, исполнитель роли Ленина в четырех спектаклях). В 1937–1942 гг. — в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

⁴⁶ *Дымищ А.* Романтический спектакль: («Сирано де Бержерак» в Театре имени Ленинского

комсомола) // Театр. 1941. № 11. С. 3.

⁴⁷ См.: *Алянский Ю.* Театральные легенды. С. 215.

⁴⁸ *Березарк И.* Реализм и театральность: «Сирано де Бержерак» в Театре имени Ленинского комсомола // Искусство и жизнь. 1941. № 6. Июнь. С. 21.

⁴⁹ *Дымищ А.* Романтический спектакль: («Сирано де Бержерак» в Театре имени Ленинского комсомола) // Театр. 1941. № 11. С. 3. Об обаятельности героя писал и другой критик (*Непомнящий А.* (Масленников А. С.) Яркий романтический спектакль // Смена. 1941. № 105. 7 мая).

⁵⁰ *Березарк И.* Реализм и театральность: «Сирано де Бержерак» в Театре имени Ленинского комсомола // Искусство и жизнь. 1941. № 6. Июнь. С. 21.

⁵¹ Там же. С. 22.

⁵² *Лавров Ю. С.* В школе Соловьева // В. Н. Соловьев: Сборник документов и материалов // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 255.

⁵³ *Смирнов Б. А.* Сердцем и талантом // Там же. Л. 279.

М. Б. Семенова

Последняя пьеса Эдмона Ростана

За четыре года до смерти Эдмон Ростан написал свою последнюю пьесу — драматическую поэму в двух частях с прологом «Последняя ночь Дон Жуана» (1911–1914), при жизни автора эта пьеса не издавалась и не ставилась. Тесно связанное с эстетикой эпохи модерн, отразившее мировоззренческий, культурный кризис накануне Первой мировой войны, весьма оригинальное по форме, это произведение сегодня забыто во Франции и неизвестно в России. До конца XX века оно было лишь частично переведено на русский язык: в 1920-е годы Л. Шенталь¹ перевел пролог и последнюю сцену второй части. Только в 1996 году появился полный поэтический перевод произведения, осуществленный автором данной статьи и выпущенный отдельным изданием в 2009 году².

В первое десятилетие XX века неоромантическое направление переживало кризис. Начало века было отмечено бурными переменами в мире, науке, искусстве. Появились авангардистские направления, развивался режиссерский театр, возникло новое мировоззрение, иной тип героя. Уродливый Папаша Убю — главный персонаж одноименной пьесы Альфреда Жарри, олицетворяющий заурядное зло, достигшее угрожающих масштабов, — казался более актуальным, чем прекраснодушные герои неоромантиков с их нравственным императивом и жадной идеала. Связанный в большой степени с эстетикой XIX века, неоромантизм начал устаревать. В условиях кризиса неоромантизма крупнейший его представитель Ростан, ощущая исчерпанность старых форм, искал

новые средства выразительности, нового героя.

«Последнюю ночь Дон Жуана» Ростан строит на игре с литературными текстами, посвященными Дон Жуану, на их подчас ироническом переосмыслении. Начинается пьеса (в подлиннике написанная александрийским стихом) с того момента, на котором обычно драматурги завершали свои произведения: статуя Командора увлекает знаменитого соблазнителя в преисподнюю. В прологе Дон Жуан — типичный ростановский «панаширующий» герой (даже несколько напоминающий Сирано де Бержерака): он дерзок, смел, остроумен, не теряет присутствия духа перед лицом адских сил. Называет имя возлюбленной на каждой очередной ступеньке, услышав возглас Сганареля, сожалеющего о жалованье, просит у Командора позволения на секунду отлучиться и возвращается со словами: «Заслуживший пинок — им вполне награжден!»³. Восхищенный его мужеством, Командор готов отпустить Дон Жуана, но поздно — его уже ухватил за плащ Коготь (дьявол). Дон Жуан предлагает сделку: отсрочку на десять лет, в течение которых он будет верно служить дьяволу в качестве развратника («Я ведь лучший загонщик на вашей охоте», с. 5). Сравнивая себя с Фаустом, тоже в свое время заключившим договор с нечистым, Дон Жуан ставит себя куда выше своего предшественника:

Я ж не Фауст-глупец: в меланхолию впав,
Он девице дитя подарил как-то раз,
Кликнул ангела, к финишу — тот его спас
(с. 5).

Дон Жуан позиционирует себя как сверхчеловека, как последнего героя человечества, чью жизнь с тайной завистью изучают и исследуют ученые:

Как? Посмеешь отнять
Ты героя, который один восхищать
Человечество мог на закате его.
Без меня в их сердцах не найти ничего!
Почитай-ка их книги, в театр их зайди!
В их глаза, что так ханжески живы, взгляни!
(С. 19.)

На вопрос Дьявола, что останется человечеству после его кончины, Дон Жуан гордо отвечает: «Обладателя слава!» (с. 19). Именно в обладании — смысл познания, альтернативный райскому, считает он. Доказательство этой славы — знаменитый донжуанский список.

Дьявол разрывает список на тысячу три клочка (по количеству любовниц Дон Жуана) и бросает их в воду. Из каждого клочка возникает гондола, в которой находится тень той или иной возлюбленной Дон Жуана. Гондолы подплывают к ступеням дворца — и из них выходят Тени женщин, имеющие одинаковый облик: «Маска, плащ, веер, роза» (с. 23). Дьявол предлагает узнать хоть одну из них — Дон Жуану это не удастся: «Роза, веер, плащ, маска — я как в пустоте» (с. 23).

Начинается вторая часть: «Те же декорации. Наступает день. Дон Жуан продолжает бродить в толпе теней, произнося имена» (с. 26). Он прожил жизнь в мире видимостей, даже не пытаясь постичь сущность явлений, людей, событий: «Ничего ты не видел! Не знал! Не имел!» (с. 26) — говорит Дьявол. Посвятивший свою жизнь любви, великий любовник никого не любил — к доказательству этой простой и горькой истины подключаются Тени. Они разбивают один за другим аргументы Дон Жуана, приводимые им в свою пользу. Не он соблазнял их, а они — его. Его дерзкое нарушение всех правил и границ было

лишь бегством труса, боявшегося боли, неотделимой от истинной любви. Его свобода — лишь страхом нести оковы верности одной женщине. Что великого создал Дон Жуан, если женщины были лишь материалом для его вдохновения? Имя Дон Жуана меркнет перед именами других великих литературных героев — Ромео, Тристана, которые всегда пребывают в сокровенных мечтах всех женщин. Так постепенно Ростан разрушает в пьесе романтический ореол главного героя, полемизируя с трактовкой этого образа у романтиков (Гофмана, Байрона и др.), а также с собственной концепцией неоромантического героя.

Последний аргумент Дон Жуана — что он заставлял всех женщин страдать, проливать слезы — тоже опровергнут Дьяволом. Когда он собирает в чашу тысячу две слезы, пролитые Тенями, обнаруживается, что все они — фальшивые, так как не обжигают Дьявола. Лишь тысяча третья слеза оказывается подлинной. Ее пролила Белая Тень, возникшая из чистого клочка бумаги: ее не было в списке Дон Жуана. Она — символ той женщины, которую мог бы по-настоящему полюбить Дон Жуан, если бы остановил свой выбор на одной. Белая Тень готова попытаться возродить душу Дон Жуана, если он произнесет клятву верности ей. В момент произнесения клятвы со всех теней, по знаку Дьявола, спадают маски — и Дон Жуан тут же нарушает клятву, он вновь готов очаровываться и обманываться: ведь «в каждой устах ложь звучала по-новому» (с. 37). Теперь спасти героя уже ничто не может. Его последняя попытка ухватиться за возвеличивающую его иллюзию — за Бедняка, которому он когда-то дал луидор, якобы ради любви к человечеству и свободе, — также терпит крах. Бедняк швыряет монету ему в лицо со словами: «Для тебя бабья юбка важнее, чем сброд» (с. 41).

Все еще пытаясь сохранить лицо, Дон Жуан уверяет Дьявола, что сойдет гордым

и несломленным в ад, где ожидает столкновения с ужасными чудовищами. Вместо этого Дьявол предлагает ему последовать в ад... маленький, игрушечный, из холста:

Станешь куклой в гиньоле
и будешь играть.
Пред толпою зевак сможешь
ты продолжать
Похожденья свои (с. 43).

Теряя последние остатки достоинства, Дон Жуан жалобно кричит, умоляя дать ему настоящий ад. Но через мгновение находит выгоду и в этом неожиданном повороте своей судьбы — ведь он по-прежнему будет смешить и развлекать девушек, раздавать тумачи куклам. Дон Жуан превращается в марионетку. Лишь Белая Тень скорбит о его участи:

Говорит это тот, кто исполнить судьбу
Мог великую самую! <...>
О, как жаль! (С. 44.)

Итак, последняя пьеса Ростана во многом отличается от его предыдущих творений. Он создал интеллектуальную драму с элементами трагифарса, с персонажами-аллегориями, совмещающую элементы драматического театра и кукольного (гиньоля). Отказавшись от используемой им прежде в пьесах многоактной конструкции, от большого количества действующих лиц, частой смены мест действия, от воссоздания «местного колорита» исторической эпохи, сложно построенной интриги, драматург создал лаконичное двухактное произведение с соблюдением единства места и времени, с двумя главными персонажами. Эпоха конкретно не обозначена, интрига не важна, а в центре — борьба двух позиций. Ростан использовал в качестве основополагающего принцип театра в театре, а также — прием литературных ассоциаций, цитирования, игры на

материале классических литературных произведений, посвященных Дон Жуану. Переосмысление, новое толкование устоявшегося мифа — характерная черта эстетики модерна.

Ростановский Дон Жуан — архетипический образ; не случайно драматург провел параллель между своим героем и библейским Адамом, придав тем самым образу Дон Жуана обобщающий характер. Ростан как бы сопоставил судьбу Дон Жуана, прожившего жизнь в царстве возвеличивающих его иллюзий, в тоске по недостижимому идеалу (который он из-за собственной слепоты не мог разглядеть в реальности), — с судьбой всего человечества. Ростан поставил своего героя в один ряд с такими персонажами-мифами, как Фауст (тема вечного стремления к идеалу) и Пер Гюнт (мотив поиска своего истинного «я»). В то же время Дон Жуан лишен главных, сущностных для прежних неоромантических героев Ростана свойств: таланта истинной любви и самопожертвования, внутреннего героизма, проявляющегося в способности, покоряясь обстоятельствам, сохранять достоинство, верность идеалам. Он как бы лишен собственной личности — поэтому в финале пьесы Дон Жуан превращается в марионетку в кукольном театре Дьявола.

Появление бездуховного героя означало конец неоромантического направления. Неоромантизм, связанный с традициями XIX века, с утверждением идеалов красоты, духовности, перестал соответствовать атмосфере эпохи, начавшейся после Первой мировой войны, когда в искусстве стали ведущими идеи о дисгармоничности, механизированности мира и человека. «Последняя ночь Дон Жуана», с ее трагическим осознанием невозможности существования сильной и прекрасной личности, явилась предсмертным пророчеством Ростана наступающему веку.

Во французском искусствоведении последняя пьеса Ростана нашла освещение только в статье М. Руссель⁴. В российском — в работах трех искусствоведов: Н. А. Мгеладзе⁵, В. А. Лукова⁶, Т. А. Тангян⁷. В. А. Луков собрал максимально полный материал о пьесе, об истории ее публикации и первой постановки во Франции в театре Порт-Сен-Мартен в 1922 году, о реакции русских рецензентов 1920-х годов на пьесу и о первой попытке перевода произведения на русский язык.

В России «Последняя ночь Дон Жуана» целиком никогда не ставилась. Однако в апреле 2018 года силами Театральной лаборатории под руководством В. И. Максимова на сцене актового зала нового здания Российской национальной библиотеки (в рамках акции «Ночи Библиотек») был представлен пролог пьесы в переводе автора статьи. Хочется надеяться, что когда-нибудь российские зрители смогут увидеть постановку последней пьесы Ростана в полном объеме.

Примечания

¹ *Ростан Э.* Последняя ночь Дон Жуана / Пер. Луи Шенталь. [Пролог и последняя сцена второй части] // Новинки Запада: Альманах. № 1. М.; Л., 1925. С. 47–60.

² *Ростан Э.* Последняя ночь Дон Жуана: Драматическая поэма в двух частях с прологом / Пер. с франц. М. Б. Семенов. СПб., 2009.

³ Там же. С. 4. Здесь и далее пьеса цитируется по данному изданию, страница указана в тексте.

⁴ *Roussel M.* Une oeuvre ignorée d'Edmond Rostand // Académie des Sciences et Lettres de Montpellier. 2005. Conference № 3906.

⁵ *Мгеладзе Н. А.* Драматургия Эдмона Ростана: Автореф. дис.

... канд. филол. наук. Тбилиси, 1974.

⁶ *Луков Вл. А.* Эдмон Ростан. Самара, 2003.

⁷ *Тангян Т. А.* Ростановская интерпретация образа Дон Жуана // *Filologicke Vedomosti*. 2017. № 4. С. 39–42.

Е. Э. Тропп

«Сирано де Бержерак» Николая Рощина в контексте сценической истории пьесы Эдмона Ростана в России

В начале сезона 2018/19 года на александринской сцене состоялась премьера спектакля «Сирано де Бержерак» в постановке главного режиссера этого театра Николая Рощина. Новая версия пьесы Э. Ростана, которая не сходит с российских подмостков в течение уже 120 лет, интересна не только сама по себе (в ней есть немало оригинальных режиссерских решений и замечательная актерская работа Ивана Волкова — Сирано), но и как одно из звеньев в цепи многочисленных интерпретаций знаменитого произведения. В России у этой пьесы сложилась особенная судьба. За прошедший век накопились традиции ее исполнения, а также возникли различные сценические варианты, эти традиции содержательно оспаривающие. Представляется важным рассмотреть спектакль Н. Рощина в контексте российской театральной истории ростановской пьесы.

Благодаря творческим усилиям переводчиков, режиссеров, актеров и художников героическая комедия Э. Ростана на русской сцене постоянно менялась, углублялась, открывала свои ранее неизвестные смыслы и «наращивала» новые. «Сирано де Бержерак» расцвел на русской почве, здесь проявилась его уникальная отзывчивость на изменения социально-культурного климата.

Первое появление пьесы на российских подмостках не сопровождалось громким триумфом, как на ее родине, во Франции. Для критики была характерна оценка пьесы как, в лучшем случае, «изящной безделушки».

Вот, например, жесткое высказывание А. Р. Кугеля, придумавшего для Ростана

обидное прозвище «эффектенмахер»: «Все это, разумеется, „талантливо“, т.е. звучно, патетично, изобретательно. Иначе Ростан не был бы „любимым поэтом“. Но вместо души у него, несомненно, „барабан“, как у большинства французов, и вся эта пошлость тем и опасна, что написана с особенною изысканностью, с мастерством и трудолюбием»¹.

Различны судьбы «русского» Сирано и французского. Во Франции в XX веке пьеса постепенно потеряла своего зрителя, к ней перестали относиться как к шедевру. Да, во время Второй мировой войны выходила патриотическая газета «Сирано», и этот герой по старой памяти еще был любимцем французов, национальным символом. Но уже в середине пятидесятых две парижские постановки пьесы фактически провалились. Любовь к Ростану во Франции начала означать ура-патриотизм, близость к реакционным общественным кругам. Русский Сирано, по словам театрального критика И. Г. Мягковой, «претерпел эволюцию совсем в другом направлении»². Наш Сирано — всегда патриот истинный, борец, сражающийся поэт, гордый, любящий, мужественный человек. В России, может быть, из-за наличия «железного занавеса», Поэт был «больше чем поэтом» дольше, чем на Западе. Тема «поэт и власть» у нас не только сохраняла актуальность, но в течение десятилетий была трагически окрашена. Российский XX век способствовал углублению содержания «Сирано».

Безусловно, интерес нашей сцены к «Сирано» не был стабильным. На почти все двадцатые, тридцатые, пятидесятые

и семидесятые годы приходится периоды спада этого интереса. Зато подъемы репертуарной волны наблюдались в сороковые, а потом в шестидесятые. С самого начала 1980-х, уже почти четыре десятилетия, пьеса ставится постоянно и повсеместно.

Первые постановки «Сирано» в самом конце XIX — начале XX века привили публике любовь к переводу Т.Л. Щепкиной-Куперник, подарившей гасконским гвардейцам «солнце в крови», которого нет в тексте Ростана. Но собственно режиссерские интерпретации возникли в другую эпоху, когда пьесу как будто открыли заново. Второму — и можно сказать, настоящему — рождению сценического русского «Сирано» способствовала предвоенная атмосфера конца тридцатых годов, появление нового перевода В. А. Соловьева и спектаклей начала сороковых в Ленинграде и Москве. Пьеса показала, что в ней скрыто достаточно художественного материала для самых разных режиссерских подходов, для несхожих актерских трактовок. Три военных спектакля — Владимира Соловьева, Николая Охлопкова и Серафимы Бирман — превратились в театральные легенды и создали традицию исполнения пьесы, с которой следующим поколениям приходилось считаться — отталкиваться от нее, вести с ней диалог, спорить, почитать или пародировать.

В 1964 году «Сирано» Игоря Кваши и Олега Ефремова в «Современнике» вызвал острые дискуссии и разноречивые мнения. Театр вместе с автором нового перевода, поэтом и публицистом Юрием Айхенвальдом, решительно двинулся в сторону «осовременивания» — и пьесы, и героя. В Сирано Михаила Козакова угадывался темпераментный молодой поэт — из тех, что тогда собирали полные залы Политехнического. Переводчик, склонный к гражданской и философской лирике, вносил в пьесу насущные подтексты, которые жадно ловил зритель в зале. Поэт-диссидент создал не столько перевод,

сколько вольное переложение пьесы, влив в нее трагический российский опыт. Он даже подарил герою собственные стихи, написанные в начале 1950-х годов в тюремной психиатрической больнице. В прежних переводах Сирано с большей или меньшей силой отстаивал свою свободу. В новом переводе он с яростью, болью и горечью отстаивал свободу своей поэзии, свободу слова. Недаром именно поэты-современники приняли и поняли эту работу. О силе впечатления, которое произвел спектакль, можно судить, например, по стихотворению Евгения Евтушенко «Не разделенная любовь», которое поэт посвятил Игорю Кваше, режиссеру спектакля и второму исполнителю роли Сирано. И, вот совпадение, упомянутое выше знаменитое стихотворение «Поэт в России больше чем поэт» датировано все тем же 1964 годом! Неслучайно именно Евгения Евтушенко Эльдар Рязанов видел в заглавной роли своей киноверсии пьесы Ростана (увы, проект не был осуществлен, руководство Госкино не разрешило снимать опального поэта).

Несовершенный спектакль «Современника», как выяснилось, сыграл важнейшую роль в жизни русской пьесы «Сирано де Бержерак»: вывел ее за рамки комедии плаща и шпаги, открыл возможность свободного прочтения как любой классики. И, таким образом, можно сказать, проложил дорогу еще одной ключевой версии: спектаклю Драматического театра им. Станиславского 1980 года. Спектакль режиссера Бориса Морозова по праву считается значительным событием русского театра. Одна из причин художественной полноценности — глубинное совпадение со временем, попадание в болевую точку эпохи. Возник необычайной силы резонанс между исполнителем заглавной роли Сергеем Шакуровым, героем и «современным прототипом», каковым был Владимир Высоцкий. Черный свитер шакуровского Сирано, его хриловатый

голос, его мужественность — все напоминало Высоцкого–Гамлета. Новый герой был радикально не романтичен внешне. Знаком времени стал его молчаливый героизм, противостояние окружающей пошлости.

Еще одна вершинная версия «Сирано» возникла уже в начале XXI века на сцене Вахтанговского театра. О герое спектакля Владимира Мирзоева критик Елена Дьякова писала: «Максим Суханов играет своего Сирано как последнего в роду де Бержераков (или в российской его ветви). Герой — нелепый... не гвардейский и не гасконский, обрусевший... ничуть не щеголеватый. Штатский Сирано. Сирано-клоун...»³. Мне кажется, герой спектакля Николая Рощина, Бержерак Ивана Волкова, живет с сознанием того, что последний в его роде уже был. Он сам вынужден жить после конца эпохи.

Режиссер стремился уйти от внешних примет романтического стиля. Он отказался от звучного поэтического перевода в пользу шершавого прозаического подстрочника. Большую часть спектакля его персонажи одеты в современные деловые костюмы, да и вообще спектакль — в каком-то смысле антизрелище. Прием работы режиссера над текстом можно назвать «выворачиванием» его наизнанку. Вернее — представлением изнаночной стороны вместо лицевой. Зрителям часто представлено то, что в пьесе происходит «за кулисами». Иногда в результате подобной операции возникает (и вполне сознательно) нечто скучное и бездейственное, пока нечто важное происходит за закрытым занавесом. Вот Сирано встречается с Роксаной (второе действие пьесы, «Кондитерская Рагно»). Что видит зритель? Шестерых мужчин в одинаковых деловых костюмах — команду Бержерака (здесь уравниены и его друг Ле Бре, и капитан Карбон, и сам Рагно, в спектакле оставивший профессию кондитера...). Эти люди замерли в креслах, их лица непроницаемы, как у телохрани-

телей, ждущих под дверью, пока босс на свидании. Разговор Сирано с его прекрасной кузиной (Оксана Обухович), которая признается в том, что влюблена в Кристиана, звучит по радиотрансляции.

В других случаях выворачивание наизнанку подталкивает постановщика, наоборот, к сочинению сцены суперзрелищной. Пример: целая киноэпопея, воочию представившая хрестоматийную битву Сирано с сотней противников у Нельской башни. Зрители прямо из партера наблюдают за массовым побоищем, причем создается впечатление, что это не запись, а прямой репортаж с улицы Зодчего Росси. Камера следует за Бержераком, который выходит из здания театра и с двумя молотками в руках бросается на сплоченный ряд пуленепробиваемых щитов. ОМОН, конечно, его избивает с изощренной (и поэтому неправдоподобной) жестокостью, и, окровавленный, распластанный сильной струей воды, заглавный герой даже лишается своего легендарного атрибута (Иван Волков на крупном плане отдирает огромный гуммозный нос).

В этот момент режиссер словно бы подает реплику в вековом споре — каким быть накладному носу на лице актера, играющего роль Сирано, и быть ли ему там вообще...

Этот прием — буквального выворачивания классики наизнанку — можно назвать оригинальным, но вот сама по себе идея «отказа от романтизма» не раз возникала у постановщиков пьесы в течение всего XX века. Называлась такая работа по-разному: «тактичное смягчение роستانщины», преодоление «салонности», «очищение от налета сентиментальности», изгнание «малейшего привкуса мелодраматизма, слезливости». Эти выражения — цитаты из рецензий, относящихся к самым разным спектаклям, причем преодолевать «роستانщину» в русском театре начали практически сразу, как только этот французский автор возник у нас. (Можно еще раз вспом-

нить раздражение А. Р. Кугеля, сетовавшего на «огромное и всепобедное» влияние французской культуры, вернее, ее «внешних форм»⁴.) Иногда провозглашалось, что требуется радикальный отказ от французистости (то есть излишней легкости и элегантности) самого героя. Так, Мариусу Мариусовичу Петипа предъявлялись претензии, будто он, вероятно из-за своего происхождения, играет слишком по-французски, то есть чересчур «внешне» (спектакль 1914 года в Камерном театре)⁵. С другой стороны, тема французистости героя трактовалась и иначе. Критика сравнивала двух знаменитых исполнителей роли Сирано сороковых годов, Рубена Симонова и Ивана Берсенева, находя в одном из них (Берсеневе) больше французского: «В его смелости, фантазии, экспансивности есть нечто от французского народного характера»⁶. Возникла идея «возвращения к историческому прототипу», то есть к французскому поэту XVII века. Так, режиссер В. Н. Соловьев, по словам театроведа В. В. Ивановой, «хотел через пьесу увидеть подлинного Сирано де Бержерака — поэта и автора ученых трактатов»⁷. В спектакле Серафимы Бирман (Московский театр имени Ленинского комсомола, 1943), «ориентируясь на исторический прототип непокорного вольнодумца XVII века, Берсенев выдвигает на первый план умного и горячего чувством борца»⁸. В сторону исторического прототипа «сдвинул» свою роль Михаил Астангов, сменивший в спектакле вахтанговского театра Рубена Симонова. Он «заинтересовался биографией подлинного Сирано»⁹. И, кстати, он же одним из первых прибегнул еще к одному способу «борьбы с романтизмом» — а именно, сокращению текста, вымарыванию красивостей и длиннот.

Надо сказать, что Николай Роцин продолжает эту традицию. В сцене, которую можно назвать наглядным возвращением к прототипу, он одновременно до-

водит до логического завершения идею «вымарывания длиннот текста», полностью его (текст) исключая.

Долгую и изматывающую осаду Арраса постановщик представляет как длительную, по театральным меркам — бесконечную сцену переодевания в исторические костюмы. Выстраиваются вдоль линии рампы семь гардеробных кабинок, обитых изнутри красной тканью. Чинно, размеренно товарищи Сирано и он сам облачаются в военную форму времен исторического де Бержерака. Последовательно натягивают чулки с подвязками, рубахи, панталоны, башмаки, камзолы, повязывают ремни и португеи. Наклеивают усы и эспаньолки, нахлобучивают длинноволосые парики, надевают пышные воротники и широкополые шляпы с перьями. Весь этот длинный ритуал свершается в молчании и имеет сходство с обрядом снаряжения богатыря на войну в традиционных театральных системах — например, в театре Кабуки.

Так, в частности, Николай Роцин сценически трактует ростановскую тотальную театральность (Ростан, по словам его друга Жюля Ренара, «любит все, что от театра, даже запахи театрального ватерклозета»¹⁰). Место действия спектакля Роцина — театр. Автор спектакля противопоставляет не театр и жизнь, а один театр — другому. В одном есть писанные декорации, громоздкая машинерия, пыльная бутафория, пафосно звучащая музыка, цветные светофильтры, жирный актерский наигрыш. Тут царство «театральщины». Речь идет о представлении пасторали «Клориза», автором которой в спектакле оказывается не некий Баро, а сам Кардинал. В начале спектакля действие «Клоризы», как и задумано Ростаном, останавливает Сирано, прогоняя со сцены тучного Купидона, он же актер Монфлери. Но, уже вопреки Ростану, «Клоризу» полностью разыгрывают после смерти Сирано. Монфлери триумфально возвращается на

сцену, и теперь никто не мешает ему, он воцаряется здесь и играет дикую смесь пасторали, моралите, патриотической агитки и антиамериканского комикса. Мысль авторов спектакля ясна: Сирано не стало, и некому теперь противостоять пошлomu квазипатриотическому искусству, а заодно и всей машине государственной лжи.

Заглавный герой, по мысли Николая Рощина, действует в театре совершенно другого стиля. Его сцена — абсолютно обнажена, открыта, освобождена от декораций. Используется архитектура сценической площадки — роль балкона Роксаны «играет» звонница в арьере александринской сцены. Все, что нужно по ходу действия, прикатывается из-за кулис и, по сути, является не сценическими, а закулисными атрибутами (упомянутые кофры, а также выгородки и так далее). В других своих спектаклях Рощин охотно пользуется старинной театральной машинерией. Можно вспомнить, например, замечательно остроумные конструкции, которые он соорудил для «Ворона». Но в этой постановке художник эффекты театральности отдает антигероям, а главному герою оставляет аскетизм пустого пространства и сдержанность строгого стиля.

Трактовка Рощина и Ивана Волкова продолжает, на мой взгляд, линию, которую начал один из ранних исполнителей, а именно Николай Радин (1920 год, театр бывш. Корша). По отношению к нему было впервые сказано: «Его Сирано, действительно, „не герой“»¹¹, то есть просто человек — без романтической позы, лишенный декламации и пафоса, сторонящийся внешних эффектов. В истории постановок «Сирано» в этом ряду видим уже упомянутого героя Сергея Шакурова, мужественного, сдержанного, казавшегося немногословным. Поэт в гамлетовском черном свитере, страдающий от окружающего фарисейства, оппозиционер, противопоставляющий всеобщей лжи цельность и независимость своих чувств, — таким

был Сирано времени глубокого застоя. В каком-то смысле герой Волкова наследует этому знаменитому Бержеру и, может быть, еще одному, выходявшему на эту же историческую сцену Александринского театра тридцать лет назад. Речь о спектакле 1987 года, поставленном Игорем Олеговичем Горбачевым к собственному юбилею. Худрук тогдашнего театра имени Пушкина сыграл и заглавную роль, но после юбилейных торжеств она перешла ко второму исполнителю, Александру Маркову. И именно он был живым актером в бутафорском спектакле. Манера игры, способ существования на площадке Маркова противопоставляли его пышному стилю костюмной драмы с громоздкими декорациями и псевдовозвышенной декламацией. Тот же, по сути, стилиевой конфликт наблюдаем в спектакле Рощина, только уже выстроенный сознательно.

В герое Ивана Волкова нет яркости. Нет «гасконады», «французистой» легкости, он скорее погружен в себя, чем темпераментен и блестящ. Говорит отрывисто, чуть гнусаво (в нос!), в голосе — гортанные ноты. Текст прозаический, но небытовые подъемы интонации отсылают к манере поэтов читать стихи. Этот независимый гордец, с вызовом заявляющий, что выбрал самый простой путь в жизни — быть «восхитительным всегда и во всем», на самом деле сосредоточен на собственной душевной боли. Одиночество героя чувствуется почти физически, хотя он окружен товарищами, которые пытаются сочувствовать — но понять его не могут. Иной раз и покидают его, и тогда Волков–Сирано остается один на авансцене, его грустно-сумрачный и одновременно ясный взгляд устремлен куда-то за конкретные земные пределы. Он видит свою судьбу, свой путь — непринятого, нелюбимого, вечно протестующего и вечно сбитого с ног градом ударов. Вызывающие асоциальные выходки Бержерака — и серьезные, и одновременно нелепы. И сама нелепость про-

теста подкупает, трогает. Только так — с жалким молотком в руке, с дурацким наклеенным носом — и стоит выходить одному — не то что против ОМОНа, а вообще против всех. Чтобы быть раздавленным, но непобежденным.

Последнее, о чем хочется сказать, это проблема текста. Для замысла Николая Рощина не подошел ни один из существующих четырех поэтических переводов, и звучащий в спектакле текст создан в процессе репетиций на основе подстрочника, выполненного М. Зониной специально для этой постановки. Текст не льется потоком, легко паря на рифмах и ритме, а с некоторым трудом преодолевается, что в случае с Сирано создает дополнительный эффект: герою Волкова слова даются нелегко. Он «не слова, а то, что за словами», как сказано в одном из классических переводов. Его поэзия спрятана внутри и не может вырваться искристым фонтаном метафор и созвучий. Сирано — не текст, а подтекст.

В щемяще печальной сцене смерти героя проблема «трудностей перевода» явлена наглядно. Усевшись в кресло и элегантно свесив ноги через подлокотник, Волков на великолепном французском

читает последний монолог. Строки перевода ползут по черному экрану. Но последнее слово «rapache» однозначно перевести нельзя. Им Сирано выражает собственную суть — это символ, знак, которым отмечена его личность и который он может на «глубоком пороге» вечности отдать Богу. Каждый из переводчиков поступал с этим фрагментом по-своему: Т. Л. Щепкина-Куперник предложила «рыцарский султан», Ю. А. Айхенвальд и В. А. Соловьев финальный текст вообще изменили, Е. В. Бавевская соединила два значения — буквальное «плюмаж» и переносное «гордость». В спектакле Рощина зритель видит уходящий в бесконечность ряд слов: плюмаж — блеск, элегантность, выправка, щегольство, изящество, бравада, рисовка, своеобразие...

В таком театральном жесте аккумуляровано многое. Невозможность до конца расшифровать классическую пьесу и дать ее единственно верную трактовку, до дна исчерпать все ее смыслы. Невозможность понять и воплотить все, что скрыто в душе, перевести в слова то, чем живет бесплотный дух. И как мне кажется, это прощание — не только с героем Волкова в спектакле, но и с целым миром объемных, сгущенных, сложных понятий, образов и смыслов.

Примечания

¹ А. К-ель. Театральные заметки // Театр и искусство. 1901. № 16. С. 323.

² Мягкова И. Испытание поэзией // Театр. 1965. № 4. С. 24.

³ Дьякова Е. Гражданин де Бержерак реабилитирован // Новая газета. 2001. 12 марта.

⁴ А. К-ель. Театральные заметки // Театр и искусство. 1901. № 16. С. 323.

⁵ См.: Заборов П. П. «Сирано де Бержерак» в России (1898–1917) // Ростан Э. Сирано де Бержерак. СПб., 2001. С. 343.

⁶ Поль А. Два Сирано // Актеры и роли: Сб. статей. М., Л., 1947. С. 208.

⁷ Иванова В. Владимир Честноков. Л., 1967. С. 67.

⁸ Поль А. Два Сирано // Актеры и роли. С. 209.

⁹ Мацкин А. П. Встречи с Астанговым: (Роли и личность) // Астангов М. Статьи и воспоминания. М., 1971. С. 39.

¹⁰ Ренар Ж. Дневник. Калининград, 1998. С. 204.

¹¹ Дурьлин С. Н. М. Радин // Николай Мариусович Радин: Автобиография. Статьи. Выступления. Письма. Статьи и воспоминания о Н. М. Радине. М., 1965. С. 42.

В. Д. Алташина

Рецепция драматургической теории Д. Дидро в России¹

Театральная теория разрабатывалась Дидро параллельно с практикой: не случайно «Побочный сын» и «Беседы о „Побочном сыне“» были опубликованы вместе в 1757 году, «Отец семейства» — вместе с трактатом «О драматической поэзии» в 1758 году, а работая над пьесой «Добрый он или злой?» (1776–1781), Дидро размышлял над «Парадоксом об актере» (1773–1777, опубл. 1830).

Когда пьесы Дидро переводили на русский язык («Побочный сын» в 1767 и 1788 годах, «Чадолюбивый отец» — в 1765-м), их не сопровождал перевод теоретических размышлений, как это было задумано самим автором, и первый перевод эстетических текстов Дидро — «О сценическом искусстве» — появился в Санкт-Петербурге лишь в 1882 году. Под таким названием перевел «Парадокс об актере» Ф. Д. Гриднин в серии «Театральная библиотека». В переводе и с примечаниями Н. Е. Эфроса и с предисловием А. В. Луначарского, который называет его «маленьким шедевром», доставляющим удовольствие каждой своей строчкой, «Парадокс об актере» вышел в 1922 году (Москва; Петербург) и в 1923 году в Ярославле. «Беседы о „Побочном сыне“», «О драматической поэзии» и «Парадокс об актере» вместе с пьесами были опубликованы в 1936 году в пятом томе «Театр и драматургия» десятитомного собрания сочинений Дидро (1935–1947) в переводе Р. И. Линцер со вступительной статьей и примечаниями Д. И. Гачева.

«Парадокс об актере», безусловно, был хорошо известен в России. Так, издание 1882 года с пометами владельца

есть в библиотеке московского дома-музея А. Н. Островского, который к тому же прекрасно владел французским языком и читал Дидро в оригинале. Когда В. Э. Мейерхольд рекомендует актерам и режиссерам не покупать книжных шкафов для многочисленных книг, ибо «достаточно иметь записки Дидро, Коклена, замечания Сальвинии, кое-какие страницы из Станиславского, Тика, Ленского, беседы Гете с Эккерманом»², он, вероятно, имеет в виду именно это издание. Однако, скорее всего, русским режиссерам Дидро был знаком в оригинале, вероятно, поэтому они избегали прямого цитирования, полагаясь на свою память, которая давно уже впитала идеи французского драматурга, сделав их своими. Практически никогда напрямую не цитируя французского философа — исключение составляет только С. М. Эйзенштейн, который сам его переводит по французскому изданию собрания сочинений³, — но превосходно зная его идеи, они творчески применяют их в театре. К. С. Станиславский ни разу не называет имени Дидро, но зато часто упоминает Б.-К. Коклена (1841–1909), известного французского актера и теоретика театра, автора двух книг — «Искусство и театр» (1880) и «Искусство актера» (1886). Последняя работа Коклена трижды издавалась на русском языке: в 1909, 1923, 1937 годах⁴, что свидетельствует о ее популярности в России. В теоретических высказываниях и в творческой практике Коклен был одним из крупнейших актеров «искусства представления», и, хотя он ни разу не упоминает имени Дидро, он совершенно очевидно обращается к его «Парадоксу об

актере», создавая свою драматургическую теорию.

Сама фигура умолчания в отношении Дидро весьма показательна: она не создает тайны — театральные драматурги пишут для специалистов, для просвещенных, для тех, кто, несомненно, читал «Парадокс об актере» и «Беседы о „Побочном сыне“», для тех, кому не надо называть имени, чтобы отослать к идеям.

Какие же идеи Дидро оказались наиболее востребованными русскими режиссерами?

ПАНТОМИМА

Блестящие пантомимы разыгрывает племянник Рамо, Дидро пишет о пантомиме в «Беседах о „Побочном сыне“», выделяет ее в особый XXI раздел трактата «О драматической поэзии», создает сцену в своей пьесе, где нет значимых слов, лишь восклицания и жесты («Побочный сын», акт 3, сцена 5), и именно это придает ей естественность, ибо в нее введена «столь пренебрегаемая нами обычно пантомима». «Почему то, что мне показалось коротким во время представления, показалось длинным при чтении?» — спрашивает Я в «Беседах о „Побочном сыне“». «Потому что я не писал пантомимы, а вы о ней не вспомнили, — отвечает ему Дорваль, развивая свою мысль: — Мы еще не знаем, как пантомима может повлиять на композицию драматического произведения и на представление»⁵. Дидро был уверен в том, что «жест нередко должен быть указан вместо речи. Прибавлю, есть целые сцены, где было бы гораздо естественнее, чтобы персонажи двигались, а не говорили»⁶. И далее он пишет: «Я сказал, что пантомима является составной частью драмы, что автор должен серьезно заняться ею, что если он не видит и не ощущает ее, — он не сможет ни начать, ни развить, ни закончить сцену хоть сколько-нибудь правдиво»⁷.

А. Н. Островский предлагает провести занятный эксперимент: заткните себе уши в многолюдном собрании знакомых лиц, «и вы увидите, что все жесты присутствующих совершенно свободные, походка и посадка, движение и покой, улыбка и серьезность совершенно таковы, каковы они и должны быть, сообразно характеру каждого лица. Попробуйте то же сделать в спектакле любителей, и вы увидите печальную картину всеобщего конфуза»⁸. Он совершенно явно вспоминает опыт, который проделывал Дидро и о котором он писал в своем «Письме о глухих»: «Как только занавес поднимался и все остальные зрители приготавливались слушать, я затыкал пальцами уши... <...> ...И я упорно сидел, заткнув уши, пока действие и игра актеров казались мне согласными с текстом, который я помнил. Ах, сударь, как мало актеров способны выдержать подобное испытание и как уничижительны для большинства из них были бы подробности, на которых я мог бы остановиться»⁹.

К этому же опыту Дидро прибегает и Мейерхольд. Подробно анализируя значение пантомимы, он признается, что когда попробовал играть «Каменного гостя» Пушкина без слов, то оказалось, что в пантомиме он производит такое же впечатление, как и при игре со словами¹⁰.

В связи с появлением «великого немого» особенное внимание начинают уделять языку тела — пантомиме, искусству хотя и древнему, но не востребованному в театральной традиции. Она начинает серьезно использоваться в театре и системе театрального образования такими режиссерами-новаторами, как А. Арто, Б. Брехт, В. Э. Мейерхольд. О роли пантомимы неоднократно пишет С. М. Эйзенштейн в своих работах. Размышляя о естественности в кино, режиссер особое значение придает соответствию звука и изображения, жеста, пантомимы, о важности которых писал Дидро, требуя естественных положений и правды в театре.

Об искусстве слова, звука, жеста В.Э. Мейерхольд пишет в своих «Лекциях 1918–1919», посвящая 11-ю и 12-ю лекции пантомиме. Он разбивает театральное представление на две составляющие — слово и жест, будучи уверенным в том, что театральная пьеса проверяется именно на пантомиме: если пьесу нельзя сыграть без слов, то ее и не надо ставить в театре — она не обладает театральной энергией: «Каждое драматическое произведение состоит, таким образом, из двух элементов: некоторого скелета, имеющего характер бессловесный, и наложенного на этот скелет слоя словесного текста»¹¹. Об этом же пишет и Дидро, устами Дорваля признаваясь, что во время написания пьесы припоминал прежде всего движения: «Зачем разделили мы то, что соединила сама природа? Разве жест не соответствует в каждый данный момент словам?»¹² Мейерхольд приводит в пример греческого танцовщика Телеста, который без единого слова исполнил «Семеро против Фив», не упустив при этом ничего¹³. Очередная параллель с Дидро, который рассказывает об игре мимиста, заставившего греческого философа Тимократа воскликнуть: «Я не только вижу тебя — я тебя слышу. Ты говоришь со мной руками»¹⁴. Мейерхольд сетует на то, что в пьесах почти отсутствуют авторские ремарки, а потому именно режиссер должен быть постановщиком пантомим¹⁵. Дидро же снабжает свои пьесы многочисленными ремарками, указывая жесты и мимику, облегчая, как того хотел бы Мейерхольд, задачу режиссера, фактически создавая тот режиссерский экземпляр текста, о котором мечтает Мейерхольд.

Достаточно лишь пролистать пьесы Дидро и его современников (Вольтера, Мариво, Мерсье), чтобы сразу заметить их принципиальное различие, проявляющееся в обилии дидаскалий: пьесы Дидро более похожи на драмы абсурдистов, где авторские комментарии в скобках занимают почти половину текста. В отличие от де-

кламационной драмы современников Дидро пишет произведения динамичные, где внутреннее состояние героя выражено не в длинных монологах, но в движениях, что было не понято и не принято современниками, но оказалось востребованным новым театром.

