

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2011 № 2 (8)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

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

Адрес редакции:

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

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

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства, 2011

Содержание

Теория и методология

<i>Рябосов А. Ю.</i> Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж?	3
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Историческая перспектива

<i>Некрасова И. А.</i> «Всякий человек» на школьной сцене: из истории религиозной драмы Ренессанса	8
<i>Станкевичус В. В.</i> О своем и о чужом: журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам»	15

Театр и драматургия

<i>Юрьев А. А.</i> Первый «Кукольный дом»	26
<i>Киселева Е. Е.</i> Drammi per musica Пьетро Метастазियो «Артаксеркс» и «Король-пастух»	35

История спектакля

<i>Молодцова М. М.</i> Итальянские праздники и спектакли в конце XV и XVI веке	47
<i>Титова Г. В.</i> От «Ревизора» к «Горе уму»: Мейерхольд и Аполлон Григорьев	59
<i>Ким А. К.</i> Спектакль актерский и режиссерский: «Гамлет» М. А. Чехова и «Гамлет» Н. П. Акимова	71

Виды театра

<i>Ульянова А. Б.</i> «Керальская Натяшастра»: исполнительское искусство санскритского театра <i>кудияттам</i>	93
<i>Маркова Е. В., Шевченко В. В.</i> А все-таки она существует... Диалог	106

А. Ю. Ряпосов

Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж?¹

В немногочисленной пока научной литературе, посвященной сценической деятельности Марка Анатольевича Захарова, за его постановочной методологией закрепилась репутация режиссуры, имеющей *коллажный* характер². При этом сам Захаров не без присущей ему иронии и самоиронии писал, что «не был в восторге от наклеивания на живописный холст с помощью канцелярского клея вырезок из газет и журналов»³.

В современном театроведении содержание термина «коллаж» применительно к сценическому искусству не разработано. По понятным причинам наиболее продвинулись в изучении *коллажной техники* и *коллажного мышления* искусствоведы, специалисты в области изобразительных искусств.

В статье «Коллаж» П. Пави подчеркивает, что термин принадлежит живописи, был введен в изобразительную сферу «представителями кубизма» и позднее подхвачен «футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной практики», а именно — это «сочетание двух *разнородных* элементов или материалов или же произведений искусства и реальных предметов (курсив мой. — А. Р.)»⁴. Автор «Словаря театра» утверждает, что свойства коллажа, присущие пластическим искусствам, имеют место и в сценических построениях. Для коллажа «характерна обработка материалов, при которой автор *словно развлекается*, обращаясь к *случайным* и *вызывающим сочетаниям* компонентов.

Коллаж — *игра* с... материальной формой <произведения>. Использование неожиданных материалов делает невозможным обнаружение *порядка* или *логики*. <...> Даже если *элементы* <или — *составляющие* коллажа> противостоят друг другу тематическим содержанием или материальностью, они всегда корректируются исследованием на тему художественного *восприятия* зрителя, от которого зависит *успех* коллажа (курсив мой. — А. Р.)»⁵.

Иными словами, порядок и характер состыковки тех или иных компонентов и фрагментов в некое целое (пусть и разнородное) диктуются определенным расчетом на *желательное* восприятие данной конструкции зрителем и исходят из них.

«В истории искусства XX века, — пишет искусствовед Е. Бобринская, — коллаж занимает особое место. Он принадлежит к тем феноменам, которые, всегда оставаясь на периферии, тем не менее участвовали в формировании магистральных тенденций культуры. Коллаж демонстрирует не принцип поступательного развития, а принцип децентрации, рассеивания... Феномен коллажа и его история подвергают сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний»⁶. Техника коллажа отказывается от поиска новых языков искусства и превращает различные существующие языки искусства в предмет *игры*, вместо отражения реальности коллаж создает особое пространство игры посредством *демонстративных стыков* различных форм, фактур и образов, в коллажном пространстве может *существовать* все что угодно. Техника коллажа, таким образом, тесно связана с философией релятивизма. «Коллаж использует готовые образы, своего рода реди-мейд. Собственно, творческий акт коллажа связан только с перекомпоновкой, монтажом и сопоставлением этих „цитат“»⁷.

Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже (даже в таких его в сущности примитивных формах, как эйзенштейновский монтаж аттракционов) существует определенный *вектор направленности* соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая *доминанта* отсутствует — по большому счету что угодно может быть соединено с чем угодно.

Коллаж как композиционный принцип тесно увязывается современными исследователями-искусствоведами с постмодернистским мышлением и соответствующими формами искусства⁸.

Вряд ли сегодня кто-либо из практиков, критиков и теоретиков театра рискнет назвать Марка Захарова, чье творчество во многом сформировано временем «оттепели» и тесно связано с идеалами шестидесятничества, постмодернистским художником. Режиссер и художественный лидер Московского театра имени Ленинского комсомола (Ленкома) утверждает: «...хочу я того или нет, всегда присутствует в спектаклях нашего театра, — некая политическая подоплека»⁹. И еще: «Мне кажется („думается“), что... я ставлю правдивые спектакли. <...> Моя правда — это желание не отрываться от психологической и социальной основы нашего многотрудного бытия»¹⁰. Другими словами, Захаров тематически, сюжетно — художник *социальный*, а по способу существования актера — опирается на методологию театра *психологического* реализма (такую школу режиссер прошел в бытность своего актерского обучения в ГИТИСе). Захаров опирается на технику проживания роли — но от нее и отталкивается. Да и искусству постмодернизма режиссер (скорее невольно, чем вольно) оказался не чужд.

Захаров, неуклонно отстаивая на театре идеалы социальной и психологической правды, в полном соответствии с присущим этому режиссеру парадоксальным мышлением настойчиво утверждает, что он — последовательный сторонник вахтанговского «фантастического реализма», режиссер декларирует: «Московский театр „Ленком“... есть театр фантазмагорического, отчасти поэтического мировосприятия»¹¹.

Будучи ярко выраженным режиссером — автором спектакля, Захаров утверждает: «...спектакль для меня всегда *сочинение*» — сочинение *поэтическое*. Причем важнейшим композиционным средством создания постановки является именно монтаж, в сценическом построении его «составные элементы могут превратиться в здание современного спектакля лишь в *поэтическом монтажном слиянии* (курсив мой. — А. Р.)»¹².

Захаров со знанием дела констатирует: «Театр воспринял монтаж во всей емкости понятия». Поэтическая конструкция сценической

постановки диктует отказ от следования прямым жизненным соответствиям, от соблюдения обыденной логики в событийном ряду сюжета и линиях поведения персонажей, сегодняшний «театр без вранья» опирается на иные композиционные принципы. «Современная театральная режиссура... научилась ценить каждую секунду драгоценного метража (времени), математически и поэтически исчисляя продолжительность зримых театральных процессов. <...> Из современных спектаклей... стали уходить проходные, ничего не значащие, иллюстративные сцены»¹³.

Проблемы соотношения терминов «монтаж» и «коллаж» рассматривает А. Сергеев применительно к теории монтажа аттракционов С. М. Эйзенштейна и работы В. Э. Мейерхольда над спектаклем «Мистерия-буфф» (речь идет прежде всего о первой редакции 1918 года). Проведенный анализ показывает, что строго разграничить два термина невозможно, специфика феномена «монтаж аттракционов» и особенности мейерхольдовской сценической конструкции таковы, что, как осторожно и корректно отмечает исследователь, вывод напрашивается такой: «...в „Мистерии“ наличествуют собственно *коллажные признаки*: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие... (курсив мой. — А. Р.)»¹⁴.