Важной составляющей пантомимы, по мысли Дидро, является картина, под которой он понимает естественное расположение актеров: не надо выстраивать их в один ряд, надо сделать так, чтобы зритель увидел на сцене подлинную жизнь: «если бы драматическое произведение было хорошо написано и хорошо сыграно, сцена подарила бы зрителю столько же правдивых картин, сколько было в ходе действия моментов, которыми мог воспользоваться художник»¹⁶. Когда в первой лекции Мейерхольд критикует «живые картины», то, на первый взгляд, он опровергает Дидро, но только на первый, ибо режиссер понимает под «живой картиной» застывшего, недвижимого актера, т.е. то, чего не встречается в жизни, полагая, что актеру прежде всего нужно двигаться на сцене, о чем пишет и Дидро, вспоминая, как Сара Бернар училась правильно падать у циркового клоуна.

Мейерхольд не раз говорит о роли художника-декоратора (лекция 1 и 4), который вместе с режиссером создает сценическое пространство. Дидро сожалеет о скудости и ложности декораций, о неумении современного театра показать место действия таким, каким оно должно быть: «Пусть автор, когда вы признали его драму достойной представления, пошлет за декоратором и прочтет ему свою драму. Пусть последний, хорошо ознакомившись с местом действия, сделает его таким, как оно есть, и особенно задумается над тем, что театральная живопись должна быть точнее и правдивее любого другого жанра живописи»¹⁷. «О, если бы были у нас театры, где декорация менялась бы всякий раз, как меняется место действия!» — с горечью восклицает Дидро¹⁸.

Такого же правдоподобия Дидро требует и от костюмов, полагая, что их роскошь может нравиться только детям, и призывая отказаться от мишуры и позолоты. «Недавно одна актриса имела мужество отделаться от фижм, и никто не нашел это дурным. Она пойдет и дальше, ручаюсь! Ах! Если б посмела она когда-нибудь появиться на сцене в уборе, полном простоты и благородства, которых требуют ее роли! Скажу больше — в беспорядке, вызванном таким ужасным событием, как смерть мужа, гибель сына или другие катастрофы трагической сцены!»¹⁹ — пишет Дидро, вновь и вновь требуя естественности, жизненности на сцене. О пышности костюмов, заслонявших внутреннее содержание пьесы, пишет и Мейерхольд, определяя, что в новое время главной становится психологическая составляющая пьесы, а не внешняя декоративность²⁰.

«ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА»

Когда говорят об основных реформаторских идеях А. Н. Островского, особо отмечают его требование «четвертой стены», отделяющей зрителей от актеров. Эта идея, в дальнейшем столь широко востребованная в театре и в кино, впервые была высказана Дидро в трактате «О драматической поэзии»: «...вообразите, что перед сценой — высокая стена, отделяющая вас от зрителя, и поступайте так, как будто бы занавес никогда не подымался...»²¹. Необходимо, чтобы актеры умели жить на сцене, чтобы каждому слову соответствовал определенный жест, чтобы зритель забыл, что он в театре, — вокруг этой идеи вращаются размышления и Дидро и Островского.

«Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, голоса, движений,

жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо»²², — утверждает Дидро. А. Н. Островский размышляет на эту же тему: «Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голой обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими»²³.

Островский был уверен в том, что люди ходят смотреть игру, а не саму пьесу — ее можно и прочитать (ср. у Дидро: «Не слова хочу я унести из театра, а впечатления»²⁴). Русский драматург настаивал на необходимости для актеров «жить на сцене»²⁵, ибо, чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб возникла полная иллюзия и он забыл, что он в театре. Об этом же постоянно напоминает Дидро устами Дорваля в «Беседах», где противопоставление сцены (искусственной игры) и гостиной (реалистичного изображения) лежит в основе всех рассуждений собеседников. Дорваль не устает напоминать, что действие его пьесы происходит не на сцене, а в гостиной. «Но такой тон крайне необычен на театре», — удивляется Я. «Да оставьте вы подмостки! Вернитесь в гостиную». Хотя «людям разумным нравится лишь реальный мир»²⁶, Дидро сознает, что его пьесы еще не могут быть поставлены на сцене французского театра, где правят условности²⁷. Чтобы поставить такую пьесу, необходима «четвертая стена», о которой впервые пишет Дидро²⁸ и которой требует Островский для современного театра.

Не случайно оба драматурга изображают в своих пьесах обычные ситуации с обычными людьми. «До сих пор в комедии рисовали главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинулось общественное положение, а характер стал аксессуаром. <...> Общественное положение, обязанности им налагаемые, его преимущества, его невыгоды — вот что должно лечь в основу произведения. Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем только характеры»²⁹, — утверждает Дидро, изображая в своем театре «отца семейства» или «побочного сына» — положения, в которых каждый может узнать себя, неизбежно применит к себе то, что услышит со сцены. Так поступает в своих пьесах и Островский, изображая обычных людей в обычных обстоятельствах — отцов и матерей, сыновей и дочерей, не случайно называя свои произведения пословицами («Свои люди — сочтемся», 1849; «На всякого мудреца довольно простоты», 1869; «Не все коту масленица», 1871 и т.п.), изображая характерных для своего времени Кабаних и Бальзаминовых.

Дидро пишет о необходимости хорошей труппы, удивляясь тому, что театр приносит столько пользы, а о нем проявляют так мало заботы³⁰. Эта же горькая мысль пронизывает многие статьи А. Н. Островского («Начальство театральное», «Положение о вознаграждении», «Единство труппы», «Настоящее состояние трупп Императорских Театров», «Полнота труппы» и др.), который сравнивает хорошую труппу со слаженным оркестром, пишет о высоком предназначении театра, призванного руководить вкусом публики, а для этого иметь постоянный репертуар, что невозможно «без труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной»³¹.

Вокруг идеи Дидро о «четвертой стене» вращаются размышления С. М. Эйзенштейна о правдивой и утрированной игре,

и естественная игра, о которой мечтал Дидро, призывая играть не как на сцене, но как в гостиной, становится особенно актуальной для кино. К тому же сам киноэкран реализует эту самую четвертую стену. Кинорежиссеру принадлежит статья с парадоксальным (в духе Дидро!) названием «Дидро писал о Кино»³² (1943), основанная на каламбуре: фамилия знаменитого драматурга, постоянного либреттиста опер великого Люлли Филиппа Кино (Quinault, 1635–1688) в русском варианте пишется, как «кино», и получается, что Дидро писал не только о либреттисте, но и о кинематографе. Эйзенштейн обыгрывает не только это созвучие, но обращается и к пьесе Дидро «Побочный сын» (*Le Fils naturel*), называя кино побочным сыном театра, побочным (по-французски — *naturel*), т.е. природным, естественным, что ведет его к размышлениям о естественных связях между театром и кино, о правде и подделке на сцене и на экране — мысли, которые он подкрепляет цитатами из «Бесед о „Побочном сыне“» Дидро.

**ИГРА НУТРОМ,
ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
И ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ.
БИОМЕХАНИКА (МЕЙЕРХОЛЬД)
И ПСИХОТЕХНИКА
(СТАНИСЛАВСКИЙ)**

Дидро пишет, что актер достигает мастерского исполнения роли путем упорной работы, заучивая наизусть все детали своей игры: «Вопли скорби размечены его слухом, жесты отчаяния он помнит наизусть, они разучены перед зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами. Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривлянье, которое

актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения; но к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно ничуть не лишает его самообладания и требует, как и другие упражнения, лишь затраты физических сил»³³. Чтобы стать актером, необходимы упорный труд и строгая выработка техники — именно такова основная цель театральной школы, о которой Островский пишет в статье «О театральных школах».

В «Парадоксе об актере» Дидро, приводя в пример игру великой Клерон³⁴, пишет, что она достигает своего мастерства путем упорной работы, благодаря многочисленным упражнениям и глубокому изучению внешних проявлений чужой души. «Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа»³⁵. «Великий актер — это ни фортепиано, ни арфа, ни клавесин, ни скрипка, ни виолончель; у него нет собственного тембра, но он принимает тембр и тон, нужный для его партии, и умеет применяться ко всем партиям»³⁶. Эти же идеи развивает и А. Н. Островский, когда пишет, что тот, «кто не может освободиться от своих привычных жестов, тот не актер. Как хороший каллиграф не имеет своего почерка, а имеет все, так и актер не должен иметь на сцене своей походки и посадки, а должен иметь всякие, какие требуются данной ролью и положением»³⁷. Дидро полагает, что настоящий актер показывает созданное воображением существо, которое не является им самим, ибо «душа великого актера состоит из тонкого вещества», которое «не стремится к определенной форме и, воспринимая любую из них, не сохраняет ни одной»³⁸.

Разрабатывая основные приемы работы актера над ролью, В. Э. Мейерхольд опирается на идеи Дидро, который закладывает, сам того не ведая, основы биоме-

ханики — термин, введенный Мейерхольдом для описания системы упражнений, направленных на развитие физической подготовленности тела актера к выполнению данного ему актерского задания.

В «Парадоксе об актере» Дидро предлагает ту оппозицию, которую будут по-разному разрабатывать и осмысливать режиссеры и актеры последующих поколений. Он противопоставляет актера, играющего «нутром» (*d'âme*), и актера — подражателя, предлагая ту градацию, которую развивает и дополняет К. С. Станиславский: игра нутром, искусство представления и искусство переживания. Дидро не разделяет два последних, полагая, что сначала актер должен воплотиться в своего героя, пережить его муки, но, как только он достигает высоты образа, он должен владеть собой, повторять себя без всякого волнения.

В «Работе актера над собой» (1938) Станиславский писал, что некоторые стороны нашей души, которые подчиняются сознанию и воле, должны воздействовать на «наши произвольные психические процессы». «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста», — утверждает Торцов, призывая своих учеников творить «сознательно и верно» и обучая их приемам психотехники, в основе которых — необходимость правильно переживать и чувствовать роль, даже если на самом деле не переживается и не чувствуется. Вот как он объясняет, что значит «играть нутром»: «В эти минуты артист переживает или творит по вдохновению, в порядке импровизации. Но чувствуете ли вы себя способным и достаточно сильным духовно и физически, чтобы сыграть все пять огромных актов „Отелло“ с тем же подъемом, с каким вы случайно сыграли на показном спектакле одну коротенькую сценку — „Крови, Яго, крови?“» И сам отвечает на свой вопрос: «А я так наверное знаю, что такая задача непосильна даже артисту с исключительным темпераментом и к тому же с огромной

физической силой!» «Если б актер был чувствителен, скажите по совести, мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы... он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями»³⁹. В этом задача «психотехники» и по Дидро.

МОНТАЖ

К «Беседам о „Побочном сыне“» С. М. Эйзенштейн обращается и в своей работе «Монтаж»⁴⁰, подводящей итог его размышлениям и занимающей особое место в его творчестве, где он часто ссылается не только на театральные трактаты, но и на другие произведения Дидро («Письмо о глухих и немых, предназначенное для тех, кто слышат и говорят» и «Племянник Рамо»), цитируя их по французскому изданию собрания сочинений.

Дидро фактически подходит к технике монтажа, когда пишет о том, что в театре

можно показывать лишь одну сцену, тогда как «в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и, будучи представлены одновременно на театре, они, взаимно усиливая друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление»⁴¹. Поскольку в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, Дидро призывал к тому, чтобы на обширной сцене можно было показывать различные места, расположенные так, чтобы зритель видел все действие, в то время как для актеров часть его оставалась бы скрытой⁴². Он выражал надежду на то, что когда-нибудь появится «гениальный человек», который «наперекор всем пойдет по другому пути». Таким человеком и был Эйзенштейн, сумевший разглядеть в Дидро, творчество которого он превосходно знал, как о том свидетельствуют многочисленные цитаты, великого новатора, основоположника не только современной театральной эстетики, но и эстетики кино.

Новаторские идеи Дидро оказали парадоксальное воздействие на новое искусство, заложив основы натуралистического и реалистического театра Островского, психотехники Станиславского, биомеханики Мейерхольда, немого кинематографа Эйзенштейна.

Примечания

¹ Частично материалы статьи были использованы в следующих работах автора: *Алташина В. Д.* Парадокс о Дидро // Д. Дидро: pro et contra: Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, эстетической, идеологической и философской рецепции. СПб., 2013. С. 17–26; *Алташина В. Д.* Театральная эстетика Дидро в России // Научная мысль Кавказа. 2013. Вып. 4. С. 164–168.

² Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 228.

³ См. подробнее об этом нашу статью: *Altachina V.* Eisenstein, lecteur de Diderot // Recherches sur

Diderot et sur L'Encyclopedie. 2015. Vol. 50. P. 155–165.

⁴ *Коклен Б. К.* Искусство актера. М.; Киев, 1909; *Коклен Б.-К.* Искусство актера / Пер. с фр. Пг., 1923; *Коклен Б.-К.* Искусство актера. Л.; М., 1937.

⁵ *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 161.

⁶ *Дидро Д.* О драматической поэзии // Там же. С. 286.

⁷ Там же.

⁸ *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1952. Т. 12. Статьи о театре. Записки.

Речи. 1859–1886. С. 150.

⁹ *Дидро Д.* Письмо о глухих // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. С. 49–50.

¹⁰ См.: *Мейерхольд В. Э.* Лекции, 1918–1919. М., 2001.

¹¹ Там же. С. 127.

¹² *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. С. 153.

¹³ См.: *Мейерхольд В. Э.* Лекции, 1918–1919. С. 127.

¹⁴ *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. С. 153.

¹⁵ См.: *Мейерхольд В. Э.* Лекции, 1918–1919. С. 69.

¹⁶ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 146.

¹⁷ Дидро Д. О драматической поэзии // Там же. С. 282.

¹⁸ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Там же. С. 140.

¹⁹ Дидро Д. О драматической поэзии // Там же. С. 284.

²⁰ См.: Мейерхольд В. Э. Лекции, 1918–1919. С. 123.

²¹ Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 256.

²² Дидро Д. Парадокс об актере // Там же. С. 548.

²³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. С. 149.

²⁴ Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 227.

²⁵ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. С. 148.

²⁶ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 143.

²⁷ Там же. С. 161.

²⁸ См.: Дидро Д. О драматической поэзии // Там же. С. 256.

²⁹ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Там же. С. 191.

³⁰ См.: Там же. С. 157.

³¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. С. 155–156.

³² Эйзенштейн С. М. Дидро писал о Кино // Д. Дидро: pro et contra: Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, эстетической, идеологической и философской рецепции. С. 635–654.

³³ Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 542–545.

³⁴ Клерон (Claire-Leris de la Tude, прозванная Clairon; 1723–1803) — французская актриса, славу которой составили трагические роли (Федра, Электра, Медея), но она играла с успехом и в комедиях («Тартюф», «Смешные жеманницы» и др.). Одаренная красивой сценической внеш-

ностью и сильным и приятным голосом, Клерон стала любимейшей артисткой своего времени. Вольтер о Клерон всегда отзывался с восторгом, Гаррик ставил ее очень высоко.

³⁵ Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 574.

³⁶ Там же. С. 567.

³⁷ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. С. 146–147.

³⁸ Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 567.

³⁹ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. С. 541.

⁴⁰ Эйзенштейн С. М. Монтаж // Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 451–484.

⁴¹ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 163.

⁴² См.: Там же. С. 162.

М. Р. Абдуллина

Творческое содружество: Н. Евреинов и Ф. Нозьер К постановке вопроса

Фернан Аарон Вейль (1874–1931), известный как Фернан Нозьер (Fernand Nozière), — французский литератор, театральный критик, режиссер и сценарист, автор переводов и театральных адаптаций произведений русской литературы для парижской сцены. Среди его работ «Идиот» и «Вечный муж», «Крейцера соната», «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского. Нозьер не знал русского языка, но именно в русской литературе он видел потенциал для развития французского театра.

Помимо обращения к русской литературе, он делал театральные адаптации классических прозаических произведений, таких как «Милый друг», «Портрет Дориана Грея», а также писал оригинальные пьесы. Список работ выдает в нем человека разностороннего, ставящего неординарные задачи в период стремительно меняющегося театрального контекста. К примеру, он адаптировал для сцены знаменитый роман Шодерло де Лакло «Опасные связи» о жестоких играх либертенов с трагической развязкой, переписав его как комедию.

Однако самая знаменитая его работа — «Комедия счастья», пьеса Николая Евреинова «Самое главное», успешно представленная на сценах более чем двадцати стран Европы и Америки. В адаптации Нозьера пьеса прошла около 250 раз в театре Шарль Дюллена «Ателье», Париж.

Об истории этой постановки мы можем узнать из воспоминаний Анны Кашиной-Евреиновой: «По приезду [в Париж] начались хлопоты по устройству во Франции „Самого главного“. Пьесу принял Шарль Дюллен в свой авангардный, но в те

времена необычайно бедный театр „Ателье“. Изначально переводить пьесу должен был Жюль Ромен...»¹.

Тогда же Евреиновы познакомились с Луиджи Пиранделло, который приехал в Париж со своим театром на гастроли. Супруга Евреинова уточняет, что Пиранделло «наговорил много приятного о пьесе „Самое главное“ (прошедшей в мае в Риме. — М. А.), смущенно сознавшись, что без разрешения автора он позволил себе вычеркнуть четыре строчки во второй картине, где Фреголи говорит о социализме»². Кстати, в версии Нозьера социализм упоминается.

Жюль Ромен так и не перевел пьесу, и директор Общества драматургов предложил взамен кандидатуру Фернана Нозьера. Нозьер прочел любительский перевод, ознакомился с итальянскими рецензиями на постановку театра Пиранделло и согласился ею заняться. Но так как он не знал русского языка, то над переводом работали вместе: Евреинов дословно переводил текст своей пьесы, объясняя, что именно хотел сказать той или иной фразой, а Нозьер искал наилучшую форму для нее по-французски.

О совместной работе упоминает и Фернан Нозьер в фельетоне в газете «L'Avenir»: «Автор дал мне в руки подстрочник, и в то время, как я переводил, следуя за текстом, он читал русский оригинал. Так прошло несколько сеансов совместной работы»³.

Затем Евреинову пришлось поспешно отбыть в США, поэтому французский вариант пьесы Нозьер заканчивал вместе с директором театра «Ателье» Шарлем Дюлленом. Нозьер упоминает, что они

хотели сделать несколько купюр, но им было неловко менять текст без автора. «Теплый прием спектакля, — пишет Нозьер, — показал, что мы поступили бы неправильно, проявив неумеренность в своей адаптации»⁴.

Шарль Дюллен приложил все усилия, чтобы поставить эту пьесу со своей молодой труппой. Нозьер восхищается увлеченностью режиссера, бросившего все силы на репетиции, которые могли идти до утра.

Дюллен еще и сыграл главную роль — Фреголи, наделив его всеми теми качествами, которые при своей противоречивости сохраняют единство персонажа.

Премьера спектакля состоялась 9 ноября 1926 года, о чем можно найти многочисленные упоминания в прессе тех дней. Текст Нозьера был опубликован 28 января 1928 года во французском еженедельном журнале «La Petite Illustration», который издавал новейшие пьесы, шедшие в театрах.

Отзывы парижских критиков, в отличие от мнения русских коллег, писавших о постановке «Самого главного» в 1921 году в Петрограде, были по большей части восторженными, особенно отмечалась новаторская эстетика автора оригинала и одновременно талант переводчика.

«L'Avenir»: «Спектакль легко вписался в репертуар, что говорит об успехе этой поэтической, фантастической, искусно адаптированной Нозьером пьесы Евреинова».

«Le Figaro»: «Не замечаем ничего слишком русского, никакого славянского шарма... Логика и связность не всегда соблюдены в этих четырех актах, но их приятная непоследовательность вполне могла бы быть западноевропейской. Эта литературная шутка не для бездарностей, но для мыслителей или, скорее, для тех, кто думает, что мыслит».

«L'Écho de Paris»: «Нозьер перевел пьесу Евреинова с удивительным умом

и вкусом. Он воссоздал в образцовом переводе текст так, как если бы он был написан во Франции».

«Paris-Soir»: «Актеры в театре создают иллюзию, которая со сцены расточает немного счастья на полный зал зрителей. Почему бы не использовать эту силу иллюзии в подлинной жизни, не перед зрителями, а среди них!»

«Le Gaulois»: «От русского характера — чередование наивности и неистовства, без всякого перехода. К этому присоединяются хитрость и насмешливое добродушие, пришедшее из-за Альп. Все это заключено в четырех картинах, представлено попеременно, оставляя после себя ароматное послевкусие»⁵.

Возможно, оригиналу просто суждено было получить блестящую французскую адаптацию. Нозьер отмечает латинскую кровь Евреинова: его мать была француженкой. В этом видит он истоки той ясности произведения, которую приписывали впоследствии переводчику. Евреинов так скажет об этом жене в 1945 году за обедом, посвященным 20-летию пребывания в Париже: «Не знаю, кого во мне больше — русского ли отца Николая Евреинова или матери француженки Валентины де Грандмезон. От отца я получил жизнь, его имя... работоспособность, усидчивость. От матери — любовь к музыке, к театру, к искусству вообще...»⁶.

Французский зритель сполна ощутил главную идею «театротерапии» Николая Евреинова: доктор Фреголи, продавец лжи, создает для обывателей мир иллюзии, который необходим им для получения удовольствия и без которого они не могли бы жить.

Имя этого главного персонажа уже было знакомо европейской публике, Евреинов заимствовал его у реального лица — Леопольдо Фреголи (1867–1936), итальянского артиста варьете, мастера сценических трансформаций, фамилия которого при жизни сделалась нарицательной, дав название психопатологическому синдрому.

Имена других персонажей легко разгадывались парижской публикой, знакомой с русской классикой: тут и бедный студент Федор, и Дама с собачкой, и падшая, и танцовщица-босоножка, вызывающая ассоциации с Айседорой Дункан.

Спектакль сразу же стали сравнивать с пьесой «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). Пиранделло отмечал, что покороен «Комедией счастья» и чувствует, что ее автор близок ему по духу.

Из воспоминаний о совместной работе Нозьера и Евреинова становится ясно, что текст первоисточника был весьма тщательно сохранен в переводе. Однако стоит отметить некоторые отличия французской адаптации.

Обращает на себя внимание название французской версии — «Комедия счастья». Сам Евреинов указывает в подзаголовке, что его сочинение для кого-то — комедия, а для кого-то — драма. Нозьер же концентрируется на «комедии». Ее можно трактовать различно: комедия как жанр, обращаясь к повседневным делам, как дань традиции комедии дель арте. Вторая часть — «счастье» — как аллюзия на «самое главное», ведь что может быть главнее счастья?

Славист Жерар Абенсур дает развернутый разбор французского названия, рассматривая несколько значений слова «комедия». Комедия как синоним театральной игры с противоречивой реальностью маски, притворства: игра как обман, который содержится в самом образе жизни, где счастье — это всего лишь иллюзия; игра как терапия, благодаря которой субъект вновь обретает уверенность в своих собственных способностях и, в свою очередь, становится создателем счастья. Комедия как жанр в художественной традиции, на двух уровнях: в общем смысле она противопоставит трагедии или по крайней мере драме; в частности же, термин «комедия» использовался во Франции в средние века в бурлескных пьесах XVI

века, построенных на интригующей завязке⁷.

Для Евреинова, помимо общего значения, в этой пьесе речь шла о самом важном, ведь она резюмировала его теоретические работы, стала сценическим воплощением его концепции театрального искусства.

«Самое главное» в оригинале состоит из четырех действий. Нозьер, следуя французской традиции, делит действие на три акта в четырех картинах, соблюдая последовательность первоисточника: встречи у гадалки, репетиция в театре, семейный пансион и карнавал.

Список действующих лиц остается прежним, за исключением способа их перечисления — Нозьер разделяет мужские и женские персонажи.

Более всего обращает на себя внимание значительное сокращение ремарок, касающихся обстановки на сцене. Если Евреинов обстоятельно описывает устройство комнаты гадалки, отводя ей более страницы, то Нозьер дает ремарку лишь на две строчки. Более подробно французский переводчик останавливается на расположении комнат в пансионе, хотя и здесь описание Евреинова значительно пространнее, он даже приводит план-схему.

Обнаруживаются и интертекстуальные различия. В «Самом главном» дважды упоминается Гёте:

КОМИК. А то, что (*напевает из «Фауста» Гюно тему Мефистофеля*) «мой совет — до обрученья не целуй его»⁸.

И в конце третьего действия, когда четыре парочки блаженно слушают музыку:

Граммфон исполняет дуэт Фауста и Маргариты: «Далеко, далеко, далеко блаженная есть сторона...»⁹.

Нозьер сохраняет эту отсылку к Гёте, однако использует знаменитый романс

Миньоны из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...»¹⁰, в котором рефреном звучит тема счастья и желание уйти в далекий край несбыточной мечты.

В финале перевода Нозьера последняя реплика принадлежит режиссеру, который призывает опустить занавес. У Евреинова же текст завершается ремаркой, акцентирующей внимание на главном персонаже:

*Арлекин со снисходительной улыбкой освещает бенгальским огнем нарочито искусственное веселье актеров, пляшущих под бравадный вальс бального оркестра*¹¹.

Необходимо отметить роль переводчика в успехе постановки. Нозьер глубоко понимает эстетическую программу драматурга, он пишет о Евреинове: «Ученик Римского-Корсакова, он не отказался от музыкальной композиции, заложив основы искусства, которое отходит от реализма, столь дорогого Станиславскому»¹². Он отмечает в этом русском тексте влияние великих французов: Мольера, Мариво, Ватто, Мюссе, — отчего этот текст становится ему особенно близок.

Возможно, благодаря переводу Нозьера этой русской пьесы театру «Ателье» удалось выжить, ведь именно постановка «Комедии счастья» принесла ему невероятный коммерческий успех. Вместо обещанного театром гонорара в 5 тысяч франков Евреинов за первое полугодие заработал около ста тысяч. Знаменитый французский режиссер Луи Жуве, изначально отказавшийся ставить «Самое главное», признавался: «Я никогда не мог представить себе, чтобы подобная пьеса могла иметь коммерческий успех в Париже!»¹³.

В 1932 году, почти сразу после смерти Нозьера Дюллен возобновил «Комедию счастья» и повез ее в Швейцарию, затем по провинциям Франции, где театры, в отличие от кризисного Парижа, еще приносили прибыль. Интерес к спектаклю подогревали регулярные радиоэфирные, а также экранизация Марселя Л'Эрбье (1940), адаптировавшая для кинематографа именно перевод Фернана Нозьера.

Пьеса, которая не имела успеха на родине, благодаря талантливой адаптации нашла своего зрителя и ценителя во Франции — а значит, творческое сотрудничество Евреинова и Нозьера оказалось удачным.

Примечания

¹ *Кашина-Евреинова А. А.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 31.

² Там же. С. 30.

³ La Comédie du bonheur au théâtre de l'Atelier // La Petite Illustration. 1928. № 367. P. 35.

⁴ Ibidem.

⁵ Цит. по: Ibidem. P. 36.

⁶ *Кашина-Евреинова А. А.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. С. 93.

⁷ См.: *Abensour G.* La Comédie du bonheur // Revue des études slaves. 1981. Т. 53. F. 1: Nicolas Evreinov. L'apôtre russe de la théâtralité. P. 115.

⁸ *Евреинов Н.* Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях. М., 2006. С. 72.

⁹ Там же. С. 76.

¹⁰ *Evreinoff N.* La Comédie du bonheur // La Petite Illustration. 1928. № 367. P. 26.

¹¹ *Евреинов Н.* Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях. С. 97.

¹² La Comédie du bonheur au théâtre de l'Atelier // La Petite Illustration. 1928. № 367. P. 35.

¹³ Цит. по: *Кашина-Евреинова А. А.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. С. 50.

Е. И. Горфункель

Бутусов. Французский «уклон»

До Ю. Н. Бутусова, до недавнего времени художественного руководителя петербургского театра им. Ленсовета, французским уклоном «страдал» А. В. Эфрос, но его пристрастие к французскому сосредоточилось на одной фигуре — Мольере, в том числе через посредство М. А. Булгакова. В каждом из театров, где работал Эфрос, он обязательно ставил что-либо из этого «уклона»: «Мольер» по роману Булгакова в московском Ленкоме (1966 год, постановка повторена в 1979 году в Театре Гатри, США), «Дон Жуан» — на Малой Бронной (1973 год, в этом же театре в 1979 году поставлено «Продолжение Дон Жуана» по пьесе Э. Радзинского), «Тартюф» во МХАТе (1981), «Мизантроп» — на Таганке (1986). Плюс «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» на телевидении (1973), плюс чтение самим Эфросом романа Булгакова на радио. Объединяло все обращения Эфроса к Мольеру и Булгакову ощущение близости с притесняемым властью автором — драматургом, директором, писателем. Сходство в ситуациях: власть — художник. Не случайно для роли Мольера в телевизионной постановке он выбрал Юрия Любимова, тоже «директора» в опале. Перед постановкой «Мизантропа» Эфрос объяснял: «Мольер очень страдал. Он чувствовал себя загнанным. И вот он сел и написал пьесу о загнанном человеке. Состояние загнанности, мне кажется, должно быть знакомо если не каждому человеку, то все же многим. Это состояние отчаяния, тупика, безысходности»¹.

Для Бутусова и его французского уклона нужно искать иной ключ. Начина-

ется он с признания: «„Тартюф“ Эфроса — единственный спектакль, который я видел при его жизни»². Полный же список французских интерпретаций Бутусова на сегодняшний день таков: «Тартюф» Мольера (Учебный театр СПбГАТИ, 1995), «В ожидании Годо» Самюэля Беккета (Театр на Крюковом канале, 1996), «Калигула» Альбера Камю (театр им. Ленсовета, 1998), «Макбетт» Эжена Ионеско («Сатирикон», Москва, 2002), наконец, «Сирано» (Ольборг, Дания, 2018). Был еще замысел «Дон Жуана» с Константином Хабенским в главной роли, но дальше планов дело не пошло.

«Тартюф» описан в общих чертах в рецензии Елены Борисовой и Марины Долматовой в «Петербургском театральном журнале»³. У спектакля было две версии и два режиссера — Наталья Черных и Юрий Бутусов. Первую версию «увидела Польша и оценила ее высоко». «Потом „Тартюфа“ увидела кафедра СПбГАТИ и возмущенно его отвергла»⁴. Эти обстоятельства пока остаются нерасследованными. По рецензии понятно, что ничем из постановки Эфроса в своем «Тартюфе» Бутусов не воспользовался.

Пьеса Самюэля Беккета «В ожидании Годо» до Бутусова и России обошла, кажется, все страны мира. Она была в числе первых узаконенных в XX веке пьес театра абсурда. Он возник как противопоставление интеллектуальному театру, хотя оба классика — Ионеско и Беккет — в личной деятельности стояли у границ большой научной филологической карьеры. Ионеско — с поэзией Франции после Бодлера, Беккет — с прозой Пруста. «В ожидании Годо» имеет корни в мюзик-холле, цирке

и балагане, это сфера «невербальных форм театра»⁵. Автор так и хотел, но за десятилетия бытования пьеса обросла напластованиями интеллектуальных интерпретаций. Религиозная, философская, психологическая — для русской аудитории в пьесе таилось нечто высокоученое и глубоко непонятное. Театра абсурда у нас официально не существовало, драматурги стран народной демократии — Мрожек и Гавел — тоже казались сомнительными с точки зрения советской идеологии. При всей свободе в эпоху перестройки — как показать на сцене «плод интеллектуального познания автором удела человеческого полифоническим методом»⁶, никто не знал. Боязнь новых форм и страх отойти от форм проверенных, подозрение в некоей умственной ловушке могли остановить искушенного режиссера.

Но Юрий Бутусов таковым еще не был. «В ожидании Годо» — его дипломный спектакль 1996 года, и наряду, скажем, с «Мрамором» Григория Дитятковского это было открытием нового театрального времени. Спектакль «В ожидании Годо» в Театре на Крюковом канале появился ровно через сто лет после «Короля Убю» у Орельена Люнье-По. Бутусов, как и отважный французский режиссер, преодолел все страхи. Спектакль был решен вне тех робких, школьных и излишне элитарных традиций абсурда, которые все-таки были у нас при советской власти. Бутусов не только преодолел страхи, но и добрался до источника, до балагана. Дипломный спектакль стал программным. Все в нем игра. Трагический подтекст не исключался, но и никак не навязывался. В спектакле впервые появился самый крупный реквизит бутусовского театра — крест в разных сценических обличьях, который «играет» в большинстве его спектаклей (дерево, крестная ноша, меч, вплоть до «Гамлета» и «Сирано» и т.д.). Но обаяние этого программного спектакля было в ЧЕЛОВЕЧНОСТИ. Категории, которая редко до-

стигает такого значения в абсурдистском театре.

Текст Беккета, и так богатый элементами «низового» театра, пополнился актерскими импровизациями. Это и типичное лаццо с поимкой мухи, и комедийное изучение и демонстрация деталей одежды — рваные носки, дыры в поношенных пальто. Драки руками, локтями, шляпами, воображаемыми предметами. Отправление естественных потребностей и игра в неприятные запахи (испражнения, чеснок, потные ноги, невымытое тело). Жонглирование морковкой весом, наверное, с гранату. Игра в распятие. Обильный обед Поццо на глазах изголодавшихся Владимира и Эстрагона. Большая берцовая кость, предположительно оставшаяся от тех, кто на этом месте некогда ждал Годо. Спонтанные словечки и междометия, вообще игра в язык. Игра в воришек, игра в пижонство (у Поццо). Притворные слезы — ручьями из глаз, как у заправских клоунов. Балаганные шутки, как те, что прописаны драматургом, так и спонтанные, менялись, дополнялись в течение жизни, а потом при восстановлении спектакля.

Особое значение имел актерских квартет из молодых, как и сам Бутусов, выпускников, который работал в плотном балаганном стиле. В первом составе это Константин Хабенский, Михаил Трухин, Михаил Пореченков и Андрей Зибров (хочется также добавить, что в телеверсии «В ожидании Годо» вместо Михаила Трухина Диди играл Олег Федоров). Герои спектакля — просто оборванцы, как Додо и Диди, либо оборванцы с шиком (цветные штаны, лента на тулье шляпы, драные перчатки у Поццо). Между непрерывными интермедиями шли «философского» (в этом спектакле в кавычках) наполнения реплики пьесы. Именно актеры делали спектакль живым и органичным. Перед глазами с частотой бешеного пульса множились актерские фантазии. Танец Зиброва–Лакки выливался в блестящий номер

с элементами акробатики, пантомимы, пародии, в собрание дискотечных и уличных жестов, с намеками на явления реальности. А монолог Поццо («Думай, скотина!») явно строился на реминисценциях, современных «умных» ассоциациях (каких-то выжимках из средств массовой информации, радио, телевидения, дебатов, митингов и прочего). В этом контексте реплика хозяина Лакки, Поццо, «Больше он у меня думать не будет», когда с большим трудом заболтавшего Лакки удавалось остановить, — звучала со злободневным подтекстом. Вообще современность спектакля была удивительной. У Беккета подробно прописаны все паузы, жестикулляция, указаны акценты, не говоря уж о тексте, где каждое предложение тщательно отобрано. При сравнении пьесы и спектакля хорошо видны следы режиссерского и актерского «своеволия», хотя в основном отступлений от Беккета нет. Это и есть будущий Бутусов-режиссер — внутреннее согласие с источником — и новые жизненные и поэтические пласты. Бутусов тяготел и тяготеет к балагану. В процентном отношении в спектакле «В ожидании Годо» был налицо перевес клоунских интермедий над текстом пьесы. Актерские репризы и тормозили, и подстегивали действие. Речь персонажей походила на уличную болтовню, иногда исполнители вдруг переходили на русские говоры и диалекты, на пришепетывания и другие речевые изъяны.

Природа этого замечательного спектакля в одной, проброшенной мимоходом реплике: «Мы в цирке или в мюзик-холле?» Не цирк и не мюзик-холл, а балаганная трагедия. Обратная сторона взрывчатой первой части — настроение второй части, где главенствует уныние, где есть слезы, страхи, попытки продолжать игру, хотя силы и воображение оборванцев-весельчаков уже исчерпаны. Финал — это общая истерия. В спектакле 1996 года как будто реализовался сквозной тезис театра

Бутусова: играть во что бы то ни стало, при любых внешних обстоятельствах и внутренних сломах.

Последняя игра, которую видят зрители, — балаганное самоубийство, ибо на веревке в петле взлетает не Диди, а его оболочка, одежда, а сам он остается вместе с Владимиром в агонии дремоты и ожидания — теперь неизвестно чего или кого. Сомнение в реальности игры, в которую они играли, превращает их нервное перевозбуждение в заключительную тоскливую немоту.

«В ожидании Годо» определил и главную сценическую площадку Бутусова — круг. Пока это простой круг и беговая дорожка по окружности. Геометрия, символизирующая бесконечность. В поверхности круга есть дыра, из нее вылезают Поццо и Лакки, в ней они исчезают. Эта черная дыра неотразимо влечет к себе, в себя странников-клоунов. Она поглощает их. Дыра становится чем-то вроде почвы для походного реквизита-«дерева» — его то вставляют туда, то вытаскивают и снова водружают на плечи.

Площадка была окончательно оформлена в арену во время переноса спектакля на сцену театра им. Ленсовета. Сам круг оставался «чистым» во всех смыслах. Когда у Диди возникали спазмы в животе, он присаживался внизу, возле границы круга, на пол: круг нельзя пачкать, в некотором роде это священная театральная территория, оркестра.

Один из уклонов Бутусова — английский. Это Шекспир. Между абсурдом и Шекспиром, превращаемым в цирковые антре и фарс, переходной стала французская пьеса — «Макбетт» Эжена Ионеско. «Макбетта» не было нужды преобразовать в балаган, потому что он написан в жанре «антипьесы», анти-Шекспира. Ионеско хотел создать политический фарс, идею ему, как признавался автор, подсказали Шекспир и Ян Котт. «Макбетт», по заявлениям Ионеско, максимально политизи-

рован, но одно замечание нужно иметь в виду для нашего случая: «Если мою пьесу будут играть лет через двадцать, в мире умиротворенном, то поддерживать ее будут не идеи, а особенная ее конструкция»⁷. Мир, в котором возник «Макбетт» Бутусова, не стал умиротворенным, но слова автора кажутся пророчеством: Бутусов выиграл спектакль по «Макбетту» не благодаря идеям («Всех в один мешок» — это Ионеско о правителях всех времен), а благодаря конструкции. Конструкция и язык «Макбетта» — это стилизация народной драмы о властителях, о королях и злодеях. «Редактура» такого примитива сделана «высоколобым», писателем, классиком театра абсурда.

У Бутусова конструкция «Макбетта» архаична и примитивна. В спектакле «Сатирикона» комбинируются фарс и романтическая пантомима. «Макбетт» оказался в русле петербургских постановок Бутусова этих лет: «Войцек», «Вор», «Сторож», «Старший сын», «Клоп», «Смерть Тарелкина», «Калигула».

После премьеры критики писали, что Бутусов напрасно потакает вкусам новой бездумной публики. Мол, режиссер не заметил, как Ионеско, «покусывающий» Брехта, здесь близок к дидактическому театру. Вместо этого — легкое и веселое зрелище, а не осуждение тоталитаризма, фашизма и других бедствий XX века.

Но Ионеско вряд ли хотел, чтобы его считали еще одним Брехтом. Его режиссура — это интеллектуальная клоунада. К примеру, ремарка «Появляется голова автора этой пьесы, которая смеется во весь рот» характеризует ироническое отстранение автора (прием, известный и по «Коту в сапогах» Людвиг Тика, и по «Балаганчику Александра Блока»). Фабула изменена драматургом в пользу сценического примитива. Разоблачены и мистика, и поэзия, и философия. Остался кровавый переполох, сцены с массовыми казнями, заговоры, заговоры и заговоры — словно в наивном

криминальном сюжете (Кавдор и Гламисс против Дункана, Макбетт и Банко против Гламисса и Кавдора; Макбетт, леди Дункан и Банко против Дункана; леди Дункан и Банко против Макбетта); остались ритуалы, «крики невидимой толпы»; штампы простецкой мелодрамы — «любовь всеильна», «спасти страну», — все это элементы драматической конструкции, нацеленной на низовой театр.

«Макбетт» последовал за опытами в области низового театра Бутусова (почва его театра вполне «разумна») и подготовил его еще более сложные варианты. Из впечатляющих «номеров» «Макбетта» первой вспоминается, конечно же, кровать, стоящая вертикально. Макбетт, озабоченный планами заговора, ворочался в ней и как бы забывал о сохранении стойки, то есть выходил из предлагаемых обстоятельств прямо на просцениум. Затем — летающие куклы-ведьмы, вообще кукольный театр, прежде всего тряпичное войско, убитые солдаты на полу, по которым скачут полководцы. Клоунами в непосредственном цирковом обличье были Кавдор и Гламисс в шутовских колпаках. После казни Гламисса и Кавдора шутовские колпаки переходят к Макбетту и Банко. Спектакль буквально напичкан изобретениями: огромный шар (хэллоуинская тыква), на котором балансирует Макбетт; зеркало во все зеркало сцены; роскошные и вместе с тем дурацкие костюмы Дункана-петуха и Макбетта-императора; есть и пиротехнические эффекты, и музыка — мелодиями и энергичным ритмом противопоставленная убогим страхам убойной силы. К мелодраме, к ЧЕЛОВЕЧНОСТИ Бутусов повернулся и здесь, потому что ему «всегда интересно, когда из злобы, ненависти каким-то парадоксальным образом возникает человечность, даже любовь»⁸. Любовь тоже была — смешная, убогая, жалкая любовь, переходящая, как эстафета, от одной пары к другой. В финале же угрожающе веселился победивший Макол (Малькольм

у Шекспира), который у Ионеско и Бутусова не хороший король, а вечный плохой клоун мировой истории. Ансамбль в «Макбетте» не хуже, чем в «Годо», в главных ролях: Дункан — Денис Суханов, Макбетт — Григорий Сиятвинда, Банко — Максим Аверин. Главная женская роль у Агрипины Стекловой, она соединяла в себе леди Дункан, леди Макбетт, она же ведьма.

«В ожидании Годо» и «Макбетт» — закономерны в театре абсурда. Иное дело «Калигула» Альбера Камю. Здесь абсурд не в конструкции и примитиве, а в идеях. Я не случайно нарушила хронологию — абсурд «Калигулы», спектакля, поставленного между «Годо» и «Макбеттом», иного сорта. Тут придется вспомнить, что же такое театр абсурда. По историческому счету и по философским аналогам не меньшая катастрофа мировоззрения, чем в экзистенциализме, к которому принадлежит театр Альбера Камю. Зеркало, в котором отражается реальность в театре абсурда, разбито, осколки свободно перемешаны. Все же разумное, логически оправданное отражение может быть сложено из осколков (что и доказывал в своих шекспировских штудиях Ян Котт), при этом театр абсурда (балаган в его локальном выражении) находит для себя специфическую, новую поэтическую форму. Другое дело — драматургия экзистенциализма: страх бытия, абсурд существования у Камю и вообще у экзистенциалистов подобной новой формы не имеют. В традиционную интеллектуальную драму вложены системные идеи французского экзистенциализма. «Калигула» Бутусова 1998 года — это попытка перестроить прежнюю интеллектуальную форму под законы балагана. Результат — скорее, монодрама в красках балагана. Монодрама для Константина Хабенского в заглавной роли. И, наверное, это лучшая его роль в театре: Лунный Пьеро на задворках, среди оборванцев развалившейся на куски империи, в свобод-

ной композиции из геометрических форм пратикаблей, в абсурдном сочетании реkvизита из точных примет «наших дней» и неопределенных по времени деталей, на меланхолическом музыкальном фоне и т.д. Слова, текст для пьесы Камю имели большее значение, чем словесная игра у Беккета и Ионеско. Поэтому перестройка пьесы для новой формы в духе «В ожидании Годо» давалась с трудом. Отсюда неровность и умозрительность спектакля, хотя признаков вездесущей игры все равно много, как и остроумия, фантазии и балагана. «Калигула» ближе к «Войцеху» на той же сцене, в театре им. Ленсовета, ближе к романтическому балагану, но анализ «Калигулы» и первого петербургского периода Бутусова заслуживает отдельного разговора.

Наконец, датский «Сирано», последняя на сегодняшний день дань французскому материалу. Я видела запись спектакля (благодаря Е. Э. Тропп). По качеству она не очень хорошая, и все же кое-что разглядеть, понять и оценить удается.

«Сирано де Бержерак», в отличие от «В ожидании Годо», «Макбетта» и даже «Калигулы», ничего общего с театром абсурда не имеет. Это добротная мелодрама неоромантического толка. Аналогов ей у Бутусова ни в одном из уклонов не было. Однако если пьеса не имеет свойств абсурда и балагана, то их можно туда внести. Именно это и сделал Бутусов.

Он устроил приключения носов. Мелодрама отредактирована, следов сусального романтизма в ней не осталось. А носы, напротив, есть в избытке, у всех гасконцев-гвардейцев, кроме Сирано и Кристиана. Носы немалые, хорошо видные без лупы, сравнимые разве что с носами Михаила Шемякина в его скульптуре, куклах и эскизах. Конфликт мелодрамы из сферы возвышенной двуединой любви смещен в сторону противостояния де Гиша и Сирано. Две наиболее впечатляющие сцены — де Гиш на глазах у Роксаны демонстриру-

ет командирское начало, унижая Сирано так, что тот падает в корчах на пол, а потом, поднявшись, показывает Роксане белый платок — символ капитуляции. И вторая сцена — отмщение, разоблачение де Гиша: Сирано вынимает для обозрения тот белый платок, про который де Гиш наврал с три короба, когда струсил и бежал во время боя. Этой выразительной паузой фиксируется победа Сирано над обидчиком. В «Сирано» Бутусова видится нечто не французское даже и не датское, а свое, отечественное. Личное.

И тут я снова должна вспомнить Эфроса, режиссера «Мизантропа», одного из последних его спектаклей. За приход на Таганку Эфроса травила театральная общественность и актеры. Не понимая, что, если бы он не взял Таганку, ее попросту распотрошили бы. Эфрос спас театр ценой собственной жизни. Об одиночестве, непонимании и обиде и был его «Мизантроп» с Валерием Золотухиным и Ольгой Яковлевой в главных ролях. О «загнанности», о «состоянии отчаяния, тупика и безысходности».

Датский «Сирано» Бутусова возник между последней работой в театре им. Ленсовета и первой постановкой в МХТ, новым этапом в творческой жизни режиссера. Возможно, я нагнетаю и воображаю больше, чем есть на самом деле. Но «Сирано» в Дании с его акцентами — тоже об обиде, непонимании и одиночестве. Свое дело сделали носы. Это вызов обидчикам, которые допустили уход режиссера из театра им. Ленсовета, вызов под девизом «показал нос», оставил в дураках. «Сирано» в Ольберге — реплика по поводу питерской судьбы бывшего художественного руководителя, мастера, оставившего свой пост «по собственному желанию» и не подержанного труппой и городом.

«Сирано» очень интересен как опыт балаганной интерпретации антибалаганного материала. Музыка — нервный джаз, танцы — с акробатикой и брейк-данс. Ко-

стюмы — для тех же почти оборванцев, что и в прежних балаганах, которые, меняя одежду, ничуть не меняют свой социальный и эстетический антураж. Никакой историографии и национального колорита. Интересна сценография А. Шишкина — сочетание на первом плане камней и пушечных ядер и в глубине нескольких графических задников. В финале задники как бы отступают перед Сирано, который уходит вглубь, к скамье, на которой сидят его погибшие товарищи и Роксана. Кристиан — «простой и храбрый солдат», как сказано у Ростана, со скаткой за плечами, и вся сцена под балконом — комедийная интермедия, за исключением поцелуя. Так видится иронии режиссера то высшее духовное благо, о котором грезит и которым хочет обладать героиня, — простак Кристиан и бомжеватый уличный поэт Сирано.

Некоторые бытовые сцены (все, что связано с кондитером Рагно) превратились в сновидения; Бургундский отель — в стойку бара. Носатость всех, за исключением неистощимого Сирано и простоватого Кристиана, впрочем, обозначает все ту же личностную оригинальность. Только в обратном, абсурдном порядке: все, кто с большими носами, — мещане и обидчики; те, кто с обыкновенными носами, — либертины и герои. Датский Сирано по-прежнему забияка и задира. Это ясно из первых сцен, где Сирано общается с первым рядом зала, исполняет буйный, немного дикарский танец. Однако дальше его история развивается так, что вызывает аналогии с монодрамой Калигулы в исполнении Хабенского. Сирано из Дании — все тот же несчастный Лунный Пьеро, образ, крупным планом поставленный перед лицом зрителей.

Так или иначе, французский театр Бутусовым увиден через иррациональный абсурд. Его французский «уклон» основан на балагане, той древней театральной традиции, которая помогла режиссеру выстоять в годы театрального безвременья и для которой он нашел новые применения и формы.

Примечания

¹ *Эфрос А. В.* Книга четвертая. М., 1993. С. 283.

² *Бутусов Ю.* [Ответы на анкету] // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 14.

³ *Борисова Е., Долматова М.* Две жизни господина де Тартюфа //

Петербургский театральный журнал. 2003. № 31. С. 163–164.

⁴ Там же. С. 163.

⁵ *Эсслин М.* Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. СПб., 2010. С. 337.

⁶ Там же. С. 48.

⁷ *Ионеско Э.* Противоядия. М., 1992. С. 184.

⁸ Цит. по: *Фукс О.* Новое слово «Макбетт» // Ваш досуг. 2002. 14 июня. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/5447/> (дата обращения 15.08.2018).

И. А. Некрасова

Библейская трагедия в театре шекспировской Англии: «Зерцало Англии и Лондона» Т. Лоджа и Р. Грина

Елизаветинская, шекспировская эпоха — по всей вероятности, наиболее исследованная тема в истории мирового театра, в том числе и в искусствоведении нашей страны. Однако такая его область, как религиозный репертуар английских профессиональных театров, в российской науке практически не затрагивалась. Само его существование может сегодня вызвать сомнения, поэтому представляется необходимым заполнить имеющуюся лакуну, опираясь при этом на работы английских специалистов. Религиозный репертуар в театре ренессансной Англии — явление отнюдь не исключительное. Пьесы на библейские, агиографические и близкие к ним темы были неотъемлемой частью драматургического творчества авторов всех европейских стран на протяжении XVI и XVII столетий, в исторической перспективе они послужили своего рода мостом между средневековой и ренессансной театральными системами. При внимательном рассмотрении мы обнаруживаем такие пьесы, принадлежащие именно профессиональным драматургам и предназначенные для профессиональных актеров, практически повсеместно в странах Западной и Восточной Европы. Интерес к религиозному историко-театральному материалу в европейской науке о театре особенно оживился в конце XX века и не иссякает в современности, однако в нашей стране работ на такие темы пока еще весьма немного. К тому же религиозная драматургия почти не переводилась — по понятным причинам — на русский язык.

Пьесы на религиозные сюжеты укоренились в английском школьном, а особен-

но в университетском театре на этапе становления ренессансных форм (в первой половине XVI века). Поначалу они писались на латыни, затем стали появляться и англоязычные, что, безусловно, расширило воспринимающую аудиторию (такой же процесс происходил в XVI веке, например, в германских государствах). В конце XVI — начале XVII века такие пьесы вошли в практику английских профессиональных трупп вкуче с другими драматургическими жанрами. Уже в конце 1580-х годов библейские драмы, сочиненные авторами, которых принято именовать «университетскими умами», играли первые лондонские труппы¹. Интерес к подобной тематике можно объяснить в первую очередь сохраняющимися у новых авторов связями с учено-гуманистической словесностью и ученой неолатинской драматургией, но также и с развернувшейся борьбой профессионального театра за свой статус в обществе с весьма влиятельными оппонентами из церковных сфер, особенно с идеологами пуританства². Нельзя отрицать, что на елизаветинских подмостках высмеивали пуританское лицемерие и ханжество, но те же актеры на тех же подмостках с полным достоинством, в высоком стиле представляли сюжеты и героев, освященных авторитетом Библии, то есть ставили спектакли, которые призваны были «реабилитировать» театральное искусство в общественном мнении.

Отметим здесь, опираясь на суждения английских исследователей, исключительное положение Кристофера Марло, талантливейшего предшественника Шекспира и одного из самых рьяных вольнодумцев

эпохи. Марло не без оснований подозревали в атеизме, что в его времена влекло за собой уголовное наказание. И он не однажды брался за разработку сюжетов, так или иначе включавших в себя религиозную проблематику. В его «Трагической истории доктора Фауста»³, в трагедии «Мальтийский еврей» религиозные вопросы интерпретировались в особенно остром и даже провокационном виде, и это не могло не расширять границы дозволенного в драматическом искусстве. Драмы Марло подталкивали авторов-конкурентов к большей свободе высказывания на острые и опасные темы. В пьесах на библейские сюжеты елизаветинцев Джорджа Пиля, Томаса Лоджа, Роберта Грина и других английские ученые находят скрытые и явные заимствования из Марло и в равной мере полемику с ним⁴.

Большая часть английских религиозных драм, написанных и поставленных в 1590–1600-х годах, известна только по названиям, что не удивительно с учетом малой сохранности английского театрального репертуара той эпохи⁵. Сюжеты, к которым обращались английские драматурги, в основном те же, что имели широкое хождение в других европейских странах: «Авраам и Лот», «Есфирь и Артаксеркс», «Навуходоносор», «Иуда», «Понтий Пилат», «Иеффай», «Товия», «Самсон» и др., имена авторов в большинстве случаев не определены. Особенно часто такие пьесы исполняла лондонская труппа Лорда-адмирала, управляемая антрепренером Филипом Хенсло, первым актером которой был прославленный трагик Эдвард Аллейн. Одна из самых успешных постановок такого характера — «Зерцало Англии и Лондона» (*A Looking-glass for London and England*)⁶, совместное сочинение Роберта Грина и Томаса Лоджа, — осуществленная на сцене театра «Роза» в 1592 году. Успех этого произведения подтверждают несколько публикаций текста (первая вышла в 1594 году) и позднейшие

сценические воплощения на рубеже XVI–XVII веков⁷. На его примере можно составить представление о специфике религиозного спектакля елизаветинского времени. Первая постановка «Зерцала...» является основным предметом рассмотрения в настоящей статье.

С учетом фактов, а также исследований западных историков XX — начала XXI века приходится оспорить донныне авторитетное суждение А. А. Аникста о том, что в ренессансной Англии «вопросов религии театры не имели права касаться. Строго-настрога запрещалось все, что хоть в малейшей степени подрывало установления господствующей церкви, главой которой была сама королева. <...> Драматическое искусство благодаря этому запрету по крайней мере выиграло то, что оно не занималось религиозными вопросами и приобрело совершенно мирской характер»⁸. В наши дни едва ли исторично утверждать, что если актеры и драматурги хотели «высказать откровенно, что они думали о религии и церкви», то это означало, что они стремились к «критике церковных установлений»⁹ или, как К. Марло, к наглядной демонстрации атеизма. Как показывает изучаемый материал, елизаветинцы отнюдь не всегда стремились спорить с «господствующей церковью», напротив, библейские сюжеты и образы вдохновляли и увлекали их, отвечали запросам их зрителя.

Общий облик английского ренессансного театра и его аудитории в значительной мере известен — благодаря трудам многих поколений западных и российских театроведов. Восприятие библейской трагедии этими зрителями едва ли могло принципиально отличаться от восприятия, например, популярных исторических хроник. Прав А. В. Бартошевич, говоря, что «„елизаветинская публика“ — в значительной степени абстракция, изобретенная историками в целях удобства сочинения концепций. Аудитория „Глобуса“ (как

и чуть более ранней „Розы“. — *И. Н.*) была чрезвычайно многообразна по социальной структуре. В ложах галереи могли сидеть знатоки, ученые студенты юридических подворий, известные пылкой любовью к театру... Прямо на подмостках возле актеров располагались расфранченные светские молодые люди, что вовсе не мешало многим из них быть истинными ценителями сценического искусства»¹⁰. Бесспорно, что спектакли этой великой эпохи были по существу своему столь же «многослойны», обращены, если воспользоваться словами Гамлета, и к «знатокам», и к «плебейскому партеру».

Представленная этой публике трагикомедия Т. Лоджа и Р. Грина с названием «Зерцало Англии и Лондона» тоже являлась «многослойным» произведением, рассчитанным на восприятие разными категориями зрителей. Она оригинальна тем, что имела в основе не разработанный другими драматургами библейский материал из книг пророка Осии и пророка Ионы, дополненный вымышленными сюжетными ходами. События разворачивались в древней Ниневии, оказавшейся на грани уничтожения за свои грехи, но раскаявшейся и спасенной. По замыслу авторов этот город должен был послужить «зерцалом» для современной им английской столицы (так истолковывается заглавие).

Эта пьеса Т. Лоджа и Р. Грина практически не привлекала внимания российских ученых предшествующих эпох. Только А. К. Дживелегов в обзоре творчества Р. Грина уделил ей некоторое место, отметив как принадлежащие именно Грину «крепко сделанные реалистические сценки, и морализаторские, отдающие пуританством тирады обоих пророков, и широкие эпические картины»; однако сделал вынужденную оговорку в духе своего времени, что «библейские мотивы играют в пьесе не слишком значительную роль»¹¹.

Для обоих авторов «Зерцала...» выбор темы пьесы никак не мог быть случайным. Опытный литератор Томас Лодж (1558–1625) ранее выступал как защитник театра в печатной дискуссии с пуританами, многое в содержании пьесы отражает проблематику его теоретических споров с оппонентами¹². В наследии драматурга и романиста Роберта Грина (1558–1592) имелись библейская драма «Иов» (утрачена, ставилась после его смерти, в 1594 году) и печально известный памфлет «На грош ума, купленного за миллион раскаяния», датируемый тем же 1592 годом — последним годом жизни драматурга, тема раскаяния грешника была в тот момент для него личной и крайне мучительной. (Вопросы о принадлежности частей пьесы тому и другому автору, равно как о точной дате ее сочинения, дискуссионные в английском театроведении, в данном случае не столь существенны¹³.)

В 1592 году, когда «Зерцало Англии и Лондона» первый раз упомянуто в «Дневниках» Ф. Хенсло¹⁴, пьеса уже не являлась новинкой. Около 1591 года ее предположительно исполняли в провинции «Актёры Королевы», с которыми сотрудничал Р. Грин. 8 марта 1592 года пьесу сыграла труппа лорда Стренджа¹⁵, постоянно выступавшая тогда в театре «Роза», принадлежавшем Ф. Хенсло. На той же сцене она прошла неоднократно. Тот факт, что пьеса довольно быстро была издана, продолжала жить на сцене и позднее, позволяет считать, что ее ремарки, равно как и заложенные в самом тексте действенные элементы, в значительной степени соответствовали реальной постановке. На этой основе можно частично реконструировать сценический текст.

Сочинение Лоджа и Грина подчас ошибочно квалифицируют как «обновленное моралите» (при том, что в нем нет ни одной олицетворенной аллегии). На самом деле многое в нем — от старых, запрещенных в Англии еще при Генрихе VIII

ветхозаветных мистерий с их наивными, но эффектными «чудесами» и «живыми картинами».

Мы можем исходить из предположения, что в «Зерцале...» в главной роли Расни, царя Ниневийского, выступил крупнейший трагик эпохи «университетских умов» Эдвард Аллейн (Аллен, Эллин, 1566–1621). Известно, что он входил в труппу Лорда-адмирала, которая также выступала в «Розе» и сотрудничала с труппой лорда Стренджа. Аллейн был, кроме того, дружен с Т. Лоджем. Особенно прославили его главные роли в драматургии К. Марло. В пьесе также есть значительная (и очень объемная, на все пять актов) роль комического слуги-шута Адама, которую, безусловно, должен был играть опытный комик, но, к сожалению, установить его имя едва ли возможно. Всего в «Зерцале...» около трех десятков действующих лиц и массовка, но если учесть, что параллельно та же труппа играла столь сложные и многофигурные пьесы, как «Генрих VI» и «Тит Андроник» молодого Шекспира, то актерских сил у нее было достаточно. В составе творческого коллектива были Джордж Брайан, Томас Поп, Огастен Филиппс, Уильям Кемп, Джон Хеминг, молодой Ричард Бербедрж, начинающий Уильям Шекспир (с 1592 года). Все они, скорее всего, были заняты в рассматриваемом спектакле.

Театр «Роза», где поставили «Зерцало...», был одним из самых посещаемых театральных зданий елизаветинского Лондона. В настоящее время о нем известно намного больше, чем о других театрах эпохи, благодаря археологическому открытию 1989 года: раскопанному в ходе строительства фундаменту. Согласно историческим сведениям, это театральное здание на южном берегу Темзы построил в 1587 году Ф. Хенсло, оно вмещало примерно 2200 зрителей. Четырнадцатиугольное в плане деревянное здание имело диаметр около 22 м, внутри также было

четырнадцатигранным, диаметром около 14 м¹⁶. Как следует из записей Хенсло, оно было оштукатурено снаружи и крыто по обычаю соломой; имело галереи, партер (yard), сцену, актерскую гримерную, «небо» (т.е. полог над сценой) и флагшток¹⁷. Известно, что в начале 1592 года, с появлением в «Розе» труппы лорда Стренджа, Ф. Хенсло оплатил большие работы по обновлению театра как внутри, так и снаружи¹⁸. Сцена «Розы» была типичной для эпохи, трехчастной — с внутренней и верхней площадками, которые непременно должны были использоваться в изучаемом спектакле.

Если исходить из заложенного в пьесе, то при сценическом воплощении «Зерцала...» должна была применяться машинерия, большое количество реквизита, пиротехническое оборудование, необходимое для показа сверхъестественного. Нельзя было обойтись и без музыкального сопровождения. Спектакль был, несомненно, затратным (и, вполне возможно, окупившимся). Помимо всего прочего, требовалось несколько комплектов костюмов не только для первых лиц, но и для ролей второго плана. Судя по тексту, в первом акте царь и его соратники прибывали во дворец прямо с поля битвы и могли быть в доспехах. В сцене свадебного пира особо оговорено — в роскошных одеяниях (а значит, иных по сравнению с теми, в которых зрители их видели вначале). В пятом акте все облачаются в рубища, а в финальной сцене снова «одеты по-царски».

Тема «Зерцала Англии и Лондона» вполне пуританская: грехи и раскаяние. Популярный в протестантской литературе образ библейской Ниневи, столицы Ассирийского царства, нечестивой, но раскаявшейся и помилованной Господом, а затем все равно разрушенной через двести лет за грехи ее жителей (Книга пророка Ионы, Книга пророка Наума), избран для пьесы с совершенно внятной целью.

Причем тема нечестия подана уже в первой сцене броско, жесткими «ударными» ходами: ниневийский царь не только объявляет себя «богом на земле», но и намерен открыто совершить инцест, жениться на родной сестре Ремилии. На сцене царь Расни был, скорее всего, схож с величественным Тамерланом у Марло (в исполнении того же Аллейна), однако у него несколько иная перспектива. В его характере заложено свойство, которое можно было бы назвать отзывчивостью: будучи царем и «богом», он прислушивается к нижестоящим — и к льстецам, и к недовольным, и даже к народу. Это свойство характера протагониста обеспечивает необходимый поворот к развязке.

Действие в спектакле сочетает высокий и низкий планы, перемещается из царских покоев на городские улицы, причем эти два места близки, так что и царь со свитой на прогулке встречают бедняков, и бедняк-шут может в решающий миг пробиться в пиршественную залу. Но пороки властвуют повсеместно: во дворце — прелюбодеяние, убийство, произвол, на задворках — пьянство, ростовщичество, коррупция. Зрители должны были убедиться в реальной греховности города, в котором властвует беззаконие: вот глава бедного семейства, угодивший в сети ростовщика, и ему нельзя не сочувствовать, а вот его старший сын — тот блаженствует в кругу приближенных царя, более того, при помощи лести и подлости достигает высокого положения.

Участниками событий являются маги — жрецы бога огня (в пьесе, почти как в средневековых мистериях, причудливо перемешаны имена римских и восточных богов, которым поклоняется Ниневия). Маги — исполнители языческих ритуалов. Во втором акте идут приготовления к преступному бракосочетанию. Маги колдуют: бьют жезлами о землю, и из-под земли, т.е. из люка, поднимается на глазах у зрителей нарядный шатер¹⁹. В этом свадебном шат-

ре должна находиться невеста, Ремилия, но, прежде чем брат-жених входит к ней, раздаются «гром и молния» (по ремарке буквально: «вспышка света и грохот»); Расни «отдергивает занавес и обнаруживает Ремилию насмерть пораженной громом»²⁰. Так первый раз в события вмешивается гнев небесный. Но страшное происшествие не заставляет царя остановиться и задуматься, напротив, он без промедления находит себе новый объект нечестивых желаний: взамен погибшей сестры-невесты отбирает жену у одного из царей-союзников, прекрасную, но злокозненную Альвиду.

Поскольку «Зерцало Англии и Лондона» предполагало большие обобщения, в нем много картин из жизни разных слоев «ниневийского» общества, пьеса подчас приобретает характер нравоописательного обозрения. Но в то же время ее пестрота, насыщенность действия обеспечивали публику все новыми объектами внимания, актеров — возможностями создания ярких, запоминающихся образов. Вот демонстрируются деяния омерзительного негодяя-ростовщика, потом успехи подлого адвоката в продажном суде, потом кабаки, где пьянствует простонародье, потом жилище горожанина Смиа, где слуга Адам злоупотребляет своей силой: ухлестывает за хозяйкой и колотит хозяина... Однако в то же самое время разворачиваются и события другого рода: вот торговый порт в далекой стране Иудее, а в нем пророк Иона, который собирается в опасное морское плавание... Авторы пьесы не устают подсказывать аудитории, что их произведение имеет моральную основу, поэтому комическое нигде не остается самодостаточным. Изображаемые пороки не однажды приводят персонажей к бедствиям: так и шутовская компания собутыльников во главе с Адамом допилась до поножовщины. Действительно, во многих местах «Зерцало...» выглядит почти что иллюстрацией к пуританским памфлетам

о порче нравов, столь же пристрастной и в той же мере доходчивой.

По всей вероятности, можно предположить, что в первой постановке «Зеркала Англии и Лондона» на сцене театра «Роза» не было исключительных новаций ни в оформлении, ни в актерской игре. Эпизоды с участием «бытовых» персонажей, о которых только что шла речь, игрались в основном на передней сцене (при надобности с уходом во внутреннюю часть, когда кому-то из действующих лиц требовалось удалиться внутрь дома или скрыться с глаз). Но обилие «чудесного», присутствие которого становилось все значительнее со второй половины действия, использование верхней сцены и люков, то есть «подземного» пространства, разнообразие пиротехнические эффекты, рассчитанные на то, чтобы испугать и персонажей, и в равной мере зрителей, должны были аккумулировать не одни только привычные для театра эмоции, но и религиозные чувства у аудитории, хорошо знакомой с речами пуританских проповедников. Поэтому допустим, что восприятие происходящего на сцене было в этом случае (как и в других постановках на религиозные темы) более сложным, чем, к примеру, при просмотре исторической хроники, и в большей мере затрагивало внутренний мир зрителя той эпохи.

Мы также можем допустить, хотя и с большими оговорками, что для обогащения визуальной стороны спектакля могли применяться и элементы других видов театра, в частности театра кукол. Такая гипотеза возникает на основе напечатанного текста, но утверждать, что он в полной мере отражает сценическое решение первой постановки, нельзя. Есть, например, загадочный персонаж, свидетель происходящих в Ниневии событий, — библейский пророк Осия собственной персоной. Реплика ко второй сцене первого акта сообщает нам следующее: «Выходит, несо-

мый Ангелом, Осия-пророк и опускается над сценой (курсив мой. — И. Н.) на трон»²¹. Если проследить по тексту пьесы, то становится очевидным, что в действии он вообще не участвует и ни с кем, кроме посланника небес, Ангела, непосредственно не соприкасается. На протяжении большей части действия он ведет учет грехам жителей Ниневии и проповедует жителям Лондона, обращаясь непосредственно к ним, то есть в зрительный зал. В конце четвертого акта, когда ожидается уничтожение Ниневии, возвращается Ангел и «уносит» Осию со сцены. Мы вряд ли серьезно ошибемся, если предположим, что «трон» для этого героя в театре «Роза» устанавливался на верхней сцене (судя по ремаркам, ни для чего больше верхняя сцена в этом произведении не требовалась) и весь верхний этаж символизировал «небеса». Остается вопрос: сажался ли на этот «трон» актер-человек, которому приходилось огромную часть сценического времени проводить в безмолвии? Или пророка Осию могла представлять кукла, манекен соответствующих размеров, текст за которого произносился из-за сцены и которого Ангел без труда мог принести и унести?²²

Еще один прием театра кукол мы обнаруживаем в заключительной части произведения. Пророк Иона в печали удаляется прочь, за городские стены, чтобы не видеть гибели Ниневии. Он стремится к смерти. Решается и подносит к губам кубок с отравой, но вдруг неведомо откуда перед ним возникает змея и проглатывает этот кубок, давая тем самым знак, что события должны принять иной оборот (скорее всего, змея изображалась рукой в перчатке, поднявшейся из люка на передней сцене).

Во второй половине спектакля множество «знаков свыше», переданных наглядно при помощи пиротехники, указывало на приближение катастрофы. Вот придворный Радагон публично отрекается

от родных, ибо они бедняки, а он возвысился по царской милости. Оскорбленная мать призывает на голову неблагодарному гнев небесный. И тут же «язык пламени вырывается снизу и поглощает Радагона»²³ (видимо, сложный пиротехнический эффект с использованием люка). Вскоре разыгрывается еще одно ритуальное действие с участием жрецов: они выходят на сцену «с митрами на головах, в своих руках несут огонь»²⁴. У них дурные предзнаменования, которые усугубляет явление в прорези занавеса (внутренней сцены) таинственной «руки с пылающим мечом»²⁵. Все говорит о приближающемся падении Ниневии.

Но зрителям уже не один раз показывали сцены, внушающие надежду на иной исход событий. В начале второй сцены четвертого акта очень важный герой пьесы, пророк Иона, в соответствии с библейским повествованием «выбирается из чрева кита на сцену»²⁶. Резонно предположить, что «морское чудовище» для постановки «Зеркала Англии и Лондона» было изготовлено по образцу мистериальной «адской пасти» (в знаменитом перечне реквизита Ф. Хенсло имела «1 адская пасть»²⁷). Безусловно, это был один из самых красочных эпизодов спектакля, являющийся точной инсценировкой Библии («И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу» (Иона. 2:11)). Еще одной почти мистериальной сценой является потасовка слуги Адама с Дьяволом: «входит некто одетый в наряд Дьявола» и сообщает публике, что намерен хорошо повеселиться, пугая простецов своими песенками и ужимками²⁸. Но не тут-то было: Адам дает «одному из менестрелей Люцифера» отпор, так что нечистый побит и удирает²⁹. Эта шутовская «дьяволиада» тем не менее — добрый знак, нарушающий целостность трагического хода событий. Ведь даже пророк Иона верит в неотвратимую гибель Ниневии, а шут вопреки всему надеется.

В конце четвертого акта звучит страстный призыв пророка Ионы «Repent, ye men of Nineveh, repent!»³⁰, действие соответствует библейскому рассказу: «И начал Иона ходить по городу, сколько можно пройти в один день, и проповедовал, говоря: „еще сорок дней, — и Ниневия будет разрушена!“» (Иона. 3:4) Ангел уносит со сцены пророка Осию, которому больше незачем наблюдать за проклятым городом.

В пятом акте зрители видели, как «поверили Ниневитяне»: сначала ростовщик и его клиенты, а потом и царь со всем двором. На сцене представлялся царский пир в честь прекрасной Альвиды (прелюбодейки и отравительницы). Туда врывался сначала шут Адам с взволнованным рассказом про то, как он победил Дьявола, его слушали со смехом и даже подавали выпить (по обычаю елизаветинской драмы в таких переломных сценах стих как способ выражения высоких тем сменялся разговорной прозой). Но атмосфера праздника уже разрушена, ритм сломан, все чувствуют близость чего-то сверхъестественного. И вслед Адаму во дворец является пророк Иона со своим призывом к покаянию. Можно вообразить взлет пафоса, каким славился на английской сцене Э. Аллейн, когда царь, испытав потрясение от слов пророка, смотрит вокруг другими глазами:

В моей душе бушует мыслей ад.
Ах, Альвида, с каким стыдом
я на тебязираю!
Князья все опустили очи долу,
Как я, не смея взгляд свой
к небесам поднять³¹.

Царь провозглашает приказ для всех жителей города поститься сорок дней, срывает с себя корону и мантию и велит принести ему власяницу. Вслед за ним облачаются в покаянные одежды и все присутствующие.

На улицу выходит ростовщик с кинжалом в одной руке и веревкой в другой. Злой Ангел, появляющийся в этой сцене, подталкивает его к смертному греху самоубийства, но ростовщик все же преодолевает страх, посыпает голову пеплом и принимает, как все, позу кающегося («Он садится, во власянице, поднимает руки и глаза к небу»³²). «С распущенными волосами» и в рубищах выходят Альвида с дамами. Расни с царями и приближенными во власяницах. (Отметим, что смена костюмов всех участников действия здесь не могла не быть максимально наглядной, как и в финальной сцене, где происходит обратное преобразование.) Звучит трагический плач по гибнущему городу. Расни произносит приговор себе за свою вину.

Комической параллелью этому является сцена «спасения» шута Адама. Его ловят двое стражников на месте преступления: всем предписано сорок дней не есть и не пить, а у него в широких карманах бараний бок и бутылка эля, которые он якобы несет в дар пророку Ионе. За это, говорят стражники, он должен быть повешен. «А сколько нам осталось дней?» — спрашивает Адам. «Пять дней», — отвечают стражники. «Пять дней! Долгий срок: а затем я должен быть повешен?» И Адам отстаивает свое право «быть повешенным с полным желудком»³³. Но, как догадывался зритель, приговор не будет приведен в исполнение.

Все заканчивается картиной общего ликования во дворце и на улице. Финальная проповедь пророка Ионы обращена ко всем «островитянам», а особенно — к лондонцам, которых он предупреждает об опасностях их жизни и о необходимости противостоять «бурям римского Антихриста» (намек на свежий у всех в памяти поход испанской Армады)³⁴. По обычаю в конце представления актеры побуждали зрителей к молитве за здоровье королевы³⁵.

Как представляется, «Зерцало Англии и Лондона» (при том, что это весьма достойная пьеса) — произведение в высшей степени органичное для елизаветинской театральной культуры. В нем есть и срез жизни социума (названного ниневийским, но узнаваемого как свой), и система высоких поэтических образов, и эффектное действие с прорывами к «сверхъестественному», и целая гамма укрупненных человеческих характеров, воплощенных ясными актерскими красками. Его пронизывает одушевленная мысль о близости вневременного и сиюминутного, и даже угадывается отблеск ренессансной мечты о всеобщей гармонии. Можно сказать, что лондонское «Зерцало...», как и многие другие религиозные спектакли эпохи, не возвысилось над своим временем, но вобрало в себя энергию его духовных конфликтов.

По документам эпохи становится понятно, что библейская драма на профессиональной лондонской сцене отнюдь не встречала всеобщего благостного приема, что самые рьяные враги театра, прежде всего, разумеется, пуритане, видели в ней больше «опасностей» для духовной жизни современников, чем проявлений благочестия. Так, некий проповедник Г. Кросс в 1603 году обвинял актеров в том, что они выставляют на посмешище «святых пророков и патриархов»³⁶, еще усугубляя нечестие своего ремесла. (Этот текст — одно из многих подтверждений постоянного наличия произведений религиозной тематики в репертуаре актерских трупп.) Но в целом нельзя не признать, что религиозные спектакли (многочисленные и популярные) все же постепенно содействовали преодолению моральных барьеров, воздвигнутых пуританскими проповедниками, и приятию сценического искусства более широкими кругами английских зрителей, как это происходило и в других европейских странах, где утверждался профессиональный театр.

Примечания

¹ См. исследования на эту тему: *Campbell L. B.* Divine poetry and drama in sixteenth-century England. Cambridge, 1961; *Roston M.* Biblical drama in England: From the Middle Ages to the present day. Evanston, 1968; и др.

² Вопросы борьбы английских пуритан с театральным искусством хорошо изучены специалистами. См. признанную работу историка начала XX в. Э. Томпсона (*Thompson E. N. S.* The Controversy between the Puritans and the stage. N. Y., 1903), а также, для понимания современного состояния вопроса, — монографию, в которой проблема разворачивается в филолско-эстетическом ракурсе: *O'Connell M.* The Idolatrous Eye: Iconoclasm and theater in early modern England. N. Y.; Oxford, 2000.

³ См. новейшее научное издание на русском языке: *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста. СПб., 2019. (Литературные памятники).

⁴ В качестве примера можно указать одну из немногих сохранившихся драм такого рода — сочинение Д. Пиля «Давид и Вирсавия» (ок. 1594 г., см. издание: *Peele G.* David and Bethsabe // *Peele G.* The Works / Collected and edited by the Rev. A. Duce, B. A.: In 2 vol. 2 ed. London, 1829. Vol. 2. P. 1–80). См. также статью современного исследователя на эту тему: *Connolly A.* Peel's "David and Bethsabe": Reconsidering Biblical Drama of the long 1590s // *Early Modern Literary Studies*. 2007. Spec. Iss. 16. URL: <https://extra.shu.ac.uk/emls/si-16/connpeel.htm> (дата обращения 26.08.2018).

⁵ Некоторые из них, впрочем, всплывают из исторического небытия: так, в 1936 г. была обнаружена библейская «Комедия о добродетельнейшей и благочестивой Сусанне» некоего Томаса Гартера, датированная 1578 г., которая ранее относилась к утраченному. Но она, как считают специалисты, предназначалась не для сцены, а для чтения. См.: *Garter T.* The Commedy of the most virtuous and godly Susanna,

1578 / Prepared by B. Ibor Evans. Oxford, 1937.

⁶ Пьеса рассматривается по изданию: *Greene R., Lodge T.* A Looking-glass for London and England // *Greene R.* [Plays] / Ed. with introduction by T. H. Dickinson. London; N. Y., 1909. P. 77–164.

⁷ В 1932 г. был впервые опубликован редкий документ, «суфлерский экземпляр» этой пьесы (печатный текст с пометами неизвестного постановщика), датированный началом XVII в., то есть временем правления Иакова I. См.: *Baskerville C. R.* A Prompt copy of "A Looking-glass for London and England" // *Modern Philology*. 1932. Vol. 30. № 1. P. 29–51. Но это более поздний период истории английского театра, поэтому обращаться к нему при рассмотрении первой постановки затруднительно.

⁸ *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. 2-е изд., испр. М., 2006. С. 60. (Под запретом в данном контексте понимается закон от 8 мая 1559 г. об англиканском богослужении, в котором предусматривались наказания за богохульство.)

⁹ Там же. С. 60.

¹⁰ *Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 4. (Глава «Для кого написан „Гамлет“».)

¹¹ *Дживелегов А. К.* Предшественники Шекспира // История английской литературы: В 2 т. М.; Л., 1943. Т. 1. Вып. 1. С. 355.

¹² См.: *Thompson E. N. S.* The Controversy between the Puritans and the stage. P. 195–259.

¹³ См. различные версии в работе: *Dickinson T. H.* Introduction // *Greene R.* [Plays]. London; N. Y., 1909. P. XLIX–LI.

¹⁴ Соответствующий фрагмент знаменитого документа приведен в русском переводе в: *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. С. 90.

¹⁵ Первые сведения об этой труппе относятся к 1560–1570 гг., в 1580-е она появлялась при дворе. С февраля по июнь 1592 г. на сцене «Розы» труппа показала 23 пьесы. Факты собраны в фундаментальном труде Э. К. Чемберса: *Chambers E. K.* The Elizabethan Stage: In 4 vol. Oxford, 1923. Vol. 2. P. 118–

120. См. также: *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. С. 82, 89–91. В 1594 г. из актеров лорда Стренджа и графа Дерби собрались, как известно, «Слуги лорда-камергера».

¹⁶ По современным данным, основанным на изучении найденного при раскопках. Факты изложены в статье: *Greenfield J., Gurr A.* The Rose Theatre, London: the state of knowledge and what we still need to know // *Antiquity*. 2004. № 78 (300). P. 330–340.

¹⁷ См.: *Adams J. Q.* Shakespearean playhouses: A History of English theatres from the beginnings to the Restoration. [Repr.] Gloucester (Mass.), 1960. P. 147.

¹⁸ См.: *Ibidem*. P. 150–151.

¹⁹ См.: *Greene R., Lodge T.* A Looking-glass for London and England // *Greene R.* [Plays]. P. 99.

²⁰ *Ibidem*. P. 100.

²¹ *Ibidem*. P. 86.

²² Этот момент не прояснен и в позднейшем «суфлерском экземпляре»: нет никаких пометок относительно способа перемещения пророка и Ангела по сцене. См.: *Baskerville C. R.* A Prompt copy of "A Looking-glass for London and England" // *Modern Philology*. 1932. Vol. 30. № 1. P. 50.

²³ *Greene R., Lodge T.* A Looking-glass for London and England // *Greene R.* [Plays]. P. 124.

²⁴ *Ibidem*. P. 137.

²⁵ *Ibidem*. P. 138.

²⁶ *Ibidem*. P. 132.

²⁷ См.: *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. С. 128.

²⁸ *Greene R., Lodge T.* A Looking-glass for London and England // *Greene R.* [Plays]. P. 139.

²⁹ *Ibidem*. P. 141. (Здесь комментатором отмечено сходство со сценой из «Монаха Бэкона и монаха Бонги» П. Грина, акт 5, сцена 2.)

³⁰ *Ibidem*. P. 143.

³¹ *Ibidem*. P. 151.

³² *Ibidem*. P. 153.

³³ *Ibidem*. P. 160–161.

³⁴ *Ibidem*. P. 164.

³⁵ См. об этом: *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. С. 257–258.

³⁶ Цит. по: *Chambers E. K.* The Elizabethan Stage. Vol. 4. P. 247.

Б. П. Голдовский

Театр кукол XXI века: взгляд из прошлого

Будущее уже наступило. Просто оно еще неравномерно распределено.

Уильям Гибсон

Я назвал так свою статью, потому что для человека, родившегося в первой половине XX века, все, что находится в XXI столетии, — действительно видится из прошлого. Тем не менее отважусь утверждать: зная прошлое (в том числе и театра кукол), можно, даже не будучи Пифией, с большой долей вероятности спрогнозировать будущее.

Любой вид живого театрального искусства, включая и искусство играющих кукол, развивается благодаря тому, что постоянно эволюционирует язык театра: от простейшего — к простому, от простого — к сложному. От элементарного — к иллюстративному, от иллюстративного — к метафорическому. Причем заметим, что в этом процессе немаловажное значение имеет «энергия преодоления».

Для примера рассмотрим процессы развития европейского театра за последние несколько столетий. Начнем с середины XVII века, а именно — с 1642 года, когда биллем пуританского Парламента, закрепленным в 1647 году эдиктом, в Англии был введен запрет на драматические представления. Запрет этот породил и «энергию преодоления», что привело к тому, что английские драматические актеры нашли приют в театрах кукол, так как закон не распространялся на кукольные спектакли.