В эйзенштейновской теории (и в вытекающей из нее практике) центром театральной структуры выступает зритель, его восприятие: «...монтаж аттракционов — это монтаж воздействий с расчетом на определенное конечное психологическое состояние зрителя, а отнюдь не сопоставление или сравнение законченных частей самого произведения искусства»¹⁵.

В современном театре Захаров выступает наследником Эйзенштейна «по прямой», режиссер соответствующие знания и опыт получил почти из первых рук: благодаря творческим контактам в Студенческом театре МГУ с С. И. Юткевичем, соратником и сотрудником Эйзенштейна, и совместной постановочной работе над спектаклем «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть», «эйзенштейновский „монтаж аттракционов“, — признавался Захаров, — из малопонятного абстрактного понятия превратился для меня в практическое руководство к действию»¹⁶.

И действительно, театр Марка Захарова — *театр аттракционный* во всех его компонентах: в парадоксальном построении режиссерского сюжета; в использовании аттракционных как таковых; в аттракционности сценографии и музыки захаровских постановок; в принципах актерской игры на основе «монтажа экстремальных ситуаций». Именно последняя из названных монтажных форм, в силу заявленной в статье темы исследования, представляет наибольший интерес.

Захаров программно декларирует необходимость достижения успеха у зрителя¹⁷, нет ничего страшнее скуки в зрительном зале. А «познать истинный успех, — по мнению режиссера, — значит своевременно вписаться в отпущенное тебе время»¹⁸.

Уже в 1980-е годы Захаров вынужден был признавать, что приходящий на спектакль зритель находится в «перенасыщенном информационном пространстве», подобная пресыщенность публики год от года только возрастает и приводит, во-первых, к инстинктивному стремлению закрыться от избыточных сведений, не вступать в энергетический контакт с театральной постановкой; а во-вторых — сверхинформированный зритель слишком легко прогнозирует развитие традиционно организованного хода сценических событий, как следствие — публика скучает и «выключается», выходит из непосредственного и спонтанного взаимодействия с художественным произведением.

Чтобы избежать подобного сценария в отношениях театра и публики, «умный и тонко организованный актер сажает зрителя на „голый информационный паек“, стремится к резкому уменьшению информации о своем самочувствии, своих помыслах»¹⁹. Исходя из представлений о «клиповом» типе мышления сегодняшней публики, Захаров утверждает: «Наступает время, когда многие вещи не надо подробно и логически объяснять. Современный зритель, включив телевизор на середине любого фильма, уже знает два-три варианта развития событий... Мне всегда хочется *поиграть* с залом, то есть предложить ему некие динамично развивающиеся живые (абсолютно правдивые) процессы в человеческих отношениях, которые все-таки развиваются по законам ему неизвестным (курсив мой. — А. Р.)»²⁰. Ключом к такому, казалось бы, внутренне противоречивому и па-

радоксальному процессу, как «монтаж *психологических аттракционов*»²¹, и должны стать, по мысли Захарова, *режиссура зигзагов и монтаж экстремальных ситуаций*.

С одной стороны, Захаров утверждает: «...жизнь сценического персонажа может быть выстроена в виде широкой полосы („коридора“), в котором этот персонаж свободно импровизирует некоторое непредсказуемое зрителем зигзагообразное движение к намеченной цели»²². И еще: «...современный актер обязан... воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений... выявить... загадочные точки в сознании и подсознании действующего актера, найти нюансы психологического свойства, которые в конечном счете и являются переломными зонами <поведения персонажа>»²³.

С другой стороны, «совершая зигзаг, неожиданный психологический поворот, резко меняя свое пластическое и настроенческое существование, актер Ленкома, — по мысли режиссера и лидера этого театра, — обязан быть предельно правдивым и искренним»²⁴. Наносить зигзагообразные удары «по психике зрителя» исполнитель роли должен таким образом, «чтобы не расставаться с учением великого Станиславского и оставаться глубоко правдивым человеком»²⁵.

Термин «монтаж экстремальных ситуаций» означает, что актер строит свою роль не по бытовой и обыденной логике, которую зритель хорошо знает, легко распознает и без труда прогнозирует дальнейший ход событий, а это, как уже было сказано выше, — прямой путь к *скуке* в зрительном зале. Поэтому и игра актера должна носить импровизационный характер и быть неожиданной для зрителей, то есть подчиняться *логике зрительского восприятия*: как только публике кажется, что она понимает действия сценического героя, актер делает неожиданный поворот в своем поведении. При этом существование актера в роли от поворота до поворота подчинено всем законам *психологического театра*, отсюда и кажущаяся противоречивость парадоксального подхода Захарова к разработке линии роли: жизнь персонажа строится не по законам жизни, оставаясь при этом вполне правдиво-жизненной.

Возвращаясь к мысли о том, что подобная композиционная техника в театре Захарова имеет определенное отношение к постмодернизму

(точнее — к постструктурализму), следует подчеркнуть: перед нами структура, сходная с деконструкцией, когда одна система связей была разрушена, но на основе тех же элементов составлена новая система связей.

Для достижения поставленной цели необходимо «проводить смелую и тщательную корреляцию в системе устоявшихся актерских навыков», и прежде всего — в умении вести сдержанную и непредсказуемую до определенного момента игру. Вот какова должна быть, по мысли Захарова, логика современного актера: «Я — действующее лицо, не раскрываю до конца своих тайных намерений. <...> Я — в поиске. Я ищу действие, необходимое мне в данных предлагаемых обстоятельствах, чтобы добиться той цели, что возникла в моем сознании. Я наношу тайные и явные удары по организму своих партнеров и собственному сердцу. <...> Я твердо знаю, моя логика — есть моя ахиллесова пята. Ее не должны познать мои партнеры, ее не должны заранее „просчитать“ зрители. *Непредсказуемость* — моя свобода. Пока опережаю моих партнеров и зрителей, я свободная и сильная личность. <...> Неожиданному изменению в способах моей сценической атаки зритель сначала должен удивиться и только потом понять всю закономерность и правдивость моего поступка, слова, движения (курсив мой. — А. Р.)»²⁶.

Стоит еще раз подчеркнуть, что определяющим элементом в описанной «зигзагообразной» структуре выступает восприятие публики: «Протяженность... одного прямого луча после завершения <актером> зигзага должна измеряться возможностями зрительского прогноза»²⁷.

Применение термина «коллаж» представляется плодотворным при исследовании за-

конов композиции театра Анатолия Васильева и учеников его школы. Васильевский театр «метафизического реализма», по меткому замечанию Н. В. Песочинского, отказывается от принципа подражания реальности и заменяет ее правдивое изображение различными формами игры, его игровые структуры призваны выявить «мнимость и относительность видимой стороны бытия»²⁸. Игра предполагает и игровой способ существования актера, и игру со словом. «Композиция театрального произведения складывается в живом обмене артистов речевыми, физическими, игровыми „репликами“». Васильев считает сценическим действием живое рождение этой конструкции»²⁹. В непосредственном зрительском восприятии игра состоит из действий, не имеющих самостоятельного значения, а именно: трюков, шуток, болтовни³⁰.

В случае захаровского «монтажа экстремальных ситуаций» налицо иная картина — уверенно можно говорить лишь о наличии в указанной структуре действия *коллажных признаков*: «режиссура зигзагов» и «монтаж экстремальных ситуаций» — это монтаж в том смысле, что имеет место *вектор направленности* в сопоставлении входящих в конструкцию компонентов (направленность состыковки складывает линию поведения персонажа); но логика выстраивания этого вектора своей основой имеет не логику поведения персонажа как таковую, а, в соответствии с коллажной техникой, опирается на *законы восприятия* публики и служит целям управления и манипулирования зрительским вниманием, отбирая для этого и причудливо соединяя самый разнообразный и разнородный материал.

Примечания

¹ Представленный текст является переработанным для статьи фрагментом находящейся в работе монографии «Театр М. А. Захарова».

² См., напр.: Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 66; Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время. Л., 1990. С. 100.

³ Захаров М. Театр без вранья. М., 2007. С. 301.

⁴ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 144.

⁵ Там же. С. 145.

⁶ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 26.

⁷ Там же. С. 34.

⁸ Обзор искусствоведческой литературы 1980–2000-х гг. по теме см.: Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. С. 25.

⁹ Захаров М. Театр без вранья. С. 601.

¹⁰ Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 2000. С. 18.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² Захаров М. Театр без вранья. С. 601.

¹³ Там же. С. 229.

¹⁴ Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008. С. 31.

¹⁵ Там же. С. 29.

¹⁶ Захаров М. Театр без вранья. С. 85–86.

¹⁷ См. главу «Мысли благие и зловедные», напр.: Там же. С. 235–238.

¹⁸ *Захаров М.* Контакты на разных уровнях. С. 222.

¹⁹ Там же. С. 344.

²⁰ *Захаров М.* Театр без вранья. С. 239.

²¹ Там же. С. 452.

²² *Захаров М.* Контакты на разных уровнях. С. 337.

²³ Там же. С. 337–338.

²⁴ *Захаров М.* Театр без вранья. С. 453.

²⁵ Там же. С. 454.

²⁶ *Захаров М.* Контакты на разных уровнях. С. 349.

²⁷ Там же. С. 349–350.

²⁸ *Песочинский Н.* Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура:

Взгляд из конца века. СПб., 2005. С. 198.

²⁹ Там же. С. 194.

³⁰ См.: *Песочинский Н.* Ученики и идеи Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин. Клим. Жолдак // Режиссура: Взгляд из конца века. С. 204.

И. А. Некрасова

«Всякий человек» на школьной сцене: из истории религиозной драмы Ренессанса

В 1539 году антверпенский издатель Михаэль Хиллен выпустил в свет драматургическую новинку, которую годом раньше уже показали в Утрехте ученики школы св. Иеронима под руководством автора. Латинская комедия «Гекаст», сочинение ректора утрехтской школы, знаменитого филолога и поэта Георгия Макропедия из Брабанта (1487–1558), быстро распространилась по всему ученому латиноязычному миру, среди ценителей изящной словесности, а также практиков школьного театра. Она стала настоящим «бестселлером» века: ее перепечатывали в Кёльне (1539 и 1540), Базеле (в составе кодекса «Комедий и трагедий, кои из Нового и Ветхого Завета почерпнуты», 1540), Дортмунде (1549), Утрехте (1551–1552), Франкфурте (1571 и 1573), Страсбурге (1586) и других городах Западной Европы. Шесть раз за столетие ее переводили на немецкий язык, причем первым за это взялся прославленный поэт-сапожник из Нюрнберга Ганс Сакс (его авторское переложение для театра нюрнбергских мастерзингеров было впервые издано в 1549 году¹); переводили на шведский и датский языки²; ей также подражали. Немалой популярностью пользовались и другие драматические сочинения Макропедия. Голландский автор, писавший на классической латыни — языке международного общения эпохи Ренессанса, приобрел авторитет как создатель целого репертуара (двенадцать разнообразных пьес на религиозные, школьно-бытовые и фарсовые сюжеты), пригодного для интерпретации как на родине, так и в других странах. Историческое значение его творчества, оттесненного на дальний план драматургией на живых языках, было восстановлено трудами европейских ученых XX века (И. Больте, Х. Киндермана и других) и нашего времени³.

Все пьесы Макропедия, включая «Гекаста», предназначались для школьной сцены. В первой половине XVI века, когда в Европе еще только закладывался фундамент профес-

сионального театра и везде, за исключением Италии, господствовали позднесредневековые сценические традиции, школьные театры играли свою важную исторически прогрессивную роль. «Театр школяров в XVI веке — это настоящий „Свободный театр“, который испытывает все новое, способствует формированию публики и уступает место труппам постоянных театров, когда эта работа по освоению и приучению завершена»⁴. В этом часто цитируемом суждении Г. Лансон, один из первых ученых, кто попытался разрушить стереотип негативного отношения к неолатинскому театру во Франции на рубеже XIX–XX веков, полемически сблизил его с самой известной экспериментальной сценой своей эпохи — Театром Либр Андре Антуана, лабораторией режиссуры. В XVI веке, особенно в Северной и Центральной Европе, куда замедленно проникало влияние итальянской ренессансной сцены, именно школьные театры (театры католических и протестантских учебных заведений) являлись опытными площадками в деле сценического освоения литературной драмы. Их влияние на профессиональный театр и драматургию конца XVI, а также XVII века было куда более глубоким, чем принято считать. «Гекаст» тоже оказался театральным экспериментом.

Утрехтская школа св. Иеронима, в которой Макропедий преподавал в 1530–1557 годах, была одним из тех новых учебных заведений, где опирались не на схоластику, а на гуманистическую систему знаний, культивировали древние языки и литературу, а также музыку. Публичные спектакли устраивались там в конце каждого учебного семестра, и если в 1526–1527 годах школяры разыгрывали традиционные моралите и фарсы, то уже в 1530-х это были новые произведения: библейские трагедии и комедии в античном стиле. Известно, что в 1537 году «клирики св. Иеронима» играли «комедию и пьесу» в день св. Ламберта на площади перед ратушей, в связи с чем городским

советом было отпущено «двенадцать мер вина», а в 1548 году подобное вознаграждение предназначалось непосредственно «ректору школы св. Иеронима и ученикам, которые играли пьесу»⁵. Точно неизвестно, играли ли «Гекаст» летом 1538 года также на ратушной площади или в помещении школы, но он собрал многочисленную заинтересованную публику, не чуждую латыни, и прошел, как отмечено автором, «не без великого рукоплескания зрителей наших школяров действиям»⁶.

Кроме Утрехта, в Нидерландах «Гекаста» играли еще в школе города Хертогенбоса (1557), где учился и некоторое время преподавал Макропедий. Но особенно много постановок известно в немецких землях: в Нюрнберге (1549 и 1550, на латыни и немецком), Кёнигсберге (1563, 1564), Аннаберге (1569), Праге (1571), Данциге (1574), Нёрдлингене (1578), Траутенау (1579), Франкенштейне (1590), Шмалькальдене (1595), Мюнхене (1609), швейцарских городах Базеле (1566) и Золотурне (1585)⁷... Несмотря на то, что сам Макропедий придерживался католической веры, его пьесу ставили и в католических, и в протестантских школах. «О каком связующем всю Центральную Европу живом взаимодействии и знании друг друга говорит одно только соседство постановок Макропедия внутри и вне его нидерландской родины. И насколько велика была сила воздействия этого мастера нидерландского гуманистического театра на все европейское сценическое искусство!» (Х. Киндерман)⁸.

В переводе с латыни *Hecastus* — «каждый», «всякий». Макропедий преобразил в гуманистическом духе популярное моралите о встрече «всякого человека» со смертью, которое в XV веке было известно в Нидерландах под названием «Elckerlijc»⁹, а в Англии — как «Everyman» (это одно из прекраснейших творений английской средневековой драмы). Непосредственным предшественником Макропедия в обращении к этому сюжету выступил его соотечественник, священник из Маастрихта Христиан Исхирий, который в 1536 году перевел нидерландское моралите на латынь, озаглавив его «Nouulus». Спустя почти четверста лет Гуго фон Гофмансталь создал своего «Всякого человека», черпая и в средневековом оригинале, и у Ганса Сакса, который, в свою очередь, опирался на неолатинскую драму

Макропедия. В постановке Макса Рейнхардта на площади перед Зальцбургским кафедральным собором (впервые в 1920 году) «Jedermann» предстал как ярчайший модернистский эксперимент театра XX века.