Этот вынужденный союз принес необычные плоды в виде полукукольных-полудраматических представлений, в кото-

рых в единое причудливое целое сплелись не только несколько театральных искусств, но и театральные жанры и сюжеты, изобиловавшие, с одной стороны, сценами ужасов, убийств, злодеяний, а с другой — комическими ситуациями и шутовскими клоунадами. Так, старый добрый шут Гансвурст то мог возникнуть в кукольном представлении «Об Адаме и Еве», давая молодым к месту и не к месту первые советы супружеской жизни, то вспрыгивал на колени Юдифи в одноименном спектакле, то сокрушался об отсутствии пива и со-сисок на ковчеге старика Ноя...

В это лучезарное время театр кукол получил огромное преимущество: безработные драматические актеры в поисках заработка массово шли на кукольные подмостки, драматурги, оставшиеся не у дел, отдавали свои пьесы кукольникам. Мало того — театры кукол захватывали популярный репертуар, принадлежавший когда-то драматическим сценам. О театре кукол начинают говорить и писать, его спектакли обсуждаются, его сюжеты вдохновляют драматургов, писателей и поэтов.

Из пуританской Англии смешанные, полудраматические, полукукольные, труппы актеров кочуют в Голландию, оттуда — в Германию, где во второй половине XVII века встречаются с выдающимся реформатором сцены магистром Лейпцигского университета, теологом, ставшим принципалом¹ (то есть, по терминологии XVII–XVIII веков, единственным руководителем театральной труппы), Йоганном Фельтеном (Velten).

Фельтен по окончании университета поступил в бродячую труппу, с которой

странствовал по Германии, а вскоре и сам возглавил труппу, ставшую одной из лучших в Германии и получившую название «Знаменитая банда». Йоганн Фельтен создал театральное направление «Haupt- und Staatsactionen», или, как подобные спектакли называли в России того времени, «вольные англо-немецкие комедии». В его представлениях актеры исполняли роли добродетельных действующих лиц, пользующихся расположением зрителей, а куклы — роли злодеев и фантастических существ.

В России подобные спектакли появились в первых же театральных представлениях — в Театре царя Алексея Михайловича, организованном пастором новой московской кирхи под покровительством генерала Баумана Йоганном Грегори.

Судя по дошедшим до нас описям костюмов и реквизита одного из этих спектаклей «О Давиде и Голиафе», Голиаф был большой ростовой куклой: «Голиафу костюм большой из пестрых выбоек, латы большие же от головы до колен, да ему ж сделана голова большая клееная полотняная с накладными волосами и с бороною, да на голову большой шелом белого железа, да для вышины подделаны ноги большие деревянные и обиты кожею красною, да руки большие же, да копье деревянное»². А в пьесе «Егориева комедия» куклой был громадный, изрыгавший дым и пламя Змей.

Театральные представления того времени невозможно охарактеризовать только как драматические или кукольные. Ради создания эффектной, зрелищной театральной иллюзии в них сочетались различные виды и жанры театральных искусств.

Вам это ничего не напоминает?

Здесь уместно вспомнить образную мысль В. Шкловского о природе смешения жанров: «Жанры сталкиваются, как льдины во время ледохода, они торосятся, т.е. образуются новые сочетания, создан-

ные из прежде существовавших единств. Это результат нового переосмысления жизни»³.

Подобные этапы переосмысления жизни так или иначе всегда связаны с «энергией преодоления» и становятся вехами при возникновении новых театральных идей, форм, метафор. В том числе и в театре кукол.

Но прошло столетие — и уже ко второй половине XVIII века «вольные англо-немецкие комедии» стали изживать себя, и Гете в своем «Фаусте» уже не восхищался ими, а называл «мусорным мешком, старым мебельным складом, где все является лишь несчастной мелодрамой Haupt- und Staatsaction — с прекрасными моральными правилами, которые вкладывают в уста марионеток»⁴.

Со временем синтетизм кукольно-драматических спектаклей затухал и переходил с профессиональных сцен в народные балаганы, в низовой пласт культуры. Туда, где ютились «женщина с бородой» и «дикий человек с острова Цейлон». Началась другая эпоха — время размежевания, когда драма, балет, оперное искусство, театр кукол обособливались и заявляли о своей особенности, специфике. Вслед за синтетизмом пришло время, которое я бы назвал аналитизмом, — время обособления видов и форм театрального искусства, когда каждый театральный вид стремился отделиться, осознать и сформулировать себя, создать собственные театральные язык.

Закатом эпохи аналитизма для театра кукол в России, на мой взгляд, стал период натурализма 1940–1950-х годов, утверждавший основным художественным критерием внешнее бытовое правдоподобие и превративший театр кукол в некое подобие, портативную копию драматического искусства, декларирующую себя как особую, специфическую форму театра.

Сам же процесс кукольной постановки сводился к поиску всевозможных приемов

копирования драмы: кукольный гротеск, метафоричность отвергались, а образность подменялась внешним правдоподобием. Размышляя о натурализме, профессор П. Г. Богатырев отмечал, что «главное задание сторонников этого течения — преодолеть материал, достичь того, чтобы публика забыла, что перед ней деревянные куклы, а не живые люди»⁵.

Режиссер и актер В. А. Кусов, вспоминая процесс постановки в Театре Образцова одного из самых натуралистичных спектаклей того времени — «2:0 в нашу пользу» В. Полякова, — писал, что один из кукольных персонажей спектакля, «сидя в ванне, затыкал нос и уши руками, нырял, кувыркался, попутно читал инструкцию, — и все это было не только смешно, но и удивительно правдоподобно»⁶.

На маленькой кукольной сцене играли тщательно сделанные, изображавшие точные копии людей и зверей куклы; влюбленные катались на коньках, маленькие собачки шли по следу и ловили маленьких диверсантов, а карликовые коровы казались совершенно живыми, разве что не доились...

И вот на этом этапе вновь стала проявляться энергия сопротивления. Вновь в тренде — сочетание кукол, масок и драматического искусства. Прием, который усложнялся и совершенствовался от премьеры к премьере и ярче всего проявился в спектаклях театров «уральской зоны».

И здесь мы неожиданно находим очевидное сходство нашего «тотального театра», «третьего жанра» с «вольными немецкими комедиями».

Таким образом, во второй половине XX века в профессиональных спектаклях все отчетливее проявляется тенденция к возвращению того самого синтеза в спектаклях театра кукол, с которого мы начали наше повествование. Можно предположить, что эта тенденция будет сохраняться еще несколько десятилетий. Вероятно — пока не начнется обратный процесс —

в сторону нового размежевания, аналитизма, когда каждому виду театрального искусства понадобится вновь побыть в одиночестве и осознать себя, свои возможности и горизонты развития.

Это — долгосрочный прогноз, а вернее — предположение о тенденциях искусства играющих кукол в исторической перспективе. Если же говорить не о столь далекой перспективе, то здесь хотелось бы вернуться к теме, названной мной «временем кукол». Что имеется в виду?

Всякое время создает свой образ. Каждому — соответствует и своя система театральных кукол. Есть «время марионеток», а есть — «петрушек», были периоды преобладания теневых фигур, вертепа, тростевых и планшетных кукол. В ходе истории то одна, то другая технологическая система кукол в театральном искусстве (отраженная в литературе, живописи, философии) периодически доминирует, выходит на первый план, начинает пользоваться повышенным вниманием, даже становится символом своего времени.

Так, если на рубеже XVII и XVIII веков Генрих фон Клейст мог с уверенностью сказать, что «человек просто не в силах сравняться с марионеткой и лишь боги могут тягаться с материей на этом поприще»⁷, то через десяток с небольшим лет его земляк Эрнст Теодор Амадей Гофман образом своего времени сделает уже не марионеток, а куклы-автоматы — «памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти», которые «не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему»⁸.

Пройдет еще несколько десятилетий, и искусство механических кукол-автоматов снова уйдет на второй план. В России наступит новое время — расцвет кукол-петрушек, который продлится до рубежа XIX и XX столетий, до Серебряного века — «времени марионеток». (Образ подвешенной на нитях куклы всегда возникал во времена, когда общество становилось особенно нестабильным. Марионетка яви-

лась овеществленной метафорой в тревожном, меняющемся, непредсказуемом мире, предчувствовавшем приближающуюся катастрофу, которая то ли уничтожит старый мир, то ли, наконец, создаст мировую гармонию.) Может, и прав был Клейст: «чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация марионетки?»⁹

После Октябрьской революции в России «время марионеток» вновь сменилось «временем петрушек». Эфемерная меланхоличная аристократка, марионетка перестала быть образом времени. Возник новый — буффонный, брутальный, земной образ перчаточной куклы с дубинкой наперевес, с принципиально иной пластикой и речью: «Красноармейский Петрушка», «Санитарный Петрушка», «Кооперативный Петрушка», «Осовиахимовский Петрушка»...

Затем, в конце 1940-х годов, пришло «время тростевых кукол» — не столь брутальных, как петрушки, но и более приземленных, чем марионетки.

В конце же советской «оттепели» 1960-х годов, в период советского «застоя» образ тростевых кукол стал уступать главенство эстетике масок и манекенов. Именно они способны были наиболее точно сформулировать образ того времени. Их же, в свою очередь, в преддверии «гласности» сменили планшетные куклы — чем-то похожие на марионеток, но с обрезанными нитями...

Думаю, что во втором десятилетии XXI века вновь наступит «время автоматов». Образ этот повсеместно мелькает в телевизионной и уличной рекламе, начинает превалировать в куклах-игрушках для детей, становится центральным в кино, театре, танце, даже в цирке, если вспомнить популярный ныне Цирк Солнца (Cirque du Soleil), где зритель находится как бы внутри гигантского действующего арт-механизма.

Идеи оживления неживого на тысячи лет древнее пражского Голема. Как справедливо отмечал русский филолог В. В. Гиппиус, «мотив оживления — мотив древний, как само человеческое сознание»¹⁰. Эти идеи столетиями «носятся в воздухе» и осуществляются. Подобный феномен точно подметил А. Г. Погоняло: «Хотя существование механизмов, — писал он, — вполне ощутимо и даже наглядно, они не от мира сего, материальное в них существует исключительно во имя идеи и в качестве ее доказательства. <...> В сущности, механизмы — это сошедшие в мир идеи, которые... живут вне времени и пространства»¹¹. Далее, утверждая механизм как особую, материальную форму существования идеи, автор пишет: «Механик, делающий заводную курицу, реализует метафору. <...> Живую курицу отправят в ошип, механическая — клюет зерно в вечности»¹².

Куклы-автоматы уверенно вышли и на профессиональную сцену. «Воображаю себе, — писал два столетия назад Э. Т. А. Гофман, — что можно, встроив внутрь фигур искусный механизм, научить их ловко и быстро танцевать, вот и пусть они исполняют тогда танец вместе с живыми людьми... разве ты выдержал бы такое зрелище хотя бы одну минуту?»¹³ Фантазия Гофмана сбылась, и несколько лет назад в Москве в Театре Наций, в дни фестиваля «Другой театр из Франции», успешно прошла постановка балета французского режиссера Орельена Бори (физика по образованию) «Беспредметно», где главную роль исполнил промышленный полуторатонный робот, ранее собиравший автомобили. «Исполнителя главной роли в спектакле я купил на распродаже старых роботов. Мы создали ему новую программу, и он стал танцевать на сцене»¹⁴, — рассказал Орельен Бори.

Рецензент спектакля отмечала, что, «несмотря на техническую изощренность, спектакль Бори передает простую мысль:

роботы в современном мире становятся все человечней, а человек — все больше похож на машину. Неслучайно и люди в спектакле совершенно безлики — своего рода „агенты Смита“ из „Матрицы“, а робот — живой и любознательный»¹⁵. Как тут не вспомнить пророческие строки В. В. Гиппиуса, написанные им в связи с творчеством Салтыкова-Щедрина: «Неподвижная кукла, движущаяся и говорящая марионетка, автомат, похожий на человека, и человек, похожий на автомат...»¹⁶.

Уже сегодня особым направлением в изготовлении автоматов стала аниматроника — разработка человекоподобных развлекательных машин для киноиндустрии, театра и парков аттракционов. Особенно преуспела в этом компания Уолта Диснея. Группа «Hanson Robotics», возглавляемая Дэвидом Хэнсоном, работавшим скульптором в «The Walt Disney Company», создала копирующий мимику человека портретный автомат с внешностью Альберта Эйнштейна (работа была удостоена приза Американской ассоциации за прогресс в науке).

Невидимыми нитями для управления куклами становятся цифровые технологии. Как это случилось с фильмом Андерса Роннов-Клэрлунда «Нити» («Strings», 2004, совместное производство Дании, Швеции, Норвегии и Великобритании) или многочисленными работами выдающегося австралийского художника Джеффри Шоу (Jeffrey Shaw), управляющего деревянными марионетками в виртуальном мире.

Художественные опыты на пересечении hi-tech и low-tech ведут сегодня многие деятели искусства. Так, на пороге XXI века, в 1996 году, свою первую электронную куклу-автомат для театрального режиссера создал художник Завен Паре (Zaven Paré), а в 1999 году его управляемые с пультов куклы ожили в Калифорнийском институте искусств. Немного позже, в 2002 году он создал и аналоговую

версию своих дистанционно управляемых электронных марионеток.

Мир сценических кукол-автоматов неуклонно расширяется. Ярким примером может служить спектакль Аурелии Иван (Aurelie Ivan) «Android, Homo Urbanicus # 1» (Театр «ТСАР», Франция), навеянный идеями Фридриха Ницше и известного социокulturолога из Любляны Славоя Жижека. Здесь два персонажа, два характера действуют в состоянии активного конфликта — Андроид и Человек спорят о парадоксах стоящего на грани катастрофы человечества (робот для этого спектакля был специально создан компанией «Zigzag Production» на базе программного обеспечения «Android»).

Заметим, что если прежде партнерами актеров были ростовые куклы, манекены, маски, тростевые, планшетные, петрушки, то сейчас — все больше куклы-автоматы.

В университетском театре г. Осаки несколько лет назад был поставлен спектакль «Я, работник» Ориза Хирата, где играют и актеры, и роботы (куклы для спектакля на базе «Android» разработаны компанией Mitsubishi Heavy Industries). Спектакль посвящен проблемам взаимоотношений между людьми и искусственным разумом. Его главные действующие лица — два автомата, две домохозяйки — роботы-андроиды, один из которых вдруг заявляет, что ему скучно заниматься унизительным и малоквалифицированным трудом, и вступает в дискуссию с людьми — обычной семейной парой, столкнувшейся с неожиданной проблемой. Сюжет другого аналогичного спектакля этого же театра построен на том, что главный герой, приобретя слугу-робота, неожиданно понимает, что и с роботом необходимо строить полноценную систему человеческих взаимоотношений.

В главной роли театральной постановки «Прощание» (Токио) дебютировал коммуникационный мимирующий робот Actroid-F, разработанный и изготовлен-

ный совместными усилиями японской компании Kokoro Co. Ltd. и лаборатории ATR Intelligent Robotics & Communication.

Если в Японии в спектаклях участвуют и актеры, и куклы-автоматы, то в Южной Корее и на Тайване мимирующие куклы-андроиды разыгрывают сцены из «Призрака оперы» — уже без участия «живого плана».

Процесс этот вполне естествен и не остановим. Уже сейчас редкий спектакль выпускается без участия инженеров по электронике, программистов и компьютерных дизайнеров. Театральная техника роботизируется, и если двадцать лет назад режиссер и художник обращались в мастерские с заданием механику обеспечить кукле возможность тех или иных ее действий, то сейчас к профессии «механизация кукол» постепенно прибавляется новая — их программирование.

Заметим, что «время автоматов», так же как и все иные кукольные «времена», отнюдь не означает исчезновения со сцен театральных кукол других традиционных систем (сама кукла-автомат также вполне традиционна) — тростевых, петрушек, марионеток, планшетных, масок и ростовых. Речь идет не о вытеснении, а о периодическом доминировании одной из систем, так как они — косвенное отражение, образ своего времени и социума.

В нашем же случае — автоматоны образно, метафорически, ментально отразили ситуацию, когда человек ощущает свое бессилие повлиять на «самодвижущуюся» государственную машину, существующую и развивающуюся помимо его воли.

Нынешние куклы-автоматы — это уже не аттракционы из прошлого. Они создают выразительные полноценные сценические образы, становятся главными действующими лицами волнующих спектаклей и, вероятно, вскоре смогут диктовать и эстетические критерии искусства играющих кукол, и его драматургию.

Но и «время автоматов» не безгранично. Оно, так же как и другие «времена», продлившись несколько десятилетий, неизбежно уступит место другому времени и иному кукольному образу. Какому — петрушке, марионетке, тростевой, теневой, клавишной или планшетной кукле — будет зависеть от нас и самого времени.

А пока скажем — это будет «время Z»...

Искусство играющих кукол существует в том пространстве художественного творчества, которое обозначено как «фантастический реализм». Элементы фантастического реализма так или иначе содержатся во всех кукольных представлениях, в основе которых лежит феномен и магия искусства играющих кукол.

Это искусство подобно огромному сверкающему айсбергу, плывущему в бесконечном океане времени. Никто еще не смог понять ни размера этого айсберга, ни то, кем и для чего он был создан, ни куда он плывет. Никто пока не раскрыл тайну этого созданного человеком много тысяч лет назад артефакта. Не зря М. Е. Салтыков-Щедрин в «Игрушечного дела людишках» писал: «Кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, „тайна куклы“ есть самая существенная, самая захватывающая?»¹⁷

Ясно одно — как без человека не понять куклы, так и без кукол, этого овеществленного парадокса, нельзя понять окружающий нас мир. «Параллельный мир» кукол всегда меняется вместе с нами. Мы его меняем, а он меняет нас. Люди смотрят на кукол и видят в них отражение самих себя. И если меняются люди, меняются куклы.

Но с другой стороны, люди тоже отражение — кукол. А значит, если изменяются куклы — то изменяемся и мы. У этого мира, как и у человечества, есть история, география, философия, технологии, есть свое время и пространство, искусство — театр, кинематограф, литература, живопись, музыка...

Кукла обладает и вещной сохранностью, то есть способностью к консервации в себе времени. На нашей планете, наряду с цивилизациями, живущими в супериндустриальном обществе, есть племена, оставшиеся в первобытных формах, есть и народы, живущие в средневековье. Так и с куклами: в современном мире рядом с костяными и глиняными оберегами дохристианских времен существуют механические куклы-автоматы второй половины XIX века Жюля Николаса Штайнера или более поздние автоматические игрушки «Vichy», «Lambert» и др.

То есть куклы, созданные в определенную историческую эпоху, становятся своеобразными машинами времени и способны перенести нас в прошлое и сделать свидетелем зрелищ давно ушедших времен: мы можем быть зрителями представления японского кукольного театра дзэрури XVII–XVIII веков или сицилийских марионеток XVI века, которые и сегодня выглядят будто живые.

Куклы действительно обладают свойством консервации времени, вещной сохранности. Это, по существу, своеобразное хранилище информации, традиций, духовных и материальных ценностей. Все они обладают набором различных — ритуальных магических, имитаторских, терапевтических, воспитательных, развлекательных, просветительских, художественных, социальных — функций. Они успешно существуют в качестве языческих идолов, обрядовых католических скульптур, магических фигур, оберегов, детских игрушек, театральных и кинематографических действующих лиц, дизайнерских, художественных объектов, игрушек народных промыслов, кукол-автоматов, манекенов, роботов...

А есть ли у кукол главная, стержневая, но еще отчетливо не сформулированная функция?

И обрядовая, и ритуальная, и детская потешная, и игровая театральная кукла,

и кукла, созданная художником, служащая украшением интерьеров, — всегда существуют ради главного — быть связующим звеном, способным воздействовать на воображение человека, перенести его из сиюминутного бытового, реального, материального в иные исторические или фантастические, художественные или религиозные сферы, одним словом — быть посредником.

Кукла — всегда посредник. Между актером и зрителями в театре кукол, между миром ребенка и взрослым миром, покупателем и модным бутиком, художником-кукольником и посетителем кукольной галереи, жрецом и божеством, человеком и его мечтой, между жизнью и смертью...

При этом любая кукла вполне материальна — обладает вполне конкретным физическим телом и является изображенным персонажем.

Таким образом, мы имеем дело с созданным человеком физическим телом, персонажем, служащим связующим звеном, посредником между двумя мирами: материальным и духовным, реальным и воображаемым. Объектом, способным, разбудив воображение, перенести человека в иной, в том числе и фантастический, мир.

Данную функцию обычно определяют словом медиум («medium»); кукла — созданный человеком искусственный медиум. Этот медиум уже много тысячелетий переносит ребенка в мир его детских фантазий, со временем превращая их в реальность, он же, будучи языческим идиолом или храмовой скульптурой, помогает верующим общаться с миром горним, с душами ушедших предков или, возникнув в витрине модного бутика, уносит прохожего в мир потребительских фантазий. На сцене же кукла создает новый, ранее невиданный волшебный, поэтический мир театра.

Если же этот медиум создан человеком для иных целей — негативных или низменных, он и тогда выполняет свою

посредническую миссию, порождая негативные или низменные фантазии, которые, как мы знаем, всегда, как и любая иная человеческая фантазия, со временем реализуются, так или иначе преображая мир.

В «Примечаниях на Санкт-Петербургские ведомости» за 1733 год в статье «О позорищных играх или комедиях и трагедиях» анонимный автор писал о куклах: «такими бездушными фигурами естество вещи... исправно показывается»¹⁸.

Создание квинтэссенции, показ «естества вещи», возможность стать медиумом и разбудить человеческое воображение — вот задача всякого кукольника и стержневое предназначение куклы. Функция медиума — важнейшая для куклы, потому что все остальные «работают» только тогда, когда действует главная — посредника.

Примеров — множество. Самый очевидный и банальный — история куклы Барби (Barbie). Первая гламурная кукла, несущая значительную социальную нагрузку, Барби — это медиум, задавший стиль и программу жизни, мировоззрение,

modus operandi значительной части человечества второй половины XX века.

У Барби, как известно, была порочная предшественница — Бильд Лилли, сексапильная прагматичная блондинка с правильными чертами лица, с пышным бюстом и длинными ногами, созданная в ФРГ по образу героини популярных в то время комиксов для взрослых. Права на идею и производство подобной куклы получила американка Рут Хэндлер. Созданный ею медиум по имени Барби, в котором осталась и частица Лилли, существенно повлиял на процесс последующего развития общества и направление его культуры.

Медиум многолик, и сфера влияния его огромна — настоящее, прошлое, будущее, фантастическое и реальное, высокое духом и подлое. Создатели его вот уже несколько тысячелетий поражают своей оригинальностью и изобретательностью. Благодаря им, мир кукол постоянно трансформируется, эволюционирует, обменивается идеями с другими видами искусств. А это значит — живет.

Примечания

¹ *Principalis* (лат.) — главный.

² Цит. по: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского театра. Л.; М., 1929. Т. 1. С. 347–348.

³ *Шкловский В.П.* Повести о прозе: Размышления и разборы: В 2 т. М., 1966. Т. 2. С. 266.

⁴ Цит. по: *Маньен Ш.* История марионеток в Европе. М., 2017. С. 253.

⁵ *Богатырев П.Г.* Народный театр чехов и словаков // *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, С. 133.

⁶ *Кусов В.А.* Актер — помощник в театре кукол: Рукопись // Архив Музея ГАЦТК.

⁷ *Клейст Г.* О театре марионеток // *Клейст Г.* Избранное. М., 1977. С. 516.

⁸ *Гофман Э.Т.А.* Автомат // *Гофман Э.Т.А.* Крейсериана: Новеллы. М., 1990. С. 188.

⁹ *Клейст Г.* О театре марионеток // *Клейст Г.* Избранное. С. 518.

¹⁰ *Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. Л., 1966. С. 303.

¹¹ *Погоняйло А.Г.* Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998. С. 15.

¹² Там же. С. 16.

¹³ *Гофман Э.Т.А.* Автомат // *Гофман Э.Т.А.* Крейсериана: Новеллы. С. 201.

¹⁴ Робот весом больше тонны солирует на сцене Театра Наций // *Kino.mail.ru.* 2012. 28 июня. URL: https://kino.mail.ru/news/34826_

robot_vesom_bolshe_tonny_soliruet_na_scene_teatra_nacij/ (дата обращения 28.02.2019)

¹⁵ *Ганиева Д.* Списанный робот для сборки машин стал театральным актером // *Вести.RU.* 2012. 28 июня. URL: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=832286> (дата обращения 28.02.2019)

¹⁶ *Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. С. 306.

¹⁷ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1988. Т. 8. С. 576.

¹⁸ О позорищных играх или комедиях и трагедиях // *Примечания на Санкт-Петербургские ведомости.* 1733. 4 июня.

Н. В. Монова

За ширмой времени:

испанский кукольник Эрменехильдо Ланс

Эрменехильдо Ланс (1893, Севилья — 1949, Гранада) — ключевая фигура истории театра кукол в Испании. Будучи профессором изящных искусств в университете Гранады, он работал в театре кукол вместе с Федерико Гарсиа Лоркой и Мануэлем де Фальей, оживляя этот вид искусства и принося в него технические новшества.

После окончания гражданской войны он попал под унижительный гнет гонений франкистского режима, что и вызвало его преждевременную смерть. Имя и творчество Эрменехильдо Ланса были преданы забвению. И лишь благодаря некоторым исследователям и членам его семьи, в особенности его сыну Энрике Лансу Дюрану и его внуку Энрике Лансу Сан Роману, одному из основателей, а также режиссеру театра кукол «Etcétera», удалось собрать сведения о нем.

Имя Ланса упоминается в ряде испанских и международных исследований, описывающих жизнь и деятельность Лорки или Фальи. В большинстве случаев это лишь упоминания, и его творчеству не уделяется должного внимания. В них он предстает в роли исполнителя их идей.

Его отец, урожденный баск, был известным поваром. Ланс родился в Севилье, а не в Гранаде, как многие утверждают, и провел детство на родине отца. Свой первый художественный опыт он получил в Лиссабоне и Мадриде. В Мадриде он учился в Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо по классу живописи, скульптуры и гравюры (1912–1917). В июне 1917 года Ланс принял участие в национальной выставке изящных искусств, где занял третье место среди гра-

веров и был награжден министерством народного просвещения суммой в три тысячи песет. Для того времени это была значительная сумма, так как в среднем рабочий получал сто пятьдесят — двести песет в месяц. Тогда же приз за третье место получил и такой известный художник, как Хосе Гутьеррес Солана (José Luis Gutiérrez Solana, 1886, Мадрид — 1945, там же), испанский художник, график, писатель-очеркист, и другие¹.

В этом же году молодой художник переехал в Гранаду, где устроился работать учителем изобразительных искусств. Вскоре он стал членом Художественно-литературно-научного центра — главного культурного объединения в городе. В 1918 году он познакомился с молодым поэтом Федерико Гарсиа Лоркой, который прочел здесь несколько своих первых изданных поэм из сборника «Впечатления и пейзажи» («Impresiones y paisajes»). Одну из своих книг он подписал Лансу так: «Моему дорогому другу Эрменехильдо, чьей дух достоин восхищения, одновременно сентиментальному и твердому».

Ланс сразу же присоединился к небольшой группе мыслителей и деятелей культуры, собиравшихся в кафе Аламеда, под названием «Эль-Ринкончийо» («Уголок»)². Целью этих встреч было не только поговорить о себе и о культурной и художественной ситуации в Гранаде, но и предложить конкретные действия, которые можно было бы воплотить в жизнь.

Нельзя не упомянуть среди «закоулочников» художника Мануэля Анхелина Ортиса, друга Гарсиа Лорки, который придумывал декорации для его театраль-

ной труппы «Балаган» («La Barraca»). Ортис дружил с Альберти, с Луисом Бунюэлем, сыграл в его кинофильме «Золотой век» (L'âge d'or). Пикассо был его учителем в парижский период и помог спасти его из концентрационного лагеря испанских беженцев «Аржелес-сюр-Мер», куда тот попал за попытку пересечения границы. Стоит также упомянуть художника Исмаила Гонсалеса де ла Серно, тоже друга Пикассо и его протеже в Париже; журналиста Константино Руис Карнеро, бесстрашного директора печатного издания «El Defensor de Granada», отдавшего за него свою жизнь в августе 1936 года.

Конечно, Франсиско и Федерико Гарсия Лорка тоже принимали участие в этих встречах. Много вечеров Федерико играл на пианино или заставлял всех петь. Подчас к группе присоединялись двое важных интеллектуалов: Мануэль де Фалья и дон Фернандо де лос Риос, профессор права, идеолог и лидер испанской социалистической рабочей партии (PSOE), а позже — министр юстиции, народного просвещения и культуры. Журналист и мыслитель Хосе Мора Гуарнидо упоминает большинство этих молодых людей в своей книге «Федерико Гарсия Лорка и его мир. Независимая биография автора, посвященная уголку в кафе Аламеда»³. Придерживаясь либеральных и республиканских взглядов, Хосе Мора был вынужден навсегда покинуть Испанию в 1923 году, спасаясь от диктатуры Примо де Риверы. Поэтому эта книга была опубликована лишь в 1958 году в Монтевидео. Мора Гуарнидо «забывает» упомянуть о некоторых членах собраний в «Уголке»: «Во всяком случае, я считаю должным подчеркнуть, что я исключил некоторые фамилии намеренно, либо потому, что они не влияли на культурное сознание Лорки... либо потому, что позже, особенно в тяжелое лето 1936 года, они продемонстрировали неприемлемое поведение. Поэтому, даже если некоторые

сообщения окажутся ложными... мое право презрительно умолчать об их существовании»⁴.

Он не мог говорить о поэте Луисе Росалесе, который в 1936 году был еще молодым фалангистом, но он явно намеренно упустил имя Антонио Гальего Бурина, искусствоведа, академика и журналиста, который из-за войны перешел от консервативной идеологии к военному посту в Испанской Фаланге — ультраправой политической организации Испании, был мэром Гранады с 1938 по 1940 год, затем гражданским губернатором провинции, позже снова вернулся на службу в мэрию с 1941 по 1951 год. Правительство Франко назначило его генеральным директором изобразительных искусств. Ряд исследователей предполагают, что на судьбе Эрменехильдо Ланса отразилось то, что он несколько раз сотрудничал с Гальего Бурином и получал от него некоторую поддержку.

Сложно установить, были ли именно Лорка или Фалья теми, кто основал кукольное искусство в Гранаде. Подтверждено, что оба они, совместно с Эрменехильдо Лансом, музыкантом Адольфо Салазаром (1890–1958) и, возможно, другими художниками, мечтали о создании театра перчаточных кукол под названием «Куклы с качипоррой»⁵. Оба — Лорка в Гранаде и Фалья в Кадисе — в детстве очень любили такие кукольные балаганные представления. Документально подтверждено, что Фалья, который отправился в Гранаду в 1920 году, в 1918-м взял на себя обязательства заниматься подготовкой постановки «Балаганчик маэстро Педро» (El retablo de Maese Pedro) для принцессы Эдмонд де Полиньяк. А Лорка в 1918 году написал пьесу «Колдовство бабочки» (El maleficio de la mariposa) по заказу режиссера Грегорио Мартинеса Сьерры. Сначала он назвал это сочинение «Ла инфима комедия» и задумывал его как пьесу для кукольного театра, от чего Мартинес Сьерра отказался:

«Дорогой друг: ты сказал, что вернешься 7 января, и я до сих пор жду. <...> Дело в том, что я решил поставить „Ла Инфима комедия“, но не в куклах, а в живом плане, с актерами, одетыми как животные»⁶.

Точно известно, что до встречи Фальби и Гарсиа Лорки в Гранаде в 1920 году оба хотели использовать кукол как средство выражения. Предполагалось, что их разговоры укрепили эту идею. Им было известно, что в Европе выдающиеся писатели, музыканты и художники уже давно создают спектакли для театра кукол.

В то время как Фалья писал музыку для «Балаганчика», Лорка продолжал собирать информацию о кукольных фарсах с неизменным главным героем доном Кристобалем, так называемых «крисдобикас». «Я всерьез увлекся этими Крисдобиталиями. Спрашиваю у всех подряд, мне рассказывают много очаровательных деталей. В деревнях представлений больше не дают, но все делятся забавными воспоминаниями. Представь себе, что в одной из сцен башмачник Куррито, портовый красавчик, желает снять мерку для обуви у доньи Роситы, но она не дается, потому как боится гнева доня Крисдобаля. Но Куррито малый не промах, уламывает ее задрать юбки, напевая на ушко куплет: *Rosita por verte/ la punta del pie / si yo te pillase /ver amos a ver*⁷. Развязный мотив. Но тут Крисдобаль приходит и забивает его до смерти. <...> ...Мне кажется, я смогу сделать тебе сюрприз»⁸, — писал Лорка Адольфу Салазару 2 августа 1921 года.

Вероятнее всего, этот сюрприз заключался в том, что он писал пьесу для «Кукол с качипоррой», которую позже назвал «Трагикомедия о доне Кристобале и донье Росите» (*Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*). Салазар, должно быть, сумел предугадать, что за сюрприз его ждет, ведь в своем скором ответном письме он пишет: «Как бы это предложить Мясину! Вы должны сделать все возможное, чтобы на-

писать две версии: одну из них — для балета. Хорошо бы привлечь интерес русских»⁹.

Русский балет более десяти лет царил на подмостках всей Европы, меняя многие концепции в сценографии и в театре в целом. В 1919 году в Лондоне состоялась премьера балета «Треуголка», в январе 1920 года она прошла в Париже (хореография Леонида Мясина, декорации Пикассо, музыка Мануэля де Фальби, с русскими также сотрудничали Грегорио Мартинес Сьерра и его жена Мария де ла О Лехарага). Основой для этого балета послужили популярный роман «Коррехидор и мельничиха» (*El corregidor y la molinera*) и повесть Педро Антонио де Аларсона «Треуголка» (*El sombrero de tres picos*). Салазар мечтал, чтобы маленькие истории Лорки тоже стали грандиозными балетными представлениями, потому он и попросил две версии, одна из которых должна быть адаптирована для балета...

Но Лорку больше интересуют версии для театра кукол. В январе 1922 года он написал Салазару, что Фалья тоже заинтересован: «Сегодня утром он пришел ко мне домой, сказал, что идею сделать кукольное представление с перчаточными куклами нужно воплотить, и попросил меня убедить тебя, что нужно дописать историю Крисдобаля, которая мне видится первой главой для нашего театра „Куклы с качипоррой“». Фалья обязуется делать музыку для других вещей, и он уверяет, что дон Игорь и Равель сделают все, что нужно. Мануэлито (некоторые полагают, что Лорка здесь имеет в виду Фалью, но возможно, что это Мануэль Айленд Оритс, которого он всегда сокращенно называет Манолито. — *Н. М.*) считает, что, если мы поставим эту пьесу, мы сможем гастролировать по Европе и по Америке, а наш театр станет известным как Театр „Кукол с качипоррой“ из Гранады»¹⁰.

Становится очевидным, что Лорка уже написал свою версию «Крисдобита-

ля», или, как ее еще называют, «дикий роман между доном Кристобалем и доньей Роситой». Это подтверждает письмо Фальи 1922 года. Музыка для этой пьесы должна быть написана Салазаром, а Фалья будет сочинять музыку для других пьес, для других «вещей». В письме к Салазару он говорит, что «наш Кристобиталь будет первым номером на церемонии открытия выставки „Куклы Испании“».

Но Фалья работал над завершением своей оперы «Балаганчик маэстро Педро». Он не только продолжал сочинять музыку, но и пытался решить трудности в оформлении спектакля, чтобы одно гармонировало с другим. В главах XXV и XXVI романа «Дон Кихот Ламанчский» Сервантес описывает прибытие Дон Кихота и Санчо в гостиницу, в которой появляется персонаж маэстро Педро, путешествующий со своим райком, представляющим каролингскую историю «Освобождение Мелисендры». Перед зрителем располагается оркестр из двадцати музыкантов. Три певца — тенор, бас-баритон и ребенок с меццо-сопрано — озвучивают маэстро Педро, Дон Кихота и Трухамана (рассказчика) соответственно. Из восьми персонажей шесть — за ширмой. На сцене они разыгрывают «Освобождение Мелисендры» в шести действиях, включая суд императора Карла Великого, сцену во дворце Алхаферия в Сарагосе, где в плену у мусульманского короля Марсилио находилась Мелисендра, откуда ей помогает сбежать ее жених Гайферос, пересекший Пиренеи, чтобы спасти свою невесту. Именно во время мусульманского преследования Дон Кихот прерывает представление и начинает бороться с маврами, защищая влюбленную пару. В представлении много сцен, одна следует за другой, пока все они не перемешиваются в финале.

К кому должен был обратиться Фалья за помощью в работе над инсценировкой и в решении будущего спектакля? Насколько нам известно, нет никаких дока-

зательств того, что он обращался к Мартинесу Сьерре, умелому театральному режиссеру, с которым он ранее сотрудничал, — тот ничего не знал о куклах. Достоверно, что он общался с Гарсиа Лоркой, но у того был очень скудный театральный опыт. Возможно, он поделился своей проблемой на одном из собраний в «Эль-Ринкончийо», чтобы узнать, может ли кто-то из собравшихся ему помочь. Но это тоже недостоверно. Возможно, он говорил об этом на частных собраниях, которые он устраивал дома и которые регулярно посещал Ланс. Возможно, он решил проблему сам. Дело в том, что в какой-то момент было решено, что перчаточные куклы будут использоваться для обозначения персонажей в гостинице, а обычные плоские куклы — для персонажей райка.

Для изготовления декораций, скульптур и кукол было решено привлечь Мануэля Анхелеса Ортиса (Manuel Ángeles Ortiz; 1895–1984), испанского художника, сценографа, представляющего «Поколение 1927 года». Вероятно, Фалья пригласил Ортиса, когда тот находился в Париже. Предположительно, именно они придумали декорации. Но тот, кто хорош в одном деле, не обязательно будет хорош во всем, поэтому Фалья будет вынужден обратиться за помощью к тому, кто всегда был рядом с ним, — к Эрменехильдо Лансу.

Летом 1922 года Лорка прочитал рукопись своей «Трагикомедии» Фалье⁴¹, заявив, что не собирается забрасывать идею создания театра под названием «Куклы с качипоррой». Он начал готовить представление для презентации театра. Попутно это представление должно было стать репетицией «Балаганчика маэстро Педро», предстоящая премьера которого сильно тревожила Фалью, поскольку дата выхода уже была назначена на весну 1923 года в Париже. Возможно, из-за сложности и многочисленных персонажей Лорка не представил свою «Трагикомедию», а заменил ее на пьесу, написанную

им на основе старинной андалусской сказки «Девушка, поливающая альбааку, и принц-почемучка».

Первое представление театра проходило в доме Гарсиа Лорки по случаю праздника Царей-волхвов 6 января 1923 года, который к тому же совпал с днем рождения его младшей сестры. Для того чтобы полноценно представить публике «Кукол с качипоррой», сначала была исполнена пьеса «Два Болтуна» (*Los dos habladores*), тогда еще считавшаяся работой Сервантеса. Во время исполнения этой пьесы использовалась та же система перчаточных кукол, что и в будущем представлении «Освобождение Мелисендры» (такие же куклы должны были изображать Дон Кихота, Санчо, маэстро Педро, Трухамано, Вентеро и прочих в гостинице). В завершении вечера была показана «Мистерия о Царях-волхвах» (*el Misterio de los Reyes Magos*), первая литургическая драма, написанная на испанском языке в средние века. В этом представлении были задействованы плоские фигуры из картона, основанные на изображениях из старого кодекса университета Гранады. Это также помогло репетиции «Балаганчика», в особенности в части с плоскими фигурами.

Поскольку художник Мануэль Анхелес Ортис находился в Париже, весь процесс изготовления сценографии лег на плечи Эрменехильдо Ланса, в совершенстве владевшего несколькими видами изобразительного искусства: рисованием, скульптурой, живописью, красильным делом; он занимался гравюрой и даже фотографией. Он был скромным художником, поэтому, когда у него спрашивали, чем он занимается, он отвечал, что он простой гравер. У Эрменехильдо было не так много времени, поэтому, полистав страницы кодекса, он вдохновился и рисунками, и красками в изображении фигур Волхвов и по их подобию вырезал и расписал персонажей из картона. Бессознательно он создал основу того, что сейчас называется

«бумажным театром», того вида искусства, который восходит к тем самым бумажным домикам, с которыми играли дети.

«Мистерия о Царях-волхвах» использовала основные принципы бумажного театра. Эта форма зародилась в Англии XIX века и пришла в Испанию в 1865 году благодаря издательству Палуси. Этот художественный прием был не так распространен в театральной сфере. Использование принципа детского бумажного театра в больших масштабах было инновацией. Величина заднего занавеса составляла прямоугольник девяносто на сто двадцать сантиметров, а персонажи — от двадцати до тридцати сантиметров в высоту. Простая средневековая пьеса, дополненная сценическим оформлением, движением, музыкой, пением и сценическим светом, оказалась революционной для испанского театра кукол¹².

Ланс понял важность своей работы позже, когда в 1926 году прочитал в журнале «*Por esos mundos*» о том, что группа берлинских артистов задала новое направление в мире театра, используя бумажных кукол. На фотографиях к этой статье было видно, что куклы очень похожи на те, которые он сделал в 1923 году для скромного представления в Гранаде, а позже — для спектакля «Балаганчик маэстро Педро» в Париже, имевшего международный успех.

Кроме того, он вырезал семь деревянных голов персонажей, задействованных в пьесе «Два болтуна». По его эскизам мать Лорки сшила сменные кукольные костюмы для второй части представления «Девушка, поливающая альбааку». В обеих постановках использовались перчаточные куклы. В антрактах забияка Дон Кристоаль смешил публику, а водил куклу сам Федерико. Образ популярнейшего персонажа испанского кукольного театра был решен в стиле авангарда: голова в кубистском стиле, крупные белые треугольные глаза со зрачками-треугольниками. Жур-

налист Мора Гуарнидо отметил, что «Кристоракас впервые одеты в шелка», и сравнил куклу Кристорака с «кубистским стихотворением»¹³.