У Макропедия средневековая притча приобрела очертания «ученой комедии» в духе самой авторитетной у драматургов эпохи Ренессанса теренцианской традиции, с соблюдением композиционных правил и со множеством античных реминисценций. Пьеса имела пролог, пять актов, разделенных на сцены, а также хоровые партии внутри сцен. Однако само понятие «комедия» истолковывалось им еще в старинном духе, как произведение со счастливой развязкой: в данном случае герой, «всякий человек», счастливо избегает козней дьявола и в конце действия отправляется в лучший мир. Такую трактовку поддерживали многие неолатинские ученые драматурги XVI века, авторы «священных комедий» на библейские темы. Начал эту традицию голландский ритор, лютеранин Вильгельм Гнафей (1493–1568), применивший в 1529 году термин *comedia sacra* к своей латинской пьесе «Аколаст, или О блудном сыне» на сюжет евангельской притчи.

Как и Гнафей, Макропедий срстил религиозную фабулу с античной комической, развернув ее земной, человеческий план. Но, в противовес лютеранским драматургам, он не насыщал действие актуальными вопросами религиозной полемики, его пьеса носит более универсальный характер. Большинство персонифицированных аллегорий, которые в моралите составляли общество героя (Родство, Богатство, Красота, Пять Чувств), превращены у него в комедийные типы, с именами на греко-латинский лад и характерностью. Обычай придумывать для персонажей особые имена — со значением, с указанием на какие-либо их качества — в европейской драматургии тогда еще только входил в моду; это составило «изюминку» комедии Макропедия. У него выступают жена Гекаста Эпикурия (по-гречески «помощь, защита»; «эпикурейства» своего супруга она как раз не разделяет), старший сын Филократ («любящий власть» или, поскольку он еще юн, «любитель покомандовать») и младший Филомат («любящий знания»), рачительный домоправитель Эконом и хитрый повар Детр (по-гречески — «разрезающий мясо за столом»), первый слуга Панокн («делающий все медленно», то есть

попросту лентяй) и второй слуга, «трудолюбивый» Филопон, другие слуги и служанки, друзья и родственники Гекаста, а также священник Иероним (чьё имя напоминает о великом теологе и переводчике Библии, покровителе утрехтской школы) и грозный посланник Господа Бога, названный Номодидаскал («толкователь законов», термин из Ветхого Завета). Хор составляют «трое юношей и три юницы из семейства Гекастова». Аллегорические фигуры, без которых сюжеты о «всяком человеке» никак нельзя было обойтись (Смерть, Добродетель, Вера), а также Дьявол с подручными¹⁰ в комедии Макропедия предстают только в заключительной части, когда Гекаст уже пересекает порог земного бытия. Необходимая аллегория Богатства преобразилась в античного бога Плутуса, который и вовсе «спрятан и вещает из сундука»¹¹. Таким образом автору удается сосредоточить основное действие в реальных пределах и соблюсти законы жанра комедии. А завершается она сценой пира — эту традицию утвердил в античной комедиографии еще Аристофан. Только здесь это поминальная трапеза.

В целом «Гекаст» не столько мрачная аллегорическая притча, сколько ренессансное живописное полотно, заполненное яркими, контрастными образами. Немецкий ученый начала XX века И. Больте утверждал даже, что Макропедий «сделал из драматизированного „примера“ бюргерскую семейную пьесу»¹², усматривая в нем предшественника немецких драматургов XVIII и XIX веков. Очевидна близость палитры Макропедия голландской жанровой живописи, что отмечали все исследователи его творчества. Это особенно относится к его фарсам и комедиям о школьной жизни, населенным колоритными персонажами-типами, олицетворяющими то или иное моральное прегрешение. Его комических персонажей очень легко вообразить подобными фигурам на панорамных полотнах Брейгеля-старшего, «схваченным» в потоке жизни. В то же время особая телесность, человечность библейских драм писателя побуждают увидеть в них сходство с шедеврами духовной живописи Северного Ренессанса. Специалисты не обходят вниманием образные переклички Макропедия с некоторыми творениями Иеронима Босха, его старшего современника и члена той же духовной общины¹³, хотя религиозная мысль Макропедия иного, не мистического свойства. В «Гека-

сте» две линии его творчества, религиозная и светская, сходятся — в этом смысле пьеса тоже эксперимент.

Поскольку, как сказано в прологе, «Гекаст» есть «новое священное действо», в котором показана судьба каждого человека, то есть самые высокие материи, оно должно исполняться особым образом, исключая что-либо постыдное или недостойное. Актерам предписаны «во всех отношениях целомудренные телодвижения» и «серьезно показываемые комические действия»¹⁴, что означало безусловный отказ от площадной манеры игры и поиск новой сценической выразительности. И хотя богатая исполнительская традиция нидерландских камерриторов, безусловно, питала и школьный театр той эпохи, здесь акцентировано различие. Интерес драматурга сосредоточен не на разработке зрелищных «живых картин», а именно — на действиях персонажей.

Пьеса намного больше по объему, чем моралите-предшественники, в ней более двадцати ролей (включая бессловесных персонажей), не все из которых необходимы для действия. Автор призывал читателя не удивляться «многочисленности актеров», ибо он руководствовался «более потребностями нашей школьной аудитории, нежели искусством комедии»¹⁵. Как правило, школьные драматурги-педагоги старались занять в постановке как можно больше своих подопечных и распределить задания по способностям. Так поступали, например, лютеранские школьные авторы. Игровая площадка не описана, но предполагалось нечто похожее на типовую «сцену Теренция»: пространство перед домом главного героя, по соседству с которым расположены жилища его друзей и родни. Сложного реквизита и «машин» здесь не требовалось. Важным элементом спектакля было пение. Для своих пьес Макропедий сам сочинял мелодии или обрабатывал известные мотивы церковной и народной музыки (ноты печатались вместе с текстом)¹⁶.

Почти все сцены комедии представляют собой многофигурные композиции. Очень подробно выписаны диалоги, персонажи перебираются репликами с почти разговорными интонациями, насколько это позволяли классические триметры и тетраметры. Вот радушный хозяин Гекаст отдает своим домашним распоряжения готовиться к завтрашнему пиру, а сам уходит к друзьям. Его скуповатая жена

Эпикурия обсуждает необходимые покупки со слугами и служанками, стремясь по возможности сократить расходы... Гекаст и Эпикурия вовсе не думают о смерти, поскольку считают, что еще молоды (им по тридцать пять лет) и полны здоровьем... В английском и голландском моралите все начиналось с величественной небесной сцены: Господь посылал Смерть за «всяким человеком». (Макропедий, как сказано в прологе к его более поздней пьесе, считал «неприличным» выводить на сцену Вседержителя и Деву Марию¹⁷.) В этой пьесе тема внезапности смерти развернута, напротив, в сниженно-бытовом ракурсе: автор погружает своих зрителей в мирное течение жизни многолюдного благополучного дома, чтобы внезапно прервать его приходом незваного гостя.

В 3-й сцене второго акта в дверь стучится представительный господин по имени Номоидаскал и требует, чтобы к нему незамедлительно вышел хозяин: у него срочное дело. Своими громкими речами и неслышанным обращением (он желает всем не «доброе здоровье», как обычно, а «добрый кончины» и «посмертной славы») этот гость нагоняет на домохозяев Гекаста страху и, наконец, вручает герою письмо. Однако прочесть его Гекасту никак не удастся. И дело отнюдь не в том, что «всякому человеку» не хватает образования, как ему поначалу кажется:

Клянусь Юпитером, что это
за письма и что это за буквы?
Наше право и наш закон, верно,
не имеют таких форм и начертаний.
Эти знаки словно начертаны
дланью Господа, и поэтому
Они вызывают у меня трепет ужаса¹⁸.

А далее следует сцена, исполненная чисто гуманистического, «книжного» комизма. Чтобы разобраться с письмом, Гекаст велит позвать своего младшего, «любопытного» сына. Филомат страшно рассержен тем, что его отрывают от штудирования Гиппократов, но, увидев, как плохо выглядит отец, немедленно обещает вылечить его от всех болезней, про которые написано у Галена и прочих учителей медицины (как ранее в сцене с поваром, Макропедий использует типовые ходы античной паллиаты). Но и ученый сын Гекаста не в состоянии разобрать письма, ибо, как ему ка-

жется, это «варварское», «местное» наречие, а не благородная латынь и не греческий:

Все, что относится
к искусствам философии,
Любой закон, будь то
мирской или священный,
Любой язык, коль он не варварский,
я хорошо постиг.
Что могут предложить такого мне,
что я не разберу?¹⁹

После долгих препирательств Номоидаскал сам читает послание. Как выясняется, язык письма — древнееврейский, язык Ветхого Завета, а в тексте грешнику предписано предстать перед Верховным Судией. Номоидаскал объясняет Гекасту, что теперь ему предстоит долгий последний путь, в который он может позвать с собой спутников.

Следует череда детально разработанных сцен, в которых Гекаст по очереди обращается к близким людям, каждый из которых находит убедительные причины отказать ему (это три друга, три родственника, сыновья, слуги и служанки, последняя — любимая супруга Эпикурия). И только после того, как исчерпаны все возможности для замены аллегорий живыми людьми, драматургу приходится вывести на сцену фигуры моралите. За Гекастом является Смерть, как следовало по сюжету, но даже ее появление обставлено в пьесе так, чтобы извлечь эффект от обыгрывания ситуации, не ограничиваясь показом зловещего скелета с косой. Легко представить, как эта «сцена ужасов» (акт IV, сцена вторая) могла получиться у школяров:

Слуги
Смерть, Смерть стоит
У тебя за спиной, Гекаст.
Гекаст
Ах!
1-й друг
Что это, о ком вы говорите?
2-й друг
Не о Смерти ли говорите вы?
Слуги
Смерть пришла сюда,
Жуткий образ, отвратительный скелет,
Мерзкий вид, как будто демон зловещий
Перед вами явился.

Близкие
Не лучше ль прочь бежать?
Слуги
Коли благоразумны вы.
Друзья
Не медли!
Близкие
Вот так так!
Слуги
Беги, хозяин; ведь к тебе она идет.
Гекаст
Куда бежать? И если побегу,
не убегу. Увы,
Погибель мне, несчастному!
Смерть
Грешник, стой, стой, коварный!..²⁰

У Смерти герой с трудом выпрашивает лишь один час на то, чтобы все же отыскать себе спутников. Его монолог о неотвратимости кончины звучит проникновенно и глубоко человечно: насколько это возможно в такой символический момент, автор старается передать чувства героя логически и понятно. Вот Гекаст, осознавая свое одиночество на пороге смерти, ужасаясь тому, что все близкие, кому он верил, отступились от него, со стыдом вспоминает, что позабыл о «старой достойной подруге» Добродетели (латинская *Virtus*, воспетая гуманистами, заменяет здесь средневековую аллерию Добрые Дела). Он зовет ее, выслушивает неизбежные упреки, просит прощения и поддержки.

Добродетель зовет на помощь свою сестру Веру (*Fides*). В моралите вслед за ними выходила аллегория Исповеди, но обращение героя к ней, то есть само таинство, выносилось за сцену во избежание профанации. У Макропедия вместо аллегорической фигуры тут персонаж-священник, а вместо показа церковного ритуала развернут настоящий учено-богословский диспут. Чтобы дать герою отпущение грехов, священник Иероним должен убедиться, насколько он крепок, а главное, искренен в своей вере. Гекаст же, выступая здесь в ипостаси ученого гуманиста, признает, что больше верит доказательствам священных истин, запечатленным в книгах.

Гекаст
Как мог бы я
не поверить почтеннейшим мужам,

Которые объявили,
что написанное ими истинно?
Кто усомнится,
что писал правду Саллюстий?
Кто в Ливии?
Кто в Цезаре? Кто в остальных?
Иероним
Веришь ли, что Он был мертв
и погребен, а на третий
День воскрес из мертвых?
Гекаст
Каждый из Евангелистов подтвердил сие,
И что на сороковой день пред ними
Был Он вознесен со славою на небеса и
От Отца сел одесную. Кто усомнится,
Что всемогущ Бог, *Пантократор*²¹?

Иероним
Уходи, нет для тебя здесь места, Вера!
(Он обращается к присутствующей Вере-персонажу. — *И. Н.*)

Гекаст
Неужто верить не значит иметь веру?
[*An non fides est credere?*]

Иероним
Акт веры состоит
В том, чтобы верить,
но этого не достанет, если он
Порожден не будет
живой и истинной верой.

[*Fidei actus est
Credere quidem, valiturus haud tamen tibi,
Ni ex vivida et vera fide processerit.*]
Ибо и бесы веруют,
и коварные трепещут²².

Неизвестно, что побудило католика Макропедия использовать в аргументации этого диспута (причем со стороны священника) положения лютеранской доктрины об оправдании верой. Инквизиция в Брабанте на этом основании заподозрила его в склонности к протестантизму, к счастью, дело не дошло до репрессий. Однако при переиздании «Гекаста» в собрании сочинений 1552 года драматург эту сцену отрецензировал, убрав спорные моменты.

После того как Гекаст признает, что ему открылась «живая вера», Иероним напутствует его в последний путь. Вера и Добродетель защищают Гекаста от Смерти и Сатаны, которые уже сочли его своей добычей. Герой благочестиво умирает. Близкие Гекаста оплакивают его кончину, Иероним утешает их, и все на-

правляются на поминальную трапезу, которую готовили с утра как пир жизни.

Таким образом, у Макропедия средневековая фабула всесторонне переосмыслена в духе гуманизма (не без иронии по адресу книжной науки). Главный герой показан не закоренелым грешником, но ренессансной личностью, он «предстает как человек, наделенный изначально благородным характером, который, однако, погрязнув в жажде наслаждений и в роскоши, беспечно не замечает предостережений свыше»²³. И закономерно, что Гекасту не понадобилось столько помощников в деле спасения, сколько в старом моралите, — он в самом себе нашел источник живой веры.