В подробной программке первого представления театра «Куклы с качипоррой» указано, что декорации в «Девушке, поливающей альбааку» были расписаны Федерико Гарсиа Лоркой. Это запутало многих исследователей творчества Лорки, так как занавес действительно отражает его стиль. Но никто не знал, что в программке, которую Ланс отдал своей жене, Софии Дюран, имя Гарсиа Лорки — зачеркнуто, а вместо него написано «Эрменехильдо Ланс». «Я навсегда сохраню эту программку, потому что она единственная в своем роде в Испании и примечательна еще и потому, что тут указано столько известных музыкантов». Музыка в этом представлении действительно была выдающейся. Мимодрама Стравинского «История солдата» впервые звучала на территории Испании. Также представление включало в себя произведения Дебюсси и Альбенниса, музыкальную адаптацию «Девушки, поливающей альбааку» Равеля и Педреля, старые кастильские и каталонские песни в аранжировке Педреля и Ромеу для «Мистерии о Царях-волхвах». Все это исполнялось небольшим оркестром из скрипки, кларнета, лютни и фортепиано, причем, благодаря манипуляциям со струнами, звук последнего был искусственно преобразен так, чтобы больше напоминать клавесин, как это делал сам Мануэль де Фалья.

Кажется странным, что Ланс, человек скромный, взялся вычеркивать чьи-то имена и вписывать свое. Но этому поступку можно найти объяснение: «Пейзажи на декорациях должен был нарисовать сам Федерико, но он столкнулся с техническими трудностями. У него не было практики рисования и живописания, и его два предыдущих рисунка ему не нравились. Он не знал техники работы с гуашью, а де-

корации на практике были намного больше, чем его рисунки. Для создания декораций и прорисовки перспективы требуются минимальные знания о методе»¹⁴.

Ряд исследователей предполагают, что Лорка был жизнелюбивым художником, блестящим гением и уникальным талантом, но, помимо этого, он был очень гордым и избирательным, когда дело касалось близких ему людей, как в личных отношениях, так и в работе. Таким он оставался на протяжении всей жизни. Он не упомянул имени Ланса в письме Фернандесу Альмагро, жившему в Мадриде, когда в декабре 1922 года приглашал его на «маленькое представление, которое мы затеяли вместе с Фальей у меня дома»¹⁵.

Атмосферу спектакля передают два обзора Хосе Мора Гуарнидо, который опубликовал свои впечатления в газете «The Voz» 12 и 19 января 1923 года. «Назовем, прежде всего, авторов и опишем форму этого кукольного представления, дабы оправдать наше мнение, что это все-таки нечто „хорошее“. Федерико Гарсиа Лорка, Мануэль де Фалья и гравер Эрменехильдо Санс (в последующей статье Мора уточнит, что это наборщик перепутал фамилию Ланса. — Н. М.) были соответственно художественным руководителем, руководителем оркестра и художником-постановщиком. Федерико... набросал художественный силуэт персонажей и изобретательно нарисовал сценографию в наивном стиле... Эрменехильдо Санс изготовил кукол, разработал костюмы, изобразил пейзажи и декорации и, наконец, создал саму коробку сцены»¹⁶, — писал Гуарнидо 12 января. И через неделю дополнил: «Вместе с Федерико Гарсиа Лоркой Эрменехильдо Ланс показал свое представление „Мистерия о Царях-волхвах“, к которому он сделал декорации и кукол. ...В этом представлении было задействовано около 150 фигур. <...> Все они попадали в фантастические места действия. Три Волхва оказывались то под голубым небом, где

сияла Вифлеемская звезда, то в поле с нарушенной перспективой, странными деревьями, золотым небом и идеальным городом на заднем плане, в то время как зритель слышал рождественские мотивы. <...>

Эрменехильдо Ланс, воодушевленный успехом своей первой театральной работы, создает эскизы к новым сценографическим гравюрам: на одной он изобразил ведьмин шабаш в ночи, на второй — ярмарку в деревне. Обе гравюры будут использованы в представлениях „Театра Кукол с качипоррой Андалусии“»¹⁷.

Эрменехильдо Ланс был очень рад перспективе работы над новыми постановками в «Куклах с качипоррой», которым, однако, не было суждено увидеть свет; к тому же Лорка мысленно продолжал исключать его из творческого процесса («В сентябре мы с Фальей подготовим второй спектакль „Кукол с качипоррой“, где под inferнальную музыку Фальи будет исполнен рассказ о ведьмах. Мы привлечем к сотрудничеству Эрнесто Хальффтера и Адольфито Салазара»¹⁸).

Но Фалья был очень доволен. Быть может, даже больше, чем Ланс. Репетиция в Гранаде помогла ему увидеть возможное сценическое решение «Балаганчика». Теперь он осознал, что ему нужен талант Ланса. Он продолжал работу с Анхелесом Ортисом, но включил Ланса в свою команду постановщиков. Он рассказал об этом принцессе Полиньяк, попросив ее допустить Эрменехильдо Ланса к созданию «Балаганчика», и она согласилась. Фалья сразу же сообщил эту новость Лансу: «У меня для Вас хорошие новости! Принцесса Полиньяк, поговорив со мной, хочет, чтобы Вы изготовили головы и руки (как Вы это умеете) для кукол из „Балаганчика“ (премьера которого пройдет у нее дома 8 июня (она была отложена до 25-го. — Н. М.), а также изобразили пейзаж во второй сцене — башню Мелисендры»¹⁹. Фалья напомнил ему, что куклы должны напоминать фрески в Зале Юстиций (который

также называют Залом королей) в Альгамбре. Если задуматься, у Ланса было чуть больше месяца, чтобы вылепить восемь голов и шестнадцать рук, чтобы набросать эскиз башни Мелисендры и разработать еще пока неопределенное число фигур для той же сцены. Ответ Ланса был таков: «Дорогой Маэстро, вчера я получил ваше прекрасное письмо. Чтобы понять его содержание, я перечитывал его четыре раза в течение двух часов и до сих пор всего не понял. Таково было мое состояние, я был преисполнен счастьем, когда понял, что наши исследования в „Качипорре“ дали свои плоды. <...> Мне не нужно вам всего рассказывать, я готов полностью отказаться от всего, что мне нужно сделать (а это очень много), чтобы полноценно и всей душой посвятить себя воплощению в жизнь ваших желаний»²⁰.

Он не спал; невозможно было сделать все, что потребовал Фалья, за такой короткий промежуток времени. Ланс вылепил восемь искусных голов, которые он, к счастью, успел сфотографировать, потому как вскоре они потеряют все, что было сделано для парижской премьеры. Он выполнил эскиз с башней Мелисендры, сделал несколько простых кукол, и вполне вероятно, что во время репетиций в Париже он изменил некоторые механизмы в их управлении, которое он хорошо освоил благодаря опыту в Гранаде.

У премьеры был оглушительный успех в Европе. Писатель Корпус Барга опубликовал большую статью для газеты «El Sol» (30 июня 1923 года) об атмосфере, царившей во Дворце Полиньяк, где собрались Пикассо, Стравинский, Поль Валери и другая почтенная публика.

Несмотря на предпремьерный стресс, эти дни были лучшими для Ланса, он сам управлял куклами плоского театра во время повествования об «освобождении Мелисендры». В конце концов, он больше всех походил на маэстро Педро и фактически жил его жизнью. Хотя на премьере

в Париже использовались декорации Эрнандо Виньеса, Ланс удостоился чести иллюстрировать своими красивыми и простыми рисунками нотную книгу, которую компания Chester Music выпустила в 1923 году.

Однако Фалья по-прежнему был недоволен кукольной составляющей. Впервые, он подозревал, что для многих людей куклы — помеха при восприятии музыки. По этой причине в своем туре по Испании 1925 года он хотел играть две версии представления. Одно из них должно было быть исключительно музыкальным, а второе — кукольным. Это повлекло за собой еще больше финансовых затруднений, связанных с переездом Камерного оркестра Андалусии. Этот оркестр впервые сыграл «Балаганчик» в театре Сан-Фернандо в Севилье 23 марта 1923 года и был официально заявлен 11 июня 1924 года в составе с выдающимся виолончелистом Сегисмундо Ромеро. Были сложности с дорогостоящим провозом декораций, с затратами на грузчиков²¹.

Во-вторых, Фалья, возможно, подумал, что перчаточные куклы хорошо смотрелись лишь в зале у Полиньяк; на сценах, где должны были даваться концерты, они могли бы «потеряться». Он и Ланс предполагали также возможные изменения «Балаганчика», чтобы Дон Кихот, Санчо и другие персонажи, смотрящие спектакль, не сидели спиной к аудитории, как это было сделано в Париже.

Распределение обязанностей было таким же, как в Париже: Ортис и Ланс, хотя на этот раз абсолютно все делал именно Ланс. Анхелес отправил свои эскизы по почте в Гранаду. Было решено, что персонажи должны быть в натуральную величину, а Дон Кихот еще больше. Эти куклы, хоть и с картонными головами, все же были очень тяжелыми и неповоротливыми. Ланс изобрел систему управления, которая была действительно инновационной для того времени. Нет никаких дока-

зательств того, что в Европе было нечто подобное, хотя эта система кукол была популярна во всем мире. Больше всего эти куклы походили на гигантские изваяния карнавальных фигур. Сегодня такая форма управления куклами очень распространена, но в начале 1925 года она была совершенно новой для европейского театра. Ланс снова был в авангарде.

Тур по Испании начался в Севилье 30 января 1925 года, далее следовали Валенсия, Барселона, Сарагоса и Бильбао. Хотя оркестр и подвергался критике за шероховатости исполнения некоторых музыкальных фрагментов, почти все соглашались с величием «Балаганчика». Кроме, конечно, тех, кто считал кукол плебейским занятием.

Мировое турне «Балаганчика» продолжалось еще несколько десятилетий, но Ланс больше в нем не участвовал. Анхелес Ортис и Виньес работали над спектаклем 1926 года, который поставил Луис Бунюэль. Не имевший опыта работы с куклами режиссер решил, что персонажей будут играть актеры в масках. В декабре 1925 года в Нью-Йорке за декорации с большими марионетками отвечал Ремо Буфано, нечто похожее, но в меньшем масштабе в Цюрихе в 1926 году делал швейцарский скульптор Отто Морак. С тех пор «Балаганчик» ставился сотни раз во всем мире. Луис Эскобар поставил его во франкистской Испании, Подрекка — в Аргентине, Бартолоцци — в Мексике. А сценографией занимались знаменитые испанцы — художник Микель Барсело или дизайнер Хавьер Марискаль. Самой выдающейся из постановок последних лет считается работа Энрике Ланса, внука Эрменехильдо, сделавшего спектакль, в котором знаменитых героев играют гигантские куклы. Его Дон Кихот — 8,5 метров в высоту, в то время как некоторые пространства, такие как двор Карла Великого, от 4 до 5 метров в высоту. Куклы изготовлены из пенополистирола, стекловолокна, пенорезины

и других материалов и приводятся в движение с помощью рельсов, кабелей, противовесов и штанкетов. Это понравилось бы его дедушке Эрменехильдо и, вероятно, Фалье. Энрике Ланс — режиссер театральной компании Etcétera, официально существующей с 1981 года. Его опыт работы — более 30 лет; его компания играла свои спектакли на таких известных площадках, как Королевский театр в Мадриде, Театр Арриага в Бильбао, Дворец изящных искусств в Брюсселе, оперный театр Маэстранса в Севилье; первый большой совместный проект коллектива был осуществлен с театром Лисеу в Барселоне в 1999–2000 годах. В театральном сезоне 2008/09 года театр получил приз за лучшую работу режиссера. В 2014 году Министерство культуры Испании наградило Etcétera Национальной премией за исполнительские виды искусства для детей и юношества в номинации «за высокий уровень и инновации в сочетании с богатым опытом в области традиционного и современного театра кукол», сам король Карлос вручил ее. Жюри также отметило работу Etcétera за «поиск новых сценических подходов и особые достижения в упрочении театра кукол на большой сцене».

Эрменехильдо Ланс продолжил свою скромную жизнь в Гранаде, приобретая все больше и больше постановочного опыта. Его зарисовки на тему шабаша ведьм так и остались просто эскизами, так как стало понятно, что у «Кукол с качипоррой» никогда не будет второго спектакля. Вполне возможно, что из всех тех, кого Лорка упоминает в своем письме к Хосе де Сириа-и-Эскаланте в сентябре 1923 года, никто не работал над постановкой о ведьмах с inferнальной музыкой Фальи. Тем не менее у Ланса, о котором Лорка вообще не говорил, хранился конверт с тридцатью страницами набросков плюс листы с заметками об этой истории, некоторые из которых были впервые представлены

в превосходном каталоге выставки компании Etcétera в Гранаде²².

В Гранаде Ланс стал участником культурного общества «Атенео», основанного завсегдатаями «Эль-Ринкончийо», чтобы противостоять «гнилому» Художественному центру с его культурным консерватизмом. Он активно принимал участие в деятельности этого сообщества, что позволило ему стать представителем секции «Изобразительного искусства», а в 1930-х годах — его президентом.

В 1927 году он выполнил одну из своих самых полных работ: сценографию к спектаклю «Великий театр мира» («Эль-Гран-Театро дель-мундо») Кальдерона де ла Барки, который был сыгран в Альгамбре на Празднике Тела Господня (Христово) (Корпус Кристи). В этом спектакле приняли участие многие учителя и художники из Гранады. Мануэль де Фалье положил на музыку произведения Педреля и одно из стихотворений Альфонса Х. Это произведение исполнил оркестр под управлением Анджела Барриоса. Антонио Гальего Бурин выступил в роли актера и драматурга.

Ланс отвечал за театральную выгородку, создание декораций и фигур, а также за художественное освещение. Спектакль имел невероятный успех. Многочисленные газеты описывали это событие. Зрители были очарованы сценографией Ланса с самой первой сцены, в которой рассказчик гуляет по небу. Это был трюк, искусно придуманный Лансом и выполненный с помощью большой перфорированной ткани, которая подсвечивалась снизу²³.

Слухи об этом выступлении дошли и до Лорки. В письме Фалье он наконец признает значимость Ланса: «Ауто сакраменталь»²⁴ прошел с успехом по всей Испании, это и успех нашего друга Ланса. День ото дня он смиренно работает, заслуживая все больше и больше нашего глубочайшего восхищения»²⁵ (июль 1927 года).

В 1935 году Ланс выполнил еще несколько блестящих сценографических работ, посвященных столетию со дня смерти Лопе де Веги, где Антонио Гальего Бурин снова выступил в роли драматурга, а музыкальным оформлением занимался Фалья.

Ланс фотографировал выступления коллектива Лорки «Балаган», сотрудничал с группой «Ла Карета», в которой участвовали молодые студенты из республиканской левой группы «Федерация студентов Испании». Сохранился великолепный эскиз к «Сказкам Гофмана», который он представил на Региональной художественной выставке в октябре 1929 года.

Арест и расстрел Гарсиа Лорки стали страшным потрясением для Ланса. Фалья, глубоко верующий католик, которого уважали те, кто восстал против конституционного строя, сначала был готов работать с гражданским правительством, но, узнав об убийстве поэта, окончательно порвал все связи с франкистами.

Гранада была окутана страхом; публичные обвинения, инспекции, аресты и расстрелы стали ежедневными явлениями. Лансу пришлось уничтожить даже невинные бумаги и зарисовки, которые могли указать на его связь с Лоркой, с министром Фернандо де лос Риосом, считавшимися «предателями отечества». Самые репрессии коснулись учителей. Поэт и драматург Хосе Мария Пеман, член испанского правительства того времени, в Бургосе подписал указ об уничтожении, депортации или изгнании тех учителей, которые признавали республиканское правительство. Он призывал доносить на своих коллег, когда те совершали подозрительные действия. Не обязательно было быть республиканцем, достаточно было пособничества.

Комиссия по зачистке Министерства народного просвещения официально освободила Ланса от должности профессора

в октябре 1936 года²⁶. Неофициально он не получал зарплату уже с начала войны. Его семья осталась без средств.

Франко назначил Мануэля де Фалью на должность руководителя «Instituto España» («Института Испании») — организации, которая должна была объединить все академии, музеи, культурные и исследовательские центры нового государства. Фалья вынужден был отказаться, ссылаясь на плохое здоровье. Но он хотел поддержать своего друга Эрменехильдо, и после того, как ему удалось спасти его жизнь, он пытался повлиять на Пемана с целью прекратить политическое преследование Ланса. Пеман не смог отказать влиятельному Фалье. В конце концов Лансу вернули должность учителя, но в январе 1938 года сослали в Логроньо. После нескольких месяцев изгнания Ланса его старый друг Альфонсо Гарсиа Вальдекасас занял руководящую должность при режиме. Благодаря этому и проектам, которые Ланс продолжал осуществлять с Фальей, в апреле 1938 года ему позволили вернуться в Гранаду.

В этот период Ланс вылепил одиннадцать выразительных кукольных голов. Некоторые говорят, что он делал это просто для развлечения, другие — чтобы отвлечь себя от царившего вокруг ужаса. Фалья давал ему работу, поскольку знал, что у Ланса нет другого дохода. Согласно летописи, которую ведет семья Ланса, он разъезжал по деревням с ослом и маленькой тележкой с куклами. В 1938 году, при поддержке доня Мануэля, Ланс вырезал одиннадцать деревянных головок для перчаточных кукол. С одной стороны, персонажи были музыкантами — например, Витторино ди Кларинетто, тромбонист, и бас-барабанщик, с другой — популярными типами, которых можно было встретить в любом городе: нотариус, похотливая девка, деревенский идиот и негодяй... Девка напоминала героиню, поливающую альбааку, но была брюнеткой и выглядела

старше. Также среди персонажей были Синяя Борода, демон и два черепа. С этими куклами Ланс намеревался путешествовать по деревням, водрузив их на телегу с ослом, чтобы хоть как-то зарабатывать на жизнь, сохранились его заметки о том, как кормить и содержать осла. Хуан Мата в книге «Апогей и молчание Эрменехильдо Ланса» пишет: «Та далекая мечта о жизни кукольника, которую много лет назад (почти в другой жизни) гражданская оппозиция хотела использовать, чтобы распространять искусство и культуру в городах Андалусии, теперь вновь стала реальностью, но уже как форма выживания. Эти два изображения: веселое 1923 года и тоскливое — во время войны и страха — печальные символы истории Испании».

Фалья уехал в Аргентину, спасаясь от «почетной» должности, которую ему хотел навязать Франко, он оправдывался, что уезжает для того, чтобы поправить здоровье, но Ланс и его друзья предчувствовали, что больше его не увидят. Фалья, глубоко верующий католик, бежал от искажающего католицизм жестокого и глупого режима.

Вскоре после окончания гражданской войны возник новый театральный коллектив под управлением Розаны Пикки из Италии. В первой половине 1940-х годов эти артисты играли во всех испанских театрах (Мадрид, Барселона и т.д.). Позже Розана основала свою собственную компанию «Линдо Фрачески» (Lindo Fraceschi), которая выступала с марионетками по всей Андалусии. Лансу, очарованному технологией натянутых нитей, стало любопытно, и он захотел подробнее изучить эту систему кукол. В результате появился Тотолин — трогательный рыжеволосый клоун на ниточках. Его зеленый котелок съехал набок, широкие штаны не достают до розовых ботинок, а зеленый пиджак с красной пуговицей явно великоват, но у него на шее — бант, а улыбка — до ушей. Тотолин выступал только на домашних

концертах, не для широкой публики, хотя однажды он все-таки показался в Архитектурной школе в Мадриде, куда его взял сын Эрменехильдо. Даже небольшие работы Ланса всегда оказывались большими изобретениями. Тотолин получил известность благодаря публикации в журнале «La Estafeta Literaria», в разделе «La vida al revés, circo es» (Жизнь кувырком — это цирк!), его редактором был друг Ланса Антонио Коваледа. С августа 1944-го на протяжении года в журнале выходили статьи под заголовком «Filosofia de Totolin» («Философия Тотоллина»).

Это был один из немногих способов уйти от реальности. Коваледа попросил Ланса сделать рисунок этой марионетки для публикации в журнале вместе с мыслями о жизни и философскими комментариями от лица этой куклы. В первом выпуске Тотолин рассказал о своем рождении на кукольном представлении, состоявшемся 6 января 1923 года с участием Мануэля де Фальи и Федерико Гарсиа Лорки. Упоминание Лорки в 1944 году считалось провокацией, но ведь «все это говорила куколка». Благодаря этой кукле Коваледа мог публиковать и обсуждать письма, в которых Ланс рассказывал о своих «меланхолических мыслях, о зависти и лени, об обучении чувствительности и социальной гармонии...»²⁷.

Тотолин не переставал говорить о прошлом. Он нашел свои корни в выступлении «Titeres de cachiporra», которое состоялось в Гранаде 6 января 1923 года, и считал Фалью, Лорку и Ланса своими дедами. В публикациях Ланса говорилось: «...то, что получилось в итоге, стало примером для нашей страны. Ему я следовал в течение многих лет, каждый день распространяя идеи, в основе которых была мечта о возникновении театра кукол в каждом городе. Театра, интересного молодым и старым, театра, который поможет утереть слезы и подарит радость, чтобы жизнь стала более терпимой»²⁸.

Окончание Второй мировой войны в 1945 году не принесло изменений и лишь укрепило чувство мучительного беспокойства испанцев и уверенность, что режим Франко продержится еще долгие годы. Начало холодной войны СССР и США привело к тому, что демократические страны отвернулись от испанцев, находившихся под франкистской диктатурой; весь мир ожидал, что тоталитарный режим сам себя изживет. Ланс молча переносил превратности своей нелегкой судьбы. Он притворялся, что полностью подчиняется режиму. Внутри же его сжигал страх и собственная трусость. Если судьба не была снисходительна к тем, кто покинул страну, представьте, что было с теми, кто остался и должен был смиренно наблюдать за ужасами, происходившими в Испании. В 1949 году, по окончании очередного курса идеологической проработки (который был обязательным для всех, кто когда-либо находился под подозрением), прямо на улице у Ланса случился сердечный приступ. Он скончался несколько часов спустя.

«Наш беспрестанный поиск красоты, вечная попытка отразить дух нашего времени, наша огромная независимость вдохновляли нас на вечный поиск тем для

поддержания творческого духа, с помощью которого мы могли бы заставить других чувствовать радость жить, мыслить и чувствовать».

Мы не тратили ни минуты впустую, хватались за любую инициативу, пытались превзойти себя и других. Мы принимали каждого, любую предложенную идею и предавали все это как можно большей огласке. И почти сразу же за ней следовала другая, и вскоре после этого мы уже применяли эту идею на практике, затем все повторялось вновь и вновь, без отдыха, без остановки. Точно так же, как пузырящаяся вода, бьющая из источника, вскоре превращается в реку, мы — источники идей — сформировали потоки, которые, будучи довольно стремительными, растворялись в море человечества, оросив земли, через которые они протекали. Мы щедро отдавали всех себя, дабы смягчить боль, работали над тем, чтобы облегчить, предотвратить и даже уничтожить страдания. Мало кто пытался сопротивляться нашей работе». Эти слова Эрменехильдо Ланса стали эпиграфом к статье о его творчестве, написанной его внуком, известным кукольником Энрике Лансом, создавшим собственный театр кукол в Гранаде. Занавес времени медленно поднимается...

Примечания

¹ См.: La Vanguardia. 1917. 21 de junio. P. 9. Цит. по: *Ayuso A.* Hermenegildo Lanz. The humble epicenter of the avant-garde // *Masters of the 20th century. Puppet Theatre.* Tolosa, 2016. P. 50.

² Членов этого общества иногда называют «закоулочники».

³ См.: *Guarnido J. M.* Federico García Lorca y su mundo. Buenos Aires, 1958. P. 50–69.

⁴ Ibidem. P. 54–55

⁵ Качипорра (cachiporra) — особая дубинка, которую использовали персонажи испанских кукольных балаганчиков.

⁶ Цит. по: *García Lorca F.* El maleficio de la mariposa / Ed. P. Menarini. Madrid, 1999. P. 208.

⁷ Мне б, Росита, на ножку твою взглянуть хоть разок. Ну а там уж я ублажу тебя как знаток.

⁸ *García Lorca F.* Epistolario complete / Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid, 1997. P. 124.

⁹ Цит. по: *Gibson I.* Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898–1929). Barcelona, 1987. P. 301.

¹⁰ *García Lorca F.* Epistolario complete. P. 138.

¹¹ См.: *Menarini P.* Federico y los títeres: cronología y los documentos // *Boletín de la Fundación Federico García Lorca.* III. Madrid, 1989. P. 115.

¹² *Martínez Y.* Hermenegildo Lanz y los títeres // *Titeres, 30 años de Etcétera.* Granada, 2012. P. 32.

¹³ Цит. по: *Martínez Y.* Hermenegildo Lanz y los títeres // *Titeres, 30 años de Etcétera.* P. 34.

¹⁴ Hermenegildo Lanz: Granada y las vanguardias culturales (1917–1936) / Dirección, textos, diseño de la exposición y catálogo: José Miguel Castillo Higuera. Granada, 1994. P. 12.

¹⁵ *García Lorca F.* Epistolario complete. P. 165.

¹⁶ Цит. по: *Ayuso A.* Hermenegildo Lanz. The humble epicenter of the avant-garde // *Masters of the 20th century.* Puppet Theatre. P. 68.

¹⁷ Цит. по: *Ibidem.*

¹⁸ *García Lorca F.* Epistolario complete. P. 200. (Письмо Хосе де Сириа-и-Эскаланте, август 1923 года.)

¹⁹ Цит. по: *Ayuso A.* Hermenegildo Lanz. The humble epicenter of the

avant-garde // *Masters of the 20th century.* Puppet Theatre. P. 69.

²⁰ Цит. по: *Ibidem.* P. 70.

²¹ См.: *Falla M. de.* Cartas a Segismundo Romero / Transcripción y estudio de Pascual Pascual Recuero. Granada, 1976. P. 45.

²² См.: *Martinez Y.* Hermenegildo Lanz y los títeres // *Titeres, 30 años de Etcétera.* P. 40–44.

²³ См.: *Mata J.* Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz. Granada, 2003. P. 34, 37.

²⁴ Ауто сакраменталь — богатое эффектными сценическими образами представление на религиозные сюжеты, появившееся во второй половине XIV в. в центральной части Испании. Родственный мистерии жанр.

²⁵ *García Lorca F.* Epistolario complete. P. 497.

²⁶ См.: *Mata J.* Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz. P. 94.

²⁷ *Mata J.* Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz. P. 115.

²⁸ *La Estafeta Literaria.* 1944. № 14. P. 6.

Л. Ф. Макарьев

Два письма А. С. Шведерскому

*Подготовка текста, публикация, вступительная заметка
и комментарии Ю. А. Васильева*

Адресат двух публикуемых писем профессора Л. Ф. Макарьева — профессор кафедры актерского мастерства ЛГИТМиКа–СПБГАТИ Анатолий Самойлович (Самуилович) Шведерский-Ривош (1924–2008) — драматический и киноактер, режиссер и театральный педагог; заслуженный деятель искусств Республики Тыва.

Более тридцати лет учитель и ученик шли вместе, плечо к плечу, по театральным и театрально-педагогическим дорогам. Они вместе играли на сцене ЛенТЮЗа, совместно выпустили несколько спектаклей, занимались воспитанием четырех актерских курсов. Да каких курсов! Каких актерских индивидуальностей! Созвездие талантов: народные артисты России Дмитрий Барков, Ирина Соколова, Николай Иванов, Нина Дробышева, Ольга Волкова, Михаил Боярский, заслуженные артисты России Александр Хочинский, Валентина Кособуцкая, Гелена Ивлева, Елена Драпеко, Виктор Лосьянов, Евгений Тиличев, Анатолий Чечелев.

Анатолий Самойлович родился 6 мая 1924 года в Ленинграде. Отец его, инженер С. О. Ривош¹, 19 февраля 1942 года погиб от голода в дни блокады. В конце марта 1942 года Анатолий вместе с матерью, М. Э. Ривош², был эвакуирован из Ленинграда в Пятигорск, где в то время находился и коллектив Ленинградского театрального института. I Ленинградский институт иностранных языков, в котором работала его мать, распался; за несколько часов до захвата Пятигорска немецкими войсками ему с матерью удалось покинуть город, и уже в Орджоникидзе они присоеди-

лись к Театральному институту. После прибытия института в Томск он поступил на первый актерский курс, а мама его стала преподавать в институте французский язык.

С марта 1943-го по январь 1944 года — Анатолий Самойлович проходил обучение в Ленинградском техническом училище зенитной артиллерии. Затем вернулся в Театральный институт, уже находившийся в Новосибирске, и, сдав все пропущенные экзамены, был восстановлен на тот же актерский курс, с которого ушел в армию. По возвращении института в Ленинград в 1944 году этот курс возглавил Л. Ф. Макарьев³. С этого момента творческие судьбы и пути Макарьева и Шведерского сходятся и уже не прерываются до 25 апреля 1975 года, когда Леонид Федорович ушел из жизни. С октября 1946 года по июль 1963 года Шведерский — актер ЛенТЮЗа⁴ и параллельно в 1958–1963 годах преподаватель Драматической студии ЛенТЮЗа. С августа 1963 года А. С. Шведерский преподавал в ЛГИТМиКе–СПБГАТИ актерское мастерство на актерских и режиссерских курсах. С 1990 года он руководил актерскими классами 1994, 1998, 2002, 2007 годов выпуска.

А. С. Шведерским была издана книга «Внутренняя речь в работе над ролью» (Л., 1988). Помимо нее были опубликованы его серьезные теоретические статьи: «Можно ли научить тому, чему нельзя научить?»⁵; «Из опыта работы над „Сонетами“ Шекспира на первом курсе актеров драмы»⁶; «Спектакль в театральной школе как продолжение учебного процесса»⁷, «О некоторых особенностях воспитания

и обучения студентов младших курсов музыкально-речевой эстрады»⁸. Важно также упомянуть миниатюрные мемуары А. С. Шведерского, посвященные его дружбе и общению с режиссером Р. А. Сиротой⁹.

И сколь ярки его воспоминания о Л. Ф. Макарьеве: «Я учил пониманию...»¹⁰ Воспоминания сердечные, простые и одновременно философские. Ученик оценивает учителя, его идеи, педагогические находки. Ученик чувствует учителя. Ученик, относящийся к учителю с нескрываемым восхищением и неподдельным уважением, некоторые жизненные и творческие ситуации мастера передает с юмором и шаловливо. Ученик зорким глазом подмечает главное в мыслях и педагогических поступках учителя и толкует их, раскрывает, чувствуя глубины и «сверхзадачу». Такие вдумчивые ученики — редкость. Такие верные ученики — счастье учителя. Такие самостоятельные ученики — гордость учителя. Воспоминания об учителе ученик начинает словами из его устного завещания: «Вот когда я умру, ты скажешь людям, что я учил *пониманию!*»¹¹ И постепенно, расшифровывая эту фразу учителя, он раскрывает ее потенциальную значимость для педагогики в вузе, да и в театре тоже: «Процесс понимания, постижения — процесс медленный. День за днем, час за часом. Это требует терпения, громадной веры в изначальное значение этого процесса.

Вера в то, что однажды это вернется, вернется, как открытие самого студента, как феномен личного постижения себя, прекрасного, постижение того, что трата личности в искусстве и есть величайшее наслаждение и величайший смысл самого искусства.

Макарьева никогда не заботила театральная форма зачета, особенно на первом курсе.

Хорошая организация. Точная. Даже элегантная. Это все, что нужно.

Работа души, напряженная и сосредоточенная. Постигание себя.

Процесс без всякой развлекательности.

Найти высокий смысл в наипростейшем упражнении на память физических действий.

Грустно, что уходит это терпение, что уходит вера в то, что процесс накопления порой важнее, чем результат»¹².

Представляется значимой и режиссерская работа А. С. Шведерского. Начиналась она в ЛенТЮЗе, когда он проходил ассистентскую школу на спектаклях, режиссером которых был Л. Ф. Макарьев¹³, а затем стал режиссером спектаклей, поставленных известными мастерами режиссуры П. К. Вейсбремом¹⁴ и С. Е. Димантом¹⁵. Ставил спектакли Анатолий Самойлович и в профессиональных театрах: «Именем революции» М. Ф. Шатрова во Владимирском театре им. М. Ю. Лермонтова (1975), «Ловушка» Р. Тома (1987), «На глазах у женской береговой охраны» П. Бекеша (1988) в Великолукском драматическом театре. На различных актерских, режиссерских и эстрадных курсах ЛГИТМиКа–СПбГАТИ А. С. Шведерским было поставлено более двадцати спектаклей.

Публикуемые письма Л. Ф. Макарьева А. С. Шведерскому связаны прежде всего с театральной педагогией.

Первое письмо в большей своей части касается их совместной деятельности в Драматической студии ТЮЗа: один курс только что выпущен, второй предстоит набирать, и поэтому Макарьев отмечает положительные и трудные моменты из прошлой их педагогической практики и намечает некоторые нововведения в воспитании следующего курса. Важно письмо также и довольно грустной оценкой Макарьевым тогдашнего положения вещей в Театральном институте: он доверительно описывает адресату атмосферу, в которой ему приходится руководить кафедрой, пишет о своем намерении отказаться от

заведования кафедрой, а то и об уходе из вуза. Идет в письме речь и о судьбе Анатолия Самойловича. Макарьев убежден в режиссерском и педагогическом таланте своего ученика и советует ему продолжать свои шаги в режиссуре и поступать в аспирантуру по кафедре актерского мастерства ЛГТИ. Здесь проступает его забота о будущем театральной педагогики, и в лице Анатолия Самойловича он видит одного из продолжателей лучших традиций вуза. В чем Макарьев, конечно же, не ошибся.

Во втором письме очерчиваются научные и методические аспекты воспитания последнего актерского курса Макарьева и работы возглавляемой им кафедры. Все, что намечается в этом письме, все планы по выпуску спектаклей были в дальнейшем неукоснительно соблюдены. Это отражает одно из важнейших качеств макарьевского руководства курсами и кафедрой: он добивался выполнения намеченного, решенного с удивительной одержимостью. Это тем более поразительно, что в начале 1972 года у него произошел первый инсульт, он длительное время провел в больнице, оправился и с новой энергией завершал обучение курса в весенние и летние месяцы: посещал и обсуждал спектакли, проводил дополнительные репетиции, волновался по поводу различных недоразумений, которые всегда сопутствуют последним месяцам пребывания студентов в театральном вузе. До конца мая он проводил уроки и беседы со студентами, с режиссерами и директорами ленинградских и периферийных театров, намеревающимися пригласить его учеников в свои театры, разговаривал индивидуально с учениками об их будущем.

Публикация этих двух писем Л. Ф. Макарьева стала возможной благодаря дочери А. С. Шведерского Ольге Анатольевне. Она разыскала эти письма в архиве

своего отца и их копии передала публикатору. Благодарю Ольгу Анатольевну и за то, что она сумела найти в архиве отца интересные документы из жизни последнего курса Л. Ф. Макарьева. Среди них «Программа зачета по сценической речи», прошедшего 2 июня 1969 года, включавшего в себя, помимо голосо-речевого тренинга, еще и исполнение публицистических отрывков о чистоте и красоте русской речи, о языке, о мышлении, о выразительности русского слова и ценности слова на сцене. А еще ею был обнаружен документ редкой психологической ценности: итоги опроса студентов курса об их оценке своих однокурсников. Не могу свидетельствовать, предпринимались ли подобные эксперименты на других курсах и другими руководителями классов, но на этом актерском курсе педагоги осуществили такой безымянный опрос. Каждому из студентов класса в конце первого года обучения в вузе была предоставлена возможность поставить оценки своим соученикам. Градация была следующая: «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «плохо», «очень плохо». Из этих оценок выводился средний балл. Самый высокий балл оказался равным 4,81, самый низкий — 3,48. Не берусь судить о результатах опроса. Могу только заметить, что во многом эти баллы оказались пророческими, что говорит, а это важно, об искренности студентов и их прозорливости.

Помимо двух писем Леонида Федоровича в публикацию вошло письмо Анатолия Самойловича, адресованное учителю. Макарьев в августовском письме 1960 года с радостью говорит об образности письма ученика, описывающего отдых в Очакове. Замечательно, что это письмо сохранилось в архиве Макарьева¹⁶ и читатели могут разделить его восторги от обаятельных описаний Шведерского. Письмо это помещено сразу после первого макарьевского письма.

I

Л. Ф. МАКАРЬЕВ —
А. С. ШВЕДЕРСКОМУ

<17–VIII–60 г.>¹⁷

4 моря и 20 шлюзов до Астрахани от Москвы — это неопишное торжество инженерии — гидротехнического и эстетического творчества. Цифры и смысл этих «числ» — невероятное доказательство мощи земли нашей, но еще и в $\frac{1}{10}$ неисчерпанного... потенциала. Когда видишь своими глазами, как рекой можно управлять, как будто под твоими руками могучий оркестр сил природы, когда один человек с микрофоном у рта, сидя у пульта в закрытом «Дворце техники», повелевает железобетонными воротами, кранами, огромными караванами судов и различными уровнями одной и той же реки в одном и том же фарватере — когда видишь это стариковскими глазами, видевшими и нечто совершенно невообразимо противоположное и грубое, начинаешь понимать великий смысл событий преобразования жизни. Словом — это еще не поддается «словам», это только голосом можно, да и то с присовокуплением «ядренной нашей матушки» Руси ненаглядной!..

Силища — мы!.. И ничего тут не скажешь иного!..

В Кемери мы устроились очень приятно.

Погода только, после волжской жары, несколько подгуляла. Сыро и прохладно. Но нас здесь ждали, подготовили нам № «полулюкс» с ванной и две комнаты. Так что жаловаться не приходится. Отдых налицо! — если бы не «муторное» самочувствие в связи с институтскими «маневрами», от которых хочется бежать совсем из этого «вуза».

Не знаю, как сложится моя жизнь в новом году. Положение мое до смешного странное. Ни в ТЮЗе, ни там, кажется, меня не хотят видеть отсутствующим. Но и в ТЮЗе и там я, в сущности, на полном

законном основании и без особенных сожалений со стороны руководства могу не работать. Разумеется, я буду работать во всяком случае и хочу — в ТЮЗе «malgré tous»!¹⁸ И режиссура, и Студия — это моя жизнь вся (39 лет)¹⁹. И кое-что еще хочется сделать, испытать, досказать и пр. Но Институт — это «бардак»! И дешевый, даже без «приличного отношения», а просто руководимый «вышибалами»...²⁰ Я уже подал заявление о категорическом уходе, но Райком не отпускает. Но я все равно на старом положении не останусь. Скоро, впрочем, это определится!

Что касается твоего личного «плана», то могу только сказать, что лучше мне будет дать конкретный тебе ответ по приезду в Л<енингра>д, когда я выясню свое положение в Ин<ститут>те. А заниматься ты должен во всяком случае. Сдать кандидатский minimum нужно. Это поможет и дальнейшему. Вообще я, если позволишь так сказать, о тебе очень думаю и очень хочу, чтобы с этого года ты уже серьезно поставил (и практически) перед собой задачу идти по режиссерскому профилю. Возможность такую ты имеешь, и я всячески тебе это помогу осуществить. Это мой долг и обязанность, и будем это делать!

Об «этюдах» пока не думал²¹. Я тут занялся летом одной работой творческого характера²² и как-то от педагогики отдыхал. Однако есть некоторые мысли, о которых не напишешь в письме. Много будет зависеть от личного состава студийцев, от их общего уровня одаренности и культуры. Речь идет о начале работы над пьесой сразу же²³. А в зависимости от пьесы и встанет вопрос об этюдах и их методической разработке, построении, типологии и т.д.

Главное — надо создать определенный студийный «режим нового студийного самочувствия» в духе определенного «внутреннего императива искусства, как служение идее современности». Эту задачу можно решить только в связи с общим

воспитательным режимом в труппе театра. Необходимо сделать труппу ответственной за воспитание молодежи, а не только нас — педагогов! Об этом надо будет поставить вопрос... на общем собрании труппы. Иначе — дело не пойдет, и я этим заниматься откажусь!

Первое тебе задание, Толечка! Вот какое: подбери какой-нибудь материал и приступай к работе над пьесой в смысле драматургической обработки какой-нибудь современной хорошей повести или романа для юношества! Этот этап ты должен пройти непременно. Режиссер, в подлинном смысле, должен начать формироваться на драматургическом процессе²⁴. Спектакль — это прежде всего глубокое владение драматургией: сверхзадача и сквозное действие.

Читал ли ты Ж. Валлеса «Инсургент»?²⁵

Это — блистательно! Умно! Талантливо! Захватывающе!..

Ну-с, дорогой мой, я тебя умучил не столько мыслями, которых мало, сколько почерком. Ничего не могу делать, иначе не могу писать.

Крепко тебя целую! Спасибо за твою великолепную работу в Студии. Я очень в тебя верю и верю в будущее твое!

Целую тебя. Верочка²⁶ тоже шлет тебе и вместе со мной твоей маме и Лидочке²⁷ самый сердечный привет! <...>

Твой Л. Макаръев

P.S. Великолепно ты описал «рыб», которые «страдают», и ваш инцидент с «охраной» в море! Здорово. Купайтесь на здоровье! Л. М.

Комментарий: в постскриптуме, как видим, Макаръев восхищается рассказами ученика об отдыхе на море, содержащими в только что полученном от него письме. Письмо А. С. Шведерского учителя приводится ниже полностью с некоторыми техническими правками.