В драматургической ткани «Гекаста» реализован замысел автора-педагога, которому важно не поразить зрителя, а предоставить исполнителю-ученику возможность осмыслить характер героя, мотивы его поступков, чтобы в конечном счете извлечь моральный урок. Поэтому действующие лица не только сообщают о том, куда они идут, что видят и т. п. (дублирование действия словом было типично для средневековой драматургии), но также подробно объясняют, что они чувствуют, что намереваются сделать, что для них хорошо, а что дурно... Каждый элемент действия должен быть понятен — прежде всего актеру, но также и зрителю. Это, конечно, еще только зачатки психологизма, но все же явственное обновление театрального языка, принципов сценической выразительности. Многие пьесы школьного репертуара в XVI веке представляли собой пособия по латинской риторике, для исполнения которых требовались, главным образом, навыки декламации. Пьесы голландского драматурга нужно было именно играть: слово в них точно связано с жестом и позой, мизансцены заложены в самом тексте, любой персонаж нуждается в четкой сценической характеристике. Для своего времени, в пределах своего жанра — неолатинской ученой драмы — Георгий Макропедий явился, безусловно, великим новатором.

Настоящее имя Георгия Макропедия — Йорис ван Ланкфелд, или Лангвелт, он родился около 1487 года в городе Гемерте в Северном Брабанте, обучался в латинской школе города Хертогенбоса. В 1502 году вступил в Братство общей жизни, религиозную общину, следова-

щую принципам движения «Нового благочестия» и придававшую большое значение правильному воспитанию детей. К этому движению был близок и Эразм Роттердамский, идеи которого оказали значительное воздействие на Макропедия как ученого и педагога. Он принял сан священника и начал учительскую карьеру, которой посвятил всю жизнь: преподавал в школах Хертогенбоса, Льежа и Утрехта почти до самой кончины в 1558 году. Подтверждение ее успешности — плеада прославленных учеников и целая библиотека учебников по риторике, эпистолярному искусству, латинскому и греческому языкам, которые переиздавались и применялись по всей Европе в XVI и XVII веках.

Замысел первого сочинения для театра, религиозной латинской драмы «Азот, или Блудный сын», относится к ранним годам творчества Макропедия (1507 или 1510), но издана она была гораздо позже (1537). В 1530-е годы, обеспечивая ежегодным репертуаром своих учеников в утрехтской школе, он стал обрабатывать на латыни народные фарсовые сюжеты, в подражание великому немецкому гуманисту И. Рейхлину, автору первых школьных комедий. Затем обратился к темам античной комедии, а также написал несколько веселых пьес на темы школьной жизни («Бунтовщики», «Петриск»). Самой серьезной частью его драматургического наследия стали «священные комедии» («Нищий Лазарь», «Иосиф», «Адам» и др.), а также единственное обращение к традиции моралите — «Гекаст». Его новаторский подход к библейской драме — а именно Макропедий впервые декларировал право на трактовку священной темы «профанными» художественными средствами, саму возможность именовать «фабулой», т. е. вымыслом, историю из Писания, — стимулировал развитие этого жанра в Германии и во Франции. Все пьесы широко разошлись по Европе, в латинском оригинале и на живых языках; «Иосиф», например, пользовался успехом во французском переводе, а «Блудного сына» исполняли в Кембридже и Праге...

Признанием исключительных заслуг Макропедия стало издание в 1552–1554 годах в Утрехте полного собрания его пьес. Такая честь подобала, конечно, ученому неолатинскому писателю, но удостоился ее драматург, пьесы которого игрались на самых разных сценах. Это случилось за семьдесят лет до появления первого полного собрания пьес Шекспира.

Примечания

¹ Сравнительному литературному анализу произведений Г. Макропедия и Г. Сакса посвящена новейшая научная монография: *Dammer R., Jessing B.* Der Jedermann im 16. Jahrhundert: Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs. Berlin, 2007.

² Сведения об изданиях и переводах «Гекаста» были собраны в монографии немецкого ученого К. Гедеке, посвященной истории сюжета о «каждом человеке» в европейской литературе (*Goedeke K.* Everyman, Homulus und Hekastus: ein Beitrag zur internationalen Literaturgeschichte. Hannover, 1865. S. 214–218), позднее этот перечень был дополнен И. Больте в предисловии к сборнику латинских пьес: *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen* / Hrsg. von J. Bolte. Leipzig, 1927. S. XV–XVI.

В последнее время пьесы Макропедия переведены на современный голландский, немецкий и английский языки.

³ См. сборник материалов международной конференции к 450-летию со дня смерти драматурга: *The Latin Playwright Georgius Macropedius (1487–1558) in European Contexts* / Ed. by J. Bloemendal // *European Medieval Drama*. 2009. № 13, в т. ч. статью Я. Блюмендала,

голландского исследователя творчества Макропедия: *Bloemendal J.* Macropedius's Drama in an international Context // *Ibidem*. P. 39–55.

⁴ *Lanson G.* Etudes sur les origines de la tragédie classique en France // *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 1903. Т. 10. P. 429.

⁵ Цит. по: *Grijp L. P.* Macropedius and music // *European Medieval Drama*. 2009. № 13. P. 60.

⁶ *Macropedius G.* Hecastus // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. 64.

⁷ См.: *Bolte J.* Vorwort // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. XIV.

⁸ *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas: In 10 Bd. Salzburg, 1959. Bd. 2. S. 207–208.

⁹ Предполагаемым автором или обработчиком этого моралите, исполнявшегося в Антверпене в самом конце XV в. Брабантской камерой риторов, считается некий Питер ван Дист, он же, возможно, картезианский монах Петр Дорланд (1454–1507).

¹⁰ Фигуру Сатаны ввел в действие моралите Х. Исхирий, откуда Макропедий ее заимствовал.

¹¹ *Macropedius G.* Hecastus // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. 64.

¹² *Bolte J.* Vorwort // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. XI.

¹³ См.: *Fischer S.* Hieronimus Bosch: Malerei als vision, Lehrbild und Kunstwerk. Köln; Weimar; Wien, 2009. S. 60–61.

¹⁴ *Macropedius G.* Hecastus // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. 65.

¹⁵ *Macropedius G.* Ad candidum lectorem // *Ibidem*. S. 64.

¹⁶ См.: *Grijp L. P.* Macropedius and music // *European Medieval Drama*. 2009. № 13. P. 57–83. В приложении к статье напечатаны ноты нескольких хоров и песен из пьес Макропедия.

¹⁷ См.: *Bolte J.* Vorwort // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. XII.

В «Гомуле» Исхирия, более приближенном к католической традиции, был показан и Господь Бог, и Дева Мария.

¹⁸ *Macropedius G.* Hecastus // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. 88. (Цитаты из пьесы даются в подстрочном переводе.)

¹⁹ *Ibidem*. S. 91–92.

²⁰ *Ibidem*. S. 113–114.

²¹ В оригинале по-древнегречески.

²² *Macropedius G.* Hecastus // *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. S. 125.

²³ *Bolte J.* Vorwort // *Ibidem*. S. XI.

В. В. Станкевичус

О своем и о чужом: журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам»

«Однажды в середине зимы 1913 года, — вспоминала В. П. Веригина, — мы шли из студии и очутились в Кавказском погребе. Мейерхольд с Соловьевым затащили туда на шашлык Любовь Дмитриевну, Кузьмина-Караваева, Николая Павловича¹ и меня. Шашлык оказался неважным, вино — кислотным, но зато настроение было прекрасное. Говорили о студии, о ее будущем, и Николай Павлович подал мысль издавать журнал, который отражал бы искания студии. Все подхватили эту идею и начали обсуждать ее с большим азартом. Мы долго не могли расстаться в тот вечер. Из шашлычной отправились к нам на Александровский проспект пить кофе. Тут окончательно было решено издавать журнал. Николай Павлович предложил сейчас же внести деньги. Набралось сто рублей. Этой скромной суммой и началось издательство журнала. Сотрудники писали даром, обложка делалась даром. Редакция помещалась в квартире Мейерхольда; подписываться на журнал заставляли прежде всего родственников. Журнал выходил в небольшом количестве экземпляров, в продажу поступало немного. В первый же вечер стали выдумывать название. Сразу решили, что это будет „Журнал Доктора Дапертутто“ (псевдоним Мейерхольда), а на названии „Любовь к трем апельсинам“ остановились окончательно через несколько дней»².

Концепция журнала Доктора Дапертутто основывалась на новой для русской мысли о театре позиции: анализ театра как такового, выявление «гена» театра, осмысление типов связи между театром и другими искусствами.

Поэтому в журнале не было случайных публикаций, все подчинялось сверхсюжету — попытке выявить нечто такое, что отделяет театр от других искусств и, в первую очередь, от жизнеподобия.

Издание просуществовало сравнительно недолго (1914–1916), но оказало воздействие не столько на театральный процесс,

сколько на формировавшийся научный подход к театру.

Редакция была бедна. Издание существовало во многом за счет подписки, вменяемой участникам Студии на Бородинской: «Средства Студии (взносы участников и поступления по журналу) идут на содержание Студии и на расходы по изданию. Участники Студии вносят: 1) при поступлении 15 руб. (вступительный взнос, куда входит плата за журнал за текущий год); 2) ежемесячно — сумму, приходящуюся на каждого по разверстке расходов по Студии; 3) в ноябре и в феврале по 10 руб. (монтажный взнос)»³. Связь журнала с работой Студии была для его редактора-издателя В. Э. Мейерхольда принципиальной — «журнал при Студии — пособие безусловно необходимое»⁴.

В. Э. Мейерхольд искал спонсоров. Так, он писал С. С. Игнатову: «Дорогой Сережа, прошу тебя отправить прилагаемое письмо В. А. Сухареву вместе со всеми вышедшими книгами нашего журнала. Дело спешное, так как касается вопроса о меценате. Если есть книга первая 1914 [года], пошли и ее. Она очень необходима, так как объясняет, почему именно так называется журнал — „Любовь к трем апельсинам“»⁵. Но Мейерхольд так и не смог найти мецената, отчего в 1916 году издание было прекращено (связано это было в первую очередь с подорожанием бумаги и типографских услуг, вызванном войной). В журнале регулярно издавались новые стихи (главой отдела был А. А. Блок), а также пьесы и сценарии (или их разверстки). Мейерхольд нуждался в тех ученых и критиках, которые были бы способны сформировать историко-теоретическую базу нового подхода к театру — через анализ систем старинного театра. Не удивителен объем статей о *commedia dell'arte*, творчестве Карло Гоцци; публиковались переводы и реконструкции сценариев театров прошлых эпох, появлялись статьи, посвященные проблемам перевода. В журнале работали К. А. Вогак, В. Н. Соловьев,

К. М. Миклашевский, В. М. и М. М. Жирмунские, С. С. Вермель и другие.

С. Я. Махонина, вкратце анализируя задачи журнала Доктора Дапергутто, отметила, что он, возможно, «так и остался бы развлечением театральной студии, известным только небольшому числу друзей и ценителей, если бы не отдел поэзии, которым руководил А. Блок. Трудно сказать, зачем был создан этот отдел. Может быть, для того, чтобы привлечь внимание читателей, но скорее всего, для того, чтобы заручиться поддержкой поэта, так как его жена, Любовь Дмитриевна Блок, была в числе основателей журнала»⁶.

Исследователь явно преувеличивает значение и роль А. А. Блока в жизни журнала. Отрицательное отношение поэта к мейерхольдовской театральной 1910-х годов хорошо известно. Задумывая отдел поэзии, В. Э. Мейерхольд не мог не обратиться к автору «Балаганчика». И Блок предложение принял, хотя программу журнала не разделял. И, конечно, журнал «Любовь к трем апельсинам» читали не ради напечатанных в нем стихов, хотя Мейерхольд стремился сохранить раздел поэзии, возглавляемый Блоком, при любых обстоятельствах.

Не осуществились и лелеемые Мейерхольдом планы о создании библиографического отдела, посвященного литературе о комедии дель арте. В мае 1914 года он писал В. Н. Соловьеву: «Вообще, необходимо завести особый отдел библиографический исключительно для работ, связанных с *commedia dell'arte*. Книг современных о *commedia dell'arte* очень немного, и отдел такой можно поставить — как Вам кажется? — очень обстоятельно»⁷. Отсутствие такого раздела компенсировалось статьями В. Н. Соловьева, К. А. Вогака, К. М. Миклашевского, Я. Н. Блоха, где литература вопроса была представлена по возможности полно.

Журнал Доктора Дапергутто входил в традиционалистский дискурс режиссера.

В формировании науки о театре журнал сыграл ключевую роль. Выношенные в нем идеи и концепции и воспитанные им авторы стояли у порога отечественного театроведения.

Изучение научного потенциала журнала «Любовь к трем апельсинам» долгое время тормозилось тем, что он оказался в тени Мейерхольда-режиссера. Советское театрове-

дение с конца 1960-х годов, заново открывая театр Мейерхольда, сознательно отсекало от его наследия теоретический пласт, оставляя теорию театра в рамках системы К. С. Станиславского. Постепенно положение дел менялось, и на современном этапе развития мысли о театре изучение теоретического наследия Мейерхольда представляется наиболее актуальным.

Сам Мейерхольд написал для журнала немного — всего пять статей и несколько заметок. Однако все они важны для понимания как путей Мейерхольда, так и последующего развития науки о театре в России.

Во второй книжке за 1914 год был опубликован «Балаган», написанный совместно с молодым художником Ю. М. Бонди, с которым Мейерхольд познакомился еще летом 1912 года в Териоках, где художник оформил вторую режиссерскую редакцию «Поклонения кресту» П. Кальдерона и «Винновны — не виновны» А. Стриндберга, в 1914 году «Блоковский спектакль». Сотрудничество с автором первой обложки журнала (вторая принадлежит А. Я. Головину) Мейерхольд, несмотря на последующий разрыв, ценил очень высоко. «Родоначальником театрального конструктивизма — говорил он А. К. Гладкову, — был художник Ю. Бонди, — еще задолго до того, как появилось это слово, ставивший со мной „Незнакомку“ Блока в Тенишевском училище»⁸. И хотя новаторское постановочное решение «Незнакомки» можно было назвать театральной конструктивизмом только «впрок», «воздвижение (в ходе сценического действия!) моста на театральных подмостках состоялось одновременно с созданием В. Е. Татлиным (родоначальником конструктивизма. — В. С.) первой серии „контррельефов“»⁹.

«Балаган» 1914 года неизбежно отсылает нас к «Балагану» 1912 года — программной статье мейерхольдовского традиционализма. Обе статьи стали результатом режиссерской практики Мейерхольда, ведь, по его же словам, «первый толчок к определению путей моего искусства дан был... счастливой выдумкой планов к чудесному „Балаганчику“ А. Блока»¹⁰. Этими словами открывалась книга режиссера — «О театре» (1912).

Театральность блоковского «Балаганчика» не ограничивалась современной стилизацией масок комедии дель арте. Вот почему в «Балаганчике» Мейерхольда 1914 года, объ-

единенном с «Незнакомкой» в «Блоковский спектакль», режиссер стремился утвердить широкий спектр техники условного театра с его опорой на достижения разных театральных эпох.