А в блокноте «Кемери. Лето. 1960 г.» имеется такая замечательная макаръевская запись: «12–VIII–60 г. Два прекрасных письма я получил сегодня — одно — от Толи Шведерского, другое — от Лили Гавриловой²⁸. Оба мои ученики и ближайшие товарищи по педагогической работе. Оба умны, увлечены своим делом. Как хорошо, что есть такая молодежь. Они оба мне верят. Как мне оправдать это доверие. Я так хочу им светлого будущего! О, если бы действительно я мог им помочь в этом!»²⁹

II

**А. С. ШВЕДЕРСКИЙ —
Л. Ф. МАКАРЬЕВ**

10/VIII 1960 г.

Дорогие Леонид Федорович и Вера Алексеевна!

А мы с мамой и Лидушкой в Очакове, вот куда забрались!

Собственно говоря, не в самом городе, а рядом, в рыбацкой слободке. Слободка, как и город, «вполне рыбацки» — рыбы здесь очень много самой разной и очень дешевой. Даже как-то странно покупать целого, еще почти живого осетра весом в 2 кг за 20 р. Да к тому же рыба, принесенная с моря, необычайно красива и совсем не похожа на обычную магазинную дохлятину, превращенную вдобавок во всякое филе. Она отливает всеми красками моря, в ней сохраняется какая-то грация и сила, так что ее вид в прозаическом тазу вызывает какую-то горечь и обиду за ее судьбу. Недавно на базаре Лида услышала, как женщина, продававшая рыбу, в сердцах заметила покупательнице, с подозрением рассматривавшей бычков: «Ну что ты ее жмешь, бо он и так несчастный!»

Так что даже местным жителям не чуждо это некоторое чувство «жалости» к красивой рыбе.

Хозяина нашего, как и положено для романтики, зовут Гаврик (Гаврила Титыч), он весьма смахивает на выросшего

катаевского Гаврика³⁰, во всяком случае, речь его так густо пересыпана всякими «туточками», «тамочки» и «теперичка», что мама иной раз просто не понимает, что он говорит. В общем, здесь очень мило, если бы не подводило... море. Мы как-то совершенно не учли, что рядом впадают Буг и Днепр, поэтому вода в море не такая соленая и с некоторой мутненькой. Это для нас с Лидушей очень огорчительно, потому что в маске плавать не так интересно. Вчера мы в поисках чистой воды заплыли с нашего пляжа довольно далеко в море (пляж этот «дикий», на нем нет ни тентов, ни ограждений, как на другом, «цивилизованном» пляже). Вода там была уже более голубоватой, да и глубина весьма приличная, думаю, что метров 6–7, и мы там с наслаждением кувыркались и ныряли, пока Лида меланхолично не заметила: «Помоему, эта моторная лодка идет к нам!!» Не прошло и минуты, как лодка с воем подошла к нам и пожилой мужчина, в белом берете (как потом выяснилось — начальник спасательной станции Очакова), мрачно предложил нам «сидать в лодку». Лида, высунув из воды один нос и пуская под водой пузыри, невинно заявила, что ей не влезть³¹. Ражий парень, сидевший на носу, немедленно предложил свои услуги, которые так же немедленно были отклонены. Затем началась длинная дискуссия относительно того, что можно и чего нельзя делать на море и что на первый случай мы должны заплатить по 50 р. штрафа. Мы вежливо извинялись, а они так же вежливо настаивали, основываясь на том, что они на службе. Со стороны все это выглядело, вероятно, смешно: 2 человека в лодке, можно сказать, среди моря ведут полемику с 2 людьми, которые висят где-то между поверхностью и дном. Наконец я сказал, что мы доплывем до берега сами и сами придем на спасательную станцию «выяснять отношения». Из лодки заявили, что они не сомневаются в том, что мы доплывем обратно, но что в наш добровольный

приход они не очень верят. Снова начался спор на тему о честности, доверии и т.д. А мы все «висим и висим» в голубой водичке. Наконец мы победили, лодка с воем умчалась, мы поплыли к берегу, оделись и, ничего не сказав маме, мирно дремавшей под самодельным тентом, направились с повинной на спасательную станцию. «Ага, пришли, проявили благородство!» — сказал начальник, обращаясь не то к нам, не то к сидевшим рядом подчиненным. Затем он неожиданно прочел нам популярную лекцию о Фонтанке, Неве и Обводном канале. Исчерпав все свои знания, он подвел нас к инструкции, висевшей на стене, и, убедившись, что мы ее прочли... отпустил с миром, пощадив наши 100 р. Вот и все наши скромные Очаковские развлечения и впечатления. Тем не менее отдыхаем очень хорошо.

Так, откровенно говоря, Вы меня довольно основательно разволновали всякими аспирантскими возможностями, хотя я понимаю, что Вам трудно мне что-либо обещать, все же я стараюсь не терять времени и довольно усиленно занимаюсь языком, довольно энергично приближаясь к кандидатским требованиям.

Томят всякие мысли по поводу трехлетнего опыта работы студии, особенно в связи с Вашим замечанием о «несостоявшемся человеческом разговоре». Вы тогда сказали это, как говорится, «в сердцах» и вряд ли сами верите в абсолютность этого, но основания для беспокойства относительно будущего все же есть. Мне представляется, что первый год и первая половина второго года прошли в полном единстве с ними и человеческом взаимопонимании. Это безусловно! «Неприятности», по-моему, начались с момента интенсивной эксплуатации «Москвы — Спутника»³². Я просто убежден, что 14 спектаклей «Дяди Вани»³³ имели больший педагогический эффект, во всех смыслах, чем 70 с лишним спектаклей «Москва — Спутник» и «Ноль по поведению»³⁴. Тут

есть много подробностей, о которых в письме трудно писать. Или еще — как в условиях производственной практики, ведущей к большой раздробленности курса, сохранить в них то чрезвычайно важное ощущение коллектива, которое так помогает на 1–2 курсе? Быть может, следует найти в этот момент производственной практики и работы над разными спектаклями еще какую-то форму занятий, которая охватывала бы весь курс и организационно даже не была бы связана с работающими спектаклями? Или вот такой методический момент. Очень часто студенты, не обязательно наши, а вообще студенты, говорят на 3–4^{ом} курсе — «Ах, черт, ведь только теперь понимаешь, как важен 1 курс, дурак я был» и т.д. Глубокого понимания, конечно, от них и нельзя потребовать, для этого нужен личный опыт, чувственный опыт, но все же — можно ли добиться, чтобы таких восклицаний не было?

В общем, бродит масса мыслей по самым разным направлениям — все этого дела. У меня складывается впечатление, что новая студия однороднее по своему составу, очень было бы хорошо, если бы это впечатление подтвердилось!..

Чувствую, что надо кончать письмо, а то я его буду писать до бесконечности и вручу лично 3^ю числа.

Мама и Лидушка шлют Вам с Верой Алексеевной свой привет.

Может быть, черкнете хоть открыточку, чтобы знать, что у Вас все благополучно и что Вы хорошо отдыхаете; если найдется такая минутка, ответьте, пожалуйста, на такой вопрос:

Какие упражнения или этюды Вы считаете требующими наибольшей разработки? Я бы с удовольствием пофантазировал на эту тему.

Пишите по адресу: Николаевская область. Город Очаков. Слободка Цокуренко. Дом 101. Ольге Андреевне Синкевич. Для меня.

Ваш Толя Шведерский

Р. С. А как Вы пользуетесь «фальшивым» мундштуком?³⁵ Могу себе представить!!!³⁶

III

Л. Ф. МАКАРЬЕВ —
А. С. ШВЕДЕРСКОМУ

23–VIII–71 г.

Дорогой Толя!

Нам так и не удалось в последние дни прошлого года встретиться и наметить начало наступающего учебного года. Это было важно сделать, тем более что я вернусь из отпуска только 3-го сентября, когда занятия уже должны протекать в плановом порядке.

Официально я приступлю к работе не раньше 9-го (по договоренности с ректором), но фактически буду в Институте 4-го сентября и вообще, когда будет нужно...

Планируя работу кафедры³⁷ и работу нашего дипломного курса, я полагаю необходимо исходить из таких перспектив:

«Тартюф», с которого надо начать год, должен быть выпущен не позже начала ноября. (Если позволят «обстоятельства» и самая творческая сторона готовности, будет хорошо выпустить его в конце октября³⁸.)

Одновременно должна вестись работа и над «Соловьиной ночью»³⁹, как работа Н. Ивановой⁴⁰ п/р Р. Р. Суслевича⁴¹. Прошу тебя с ним встретиться и договориться о возможных «параллелях» в занятиях.

Если Р. Р. Суслевич по каким-либо причинам не сможет сразу же приступить к работе, то пусть работает Н. Иванова — так как ее спектакль должен быть выпущен не позднее конца ноября.

Что касается «Грозы», то я предполагаю ее выпуск в феврале месяце, а если удастся — в более ранний срок... Но во всяком случае после Нового года⁴². Это значит, что отдельные сцены и диалоги я хотел бы начать с середины сентября или

с октября (по договоренности с твоим Тартюфом, не мешая друг другу, но друг другу сочувствуя!). От студентов необходимо потребовать самой ответственной работы. Предложить им особенное внимание обратить и найти время для самостоятельной работы над ролями, в которых они хотели бы показаться «кушам», которые съедутся в порядке отбора для себя «молодых кадров»...

Придя 4-го в институт, мы с тобою подробнее обговорим весь этот трудный план.

Передай, пожалуйста, Эле — лаборантке⁴³, чтобы она забронировала в канцелярии ректората машинистку для напечатания экземпляров плана работы кафедры, который мною сделан на весь год и который я ей принесу 4-го сентября. К заседанию кафедры (в конце сентября) все должно быть готово. Третья пятница сентября и каждого месяца — заседания...

Прости, что затрудняю этим вопросом, но иного пути у меня нет.

С. В. Гиппиус⁴⁴, вероятно, еще не приступит к работе так рано...

Привет курсу. Желаю всего лучшего. Верю в дружную работу.

Л. Макарьев

P. S. Если будет возможность, захвати и для себя, и для меня книжку М. Г. Ярошевского — «Психология в XX столетии»⁴⁵.

Спасибо.

ЛМ.

P. P. S. Одновременно я посылаю письмо В. Б. Черкасову⁴⁶ с просьбой помочь нам справиться с планом выпуска спектаклей в сроки, которые мне кажутся наиболее удобными для нас.

Если же у тебя есть какие-либо иные соображения, то попроси В. Б. Черкасова дожидаться моего приезда, чтобы совместно установить окончательный календарь наших спектаклей.

ЛМ.

Примечания

¹ Отец А. С. Шведерского Самуил Осипович Ривош (1884–1942) до революции работал в токарных мастерских инженером-электриком, после революции был инженером.

² Мать А. С. Шведерского Маргарита Эмильевна Шведерская-Ривош (1897–1989) — преподаватель иностранных языков; с 1916 г. училась на филологических курсах Петроградского университета, в 1924 г. окончила Педагогический институт им. А. И. Герцена по отделению иностранных языков; преподавала французский и английский языки в Фонетическом институте практического изучения языков, руководимом И. Э. Гиллельсоном, в Трудовых школах, на Высших гос. курсах иностранных языков; с 1937 г. до августа 1942 г. работала ст. преподавателем в I Педагогическом

институте иностранных языков; в 1942–1944 гг. заведовала кафедрой иностранных языков Новосибирского педагогического института, с 1942 по 1946 г. — преподавала в ЛГТИ французский язык (см.: Автобиография М. Э. Шведерской-Ривош от 12 апр. 1944 г. // Архив РГ ИСИ. Оп. 2-к. Д. 34. Л. 125–126). Автор методических пособий: *Шведерская М. Э.* Сборник грамматических и лексических упражнений по французскому языку для VIII, IX и X классов средней школы. М., 1960; *Балинская В. И., Шведерская М. Э.* Курс английского языка (повышенный). Ч. 1. Л., 1938; *Балинская В. И., Шведерская М. Э.* An Advanced Course of English. [Курс английского языка (повышенный)]. Л., 1940.

Происходила Маргарита Эмильевна из рода Шведерских — ли-

бавских немцев лютеранского вероисповедания. Ее дед Герман-Эренфрид Шведерский (1810–1883) — купец 2-й гильдии, торговал медным и железным товаром на Фонтанке, 67, имел паровую мельницу на Болотной ул., 5. Бабушка — Анна-Доротея (урожд. Фрей) (1826–1871). Отец — Йоханнес-Артур-Эмилий (Эмиль Германович) Шведерский (1849/1850–после 1917) — потомственный почетный гражданин, финансист, банкир; соучредитель Санкт-Петербургского ломбарда, член Общества электрического освещения, член правления 3-го Общества взаимного кредита; владелец доходных домов по Б. Пушкарской, 67 и 69/32-а на углу Каменноостровского пр. Мать — Лидия Филипповна (урожд. Плейулт).

³ Этот военный актерский класс заканчивал ЛГТИ в начале ле-

та 1946 г. Одной из дипломных ролей А. С. Шведерского был Астров в спектакле по «Дяде Ване» А. П. Чехова.

⁴ Среди сыгранных Шведерским ролей в Ленинградском ЛТЮЗе: Тибальт («Ромео и Джульетта» У. Шекспира), Скалозуб («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Николай I («В садах лица» Д. Дэля), Дзержинский («Именем революции» М. Ф. Шатрова), Канцлер («Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака).

⁵ См.: Диагностика и развитие художественной одаренности: Сб. научных работ / Ред.-сост. Е. Е. Колчин. СПб., 1992. С. 67–75.

⁶ См.: Азы актерского мастерства: Сб. статей к 40-летию театрально-педагогической деятельности Владимира Викторовича Петрова / Отв. ред. Н. В. Рождественская. Сост. Е. Р. Ганелин. СПб., 2002. С. 141–149. Здесь непременно нужно обратить внимание на то, что сборник освещает театрально-педагогическое творчество замечательного театрального педагога, засл. деят. иск. РСФСР, профессора В. В. Петрова — ученика Л. Ф. Макарьева, выпущенного из его класса в 1948 г. и с 1987 по 2007 г. заведовавшего кафедрой основ мастерства актера, которую с 1939 по 1972 г. возглавлял его учитель.

⁷ См.: Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография / Отв. ред. Е. Р. Ганелин. СПб., 2006. С. 10–15.

⁸ См.: Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров в вузе. Л., 1988. С. 26–34.

⁹ *Шведерский А. С.* Мы теряем тех, о ком потом говорим с признательностью и благодарностью... // *Роза Сирота: Книга воспоминаний о режиссере и педагоге.* СПб., 2001. С. 112–116.

¹⁰ См. в кн.: Леонид Макарьев: Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 200–203.

¹¹ Там же. С. 200.

¹² Там же. С. 202.

¹³ А. С. Шведерский в качестве ассистента-режиссера работал над

спектаклями «Воробьевы горы» А. Д. Симукова (премьера 23 июля 1949 г., режиссер Л. Ф. Макарьев, художник Г. И. Берман) и «Ее друзья» В. С. Розова (премьера 22 марта 1950 г., режиссер Л. Ф. Макарьев, художник Г. И. Берман).

¹⁴ Имеются в виду спектакли: «Два клена» Е. Л. Шварца (премьера 5 ноября 1954 г., постановка П. К. Вейсбрема, художник Н. Н. Иванова) и «Дом № 5» И. В. Штока (премьера 5 ноября 1955 г., постановка П. К. Вейсбрема, художник Г. И. Берман).

Павел Карлович Вейсбрем (1899–1963) — режиссер и театральный педагог; поставил в ленинградских театрах более ста спектаклей, работал в БДТ, в театре им. Ленсовета; был режиссером ЛенТЮЗа с 1938 г., поставил в нем такие знаменитые спектакли, как «Кот в сапогах» Л. Ф. Макарьева и С. А. Дилина, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (с Макарьевым в заглавной роли), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Сказки Пушкина» и др.

¹⁵ Вместе с М. К. Хряковым А. С. Шведерский являлся режиссером спектакля «Именем революции» М. Ф. Шатрова (премьера 2 ноября 1957 г., постановка С. Е. Диманта, художник Н. Н. Иванова).

Семен Ефимович Димант (1915–1975) — режиссер; засл. деят. иск. РСФСР; режиссер ЛенТЮЗа с 1943 г. Поставил на тюзовской сцене более тридцати спектаклей, среди них: «Свадебное путешествие» В. А. Дыховичного (премьера 27 ноября 1943 г.); «Мелюзга» А. П. Чехова (15 января 1944 г.), «Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака (3 марта 1946 г.), «Красный галстук» С. В. Михалкова (25 ноября 1947 г.), «Хижина дяди Тома» А. Я. Бруштейн (29 октября 1948 г.), «Белеет парус одинокий» В. П. Катаева (31 декабря 1951 г.), «Как закалялась сталь» Н. А. Островского (24 марта 1955 г.), «Музыкантская команда» Д. Дэля (25 июля 1956 г.), «Накануне» И. С. Тургенева (5 марта 1960 г.), «А с Алешкой мы друзья» Г. С. Мамлина (2 января

1963 г.), «Дон Карлос» Ф. Шиллера (29 июня 1964 г.), «Дон Кихот» М. А. Булгакова (21 мая 1966 г.), «А зори здесь тихие» Б. Л. Васильева (8 мая 1970 г.) и др.

¹⁶ Письмо хранится в личном архиве публикатора.

¹⁷ Письмо, согласно штемпелю на конверте, отправлено по почте 17 августа 1960 г. Стало быть, оно написано не позже этого дня.

¹⁸ Несмотря на все (фр.).

¹⁹ Если говорить точнее о количестве лет, прошедших с начала театрально-педагогической работы и режиссерской деятельности, то отметим, что педагогическая работа Макарьева в Техникуме ЛенТЮЗа началась 1 мая 1931 г. Он же являлся заведующим Техникумом во все годы его существования (1931–1935). Премьера же первой режиссерской работы Макарьева — спектакль «Бунтари» по его же пьесе — прошла 26 января 1934 г. в ЛенТЮЗе (постановка А. А. Брянцева, режиссеры Л. Ф. Макарьев и Г. В. Галафре, художник В. И. Бейер).

²⁰ Подробнее об атмосфере в институте в весенне-летние месяцы 1960 г. см. в комментариях к письмам С. С. Мокульского в публикации «С. С. Мокульский — Л. Ф. Макарьев. Последние письма. Декабрь. 1959» (Театрон. 2018. № 3. С. 71–82).

²¹ Разговор идет о принципах использования так называемого «этюдного метода» в начальный период актерской подготовки учащихся вновь набранной Студии ЛенТЮЗа. А. С. Шведерский, напомним, преподавал актерское мастерство и ставил учебные спектакли в обеих студиях (и в выпущенной, и в принятой). Во второй половине 1950-х гг. Л. Ф. Макарьев усиленно занимался теоретической разработкой принципов работы над «этюдами» в учебном процессе и в работе над пьесой.

²² Как раз в это самое время Макарьев завершал работу над третьим — уже последним — вариантом пьесы «Трубка мира» по мотивам «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло. Все эти варианты пьесы хранятся: ЦГАЛИ СПб.

Ф. Р-185. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 1–64 (машинопись с авторской правкой); Ед. хр. 101. Л. 1–71 (машинопись с авторской правкой); Ед. хр. 102. Л. 1–87 (машинопись с авторской правкой).

²³ Идея начинать обучение актера в театральной школе с работы над пьесой в те годы витала в воздухе и имела во второй половине 1950-х гг. в ленинградском театральном институте, по крайней мере) свое реальное осуществление. К этому были склонны Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова, почерпнувшие эту идею у К. С. Станиславского. Они, кстати говоря, написали в первой половине 1960-х гг. работу, в которой была изложена идея и описана попытка обучать актера с первых шагов на материале конкретной пьесы, не прерывая параллельного проведения актерского тренинга; в этом случае пьеса представлялась авторам как стимул и как материал всестороннего актерского воспитания. Отрывок этой работы был опубликован С. В. Гиппиусом уже после ухода из жизни обоих авторов (см.: *Зон Б. В., Сойникова Т. Г.* О воспитании актера // Наука о театре: Межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов / Отв. ред. А. З. Юфит. Л., 1975. С. 369–400). Основой гипотетического эксперимента Зона и Сойниковой стала пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие».

²⁴ В этом совете ученику Макареву опирается на свой собственный театральный опыт. До того как он приступил к первым своим режиссерским опытам (вначале под руководством А. А. Брянцева, а потом и самостоятельно) — он в течение почти десятилетия с успехом пробовал свои силы в написании инсценировок и оригинальных пьес для детского театра. Все его драматургические произведения (начиная с 1925 по 1934 г.) были поставлены на сцене ЛенТЮЗа: «Гражданин Дарней» — инсценировка «Повести о двух городах» Ч. Диккенса (1925); «Гимешкин рудник» (1925); «Еремкалодырь» (1926); «Принц и нищий» — инсценировка повести

М. Твена (1928); «Дружным ходом» (в соавт. с А. Н. Ореховским (1930)); «Бунтари» (1934).

²⁵ См.: *Валлес Ж.* Инсургент. М., 1960. В книге воссоздаются события, предшествовавшие образованию Парижской Коммуны.

²⁶ Вера Алексеевна Зандберг-Макарьева (1899–1975) — актриса, театральный педагог; жена Л. Ф. Макарьева. См. о ней подробнее: *Шварц Е. Л.* Письма В. А. Зандберг и Л. Ф. Макареву 1927–1928 гг. / Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева // Театрон. 2013. № 1 (11). С. 86–121.

²⁷ Лидочка — Лидия Владимировна Тихомирова (род. 1922) — спортсменка (конькобежка, пловчиха), тренер по плаванию; чемпионка Ленинграда по конькам среди девочек и среди мальчиков; окончила Институт им. П. Ф. Лесгафта, работала тренером по плаванию в обществе «Динамо». Супруга А. С. Шведерского.

²⁸ Лидия Григорьевна Гаврилова (1925–2009) — актриса, театральный педагог; старший преподаватель кафедры основ мастерства актера ЛГИТМиКа, засл. арт. Тувинской АССР. В 1947 г. окончила Ленинградский театральный институт по классу Б. В. Зона, под руководством Макарьева проходила обучение в ассистентуре-стажировке. Преподавала актерское мастерство на курсах Макарьева (1955–1959, 1959–1963) и в Тувинской национальной студии (1963–1966). В последующие годы была вторым педагогом на курсах актеров музыкальной комедии, руководимых И. А. Гринцуном (1967–1972, 1972–1977, 1977–1982), на актерских курсах И. О. Горбачева (1971–1975, 1979–1983, 1983–1987). В дальнейшем являлась профессором Школы русской драмы, возрожденной в 1993 г. И. О. Горбачевым (1993–2009). Автор печатных работ по театральной педагогике: *Гаврилова Л. Г.* Тувинская национальная студия // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: Сб. статей / Сост. М. В. Побединский. Л., 1971.

С. 155–167; *Гаврилова Л. Г.* Некоторые особенности подготовки национальных актеров // Сценическая педагогика. Л., 1988. Вып. 3. С. 47–55; и воспоминаний о Л. Ф. Макарьеве (см.: Леонид Макарьев: Сборник. М., 1985. С. 186–188).

²⁹ ГМТМиИ. ГИК 15508/3. ОРУ 16743. Л. 21 об. Публикуется впервые.

³⁰ Здесь упоминается героиня повести В. П. Катаева «Белеет парус одинокий» — Гаврик. Вспоминается и диалог из повести, когда Гаврик принес бычков торговке рыбой мадам Стороженко и она, «громадная, неприступная, каменная», его обманывает, издевается над ним: «Она запустила в садок пятерню и проворно вытащила несколько бычков; посмотрела на них вскользя и уставилась на Гаврика круглыми глазами, черными, как виноград „изабелла“.

— Ну, где ж бычки?

Гаврик молчал.

— А тебя спрашиваю, где бычки? <...>

— Так вот же бычки, тетя. У вас в руках. Что вы, не видите?

— Где бычки? — закричала вдруг торговка, делаясь от гнева красной, как свекла. — Где бычки? Покажи мне где? Я не вижу. Может быть, вот это, что я держу в руках? Так это не бычки, а воши!» (*Катаев В. П.* Белеет парус одинокий // Собр. соч.: В 5 т. М., 1956. Т. 2. С. 82–83).

³¹ Как говорится, не на тех напали: Лидия Владимировна обладала исключительным умением нырять и долго находиться под водой. Ее дочь, Ольга Анатольевна Шведерская, известный петербургский художник-живописец, рассказывает: «В блокаду мама была эвакуирована в Нарьян-Мар, где работала в рыбном совхозе. Нырля под лед и распутывала сети рыбаков. Получила в награду бочку соленой рыбы и, вернувшись в Ленинград, спасла семью от голода» (из письма публикатору).

³² Премьера спектакля ЛенТЮЗа «Москва, Спутник» А. М. Кайдановой, в котором активное участие принимали студийцы макарьевского класса, состоялась 27 января

1959 г. Режиссеры Л. Ф. Макарьев и А. С. Шведерский, художники Н. Н. Иванова и Р. А. Смирнов.

³³ Премьера дипломного спектакля Студии «Дядя Ваня» А. П. Чехова на сцене ЛенТЮЗа прошла 6 февраля 1960 г. Режиссеры Л. Ф. Макарьев и Г. Н. Каганов, художник Р. А. Смирнов.

³⁴ Премьера дипломного спектакля Студии «Ноль по поведению» В. Стоенеску и О. Сава на сцене ЛенТЮЗа прошла 10 июня 1960 г. Режиссеры Л. Ф. Макарьев и А. С. Шведерский, художник Г. И. Берман.

³⁵ Макарьев несколько раз пробовал бросить курить, и для этого он и его друзья и ученики придумывали разнообразные способы отвыкания от курения. Видимо, об одном из таких способов и говорит Шведерский.

³⁶ Письмо хранится в личном архиве публикатора. На конверте адрес: Латвийская ССР. Кемери. Санаторий № 1. Профессору Макарьеву Л. Ф.

³⁷ Напомню, что это был последний учебный год, во время которого Макарьев возглавлял кафедру основ актерского мастерства ЛГИТМиКа. С сентября 1972 г. он с должности заведующего кафедрой переходит на должность профессора-консультанта и до последнего дня жизни осуществляет руководство аспирантами.

³⁸ Премьера «Тартюф» Жана-Батиста Мольера прошла 28 ноября 1971 г., режиссер А. Шведерский, художник Н. Ю. Билибина, композитор А. П. Смелков.

³⁹ Премьера «Соловьинной ночи» В. И. Ежова состоялась 22 декабря 1971 г., режиссер-постановщик Н. Г. Иванова, художественный руководитель постановки Р. Р. Сусливич, художник Н. А. Соллоуб.

⁴⁰ Наталья Георгиевна Иванова (Чиркова) — режиссер, театраль-

ный педагог; ученица Л. Ф. Макарьева — окончила ЛГИТМиК в 1973 г.; ныне преподаватель отделения славянских языков и литературы Гарвардского университета; автор исследования, посвященного творчеству Л. Ф. Макарьева, в котором анализируется его педагогический путь, влияние на него его учителя Ф. Ф. Зелинского, рассматривается деятельность Макарьева — актера, режиссера, активного участника тюзовского движения (см.: *Иванова Н. Г.* «Учить надо для будущего» // *Театрон*. 2017. № 4 (22). С. 40–57).

⁴¹ Рафаил Рафаилович Сусливич (1907–1975) — режиссер, театральный педагог; засл. арт. РСФСР; в 1929 г. окончил ТСИ по классу В. Н. Соловьева, один из самых известных режиссеров Ленинграда. По приглашению Л. Ф. Макарьева преподавал в ЛГИТМиКе в 1963–1973 гг. Выпустил три режиссерских курса (1966, 1967, 1972), актерский курс (1971), преподавал на режиссерском курсе Л. Ф. Макарьева (вып. 1969 г.). Среди учеников Сусливича: О. Рябоконь, В. Пази, А. Курашинов, О. Зарянкин, М. Гаврилова, В. Еременко, Л. Рахлин, В. Фильштинский. См. воспоминания о Р. Р. Сусливиче: *Пази В. Б.* Театральный транзит. СПб., 2005. С. 174–185; *Васильев Ю. А., Фильштинский В. М.* Диалог о наболевшем и привидевшемся // *Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография*. СПб., 2017. С. 523–546.

⁴² «Гроза» А. Н. Островского была выпущена на сцене Учебного театра 27 февраля 1972 г. Постановка Л. Ф. Макарьева, режиссер И. А. Гриншпун, художник В. Г. Коршикова.

⁴³ Елена Павловна Таранова — театровед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра РГИСИ; с мая 1971 г. в те-

чение полутора лет — лаборант кафедры режиссуры ЛГИТМиКа, возглавляемой Г. А. Товстоноговым. По рассказам Елены Павловны, Макарьев очень часто обращался к ней за помощью, и не раз возникали их душевные беседы о жизни, об институте, о проблемах театральной педагогики.

⁴⁴ Сергей Васильевич Гишпиус (1924–1981) — театральный педагог, кинорежиссер; кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства ЛГИТМиКа в 1962–1979 гг., декан факультета драматического искусства в 1971–1974 гг., в 1979–1981 гг. — зав. кафедрой актерского мастерства Дальневосточного института искусств; автор трудов по воспитанию драматического актера: «Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники» (М., 1967), «Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств» (СПб., 2001) и др. Интерес также представляет публикация: *Гиннус С. В.* Диалог об актерском тренинге // *Театр*. 1967. № 5. С. 87–90. Сохранился официальный отзыв Л. Ф. Макарьева на диссертационное исследование С. В. Гишпиуса «Место и значение тренинга в актерском воспитании», датированный 28 апреля 1967 г. (см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 307. Л. 1–4).

⁴⁵ См.: *Ярошевский М. Г.* Психология в XX столетии: Теоретические проблемы развития теоретической науки. М., 1971.

⁴⁶ Валерий Борисович Черкасов (1939–1997) — театровед; кандидат искусствоведения, с 1966 г. преподаватель кафедры филологии и эстетики ЛГИТМиКа–СПбГАТИ, с 23 октября 1990 г. — декан факультета драматического искусства; с 16 февраля 1968 г. по 1 сентября 1973 г. и с 23 марта по 3 января 1970 г. — директор Учебного театра.

Бескорыстная свобода.

Ю. А. Завадский — Л. Ф. Макарьев

*Подготовка текста, публикация, вступительная заметка
и комментарии Ю. А. Васильева*

У знакомства Л. Ф. Макарьева с Ю. А. Завадским была своя предыстория. В созданном А. А. Брянцевым в 1921 году Петроградском (Ленинградском) ТЮЗе в первые сезоны работала стихийно собранная труппа. Какой-то единой творческой установки, согласованных принципов работы над ролью и сценического существования в театре не существовало. Сразу, моментально создать деятельную единую команду было невозможно. Для единения необходимы принципы, в которые могло бы уверовать актерское большинство. Некий эстетический камертон возникал от ощущения цели, от стремления к созданию специфического театра для детей. Художественные задачи детского театра исходили от его основателя и от группы зачинателей театрального дела, не имевшего на ту пору аналогов в мировой практике. А. А. Брянцев понимал пестроту, неоднородность актерского состава театра, но не мог наметить действенного пути его профессионального воспитания. Чувствовали проблему и некоторые актеры театра. Двое из них, с молодых лет тяготевшие к режиссуре, — Б. В. Зон¹ и Е. Г. Гаккель² — уже имели каждый пятилетний стаж сценической работы. Зон служил в провинциальных театрах, играл в основном героев-любников и обучался в Студии Ф. Ф. Комиссаржевского³, где его преподавателями были В. Г. Сахновский⁴ и И. Н. Певцов⁵; Гаккель с 1918 года обучался актерскому искусству в Одессе в Студии артиста В. В. Тезавровского⁶, ученика К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого. Зон и Гаккель, хоть и через посредников, были знакомы с некоторыми из положений си-

стемы Станиславского в области актерской техники⁷ и желали по возможности более глубокого ознакомления с его идеями. Начались их самостоятельные занятия: один задает упражнение, памятное ему по предыдущей учебе, второй упражнение выполняет, затем перемена и вновь пробы. К ним тогда же примкнул и Л. Ф. Макарьев⁸, который никогда нигде актерскому искусству не обучался и имел случайный опыт постижения актерской профессии в Студии при Передвижном театре, участвуя в спектаклях в Студии Р. Б. Аполлонского⁹ и сыграв несколько небольших ролей в спектаклях Петроградского ТЮЗа. Возникший триумvirат — Зон, Гаккель, Макарьев — среди актеров театра получил прозвище «гаккельзоны». Через сорок лет Б. В. Зон так объяснит основной порыв «гаккельзонов»: «Нам хотелось прорваться к ученому искусству и, прежде всего, к Станиславскому, который был в достаточной степени тогда закрыт»¹⁰. Овладев некоторыми педагогическими навыками¹¹, пусть и в узком кругу, «гаккельзоны» стали уговаривать Брянцева доверить им занятия с труппой. После длительных увещаний им удалось склонить Александра Александровича на такой эксперимент. 20 сентября 1923 г. состоялось общее собрание труппы театра. Б. В. Зон вспоминает: «На первом собрании Евгений Густавович, я и Леонид Федорович говорили, и труппа слушала с полным недоверием»¹². Доклады Гаккеля и Зона сохранились. Первый назывался «Основа актерского творчества», второй — «Пути актерского мастерства»¹³.

В конце 1923 года им в руки попала стенограмма урока Константина Сергеевича в одной из многочисленных студий Москвы. Они боготворили эту стенограмму и начали самостоятельно осваивать по ней неведомые им ранее актерские навыки. «Гаккельзоны», углубившись в «стенограмму урока Станиславского» (впоследствии оказавшегося «уроком Михаила Чехова»), продолжили свои занятия опять-таки друг с другом, но постепенно к ним стали присоединяться актеры труппы. Так шаг за шагом они осваивали свою драгоценную шпаргалку. Но все же, желая прорваться к истокам, троица искала возможности для глубокого постижения принципов актерского творчества «по Станиславскому».

«Здесь в ТЮЗе, — рассказывал Макарьев на Вечере памяти Е. Г. Гаккеля, — было положено начало новой традиции для Ленинграда. В городе была сильна петербургская, петроградская устарелая театральная традиция императорских театров. Петербург ненавидел Москву. Москва не любила Петербург. Город москвичи любили и приезжали смотреть белые ночи, но театральную традицию они не любили потому, что у них была найдена художественная правда, а у нас на сцене ее не было. И когда молодое поколение актеров начало жить в театре, мы ориентировались не на петербургские традиции, а на московские новые волны, на традиции мхатовской правды.

Но как это утвердить в Ленинграде? Нужны были знающие люди. И мы, встревоженные случайными встречами, своей творческой дружбой решили поехать к Станиславскому и попросить, чтобы нас учили системе. Мне была поручена эта миссия. <...> Я видел Станиславского один раз и то 10 минут. Я рассказал ему о своем поручении. Он сказал мне — я теперь не директор театра. Обратитесь к Лужскому. Лужский тоже отказал. И только Ю. А. Завадский поддержал меня и прислал Е. В. Елагину¹⁴. Она была первой, кто

преподавал систему Станиславского в вахтанговском варианте в ТЮЗе. Она была приглашена в Школу русской драмы при Александринском театре. Из ТЮЗа пошла система МХАТ. <...> В нашей среде появился человек, который в большой степени на нас повлиял, — Е. В. Шик-Елагина»¹⁵.

Такова предыстория знакомства Л. Ф. Макарьева и Ю. А. Завадского. Тогда же — во второй половине 1920-х годов — возникло их творческое содружество, скорее заочное и редко-редко когда очное. Они никогда и ничего не творили совместно, однако видели и актерские, и режиссерские работы друг друга, переписывались, изредка встречались в Ленинграде или в Москве, немало и «жарко» во время этих встреч обменивались мнениями. Часты были их встречи в Москве во второй половине 1920-х годов, и обязательно в их бесконечных разговорах участвовала Елена Владимировна Елагина.

Жизнь — трудная и захватывающая, полная заботами о ролях, о спектаклях, о театрах, которыми руководили или в судьбе которых принимали самое деятельное участие, о студентах, — развела их, не позволяла соединиться. Сотворено было каждым за пятьдесят лет дружбы немало, были у каждого свои взлеты, падения, сомнения и осуществления надежд. Были у каждого и прекрасные ученики: у Завадского — В. П. Марецкая, Р. Я. Плятт, Н. Д. Мордвинов, П. В. Массальский и множество других; у Макарьева — И. О. Горбачев, Р. Ф. Лебедев, Н. В. Мамаева, С. Ю. Юрский, И. Л. Соколова и множество других.

Как бы ни устраивалась их параллельная жизнь и ни протекало их самостоятельное творчество, «тяга» между ними осталась, великое уважение к личности друга не ослабевало. Обо всем этом свидетельствуют сохранившиеся документы, составляющие настоящую публикацию. Она открывается двумя заметками из «Дневника» Л. Ф. Макарьева и завершается по счастью сохранившимися письмами.

В фонде Л. Ф. Макарьева ГМТиМИ хранятся 6 писем Завадского Макарьеву (см.: ГИК 15331/9–16. ОРУ 14737–44), в фонде Ю. А. Завадского в РГАЛИ (Ф. 2718) содержатся 4 письма Макарьева Завадскому и копии 6 писем Завадского Макарьеву, в архиве публикатора находятся одна записка и одно письмо Ю. А. Завадского к Макарьеву, датированные 19 мая 1936 года и 16 июля 1969 года.

В заключение предуведомления привожу рассказ режиссера и театрального педагога И. А. Гриншпуна (руководителя актерских и режиссерских классов на кафедре Макарьева в ЛГИТМиКе) об одной из встреч Макарьева и Завадского, свидетелем которой ему довелось быть: «Каждый год на гастроли в Ленинград приезжал Театр имени Моссовета — театр Ю. А. Завадского. Будучи в Ленинграде Юрий Александрович всегда встречался с Леонидом Федоровичем. Так в один из вечеров я был приглашен и присутствовал на этой памятной встрече. До этого я просил Леонида Федоровича содействовать, чтобы Завадский встретился с моими студентами. Леонид Федорович наилучшим образом представил, весьма артистично, меня Завадскому и с юмором добавил, говоря о себе: „В режиссерах я не очень разбираюсь, а посему прошу вас, Юрий Александрович, провести беседу с нашими студентами-режиссерами, учениками Изакина Абрамовича...“ При этом он встал, театрально поклонился и торжественно произнес: „Вас приглашает заведующий кафедрой ЛГИТМиКа“. На что Юрий Александрович так же артистично ответил поклоном и сказал, что заведующий кафедрой ГИТИСа дает согласие. За чайным столом была сыграна веселая сценка, исполненная двумя талантливыми актерами. Вскоре в аудитории института появился Юрий Александрович...»¹⁶.

I

27–II–58 г.

При всей привычности и стандартности человеческих отношений есть в них какая-то непредсказуемая загадочность. Товарищество, приятельство, дружба и... вражда. Можно к этому ряду отнести и равнодушие. Если первые четыре — всегда активны, то «равнодушие» можно было бы отнести скорее к пассивным формам отношений. И все же бывает странная разновидность «равнодушия», в котором живет своеобразная содержательность *дружбы*. В товариществе больше воспоминаний, в приятельстве — повседневной привычки, исчезающей вместе с повседневной близостью, но «дружба», если она нашла свои глубокие подводные пути, — неискоренима. Она органична, не случайна и соприродна человеческому духу. Она мудро нейтральная к различиям душевных складов, сложившимся отношениям и жизненным путям...

Равнодушие друг к другу часто есть результат выветрившихся связей и привычности общения. Но бывают моменты одинокого и тихого покоя, когда вдруг, неведомо почему, возникает образ каких-то реальных и близких духовных связей, практически отживших и все же питающих и греющих неповторимой темной силой кажущееся иногда безысходным духовное одиночество.

Сегодня мы опять встретились и встретились хорошо. Это было *тридцать три* года назад, когда впервые мы сошлись с Ю. А. Завадским. Практически нас ничто не объединяет, кроме *искусства*. Мы часто встречались прежде. Потом почти перестали видеться. Писали друг другу и перестали писать. Равнодушие было почти равно отчуждению. Но «что-то» всегда влекло друг к другу. Может быть, бескорыстная свобода от «заинтересованности» в другом. И *это* самое динамичное, что нужно и необходимо для дружбы. Сегодня

мы выпили шампанского и снова были молоды, как тогда¹⁷.

2–IX–59 г.

Сегодня утром звонил из Москвы Ю. Завадский. Сообщил, что у него горе — умерла его старушка-мать, Евгения Осиповна¹⁸. Он очень тоскует. Сказал, что к нему приходила моя ученица, Таня Козлова¹⁹. Она на него произвела странное впечатление. Я не стал лукавить и подводить его. Сообщил также, что предполагается поездка группы от «Союза об<щест>в»²⁰ в Японию и что я внесен в список. Посмотрим — проживем — увидим.

Когда я вспоминаю свою актерскую юность, я не могу не вспоминать те глубокие ночи, когда вместе с Ю. З.²¹ и Е. Ш.²² мы объединялись в порывах подлинного искусства. Когда мы мечтали о театре будущего, которое мы представляли себе не совсем таким, каким оно стало теперь. Когда (несмотря на это) мы все же были правы больше, чем сейчас перед лицом несомненно падающего искусства правды и подлинной человечности. А эта самая «человечность», если ее перевести на язык искусства, требует *изящества* (Белинский), *вдохновения* (Пушкин), *страдания* (Достоевский), *мужества* (Чернышевский), *терпения* (Толстой), *мечты* (Чехов), *труда* (Горький)...²³

II

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

18 V 36

Дорогой Леонид Федорович!

Эту записку мою Вам передаст Антонина Павловна Руди²⁴ — она переезжает по семейным обстоятельствам в Ленинград — и очень хочет работать в Вашем театре — я ей тоже советовал.

Зная ее давно — со мной, правда, она не работала, — но ее актерскую жизнь я знаю — она человек несомненно даровитый,

необычайно добросовестный и дисциплинированный; я уверен, что она окажется Вам чрезвычайно полезным приобретением.

Очень надеюсь, что вы договоритесь с ней и примете в свой театр.

Шлю Вам и Вере Алексеевне²⁵ горячий привет — когда ж теперь увидимся?

В Ростов приезжайте²⁶.

Ваш Ю. Завадский²⁷

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

7 IV 58

Дорогой Леонид Федорович!

Получил Ваше письмо. Эти дни мне не удалось побывать в ВОКС'е (теперь Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами²⁸), но разговаривал с П. А. Марковым²⁹. Обоих нас необычайно пленяет перспектива поездки в Японию. Хорошо, что Вы прислали мне письмо профессора Нозаки, это — документ, который послужит основанием для дальнейшего разговора. <...>

Дорогой друг! Обнимаю Вас и прелестную Верочку и очень радуюсь, что побывал у Вас. Как только снова приеду в Ленинград (а Вы знаете, что я обожаю этот город!), опять буду у Вас и мы вспомним чудесное время... Впрочем, мне не хочется ограничиваться только воспоминаниями. Думаю, что мы с Вами еще «повоюем»? Правда, подчас очень устаешь и начинаешь тосковать от суетни-хлопотни не по существу, от неискренности и эгоизма окружающих, занятых предельно личными интересами. Что делать? Такова жизнь. На наш век ее хватит такой, скоро не переделаешь...

Относительно поездки в Париж и Брюссель пока вопрос еще не выяснен³⁰. В общем, отпишу вам все новости и не буду в претензии, если не сразу ответите. По себе знаю, как трудно поддерживать корреспонденцию при занятиях в театре, институте, заседаниях, совещаниях, докладах, отчетах и т. д.

Еще раз обнимаю вас, мой дорогой.
Ваш Ю. Завадский³¹.

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

14 VI 58

Дорогой Леонид Федорович!

Простите, что долго не отвечал. Хотелось ответить, имея какую-то договоренность и ясность по поводу поездки в Японию. К сожалению, пока все еще сомнительно и неопределенно, но отнюдь не безнадежно. Я продолжаю хлопотать и до отъезда в Париж (27–28 июня) постараюсь все выяснить и сообщить вам. На меня насадет множество дел и обязанностей. Все это в соединении с большой производственной работой затрудняет мою возможность оперативного маневрирования даже в тех вопросах, которые меня увлекают. Мне страшно хочется поехать в Японию. Может быть, в двадцатых числах месяца мне удастся на 1–2 дня приехать в Ленинград — я так люблю его, особенно в весеннее время.

Театр выпустил два спектакля: «Короля Лира» (в постановке И. С. Анисимовой-Вульф)³² и «Кориелию»³³, которую я ставил вместе с моим учеником Б. Н. Докутовичем³⁴. По-моему, «Лир» в ряде моментов получился интересным, значительным спектаклем, очень крепко режиссерски организованным, с талантливыми режиссерскими и актерскими находками. Мордвинов³⁵, как всегда, неровен — кое-где делает лишнее и выходит за пределы хорошего вкуса, но в то же время есть у него куски по-настоящему убедительные. Во всяком случае, это серьезная, большая работа театра. Великолепную музыку написал к спектаклю А. И. Хачатурян³⁶ — просто грандиозную. Много хорошего в работе художника А. Д. Гончарова³⁷, которого Вы, вероятно, знаете как графика.

Что касается «Кориелии», то пьеса мне очень нравится, и мне кажется, что спектакль получился. Ряд зрителей, с чьим мнением я считаю, очень хорошо при-

няли спектакль. Так что, как видите, нам есть что показать новому Ленинграду, с которым нас связывают все более и более тесные дружеские отношения.

Что буду делать дальше? Начал работать над несколькими современными советскими пьесами, но это скорее пробы, чем окончательный выбор.

Долго ли Вы пробудете в Ленинграде? И застану ли я Вас в случае скорого приезда? Над чем Вы сейчас трудитесь?³⁸ Как чувствует себя Верочка?

Обнимаю Вас, родной. Пишите или звоните!

Целую. Ваш Ю. Завадский³⁹.

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

5 VI 63

Лнгрд <Ленинград>

Мой дорогой, мой чудесный друг, удивительный и прелестный человек Леонид Федорович!

Вот я Вам пишу приветственное письмо. Вам стукнуло 70!⁴⁰

— это много, очень много! — для обычных людей — тягостный порог старости — но не для таких, как Вы, — и не для Вас, уж конечно!

Жизнь причудливо распоряжается человеческими судьбами — нас она однажды свела — соединила в каком-то самом дорогом и главном для нас обоих понимании смыслов —

искусства и жизни
в их взаимосвязи

И тут же нас разъединила на всю жизнь — разъединила временами и пространствами.

Но не смогла разъединить в этом главном!

— и как много, много лет назад — я и сегодня люблю и восхищаюсь Вами, Вашим неистовым, не терпящим половинчатости темпераментом, Вашим острым,

талантливым умом, ребячьим обаянием Вашей улыбки, которую вдруг сменяет суровый фанатизм негодований!

И рядом с Вами милая и чуткая Верочка с прозрачной и нежной душой женщины, так много понявшей и так мудро все оценившей.

Как хороши Ваши 70!

И не исчерпали они Вас — щедрый, Вы, отдавая, обогащаетесь — и в этом залог Вашей неувядающей юности.

Будьте по настоящему — долго и светло — счастливы!

Ваш Ю. Завадский⁴¹

Л. Ф. МАКАРЬЕВ — Ю. А. ЗАВАДСКОМУ

28–VII–66 г.

Милый и дорогой Юрий Александрович

Шлем Вам сердечный привет из Латвии. Мы с Верочкой ежегодно проводим здесь месяц лечения⁴², а отсюда едем на Волгу. И сейчас собираемся отсюда уезжать и поедem из Ленинграда до Астрахани и обратно. Так мы делаем уже много лет. На Волге очень хорошо. Встречаешь много интересных и настоящих людей. А ведь это так важно в наше время, когда нарождается новое, совсем новое человеческое качество. Появляется новая **интеллигенция**, совсем не похожая на «нашу»... Они ведь уже никогда не повторят тех «признаков», которые были присущи «нашему» поколению.

Кавычки я ставлю, сам не зная — почему? То ли это в хорошем, то ли в ироническом смысле... Вот хочу «привить» своим студентам что-то такое, что было свойственно «моему поколению»... А вижу — **не прививается**... Не потому, что они не хотят, а потому, видимо, что это не нужно новой природе. Так что ли?..

Смотрю я на своего сына — Олега⁴³.

Он уже большой — капитан II ранга. Инженер-радиолокатор, пишет книгу по специальности. Старший научный сотруд-

ник в одном из НИИ... Моряк — с художественной душой.

Очень хороший у нас сын. Но он **все** понимает по-своему и всем интересуется «нашим», гуманитарным, по-своему. И коммунизм понимает по-своему, не в свете исторической борьбы за идеалы, как она складывалась и протекала, а в свете каких-то своих и очень конкретных представлений о человеческом и человечности...

Впрочем, зачем это я пишу Вам и утомляю Вас своими «размышлениями»...

Вероятно, это вырвалось случайно. Я сейчас читаю и вдумываюсь в одну замечательную и очень современную пьесу, которую хочу «работать» на курсе (у меня смешанный курс: 7 режиссеров и 12 актеров, причем «режиссеры» **все** с актерскими возможностями⁴⁴). Это дивный драматург и удивительная пьеса по глубине... Антигона! Ведь теперь бывшее ТЮЗ-здание передано, как Уч<ебный> театр⁴⁵, нашему Институту. Лучшей площадки не может быть. Для нее Софокл и писал...

И есть что-то в личности Антигоны такое — несокрушимо-человеческое, что, вероятно, и является тем «своим», что несет и хочет нести в себе наша новая молодая интеллигенция. Сын мой, когда я ему дал прочитать эту пьесу, сказал мне:

— Это, батя, вещь — пожалуй, почище нашей драматургии...

Давно я задумал «Антигону»⁴⁶. И вот вчера решил написать Вам, дорогой друг, в надежде, что Вы не посмеетесь надо мной и не удивитесь тому, что я написал Вам письмо, в сущности, о мыслях, которые волнуют...

Время летит так быстро, что, видимо, и самое слово «лето» где-то в тайниках своего «корневого» смысла родственно **полету** — «лети»... И вот образ нашей юности постучался в мою память — я взял и написал Вам — как будто побеседовал с Вами. И жду ответа. Если Вы не уехали куда-нибудь отдохнуть...

Крепко вас обнимаем. Вера и Леонид.
Макарьевы⁴⁷

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

21 IV 67

Дорогой друг!

Пишу Вам только по одному поводу. Я знаю, что вы читали работу нашего преподавателя И. И. Судаковой⁴⁸.

Я считаю ее работу «Режиссерская мастерская, или От этюда к спектаклю» чрезвычайно нужным и интересным методическим пособием.

Для того чтобы эта работа получила права гражданства, нужен и Ваш отзыв. Ваш лично, а не отзыв кафедры или совета.

Нам, институту, важно, чтобы это не затягивалось на долгий срок⁴⁹.

Целую, скоро буду в Ленинграде, увидимся.

Ваш Ю. З.⁵⁰

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

26 I 68

Дорогой Леонид Федорович!

Я не сразу ответил Вам на Ваше письмо, такое удивительное, такое «Ваше». Не раз я говорил вам, как дорожу моей дружбой с Вами, как люблю и Вас, и Верочку, и потому так ужасно огорчен, что не удалось быть на Вашем вечере — юбилейном⁵¹.

Жаль, вообще, что мы редко встречаемся. Я люблю Вашу непримиримость, Ваш юношеский азарт, остроту Ваших суждений, парадоксальность Вашего ума, Ваше понимание театра, Вашу незабываемую независимость — словом, связывают нас с Вами не только долгие годы знакомства, но и содержание этого знакомства, наша общность в ряде вопросов, кардинальных, жизненно важных, наша неистребимость в нас преданности той вере, которую мы исповедуем с юношеских лет и которая определяет и наше понимание искусства, и наши вкусы, если хотите.

Видимся мы с Вами редко и не очень подробно, несколько с «налету» обмениваемся наиболее нас волнующими в данный момент темами и снова надолго расстаемся; но эти встречи с Вами оставляют во мне, несмотря на их кратковременность, — глубокие следы — это не совсем даже точно сказано.

Каждая наша встреча укрепляет меня в моих принципиальных позициях, заставляет верить, что эти позиции не узко мои, — а разделяются достойными людьми и что, вероятно, кроме нас с вами, их разделяют многие, кого мы с Вами даже и в глаза не видели. Словом, подтверждение моих убеждений Вами — окрыляет меня и вдохновляет.

Сейчас мне чертовски трудно в театре, несмотря на большой успех «Шторма»⁵², принципиальный его успех, но он еще далеко не произвел тех внутренних перестроек в сознании моих актеров, на которые я все еще рассчитываю. Сил у меня остается не так уж много, их хватает пока что на самое главное, на внутреннее сопротивление всякой нечестии и на сочинение спектаклей, но хватит ли их на осуществление сейчас моего Достоевского замысла — не знаю, вернее, начинаю сомневаться!.. И совсем не хватает на каждодневное сопротивление всем видам обывательской пошлости, которой характеризуется сегодняшняя позиция многих и многих деятелей искусства.

Что-то я расписался. Разжаловался, Вы уж меня простите, дорогой друг, и примите это как выражение предельного доверия и чувства локтя, увы, подчас почти нереального, эфемерного, но сущего!

Обнимаю Вас, целую Вашу чудесную Верочку.

Будьте как можно здоровее и спокойнее. Если будет охота, напишите мне — буду бесконечно рад.

Ваш Ю. З.

P.S. Вы уж простите — почерк у меня «аховый» — вот отчего машинка.

Ю. З.⁵³

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

6 VI 68

Дорогой Леонид Федорович!

Получил несколько дней тому назад Ваше удивительное письмо, полное, как всегда, множеством интересных неожиданных мыслей. Но сейчас я не расположен к дискуссии. Мне просто хочется еще раз Вам сказать, что общение с Вами мне дорого, что я Вас обоих нежно люблю.

Я, как и Вы, горестно переживаю уход из жизни Честнокова⁵⁴. Какое это странное выражение — «уход из жизни»! И как оно, вообще, действительно таинственно и непостижимо... А в то же время в каком-то смысле с ним начинаешь примиряться, черствеешь, что ли? Кстати, хорошее слово, применимое к старости, — черствеешь! И все же исчезновение Честнокова на редкость горестно, потому что он действительно был чудесный человек, сохранивший душевную чистоту и юношескую, почти мальчишескую непосредственность в жизни и в искусстве.

Недавно я видел Вас по телевидению в фильме «Трест»⁵⁵. И хоть работа эта Ваша мало дает материала для суждения, для возобновления хотя бы заочного знакомства с Вами, я все же Вас узнавал сквозь поучительный безапелляционный текст Ваших комментарий, не очень соответствующих Вашим индивидуальным взглядам на вещи, но я подумал, что Вы смогли бы сыграть что-то очень значительное на сцене или в кино.

Чувствую себя еще не вполне здоровым, нога все время дает себя знать, напоминает назойливо о том, что я, увы, уже не юноша.

Пережил я тут небольшую панику. Меня чуть было не уложили снова в больницу с подозрением на предынфарктное, а может быть и инфарктное состояние, но все благополучно разъяснилось и я снова работаю своего Достоевского⁵⁶.

Ох, как это интересно и как это трудно!

А теперь о Вашей ученице — боюсь, что я сейчас вряд ли смогу что-то сделать для нее: невероятно трудно омолаживать театр! Но я все-таки с ней познакомлюсь, послушаю, а там видно будет⁵⁷.

Нежно Вас обнимаю. И Верочку. Благодарю за ее нежные слова. Очень хочется вас обоих повидать. Я постараюсь под каким-нибудь предлогом хотя бы на денек вырваться в Ленинград, подышать ленинградским воздухом, Достоевскими белыми ночами, и, конечно же, пообщаться с Вами! А может быть, Вы приедете в Москву?

Не забывайте, пишите обо всем и сколько угодно.

Ваш Ю. Завадский

P. S. Мне все Ваше интересно. Ваш Ю. З.⁵⁸

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

6 II 69

Дорогой, дорогой, Леонид Федорович!

Спасибо за письмецо — за память добрую, за желание видеть, за всякие слова в мой адрес, благожелательные и мало заслуженные!

Я тоже о вас с Верочкой скучаю — **очень** вас обоих люблю — бывать у вас люблю, слушать Ваши, Леонид Федорович, всегда содержательные, гневные язвительные рассуждения о жизни — они мне близки, понятны — жизнь нас всех огорчает, доводит до бешенства и отчаяния — но как быть? Люди есть люди — и тут трудно чего-нибудь добиться иного, чем есть, чем устроено!

Сейчас я в цейтноте с Достоевским. Так получилось, что я должен был 5 раз прерывать работу — и заново ее начинать! — У актеров уже возникает оскомина — и неверие — я сам стал нервно-взвинченным, не владею собой, отчаиваюсь... боюсь, что сорвусь на этой мне дорогой работе.

Приехать сейчас, естественно, не могу — но как только будет какая-либо

возможность — приеду — это мне нужно «для души» — посидеть в Вашем доме!

Дорогие мои, чудесные друзья — как же замечательно, что вы есть у меня.

Обнимаю, пишите.

Всегда Ваш Ю. Завадский

P.S. Простите почерк!⁵⁹

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ — Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

16 VII 69

Дорогой, дорогой, Леонид Федорович!

Вот и перешагнул я 75!! Непостижимо — будто только что была «Турандот»⁶⁰ — будто все еще — если очень захотеть — могу без усталости бегать и беситься! А ведь это не так — увы! И ничто не вернется!..

— Вы — мудрец —

А я теряюсь. Но еще не сдаюсь. — Выпустил «Преступление» — Весной успел сдать — премьера осенью⁶¹. Думал, что не

дойду до конца — боялся краха. Не было сил — взялся за такое — когда уже нахожусь на исходе. — Результат неожиданный — для всех — и для меня! — Но подождем до осени...

А пока — хочу сказать Вам, что очень люблю Вас, помню всегда, ценю и дорожу Вашей дружбой.

— Сейчас под Ригой — и в Риге т<eat>r — после Риги, в августе — отпуск — и только в 20^x числах октября — снова т<eat>r (если, конечно, не свалюсь — впрочем, чувствую себя — тьфу, тьфу! — прилично).

Как Верочка?

Где Вы сейчас и когда мы увидимся?!

Обнимаю Вас нежно. Пишите на Москву.

Ваш Ю. А. З.

Целую В<ерочку>!

Пишите!! — Ю. А.⁶²

Примечания

¹ Борис Вульфович Зон (1898–1966) — актер, режиссер, драматург, театральный педагог; засл. арт. РСФСР, профессор; актер и режиссер ЛенТЮЗа в 1922–1935 гг., основатель и главный режиссер Ленинградского Нового ТЮЗа (1935–1945); преподавал в ЦТУ–ЛГТИ–ЛГИМиКе в 1935–1941, 1946–1950, 1953–1966 гг.; зав. кафедрой драматического искусства в 1962–1966 гг. Подробнее о Б. В. Зоне, его творчестве, совместной работе с Л. Ф. Макарьевым в ЛенТЮЗе и в институте на Моховой см.: Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г. / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // Театрон. 2015. № 1 (15). С. 69–102; Б. М. Сушкевич: «Педагогика — это искусство» / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: Сборник статей. СПб., 2016. С. 146–179.

² Евгений Густавович Гаккель (1892–1953) — актер, режиссер, драматург, театральный педагог; в 1912–1916 гг. учился на классическом отделении филологического факультета Петроградского университета, где познакомился с Л. Ф. Макарьевым; актер и режиссер Ленинградского ТЮЗа в 1922–1929 гг.; с 1927 по 1934 г. главный режиссер Красного театра; в 1937 г. окончил Высшие курсы гос. института кинематографии. В 1941–1944 гг. — главный режиссер Казанского Большого драматического театра. С 1944 по 1947 г. — режиссер ЛенТЮЗа. В 1946–1952 гг. — старший преподаватель кафедры режиссуры ЛГТИ, руководитель режиссерского курса (вып. 1952 г.). Среди выпускников этого курса: В. П. Горлов, А. А. Рессер, Б. В. Сапегин, Я. С. Хамармер, Р. А. Сирота.

³ Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1854) — драматический и оперный режиссер, педагог, художник, переводчик.

В 1912 г. основал Студию, впоследствии Театр им. В. Ф. Комиссаржевской в Москве, в которой Б. В. Зон учился и работал актером.

⁴ Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945) — режиссер, театровед, театральный педагог, нар. арт. РСФСР, доктор искусствоведения. Во МХАТе с 1926 г. С 1932 г. — зам. директора МХАТа по художественной части, с 1937 г. — зав. художественной частью МХАТа. С 1943 г. — художественный руководитель Школы-студии МХАТ. В 1912–1919 гг. работал в Студии и в Театре В. Ф. Комиссаржевской режиссером-педагогом.

⁵ Илларион Николаевич Певцов (1879–1934) — актер, театральный педагог; нар. арт. РСФСР. В 1902–1905 гг. актер «Товарищества новой драмы» под руководством В. Э. Мейерхольда, в 1905 г. — Театра-студии на Поварской. Много играл в провинции. С 1922 по 1925 г. в МХТ. С 1925 г. и до конца жизни служил в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина.

на. Среди учеников Певцова — народные артисты СССР Б. А. Бабочкин и А. П. Кторов, народные артисты РСФСР Н. А. Белёвцева, В. Д. Доронин и Р. Зеленая. Б. В. Зон считал себя учеником И. Н. Певцова (см. его воспоминания о Певцове-учителе: *Зон Б. В.* Учителя и ученики // Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры. СПб., 2011. С. 337–343 и заметку: Зон Б. В. Памяти учителя // Рабочий и театр. 1934. № 29. С. 3).

⁶ Владимир Васильевич Тезавровский (1880–1955) — актер, режиссер; засл. арт. РСФСР; в 1905 г. окончил Студию при МХТ, в 1905–1918 гг. был актером МХТ и преподавал в театральных школах при МХТ; с 1918 г. преподавал в Одесском театральном техникуме и организовал Театральную студию (в которой, кстати говоря, и занимался Е. Г. Гаккель), там же он создал театр «Массодрама» (преобразованный позднее в театр «Русская драма») и до 1925 г. был его режиссером. В августе 1925 г. по предложению К. С. Станиславского стал режиссером-администратором оперной студии им. К. С. Станиславского, обучал студийцев дикции и гриму; с 1927 г. работал во многих московских театрах, а в 1941–1946 гг. был главным режиссером Московского областного ТЮЗа; в последние годы жизни работал в Одесском ТЮЗе.

⁷ К тому же в своей творческой биографии Е. Г. Гаккель записывает, что, находясь в Москве с апреля по август 1921 г., он «имел неоднократные встречи с К. С. Станиславским и слушал его лекции, которые он читал в Грибоедовской студии» (*Гаккель Е. Г.* Творческая биография // Архив РГИСИ. Личное дело Е. Г. Гаккеля. С. 140).

⁸ Б. В. Зон так описывает «роль» Макарьева в этой троице «поисковиков»: «Леонид Федорович главным образом слушал. Я помню, как Леонид Федорович смотрел, как я гримируюсь. Поначалу он входил в наше сотрудничество медленно, но верно. Приведу маленький эпизод, касающийся нас всех. Леонид Федорович не обу-

чался театральному искусству, но когда я гримировался, то он, смотря на меня, опускал пальцы в краску и водил по лицу в порядке живой школы. Затем он обучился и перескочил через нас всех» (Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля» 21 окт. 1963 г. // Архивный фонд Читального зала Библиотеки СПб отделения СТД. Д. 1860-С. Л. 15).

⁹ Роман Борисович Аполлонский (1862–1928) — актер; засл. арт. Императорских театров. В 1881 г. окончил балетное отделение Петербургского театрального училища (ныне — РГИСИ), с этого же года до конца жизни выступал на сцене Александринского театра. После Октябрьской революции был зав. художественной частью театра, до 1920 г. исполнял обязанности члена дирекции и управляющего театра. Организовал в начале 1921 г. «Театр-студию художественных постановок». Первые спектакли студии прошли в ноябре 1921 г.: «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (6 ноября), «Бесприданница» А. Островского (13 ноября). В первом спектакле Аполлонский исполнил роль Тота, во втором — роль Паратова. Макарьев играл в обоих спектаклях.

¹⁰ Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля» 21 окт. 1963 г. // Архивный фонд Читального зала Библиотеки СПб отделения СТД. Д. 1860-С. Л. 14.

¹¹ Эти первые педагогические искания и пробы Гаккеля, Зона и Макарьева послужили для каждого из них отправной точкой в их блистательной в будущем театральной педагогике.

Гаккель с сентября 1930 г. по декабрь 1934 г. был художественным руководителем Студии при Красном театре и вел в ней актерское мастерство, с сентября 1936 г. по август 1939 г. руководил актерской мастерской киностудии «Ленфильм», с марта 1945 г. по ноябрь 1946 г. преподавал актерское мастерство в Студии при Театре музыкальной комедии; с июня 1946 г. по сентябрь 1949 г. — руководил режиссерской мастерской в ЛГТИ.

Зон в 1923–1926 гг. преподавал актерское мастерство в Детской художественной студии им. З. И. Лилиной, с мая 1931 г. по май 1936 г. вел актерское мастерство в Техникуме ЛенТЮЗа, с сентября 1936 г. до последнего дня жизни преподавал (с небольшими перерывами) в ЛГТИ–ЛГИТМиКе.

Макарьев с 1 мая 1931 г. был директором Техникума ЛенТЮЗа, с сентября 1936 г. по апрель 1975 г. преподавал в ЛГТИ–ЛГИТМиКе (с 1939 по 1972 г. — руководил кафедрой актерского мастерства), в 1945–1948 и в 1957–1963 гг. руководил Драматической студией ЛенТЮЗа, в 1949–1951 гг. преподавал на режиссерском отделении Ленинградской консерватории.

¹² Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля» 21 окт. 1963 г. // Архивный фонд Читального зала Библиотеки СПб отделения СТД. Д. 1860-С. Л. 16.

¹³ Рукописные подлинники обоих докладов с дарственными надписями авторов А. А. Брянцеву сохранились в брянцевском архиве. Надпись Гаккеля гласит: «Дорогому Александру Александровичу с глубокой благодарностью за доверие и с глубокой верой в дальнейшую светлую совместную работу. Преданный ученик и сотрудник Е. Гаккель. 20 сентября 1923 г.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-396. Оп. 1. Д. 571. Л. 1). Столь же теплая дарственная надпись Зона: «Дорогому Александру Александровичу — другу и учителю — первые рабочие начинания. Борис Зон. 20/IX 23 г.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-396. Оп. 1. Д. 577. Л. 1). К сожалению, доклад Макарьева или его тезисы разыскать не удалось. Можно предположить, что Макарьев, обладая даром оратора, выступал «живую», заранее не готовил доклад в письменном виде и не дарил его Брянцеву.

¹⁴ Елена Владимировна Шик-Елагина (1895–1931) — актриса, театральный педагог. Подробнее о Е. В. Елагиной и ее педагогическом творчестве в Ленинграде см. в публикации: *Шварц Е. Л.* Письма В. А. Зандберг и Л. Ф. Макарьеву

1927–1928 гг. / Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева // *Театрон*. 2013. № 1 (11). С. 86–121.

¹⁵ Стенограмма «Вечера памяти Е. Г. Гаккеля» 21 окт. 1963 г. // Архивный фонд Читального зала Библиотеки СПб отделения СТД. Д. 1860-С. Л. 27–28.

¹⁶ *Гриншпун И. А.* О друзьях моих и учителях. Киев, 1986. С. 108–109.

¹⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 323. Л. 50. Публикуется впервые.

¹⁸ Евгения Иосифовна Михайлова-Завадская (1872–1959) — актриса-любительница; в начале 1890-х гг. окончила драматический класс И. П. Уманец-Райской в Московской филармонии; вместе с сестрой, А. И. Михайловой, организовала осенью 1912 г. Михайловский драматический кружок, в котором в 1912–1914 гг. в качестве режиссера работал Е. Б. Вахтангов (о деятельности Вахтангова в Михайловском кружке и об участии матери Завадского в приглашении Вахтангова для постановки спектаклей см. воспоминания Ю. А. Завадского в кн.: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2011. Т. 1. С. 329–330). Е. И. Завадская сыграла в вахтанговских спектаклях этого кружка две роли: Евгению Александровну («Сильные и слабые» Н. И. Тимковского) и Жанну («Святая лож» Ф. Круассе и А. Таррида).

¹⁹ Татьяна Ниловна Козлова (р. 1937) — актриса; ученица Л. Ф. Макарьева по ЛГТИ (вып. 1959 г.). В характеристике на Т. Н. Козлову, подписанной директором института Н. Е. Серебряковым, зам. директора по учебной работе С. С. Клитиным, худ. руководителем курса Л. Ф. Макарьевым, в частности, говорится: «Актриса на роли героинь. Хорошие внешние данные. Музыкальна (меццо-сопрано). Хорошие знания в области литературы и искусства. К занятиям относилась добросовестно, хотя иногда были случаи пропусков занятий без уважительных причин. За неявку на один из

учебных спектаклей имеет выговор» (Личное дело № 56002. Козлова Татьяна Ниловна // Архив РГИСИ. Оп. 5-с. Д. 106. Л. 8).

²⁰ Речь идет о «Союзе советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами» (ССОД) — массовом добровольном объединении советских общественных организаций, ставившем своей целью развитие и укрепление общественных связей и культурного сотрудничества с народами зарубежных государств. Основан в 1958 г.

²¹ Ю. А. Завадский.

²² Е. В. Шик-Елагина.

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 323. Л. 159. Машинопись. Публикуется впервые.

²⁴ Установить данное лицо не представляется возможным.

²⁵ См. примечание 26 на с. 92.

²⁶ В 1936 г. Ю. А. Завадский покинул труппу МХАТа, актером которой состоял с 1924 г. Причина заключалась в его переезде на три года в Ростов-на-Дону вместе со всем Театром-студией, им руководимым с 1924 г. Театр долгие годы боролся за стационарное помещение, наконец 26 марта 1931 г. раскрыв свои двери «подвальчик» в Головином переулке на Сретенке. Но со временем это явно не театральное помещение стало тормозить деятельность театра; Завадский делал все возможное, чтобы труппа Театра-студии обрела другое, более театральное место. Чтобы развязаться с этой проблемой Комитетом по делам искусств в лице П. М. Керженцева было принято обескураживающее решение: «сослать» Театр-студию п/р Ю. А. Завадского в Ростов-на-Дону для поднятия театральной культуры края. 14 июля 1936 г. Завадский и весь его театр выехали в Ростов. Так что в мае, в момент написания письма Макарьеву, оба они — и адресат, и адресант — отчетливо понимали, что во фразах «когда ж теперь увидимся?» и «В Ростов приезжайте» на самом деле говорится о «высылке» из Москвы неудобного для Комитета театра.

²⁷ Записка находится в личном архиве публикатора. Публикуется

впервые. Написана на бланке: «Государств. Театр п/р Засл. Арт. Респ. Ю. А. Завадского. Директор Художественный Руководитель Засл. арт. Респ. Ю. А. Завадский. Сретенка, Б. Головин, 24». После подписи Завадского следует приписка И. С. Анисимовой-Вульф: «Дорогие Леонид Федорович и Вера Алексеевна! Шлю Вам горячий привет, очень жалею, что не дождемся Вас в Москве. Приезжайте к нам! И. Вульф». Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф (1907–1972) — актриса, режиссер, театральный педагог; засл. деят. иск. РСФСР; с 1934 г. актриса, затем и режиссер Театра-студии под руководством Ю. А. Завадского. С 1940 г. режиссер театра им. Моссовета, педагог ГИТИСа. Во второй половине 1930-х гг. — жена Ю. А. Завадского.

²⁸ См. выше: примечание 20.

²⁹ Павел Александрович Марков (1897–1980) — театральный критик, режиссер, историк и теоретик театра, педагог; засл. деят. иск. РСФСР, доктор искусствоведения, профессор; в 1921 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета, в 1923–1924 гг. вел режиссерско-педагогическую работу в 3-й Студии МХАТ, с 1925 по 1949 г. зав. литературной частью МХАТа; в 1933–1944 гг. заведовал художественной частью Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко, в 1944–1949 гг. был художественным руководителем Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в 1955–1962 гг. — режиссер МХАТа.

³⁰ В 1958 г. Макарьев в Париже и в Брюсселе не был. Впервые он поехал во Францию в июне 1965 г. на конгресс АССИТЕЖ — международной ассоциации театров для детей (см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 332. Л. 43–52, 57–65 об.).

³¹ ГМТМИИ. ГИК 15331/16. ОРУ 14744. Л. 1. Машинопись. Публикуется впервые.

³² Премьера «Короля Лира» У. Шекспира в театре им. Моссовета состоялась 8 мая 1958 г. По-

становка И. С. Анисимовой-Вульф, художник А. Д. Гончаров.

³³ Премьера спектакля «Корриелия» М. Чорчолони в театре им. Моссовета прошла 3 июня 1958 г. Постановка Ю. А. Завадского и Б. Н. Докутовича, художник Э. Г. Стенберг.

³⁴ Борис Никифорович Докутович (1921–2002) — режиссер, театральный педагог; окончил ГИТИС по классу Ю. А. Завадского в 1951 г.; в 1958–1960 гг. — гл. режиссер Государственного русского театра Белорусской ССР, в 1962–1963 гг. — гл. режиссер Белорусского государственного ТЮЗа, в 1966–1968 гг. — гл. режиссер Тамбовского драматического театра; преподавал на кафедре режиссуры ГИТИСа. Автор пособий: *Докутович Б. Н.* Актер и роль. Некоторые режиссерские уроки Ю. А. Завадского: Методическое пособие. М., 1983; *Докутович Б. Н.* Загадки малой драматургии. М., 1989.

³⁵ Николай Дмитриевич Мордвинов (1901–1966) — актер театра и кино, режиссер, мастер художественного чтения; нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и трех Сталинских премий; ученик Ю. А. Завадского по Драматической студии Моспрофобра (1925–1927 гг.); всю свою актерскую и режиссерскую жизнь был связан со студиями и театрами, руководимыми его учителем: в 1927–1936 гг. играл в Театре-студии под руководством Завадского, в 1936–1940 гг. — актер Ростовского театра драмы им. М. Горького, с 1940 г. — актер Московского театра им. Моссовета.

³⁶ Арам Ильич Хачатурян (1903–1978) — композитор, дирижер, педагог; нар. арт. СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской, четырех Сталинских премий, Государственной премии СССР, доктор искусствоведения, профессор.

³⁷ Андрей Дмитриевич Гончаров (1903–1979) — живописец, график, художник книги, театральный художник, педагог; нар. худ. РСФСР, член-корр. АХ СССР, профессор; автор книг «Об искусстве графики» (М., 1960), «Художник и книга» (М., 1964).

³⁸ Очаровательный вопрос: «Над чем Вы сейчас трудитесь?» «Очаровательный» потому, что Макарьев за четыре дня до написания Завадским этого письма выпустил один из лучших своих спектаклей: «В садах лица» Д. Дэля. Премьера была сыграна на сцене ЛенТЮЗа 10 июня 1958 г. (режиссер Л. Ф. Макарьев, художник Н. Н. Иванова, композитор Б. В. Савельев).

³⁹ ГМТиМИ. ГИК 15331/13. ОРУ 14741-а. Л. 1–1 об. Машинопись. Публикуется впервые.

⁴⁰ Это поздравление выглядит несколько курьезно. 70-летие Макарьев отметил 25 августа 1962 г. Празднование его 70-летия в новом здании ЛенТЮЗа на Пионерской пл. прошло 9 декабря 1962 г. Получается, что поздравление Ю. А. Завадского припозднилось как минимум на полгода.

⁴¹ ГМТиМИ. ГИК 15331/10. ОРУ 14738-а. Л. 1–1 об. Рукописное письмо. Публикуется впервые.

⁴² Речь идет о курорте и санатории в Кемери, где Макарьевы ежегодно (с 1953 г.) отдыхали и проходили лечебные процедуры.

⁴³ Олег Леонидович Макарьев (1927–2010) — сын Л. Ф. Макарьева; капитан I ранга. Окончил Высшее военно-морское училище им. М. В. Фрунзе и Высшее военно-морское инженерное училище им. Ф. Э. Дзержинского; преподавал в Ленинградском высшем военном инженерном училище им. В. И. Ленина. Один из авторов книги: *Ралль В. Ю., Макарьев О. Л., Поляков В. С.* Тренажеры и имитаторы ВМФ. М., 1969.

⁴⁴ Актерская группа курса окончила ЛГИТМиК в 1968 г., режиссерская группа годом позже.

⁴⁵ Торжественное открытие Учебного театра ЛГИТМиКа состоялось 1 ноября 1962 г.

⁴⁶ Работа над «Антигоной» не была завершена.

⁴⁷ Публикуется впервые по черновику рукописного письма, находящегося в личном архиве публикатора.

⁴⁸ Ирина Ильинична Судакова (1923–2000) — режиссер, театральный педагог; засл. деят. иск. РСФСР, профессор; играла во

МХАТе в 1945–1948 гг.; с 1950 г. преподавала в ГИТИСе. Среди ее учеников Д. Певцов, И. Райхельгауз, Б. Морозов, А. Васильев, В. Белякович, Н. Добрынин, А. Андреев. Отец И. И. Судаковой — нар. арт. РСФСР И. Я. Судаков (1900–1969), мать — нар. арт. СССР К. Н. Еланская (1898–1972), сестра — нар. арт. РФ Е. И. Еланская (1929–2013). Работа Судаковой, на которую давал отзыв Макарьев, была опубликована: *Судакова И. И.* От этюда к спектаклю: Из опыта работы режиссерского факультета ГИТИСа им. А. В. Луначарского. М., 1969. На обороте титульного листа И. И. Судакова поместила следующий текст: «Я приношу большую благодарность за ценные замечания и советы по моей работе над книгой профессору Алексею Борисовичу Глаголину-Гусеву, заведующему кафедрой режиссуры Харьковского института искусств, и народному артисту РСФСР, профессору Леониду Федоровичу Макарьеву, заведующему кафедрой драматического искусства Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии».

⁴⁹ Отзыв Макарьева о методическом пособии И. И. Судаковой, о котором хлопочет Завадский, сохранился среди бумаг Макарьева и датирован 5 мая 1967 г., то есть Макарьев выполнил просьбу Завадского об оперативности, причем выполнил весьма тщательно, о чем говорят все 12 страниц отзыва (см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 306. Л. 1–12).

⁵⁰ ГМТиМИ. ГИК 15331/11. ОРУ 14739-а. Л. 1. Машинописное письмо на бланке «Московского государственного ордена Трудового Красного знамени драматического театра им. Моссовета». Публикуется впервые.

⁵¹ Юбилейный вечер, посвященный 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой и педагогической деятельности Л. Ф. Макарьева, проходил 28 сентября 1967 г. в Учебном театре ЛГИТМиКа. В ЦГАЛИ СПб хранится афиша этого вечера и альбом фотографий «50 лет в строю», включающий

в себя 97 фото (см.: Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 441, 442).

⁵² Премьера пьесы «Шторм» В. Н. Билья-Белоцерковского в театре им. Моссовета состоялась 2 октября 1967 г. Постановка Ю. А. Завадского, режиссер А. Т. Зубов, художник А. П. Васильев.

⁵³ ГМТМиИ. ГИК 15331/9. ОРУ 14737-а. Л. 1. Машинопись. Публикуется впервые.

⁵⁴ Владимир Иванович Честнов (1904–1968) — театральный и киноактер, театральный педагог; нар. арт. СССР, лауреат Сталинской премии первой степени и Государственной премии СССР; в 1924 г. окончил Школу русской драмы и стал актером Театра-студии при Ак. драме (Театр драмы им. А. С. Пушкина — Александринский), с 1928 по 1936 г. — актер Ак. драмы; в 1954 г. вернулся в Театр драмы им. А. С. Пушкина и с 1966 г. был его художественным руководителем. В 1949–1953 гг. — преподавал в ЛГТИ. В. И. Честнов скончался 15 мая 1968 г.

⁵⁵ Речь идет о съемках четырехсерийного художественного исторического фильма «Операция „Трест“» — экранизации романа-хроники Л. В. Никулина «Мертвая зыбь». Премьера фильма состоялась 22 мая 1968 г. на Центральном телевидении. В этом фильме Макарьев сыграл роль комментатора исторических событий. Режиссер фильма нар. арт. РСФСР Сергей Николаевич Колосов свидетельствует: «Во время приезда в Ленинград для отбора натур... посещение дорогой мне дом Леонида Федоровича Макарьева, которого знаю с тех пор, как себя помню. <...>

С. Л. Ф. Макарьевым было удивительно интересно говорить не только о театре, но и о его встречах с политическими деятелями пред-революционной России. <...> Особый интерес представляли его воспоминания о днях Февраль-

ской революции, когда группа прогрессивных студентов, в том числе и сам Макарьев, провела успешные поиски в архивах департамента полиции всех документальных материалов следствия по делу декабристов, которые находились в глубочайшей тайне с 1825–1826 года. Много рассказывал он о различных царских сановниках и великокняжеских семьях, так как в студенческие годы частными уроками зарабатывал на жизнь, о молодых революционерах из студенческой среды, о ведущей профессуре Петроградского университета, о популярных лекторах, общественных деятелях тех лет. <...>

Я рассказываю Леониду Федоровичу о сценарии фильма, его героях и в ответ слышу удивительные подробности, касающиеся этой эпохи и этих людей. Одно открытие сенсационнее других: студент первого курса металлургического факультета Санкт-Петербургского политехнического института Макарьев (до университета он один год занимался в этом учебном заведении) учился вместе с Артуром Фраучи — будущим руководителем советской контрразведки Артузовым, героем нашего повествования. В доме князей Белосельских-Белозерских, где студент Макарьев был репетитором детей главы дома, он встречал молодого и весьма преуспевающего царского чиновника, юриста, впоследствии действительного статского советника Александра Александровича Якушева. А еще до Петербурга, живя и учась в Киеве, гимназист старших классов Леонид Макарьев слышал публичные выступления правого журналиста (а с 1911 года редактора и издателя) газеты „Киевлянин“ Шульгина. А ведь В. В. Шульгин — важное действующее лицо в истории „Треста“, человек, о ко-

тором многое предстояло рассказать в фильме... Вот как странно все переплелось! (Здесь необходимо отметить, что в Киеве Макарьев в гимназиях не учился; он начал учебу на историко-филологическом факультете Университета Св. Владимира в сентябре 1912 г. и летом 1914 г. перевелся на историко-филологический факультет Петроградского университета; по всей видимости, он слушал выступления Шульгина, будучи студентом, а не гимназистом. — Ю. В.)

И я решил, что комментатором в нашем фильме должен быть профессор Макарьев» (*Колосов С. Н. Документальность легенды: Из творческого опыта режиссера. М., 1977. С. 68–70.*)

⁵⁶ Завадский упоминает свою работу над спектаклем «Петербургские сновидения» по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Сценическая композиция С. А. Радзинского.

⁵⁷ Установить, о ком именно из учениц Макарьева, выпускавшихся из ЛГИТМиКа в 1968 г., пишет Завадский, не удалось.

⁵⁸ ГМТМиИ. ГИК 15331/15. ОРУ 14743-а. Л. 1–1 об. Машинопись. Публикуется впервые.

⁵⁹ ГМТМиИ. ГИК 15331/12. ОРУ 14740-а. Л. 1–1 об. Рукописное письмо. Публикуется впервые.

⁶⁰ Премьера «Принцессы Турандот» К. Гоцци, последнего и самого знаменитого спектакля Е. Б. Вахтангова, в котором Ю. А. Завадский играл роль Калафа, состоялась 27 февраля 1922 г.

⁶¹ Предпремьерный показ спектакля «Петербургские сновидения» прошел 28 июня 1969 г. Премьера состоялась 11 ноября 1969 г. Постановка Ю. А. Завадского, режиссер В. В. Шубин, художник А. П. Васильев.

⁶² Рукописное письмо находится в личном архиве публикатора. Публикуется впервые.

Новые подходы к написанию истории театра

Косинский Д. Польский театр: Истории / Пер. с польского Н. Никольской, М. Ясонской; науч. ред. Н. Якубова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Книга одного из самых знаменитых современных исследователей польского театра Дариуша Косинского завершается не традиционным заключением, а коротким обращением к читателю, которое автор называет «Открытием». Косинский во внушительной работе, содержащей больше четырехсот страниц текста, набранного мелким шрифтом, совершает открытие новой методологии исследования и написания истории театра. Узконаправленная, казалось бы, тема, обращенная в первую очередь к проблемам театрального искусства в лоне полонистики, разрастается до вопросов театра и театральности в целом, максимально расширяя границы самого понятия «театральное искусство».

Дариуш Косинский является профессором кафедры перформатики факультета полонистики Ягеллонского университета в Кракове, его научный подход связан именно с важнейшим новым термином конца XX — начала XXI века «перформатика». Автор книги на первых же страницах отсылает читателя к работам знаменитого американского ученого Р. Шехнера, главная на данный момент монография которого была переведена на польский язык еще в середине 2000-х годов¹, а на русском языке так пока и не вышла. Расширение рамок театра до зрелища и различной игровой деятельности создает абсолютно новый подход к самой постановке проблемы истории театра, истории как объективного хронологического пересказа событий. Косинскому крайне важен именно аспект объективности, «следует постоянно искать новые способы представления

историй»², сама история польского театра становится в концепции исследователя полем для перформанса. Постановка проблемы сближает монографию Косинского, с одной стороны, с «Историей русского театра» Н. Н. Евреинова³, особенно в первой главе о ритуальных традициях и их преломлении в современной культуре Польши. С другой стороны, темы, затронутые Косинским, и термины, которые он предлагает к рассмотрению на почве исследований истории польского театра, выходят на территорию новой театральной философии и теории и приближают его работу к концепциям Х.-Т. Лемана⁴ и Э. Фишер-Лихте⁵.

Если перформативность и максимальная открытость Косинского ко всем возможным видам театральной или театрализованной деятельности постоянно дают в книге связи с самыми актуальными теоретическими концепциями европейской критики, то методы культурной антропологии и обращение к трудам В. Тёрнера помогают сформулировать уникальность анализа именно национальной (польской) истории театра. Прямая отсылка к работам Тёрнера возникает на страницах книги Косинского всего один раз, автор приводит цитату из работы знаменитого антрополога, автора книги «Театр и ритуал»⁶ (тоже еще не переведенной на русский язык), чтобы выстроить сложную зависимость этапов развития истории и формирования уникальных образцов польской романтической драматургии. Культурная антропология помогает эту связь обнажить и ввести термин «общественная драма»⁷. Вся книга проникнута основной идеей попытки

создания новейшей терминологии, которая будет максимально точно выражать именно польскую специфику, и в этой конкретизации культурная антропология становится необходимым фундаментом. Таким образом, труд Косинского, созданный на основе современных общемировых тенденций в терминологии и подходах к театральному искусству, находит национальное своеобразие и уникальность польской культуры через методологические приемы, разработанные в культурной антропологии и постструктурализме.

Сама структура книги является примером перформативной техники в литературе и науке. «Польский театр. Истории» напоминает яркие эксперименты М. Павича с самой формой литературного повествования. Книга Косинского становится и кроссвордом, и словарем, и путешествием, и представлением⁸. Автор нарушает хронологический принцип повествования, чтобы создать пять совершенно самостоятельных концепций театрального искусства и театрализованных зрелищ в жизни Польши. Внутри каждой из пяти глав принцип исторической хронологии сохраняется, т.е. возникают пять альтернативных версий развития театрального процесса в Польше.

Первая глава посвящена ритуалу и различным ритуальным традициям и существующим на данный момент народным гуляниям с элементами ритуала, главные герои этой части книги — «акты драматизации жизни, воспринимаемые как сакральные»⁹. Бросая вызов Аристотелю, автор опирается на труды польских историков, фольклористов, театроведов, он пронизывает идеей ритуала и ритуальной структуры самые значимые постановки польских режиссеров XX века (Л. Шиллер) и произведения драматургов (С. Выспянский). Методы культурной антропологии помогают сблизить такие разнородные ритуальные традиции, как шиитские траурные процессии в культуре мусульман-

ских стран и Христовы процессии, которые существуют на территории Польши по сей день.

Пять глав, пять подходов к театальному разбиваются в теле книги четырьмя «срезами», как их назвал сам Косинский. Если материалом для основных глав являются представления, то, что видит зритель, то материалом в четырех срезах становятся философские и практические идеи, возникшие в польской драматургии. Обращение к драме расширяет поле поисков и дает возможность осмыслить сам текст пьес как перформативную плоскость, на первый план выходит не проблема постановок, реализованных режиссерами, а проблема философии театра и переосмысление функции театра в текстах самых ярких драматургов Польши, именно по этой причине четыре среза — это четыре легенды польского романтизма: А. Мицкевич, Ю. Словацкий, С. Выспянский и текст «Небожественной комедии» З. Красинского.

Вторая глава называется «Сцены заложения основ», именно в ней идеи уникальности польской театральной философии становятся доминирующими. Косинский предлагает собственный термин «польский театр преображения» — это специфическое явление, которое свойственно исключительно польскому национальному театру и характеризуется стремлением драматургов, актеров и режиссеров начать «новую жизнь благодаря использованию театральности и перформативности, а не через религиозный акт»¹⁰. Термин вытекает из первой главы и первого среза (подглавы) книги Косинского, развивает и продолжает идеи ритуальной культуры годового цикла и философские идеи, заложенные в «Дзядях» Мицкевича. Но вторую главу можно читать и в отрыве от первых частей монографии, потому что развитие модели «польского театра преображения» прослеживается Косинским от Мицкевича и Словацкого к режиссерским экспериментам Ю. Остервы и его соратни-

ка М. Лимановского. Центральной фигурой, продолжающей и осуществившей на практике важнейшие тезисы «космогонической драмы» Мицкевича, становится Ежи Гротовский, у Косинского он предстает наследником традиции театра Редута. «В специфике и отличии этого направления польского театра, который я называю театром преобразования, определяющее значение имеет сочетание художественных методов осуществляемой деятельности и ее внехудожественной цели»¹¹. Актуальные материалы о современном польском театре, который наследует идеи Гротовского, размещены в конце второй главы. Автор дает описание ранней деятельности В. Станевского и его Центра театральных практик Гардженицы, в основном описывает работы 1980–1990-х годов, коротко, но точно характеризует деятельность Т. Родовича и театра Хорея, коллектива Песнь козла, театра ЗАР и Я. Фрета. Во второй главе Косинский старается сформулировать новые рамки для определения природы так называемого «польского авангардного или экспериментального театра»¹². Поэтому во второй части второй главы возникает фрагмент о «театре смерти» Т. Кантора, который, как правило, противопоставляется театральной практике и теории бедного театра Гротовского. Косинский, напротив, сближает их. Философия Кантора органично вытекает из драм Мицкевича и Высянского и становится «попыткой взаимного столкновения жизни и смерти, цель которого — переживание Реальности»¹³. Так теории Гротовского и Кантора на страницах книги Косинского вырастают друг в друга, и финальный спектакль Кантора превращается в «„ревию“ вокруг собственного умирания»¹⁴. Продолжателями традиции польского театра художника, театра Кантора автор называет Ю. Шайну и Л. Модзика.

Второй срез формально посвящен творчеству Словацкого и его важнейшей драме «Кордиан» (1833), но на самом деле

в этой подглаве Косинский предлагает сложный разговор о проблемах исторического драматического анализа, он полемизирует с современными авторами и с редактурой разных эпох, которая издает и комментирует при публикации тексты пьес. Косинский не только в описании истории театра, но и в анализе текстов пьес пытается противостоять «линейному подходу», он воспринимает сам процесс чтения драмы как некий перформативный акт, когда смысл романтического произведения формируется в сознании читателя именно в момент соприкосновения с текстом¹⁵.

Центральная третья глава максимально традиционно подходит к понятию «театр», театр национальный — это театр драматический и ангажированный властью, т.е. поддерживающий важные идеи национальной культуры в целом. В тексте возникает конфликт между искусством, насаждаемым властью, и искусством, сохраняющим «польскость». Эта проблема особенно актуальна на протяжении всего XIX века. Так, частью формирования национального театра становятся восстания первой половины века, а также похороны политических и исторических деятелей Т. Костюшко, Ю. Понятовского, перезахоронение Мицкевича. Просветительские и романтические идеи воспринимаются Косинским как фундамент для формирования варшавского театра Народовы и знаменитой «краковской школы». Философия польского, а значит, постоянно находящегося в состоянии борьбы за национальную независимость и идентичность театра находит свое воплощение в современных работах Я. Кляты.

Срез о Высянском не подразумевает полемических аспектов и новых трактовок как методологий современного театроведения, так и новых прочтений его текстов. Этот фрагмент исследования становится мостиком между главами о национальном театре, несущем традиции польской

культуры, и о национальном театре, пытающемся всеми возможными ему средствами влиять на политическую и социальную жизнь общества. Выспанский идет в своем творчестве от прямого общественного высказывания в «Свадьбе» к сложным аллегориям в произведениях на античные сюжеты.

Глава четвертая «Сцены политические» в своем названии уже содержит основной термин этой части. Феномен политического театра вводится автором через работы М. Фуко и Ф. Ницше. В подробно оформленных и четко протоколированных церемониях восшествия на престол польских королей, а позже Николая II, в демонстрациях в «День труда» на майских торжествах в прошлом столетии Косинский нащупывает моменты театрализации и театральной игры, связывает майские шествия с английской системой пейджентов в средневековом театре. Если первая часть главы посвящена официальным перформансам, то вторая часть пытается охватить все многообразие протестных акций: авангардисты, аутсайдеры рубежа XIX–XX веков, пьесы и работы первых польских феминисток, короткий экскурс в историю шутов и шутовства в Польше, еврейский театр, студенческие театры 1960–1970-х годов, работы современных художников-перформеров.

Срез о драме «Небожественная комедия» Красинского превращается в экскурс развития польской драматургии в XX веке. Главную идею этой пьесы автор формулирует через цитату из К. Пузыны: «бескомпромиссное обнаружение правды о мире и — бегство от нее»¹⁶. Максимальное обнажение правды жизни и попытки спрятаться от ее трагичности Косинский находит в тексте «Освобождения» Выспанского, в театральных работах Шиллера, в самоубийстве Виткация, в текстах пьес В. Гомбровича и Т. Ружевича.

В пятой главе автор вводит новый термин — ТКГ, «театр культурного города».

С большой долей иронии Косинский рассуждает о понятии «городская культура», которая вбирает в себя все возможные театральные и театрализованные явления, убирает из них все радикальное и яркое, всякую связь с жизнью, и только тогда простонародное становится плацдармом для создания достойных образцов светского, элитарного, интеллектуального искусства. Эстетика подобных представлений формируется в салонах XIX века, к ней Косинский относит балет и оперу, а потом показывает процесс перехода этой тенденции на сцену драматического театра. Так возникает в середине XX века «театр интеллигенции», и значительнейшие режиссеры второй половины прошлого века работают именно для публики ТКГ: К. Свинарский, Е. Яроцкий, А. Вайда, а сегодня эту тенденцию продолжают спектакли К. Люпы, К. Варликовского, Г. Яжины, М. Клечевской и др.

Косинский много пишет о работах самого знаменитого в мире польского режиссера Ежи Гротовского. Он является одним из редакторов и составителем комментариев в полном собрании текстов Гротовского¹⁷, а также автором монографии «Гротовский. Профанация»¹⁸. В тексте «Польского театра. Истории» автор ущипнул гения, обвинив Гротовского в компромиссе с властями в конце 1960-х годов, когда самый яркий бунтарь театрального мира никак не отреагировал на студенческие революции¹⁹. Финал книги Косинского, одна коротенькая страничка текста под названием «Открытие», будто бы дань уважения сложившемуся в польской театральной культуре способу рассуждений о теории и практике театра. Во многих своих выступлениях и статьях Гротовский опирается на снова и снова возникающие вопросы. Последняя страница статьи «Театр и ритуал»²⁰ испещрена знаками вопроса, но Гротовский не дает никаких ответов, лишь рассказывает историю о Парсифале и ничтожном

Докторе, который «не ставил вопросов». И Косинский не делает выводов, не обобщает научные открытия, а ограничивается вопросом: «А какова твоя собственная история?»²¹ Ученый спрашивает не про историю польского театра, не про историю театрального развития, он обращается не только к исследователям, практи-

кам, режиссерам и актерам, но и к любому читателю, которому важно понять, что такое театр, театральное и вся наша жизнь, наполненная игрой и попытками осознать смысл собственного существования.

П. М. Степанова

Примечания

¹ *Schechner R.* Performatyka. Wstęp / Przekład angielskiego T. Kubikowski. Wrocław, 2006.

² *Косинский Д.* Польский театр: Истории / Пер. с польского Н. Никольской, М. Ясонской; науч. ред. Н. Якубова. М., 2018. С. 23.

³ *Еврейнов Н. Н.* История русского театра. М., 2011.

⁴ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. М., 2013.

⁵ *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М., 2015.

⁶ *Turner V.* From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York, 1982.

⁷ *Косинский Д.* Польский театр: Истории. С. 168.

⁸ См.: Там же. С. 26.

⁹ Там же. С. 30.

¹⁰ Там же. С. 91.

¹¹ Там же. С. 105.

¹² *Гродзицкий А.* Режиссеры польского театра. Варшава, 1979.

¹³ *Косинский Д.* Польский театр: Истории. С. 132.

¹⁴ Там же. С. 135.

¹⁵ См.: Там же. С. 142.

¹⁶ Цит. по: Там же. С. 359.

¹⁷ Grotowski: Teksty zebrane / Red. A. Adamiccka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski. Warszawa, 2012.

¹⁸ *Kosiński D.* Grotowski. Profanacje. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015.

¹⁹ См.: *Косинский Д.* Польский театр: Истории. С. 262.

²⁰ *Гротовский Е.* Театр и ритуал // *Гротовский Е.* От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб.ст. / Пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М., 2003. С. 100–120.

²¹ *Косинский Д.* Польский театр: Истории. С. 435.

Йейтс Ф. Театр Мира / Пер. с англ. А. Дементьев. М.: Изд-во кн. магазина «Циолковский», 2019.

Фрэнсис Йейтс (1899–1981) — английский историк науки, культуролог — представлена в России тремя основными книгами: «Искусство памяти», «Джордано Бруно и герметическая традиция» и «Театр Мира». Во всех этих книгах затрагиваются вопросы театра в неразрывной связи с развитием науки, изучением Античности в Англии XVI–XVII веков. По сути дела, исследователь выявляет универсальные законы классической эпистемы, хотя терминология французской философии здесь не используется.

В третьей книге, написанной в 1969 году, автор обращается непосредственно к театру, к шекспировскому «Глобусу», но рассматривает его в непривычном для шекспироведения аспекте.

Прежде всего, Фрэнсис Йейтс выявляет античную традицию в ренессансной Англии. Речь идет о различных науках, в том числе оккультных, но в основном — об архитектуре.

Героями книги «Театр Мира» становятся три человека — доктор Джон Ди (1527–1608), философ Роберт Фладд (1574–1637) и художник Иниго Джонс

(1573–1652). По логике книги они связаны тем, что находились под сильным влиянием идей Витрувия, изложенных в трактате «Десять книг об архитектуре», получившем широкую известность в Англии того времени. Это влияние сказалось в важнейшем труде Джона Ди — «Предисловии» (1570) к «Началам» Евклида. В основном сочинении Фладда «История двух миров» (Оппенхайм, 1619) по Витрувию написан раздел «Искусство памяти», воплощающий театральную модель. Структура римского театра и его реминисценций в итальянских ренессансных театрах определила сценическую образность Иниго Джонса. В трактате последнего о Стоунхендже высказывается ошибочная гипотеза, что это древнейшее сооружение является древнеримским храмом, построенным по принципам, изложенным Витрувием.

Все эти факты очевидны, хотя и далеки от театроведения. Но вот отдельная глава посвящена устройству лондонских театров, и Йейтс доказывает, что плотник Джеймс Бёрбидж был знаком с витрувианскими законами, спроектировал и построил здание «Театр» в 1576 году в соответствии с этими законами.

Общепринятая точка зрения заключается в идее постепенного превращения актеров-любителей в профессионалов после обретения постоянной сцены и репертуара: «они из площадных фигляров стали превращаться в искусных мастеров своего дела»¹. Йейтс полагает, что не средневековый бродячий театр обрел наконец постоянное место в Лондоне, а была реализована идея возрождения римского Театра Мира.

Еще одна неожиданность: покровитель «Театра» граф Роберт Лестер (Лейстер) был, как выясняется, главой пуританской партии, что ставит под сомнение изначальный антагонизм людей театра и пуритан.

Но самое значительное театроведческое открытие Йейтс заключается в том,

что она пересматривает принципы не только елизаветинской театральной архитектуры, но и елизаветинской сцены.

В основе наших представлений об этой сцене известный рисунок И. де Витта, на котором изображена сцена театра «Лебедь». Мы видим вынесенный вперед помост с двумя колоннами в глубине и помещение для актеров с двумя выходами на сцену и с галереей над ними. Йейтс уверена, что это изображение имеет мало общего со сценой «Глобуса». Исходный тезис определяется несоответствием возможностей такой сцены с требованиями, определяемыми текстами Шекспира. «Шекспировская драма и шекспировский тип театра неотделимы друг от друга, как два взаимосвязанных феномена» (с. 217). Фактически Йейтс использует принцип, предложенный Максом Германом, — наложение мизансцен, заданных развитием действия, на пространство сцены. Однако самой реконструкции действия в книге нет.

Йейтс обращается к доказательствам иного рода. Она опровергает представление историков театра о том, что первые стационарные лондонские театры возникли в результате эволюции средневекового бродячего театра. «Они представляли елизаветинские театры как некий средневековый пережиток, движение, начатое сравнительно темными и необразованными актерами с тем, чтобы создать себе базы для профессиональной деятельности, которые сохраняли бы все прежние рабочие условия, но на более постоянной основе» (с. 227).

Йейтс доказывает, что плотник (архитектор) Джеймс Бёрбидж ориентировался на Витрувия и римскую модель театра. Также она предполагает, что идея «Театра Мира», сформированная Джоном Ди и изложенная позднее Робертом Фладдом, могла быть известна Бёрбиджу и повлиять на архитектуру его «Театра» (см. с. 240–242).

На этих связях построена вся гипотеза Йейтс. Изображение сцены «Глобуса»

она находит в книге Фладда «История двух миров» (1619), в главе «Искусство памяти».

На гравюре изображена сцена, в глубине которой пять выходов (как в витрувианской модели) на двух ярусах постоянной декорации. Верхний ярус напоминает крепостную стену с эркером посередине, нависающим над нижним выходом. С двух сторон от эркера (балкона) два выхода, позволяющие выходить на стену и входить в эркер. Йейтс полагает, что внешняя сторона эркера с двумя окошками могла разбираться и образовывать отдельную площадку. «И заворуженно глядя на заднюю стену сцены на гравюре, начинаешь понимать, что она имеет то, чего так не хватает стене сцены „Лебеда“, а именно декорации, необходимые для постановки шекспировских пьес на сцене с несменяемым архитектурным фоном» (с. 297).

В многочисленных реконструкциях английских и американских театроведов с начала XX века доказывалось наличие в глубине сцены двух входов. Выход из левой или правой двери мог обозначать принадлежность персонажей к противоположащим группам: англичане и французы («Генрих V»), Монтекки и Капулетти («Ромео и Джульетта»). Предполагались и другие варианты: «В некоторых театрах было три двери, о чем можно судить по ремаркам, указывающим, откуда действующие лица появлялись на сцене»². Однако очевидно, что пространство, предложенное Йейтс, существенно меняет представление о сценических возможностях.

Сцена, воспроизведенная в книге Фладда, была не точным изображением конкретной сцены, а универсальной моделью елизаветинского сценического пространства. Йейтс приводит сведения, что «Глобус», возникший в 1599 году, был именно тем зданием, которое располагалось на другом берегу Темзы под названием «Театр», было разобрано и собрано вновь. В 1600 году новый театр «Фортуна»

строился по аналогии с «Глобусом» и тем же строителем Питером Стритом. В 1613 году «Глобус» сгорел, но на его фундаменте воспроизведен новый «Глобус» с аналогичной сценой. Подобная модель сцены была использована и в театре «Куртина».

Сцена «Лебеда», известная нам по рисунку, предназначалась для представления другого ряда и была «нетипичной». По этому образцу была построена в 1614 году сцена в театре «Надежда». Когда в 1608 году труппа «Глобуса» стала выступать в частном театре «Блэкфрайерс» под крышей, там была воспроизведена универсальная сцена.

Аргументация Йейтс убедительна. И кроме того, на гравюре из книги Фладда на эркере сцены есть надпись «Theatrum orbis», что является одним из вариантов обозначения «Театр Мира» и перекликается по значению с названием «Глобус».

Отдельная глава книги Йейтс посвящена художнику, сценографу, театральному деятелю Иннио Джонсу. Его концепция театра перспективных декораций, примененная к сценической форме XVII века — маске, — также связывается с античным влиянием: «Маски представляли адаптацию античного театра, которая двигалась в противоположном от публичных театров направлении и пришла к совершенно иным результатам» (с. 364).

Таким образом, автор выявляет две противоположные линии развития театра, имеющие общий исток в античном театре, причем линия публичных театров протягивается до современности: «Именно в публичных театрах английского Ренессанса, а не в масках берет начало современное движение к открытой сцене» (с. 376). Эта мысль Йейтс представляется сомнительной, так как история елизаветинской сцены и ее последующих модификаций обрывается в 1640-е годы. Дальнейшее театральное искусство в Англии и Европы развивается по иному пути. Аналогии современного театра с елизаветинской

сценой закономерны, но не имеют прямой связи.

В размышлениях об Иниго Джонсе особенно любопытен анализ его очевидно заблуждения в том, что Стоунхендж является древнеримским храмом, построенным по плану римского театра. Джонс написал специальное сочинение по этому поводу, которое было опубликовано вскоре после его смерти Джоном Уэббом. В приложении к книге Йейтс приводит отрывки из сочинения Джонса, в котором тот опровергает причастность друидов к Стоунхенджу и соотносит архитектуру Стоунхенджа с сочинением Витрувия.

В контексте противоборства различных театральных тенденций в эпоху Ели-

заветы и Стюартов общая ориентация на античную первооснову доказывается вполне убедительно. Общепринятые представления о елизаветинской сцене подвергаются серьезной критике. Но кроме того подчеркивается значимость театра для ренессансной Англии и соотносительность человека того времени с Великим Театром Мира.

Отдельно следует отметить труд переводчика Александра Дементьева, который уместным и ненавязчивым комментированием вписывает факты, изложенные в книге, в театральный, философский и социальный контексты.

В. И. Максимов

Примечания

¹ *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 24.

² Там же. С. 155.

Авторы номера

Абдуллина Марина Ринатовна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: vodyslonam@gmail.com

Алташина Вероника Дмитриевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории зарубежной литературы Санкт-Петербургского государственного университета.

Контакты: nikaalt@bk.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Галанина Юлия Евгеньевна — старший научный сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств.

Контакты: Galanina_julia@mail.ru

Голдовский Борис Павлович — доктор искусствоведения, художественный руководитель Московского государственного театра кукол.

Контакты: goldboris@yandex.ru

Горфункель Елена Иосифовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Гуляева Инна Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Контакты: in.gulyaewa@yandex.ru

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

Монова Нина Валерьевна — театровед, театральный критик, специалист по театру кукол, заведующая литературной частью ГАЦТК имени С. В. Образцова.

Контакты: n.monova@mail.ru

Некрасова Инна Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: nekrassova-inna@mail.ru

Семенова Марианна Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценического искусства Балтийского института экологии, политики и права.

Контакты: marianna.sem@mail.ru

Степанова Полина Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: st-more@yandex.ru

Тропш Евгения Эдуардовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: tropсар@mail.ru

Authors

Marina Abdullina — PhD (Philology), senior lecturer, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: vodyslonam@gmail.com

Veronika Altashina — Dr. Sc. (Philology), full professor, St. Petersburg State University.

Contacts: nikaalt@bk.ru

Yulia Galanina — senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: Galanina_julia@mail.ru

Boris Goldovsky — Dr. Sc. (Arts), artistic director of the Moscow State Puppet Theatre.

Contacts: goldboris@yandex.ru

Elena Gorfunkel — PhD (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: egorfunkel@mail.ru

Inna Goulyaeva — PhD (Philology), associate professor, Dept. of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University.

Contacts: in.gulyaewa@yandex.ru

Vadim Maksimov — Dr. Sc. (Arts), Head of Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Nina Monova — theatre critic, Head of the Literary Dept. of the State Academic Puppet Theatre named after Sergey Obraztsov.

Contacts: n.monova@mail.ru

Inna Nekrasova – Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: nekrasova-inna@mail.ru

Marianna Semenova – PhD (Arts), associate professor, Dept. of Dramatic Arts, Baltic University of Ecology, Politics, and Law.

Contacts: marianna.sem@mail.ru

Polina Stepanova – PhD (Arts), associate professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: st-more@yandex.ru

Evgeniya Tropp – PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: tropp@mail.ru

Yury Vasiljev – PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: juravasiljev@mail.ru

Аннотации

И. Б. Гуляева

Постановки комедии Э. Ростана «Романтики» в Москве и Санкт-Петербурге (Ленинграде) в отражении театральной критики (1894–1994)

В статье рассмотрены рецензии на шесть постановок комедии Э. Ростана «Романтики» в театрах Москвы и Санкт-Петербурга (Ленинграда) в 1894–1994 гг. Проанализировано изменение восприятия комедии, отразившееся в постановках и критике.

Ключевые слова: Эдмон Ростан, «Романтики», *Les Romanesques*, театральная постановка, восприятие, театральная критика, рецензия.

Ю. Е. Галанина

Ленинградский Сирано — режиссер В. Н. Соловьев

Режиссер В. Н. Соловьев был заметной фигурой в ленинградской театральной жизни 1920–1930-х гг. и сыграл значительную роль в становлении ленинградской школы театроведения. Однако он не занял подобающего ему места в истории советского театра. Проблема творческого непризнания художника отразилась в его последней постановке пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола (1941).

Ключевые слова: режиссер, комедия дель арте, Мольер, Э. Ростан, «Сирано де Бержерак», Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.

М. Б. Семенова

Последняя пьеса Эдмона Ростана

Статья посвящена последнему театральному произведению великого французского драматурга-неоромантика Э. Ростана — драматической поэме в двух частях с прологом «Последняя ночь Дон Жуана» (1911–1914), впервые переведенной на русский язык автором статьи. В центре внимания — сюжет произведения, его анализ, проблематика, стилистические особенности. Приводятся цитаты из перевода пьесы на русский язык.

Ключевые слова: Ростан, Дон Жуан, Венеция.

Е. Э. Тропп

«Сирано де Бержерак» Николая Рощина в контексте сценической истории пьесы Эдмона Ростана в России

Новая постановка Александринского театра рассматривается в статье как этап более чем столетней российской сценической истории пьесы Э. Ростана. «Русский Сирано» существенно отличается от французского, пьеса прошла особый путь в отечественном театре, и различные повороты на этом пути невозможно не учитывать при анализе той или иной новой театральной версии. Рассматриваются проблемы перевода текста стихотворной драмы и — шире — перевода из одной культуры в другую. Особенности режиссерской трактовки Н. Рощина оказываются показательным примером сложного взаимодействия французской драмы и российского театра.

Ключевые слова: Э. Ростан, «Сирано де Бержерак», Николай Рощин, Иван Волков, русско-французские театральные связи, театр «Современник», Александринский театр, перевод, судьба поэта в России.

В. Д. Алташина

Рецепция драматургической теории Д. Дидро в России

Новаторская драматургическая теория Д. Дидро не получила должного признания у современников, зато она была творчески воспринята драматургами-новаторами на рубеже XIX–XX вв. в России, где идеями французского философа и драматурга вдохновлялись А. Н. Островский, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд и С. М. Эйзенштейн. Почти никогда напрямую не цитируя французского философа (первый перевод его «Парадокса об актере» появится лишь в 1882 г., а остальные трактаты будут опубликованы на русском языке лишь в 1936 г.), но превосходно зная его идеи по оригиналам, они творчески применяют их в театре и в кинематографе.

Ключевые слова: рецепция, драматургическая теория, Д. Дидро, А. Н. Островский, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн.

М. Р. Абдуллина

Творческое содружество: Н. Евреинов и Ф. Нозьер.

К постановке вопроса

Фернан Нозьер, французский литератор, театральный критик, режиссер и сценарист, известен как автор переводов и театральных адаптаций произведений русской литературы для парижской сцены. Самая знаменитая постановка — «Комедия счастья», пьеса Николая Евреинова «Самое главное», успешно представленная на сценах более чем двадцати стран Европы и Америки. В адаптации Нозьера пьеса прошла около 250 раз в театре Шарля Дюллена «Ателье», Париж, 1926 г. Что привнес французский литератор в текст первоисточника и каким образом использовал эстетическую концепцию Евреинова? Как во французском тексте пьесы проявилось взаимовлияние русско-французских театральных традиций?

Ключевые слова: Ф. Нозьер, Н. Евреинов, адаптация, французский театр.

Е. И. Горфункель

Юрий Бутусов. Французский «уклон»

Статья посвящена постановкам Ю. Н. Бутусова французских пьес конца XX — начала XXI в.: в Театре на Крюковом канале («В ожидании Годо», 1996), театре им. Ленсовета («Калигула», 1998), в театре «Сатирикон» («Макбетт», 2003), в театре г. Ольборга (Норвегия) («Сирано», 2018). Речь идет о стилистическом и идейном своеобразии этих спектаклей; ключе, объединяющем их; о связи режиссуры Бутусова с традицией балагана, с театром абсурда.

Ключевые слова: французская драматургия, балаган, театр абсурда, режиссура конца XX — начала XXI века, Юрий Бутусов.

И. А. Некрасова

Библейская трагедия в театре шекспировской Англии: «Зерцало Англии и Лондона» Т. Лоджа и Р. Грина

В статье рассматривается крайне мало изученная в российском театроведении часть наследия английского театра елизаветинской эпохи: пьесы религиозной тематики, входившие в репертуар первых актерских трупп в конце XVI в. Предметом анализа избрана библейская трагикомедия «Зерцало Англии и Лондона» Томаса Лоджа и Роберта Грина, имевшая большой успех у современников. Предпринимается опыт театроведческой реконструкции первой постановки этой пьесы на сцене лондонского театра «Роза» (1592 г.) труппой лорда Стренджа с Э. Аллейном в главной роли. Статья опирается

на исследования историков английского театра XIX — начала XXI в., в том числе на новые материалы по истории театра «Роза».

Ключевые слова: религиозная драма, английский театр елизаветинской эпохи, «Зерцало Англии и Лондона», Томас Лодж, Роберт Грин, Эдвард Аллейн.

Б. П. Голдовский

Театр кукол XXI века: взгляд из прошлого

Автор статьи размышляет о функциях, факторах преобразования и стимулах развития искусства играющих кукол в меняющемся мире. Вкратце изложены предположения автора о цикличности возникновения театральных форм и о закономерностях применения тех или иных технологических систем театральных кукол в исторической перспективе.

Ключевые слова: искусство играющих кукол, театральные формы, технологические системы театральных кукол.

Н. В. Монова

За ширмой времени: испанский кукольник Эрменехильдо Ланс

Статья посвящена жизни и творчеству выдающегося деятеля испанского театра кукол Эрменехильдо Ланса, работавшего вместе с Федерико Гарсия Лоркой и Мануэлем де Фальей в 20–30 гг. XX в. Кукольные спектакли Э. Ланса вошли в историю «Серебряного века» культуры Испании и оказали влияние на развитие современного театра кукол.

Ключевые слова: испанский театр кукол, Эрменехильдо Ланс, Федерико Гарсия Лорка, Мануэль де Фалья, «Балаганчик маэстро Педро».

Л. Ф. Макарьев

Два письма А. С. Шведерскому

Подготовка к печати, публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева

В публикацию вошли письма Л. Ф. Макарьева к ученику и соратнику — А. С. Шведерскому и одно ответное письмо учителю. В письмах обсуждается их совместная работа в театральной студии ЛенТЮЗа и в стенах ЛГИТМиКа. Письма и комментарии к ним раскрывают одну из страниц педагогического творчества двух ведущих педагогов РГИСИ.

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, А. С. Шведерский, Р. Р. Суслович, история Ленинградского ТЮЗа и Театрального института на Моховой, актерское искусство, театральная педагогика.

Бескорыстная свобода. Ю. А. Завадский — Л. Ф. Макарьев

Подготовка к печати, публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева

Публикацию составили фрагменты многолетней переписки известных деятелей драматического театра — Юрия Александровича Завадского и Леонида Федоровича Макарьева. В публикуемых материалах и в комментариях к ним приоткрываются некоторые моменты их творческой дружбы, освещаются факты из истории театральной жизни Москвы и Ленинграда 1920–1970-х гг.

Ключевые слова: Ю. А. Завадский, Л. Ф. Макарьев, Е. Г. Гаккель, Б. В. Зон, Е. В. Шик-Елагина, И. С. Анисимова-Вульф, Театр-студия п/р Ю. А. Завадского, театр им. Моссавета,

Ленинградский ТЮЗ, Ленинградский театральный институт, актерское и режиссерское искусство, театральная педагогика.

Summary

Inna Goulyaeva

Productions of E. Rostand's Comedy *The Romancers* in Moscow and St. Petersburg (Leningrad) in the reflection of theater criticism

The article reviews six productions of E. Rostand's comedy *The Romancers* in the theaters of Moscow and St. Petersburg (Leningrad) in 1894–1994. The change of perception of comedy reflected in the productions and criticism is analyzed.

Keywords: Edmond Rostand, *The Romancers*, *Les Romanesques*, a theatrical production, perception, drama critic, review.

Yulia Galanina

V.N. Solovyov – Cyrano from Leningrad

The Director V.N. Solovyov was a significant figure in Leningrad theatre life of 1920–1930s. He had played an important role in the establishment of Leningrad theatre studies, however he was never appreciated enough. The problem of his professional underestimation reflected in the last direction of the play *Cyrano de Bergerac* in Memorial Lenin Komsomol Theatre (1941).

Keywords: director, comedy del arte, Molière, Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Memorial Lenin Komsomol Theatre.

Marianna Semenova

Edmond Rostand. The Last Play

About *The Last Night of Don Juan* (1911–1914) — a dramatic poem in two parts with a prologue — the last theatrical work by Edmond Rostand, the great neoromantic French playwright.

Completely translated in Russian by the author. This article examines plot, analysis, problematics, and stylistic features of the creation. Fragments of poetic Russian translation are cited.

Keywords: Rostand, *Don Juan*, Venice.

Evgeniya Tropp

***Cyrano de Bergerac* by Nikolai Roshchin in the context of the stage history of the play by Edmond Rostand in Russia**

The new Alexandrinsky Theatre's production is considered in the article as a stage in more than a century of Russian scenic history of the play by E. Rostand. "Russian *Cyrano*" differs significantly from the French, the play has gone a special way in our theatre, and various turns on this path cannot be ignored when analyzing this or that new theatrical version. The problems of translating the text of a poetic drama and — more broadly — of transfer from one culture to another are considered. The peculiarities of N. Roshchin's interpretation are a good example of the complex interaction of the French drama and the Russian theatre.

Keywords: E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Nikolai Roshchin, Ivan Volkov, Russian-French theater ties, Sovremennik Theatre, Alexandrinsky Theatre, translation, the fate of the poet in Russia.

Veronika Altashina

Reception of D. Diderot's dramatic theory in Russia

Diderot's dramatic theory did not receive recognition from contemporaries, but it was creatively perceived by innovative playwrights at the turn of the XIX–XX centuries in Russia, where his ideas inspired A. Ostrovsky, K. Stanislavski, V. Meyerhold and S. Eisenstein. Almost never directly quoting the French philosopher (the first translation of his *Paradox of the Actor* appeared only in 1882, and his others essays on theatrical theory were published in Russian only in 1936), but knowing his ideas perfectly well, they creatively apply them in the theater and in the cinema.

Keywords: reception, dramatic theory, Diderot, *Paradox of the Actor*, Ostrovsky, Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein.

Marina Abdullina

The artistic collaboration: Fernand Nozier and Nikolai Evreinov. The presentation of the problem

The French litterateur, theatre critic, director and scriptwriter, Fernand Nozier is known as the author of translations and theatrical adaptations of Russian literary works for the Parisian scene. His most famous theatre production, *The Comedy of Happiness*, is Nikolai Evreinov's play *The Chief Thing* which was successfully staged in more than 20 countries in Europe and America. Nozière's adaptation of the play was performed about 250 times at the Charles Dullin's theatre Atelier in Paris, 1926. What did the French writer bring to the original source and how did he use Evreinov's aesthetic concept? How does the adapted version of the play show the mutual influence of Russian and French theatrical traditions?

Keywords: F. Nozier, N. Evreinov, adaptation, French theatre.

Elena Gorfunkel

Yuri Butusov. French "bias"

The article is devoted to the productions of Yu. Butusov of the French plays of the late twentieth – early XXI century: in the Theatre on Kryukov canal (*Waiting for Godot*, 1996), in the Lensovet Theater (*Caligula*, 1998), in "Satyricon" (*Macbett*, 2003), in the theater of Aalborg (Norway) (*Cyrano*, 2018). It is about the stylistic and ideological originality of these performances; the key that unites them; about the connection of Butusov's direction with the tradition of the booth, with the theater of the absurd.

Keywords: French drama, farce (balagan), theater of the absurd, directing of the late XX – early XXI century, Yuri Butusov.

Inna Nekrasova

Biblical tragedy in the theatre of Shakespeare's England:

***A Looking-glass for London and England* by T. Lodge and R. Greene**

The article discusses a part of the heritage of the English theatre of the Elizabethan era that is very little studied by Russian historians: the plays of religious subjects performed by the first acting troupes at the end of the 16th century. The subject of the analysis is the biblical tragicomedy of Thomas Lodge and Robert Greene *A Looking-glass for London and England*, which had a great success with contemporaries. The article takes the experience of theatrical reconstruction of the first production of this play on the stage of the London Theatre "Rose" (1592) by the troupe of Lord Strange with E. Alleyn in the title role. The article is based on the research of the historians of the English theatre of the 19th and early 21st centuries, including new materials on the history of the "Rose" Theatre.

Keywords: religious drama, Elizabethan theatre, *A Looking-glass for London and England*, Thomas Lodge, Robert Greene, Edward Alleyn.

Boris Goldovsky

Puppet Theater of the 21st Century: A View from the Past

This article — reflections on the functions, transformation factors and stimuli for the development of the art of playing puppets in a changing world. Here, in brief, the author's assumptions about the cyclical nature of the emergence of theatrical forms, and about the patterns of application of various technological systems of theatrical puppets from a historical perspective are set forth.

Keywords: the art of playing puppets, theatrical forms, technological systems of theatrical puppets.

Nina Monova

Behind the screen of time: the Spanish puppeteer Hermenegildo Lanz

The article is dedicated to the life and work of the outstanding figure of the Spanish puppet theatre Hermenegildo Lanz, who worked in the puppet theatres together with Federico Garcia Lorca and Manuel de Falla in the 20–30s of the twentieth century. Puppet performances by H. Lanz were certain key moments at the Silver Age of Spanish culture and influenced the development of modern puppet theater.

Keywords: Spanish puppet theatre, Hermenegildo Lanz, Federico Garcia Lorca, Manuel de Falla, *Master Peter's Puppet Show (El retablo de Maese Pedro)*.

Leonid Makaryev

Two letters to A. Shvedersky

Letters published with foreword and comments by Yury Vasiljev

The publication includes letters from L. F. Makaryev to a student and ally — A. S. Shvedersky and one response letter to the teacher. In the letters their collaboration in the Leningrad TYuZ theater studio and in Leningrad Theatre Institute discussed. Letters and comments to them reveal one of the pages of pedagogical creativity of the two leading teachers of Russian State Institute of Performing Arts.

Keywords: L. F. Makaryev, A. S. Shvedersky, R. R. Suslovich, history of the Leningrad TYuZ and the Theater Institute on Mokhovaya, acting art, theatre pedagogic.

Unselfish freedom. Yu. A. Zavadsky — L. F. Makaryev

Letters published with foreword and comments by Yury Vasiljev

The publication consists of fragments of long-term correspondence by famous figures of the drama theater — Yury Zavadsky and Leonid Makaryev. In the published materials and in the comments to them some moments of their creative friendship are revealed, facts from the history of theatrical life of Moscow and Leningrad of the 1920–1970s are highlighted.

Keywords: Yu. Zavadsky, L. Makaryev, E. Gakkel, B. Zon, E. Shik-Elagina, I. Anisimova-Wolf, Theatre-Studio under the direction of Yu. Zavadsky, Mossovet Theatre, Leningrad TYuZ, Leningrad Theater Institute, acting and directing art, theatre pedagogic.

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 25.03.2019. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,4.
Тираж 100 экз. Зак. тип. №1104

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.