Редакция журнала «Любовь к трем апельсинам» поправляла тех, кто полагал, что новая сценическая версия «Балаганчика» стилизует исключительно приемы комедии дель арте. «Просцениум, его слуг, подвижные пратикабли, гротесковую бутафорию и т. п. можно встретить не только в театрах итальянской импровизированной комедии, но, например, и в театре Мольера, и у испанцев XVII века, и в бродячих труппах английских комедиантов, и в японском театре»¹¹. Здесь обозначена программа проведенного Мейерхольдом эксперимента, авторским комментарием к которому и стал «Балаган», написанный совместно с Ю. Бонди сразу после «Блоковского спектакля». В идеальной сцене второго «Балагана», описание и даже рисунок которой авторы статьи предоставили заинтересованному читателю, легко увидеть сходство с устройством театрального зала Тенишевского училища. Продолжен полукруг «греческой» сцены театра на Моховой, доведено до абсолюта то, что было явлено в спектакле.

Авторы любят идеальную сцену и идеальным актером, творцом «чудодейственной техники». Описывая во втором «Балагане» устройство старого театра, режиссер и художник стилизуют черты итальянского, французского и английского театров XVI–XVII веков, ведь «стилизованный» актер может существовать только в стилизованном пространстве. Не какой-то конкретной театральной системы (комедии дель арте или фарса), а старинного театра как такового, интегрированного в технике актера-каботина. «Балаган» 1914 года — гимн театру и актеру.

«В Театре нельзя имитировать жизнь, потому что Жизнь в Театре, как и Жизнь на картине, своя, особая, лежащая в ином, чем жизнь земная, плане». И вслед за тем: «Театр обладает своими театральными способами выражения, у него есть свой, для всех понятный язык, с которым он может обращаться к зрительному залу»¹². Тезис, давно сложившийся, проверенный на практике, произносится с тем, чтобы в очередной раз сказать — театр это театр.

Апология Балагана предопределяла позицию Мейерхольда в неутрачивающих спорах

о театре. Сборник с одноименным названием появился в 1914 году и был открытой полемикой с ошеломившей театральную общественность идеей «отрицания театра», выдвинутой известным литературным и театральным (театральные обзоры в журнале «Русская мысль») критиком Ю. И. Айхенвальдом.

Сборник «В спорах о театре» открывала публикация его лекции «Литература и театр», прочитанной 16 марта 1913 года в Москве. Вслед за ней шли бурные опровержения оппонентов — Вл. И. Немировича-Данченко, Сергея Глаголя (С. С. Голоушева), Ф. Ф. Комиссаржевского, В. Г. Сахновского, М. М. Бонч-Томашевского, А. И. Южина и Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

Мейерхольд ответил Айхенвальду знаменитыми «Глоссами», полемизируя не только с ним, но и с его оппонентами. Аналогично поступил и Н. Н. Евреинов: «Особенно же забавно, на мой взгляд, что с точки зрения театральности в речи Ю. И. Айхенвальда оказалось меньше „отрицания театра“, чем у почтенного Вл. И. Немировича-Данченко»¹³.

Глоссы — заметки на полях, и Доктор Дапергутто в духе жанра «резвится» на полях лекции Айхенвальда. Кстати, и в этом Мейерхольд перекликается с адептом театральности Евреиновым.

Так, главный тезис Айхенвальда «драма без театра мыслима, театр без драмы немислим»¹⁴ Мейерхольд комментировал глоссой: «Как на чей вкус. По-нашему, например, драма без театра немислима. Попробуйте-ка поспорить с нами, г. Айхенвальд»¹⁵. Шутливый тон не исключает принципиальности возражений Айхенвальду. И здесь оппонирование Мейерхольда коренным образом отличается от сходных, на первый взгляд, неистовых инвектив Евреинова: «Господи! — восклицал тот, — мало ли какой театрально убедительной чепухи можно было наговорить „назло“ в ответ на „отрицание театра“! Но именно *театрально* убедительной, ибо без театральной убедительности (позы, жеста, тона, „выходки“, гиперболы, монстративного примера) не преуспевал до сих пор в истории ни святой, ни пророк, ни проповедник. На слова возразить словами легко (диалектика-с!), а вот на слова актом — дело другое. Как же можно пускаться в унылые разглагольствования как раз там, где решающий момент в действе и его поразительности!»¹⁶.

Для Мейерхольда принципиально иное. Театр (а значит, и его родовое свойство — театральность) не «для себя», как у «крикливого шута Ее Величества Жизни», а для самого театра.

Разницу эту, кстати, сразу заметил С. С. Игнатов, сравнивший вышедшие практически одновременно книги Мейерхольда («О театре») и Евреинова («Театр как таковой»): «...в книге мне очень нравится, — писал он Мейерхольду, — серьезный спокойный тон, в котором чувствуется, что ты говоришь о деле, тебе дорого и близко. Я упоминаю об этом, имея в виду книгу Евреинова, где, по-моему, слишком много буффонады. Театр, даже если на сцене его исполняются буффонады (это не упрек), слишком серьезная вещь, чтобы к нему подходить с кривлянием. Пестрый Арлекин, кривляясь в грубой буффонаде, служит искусству, а кривляясь говорить об искусстве — мне неприятно»¹⁷.

Вернемся к «Глоссам». Мейерхольд напоминает Айхенвальду, что, кроме драматического, есть еще и театр музыкальный, есть опера и балет, есть и разные направления драматического театра. «Какой из многообразных драматических театров имеется в виду: реалистический, например, или условный, или...?»¹⁸ Критика Мейерхольда ведется с позиций Балагана — театра с актером-творцом в центре. Легко и уверенно оппонируя Айхенвальду, Мейерхольд отстаивает самобытность законов театра — он знает, о чем говорит.

Театр слагается из «элементов театральных», «не живет за чужой счет», «драма так же, как и музыка, не существует без актера, режиссера, декоратора, бутафора, машиниста и осветителя»¹⁹. Актер не «следует чужой указке», не «осуществляет чужую тему», не «лишен инициативы», как утверждал Айхенвальд²⁰. Вот глосса на сей счет: «Разве актер, играющий Гамлета, играет шекспировского Гамлета? Прежде всего, конечно, своего Гамлета». «Шекспир светится в глазах и улыбке актера, он выступает видением и тенью *в жестах актера, в движениях актера, воплощающего образ на тему о Гамлете* (курсив мой. — В. С.)»²¹. Актер — не заложник драматурга, он — автор своей роли, творец и художник в полном смысле слова (давняя идея В. Я. Брюсова²², развернута представленная еще в первом теоретическомopusе Мейерхольда «К истории и технике театра», 1907).

Такое понимание творчества актера направит внимание будущих театроведов не к описанию актера в роли, а к анализу того, как строится его игра, формируя собственно театральное содержание.

В этой связи Мейерхольда, бесспорно, должна была интересовать работа Первой студии Художественного театра, возникшей одновременно со Студией на Бородинской. Так оно и было: «Я зорко слежу за работами Студии Константина Сергеевича и знаю все, что там делается»²³. В процитированном письме, адресованном С. С. Игнатову, он отговаривает его предлагать инсценировку «Принцессы Брамбиллы» Гофмана Первой студии: «Смотрю пессимистически. Студия Станиславского не только не подготовлена на *commedia dell'arte*, но — мое глубокое убеждение — никогда не будет подготовлена на нее»²⁴.

То, что для школы МХТ в широком смысле слова техника *commedia dell'arte* оказалась непосильной, выяснилось в работе над «Хозяйкой гостиницы», когда Станиславский предложил А. Н. Бенуа, встретившему его идею с восторгом, решить «пантомиму с экспромтом *commedia dell'arte*» — «решить и баста, что выйдет — то и выйдет». «Играть *commedia dell'arte* гораздо легче, чем кажется, — заверял он Бенуа, — и я несколько не боюсь за наших актеров... <...> ...Я даже предлагаю так. Заготовить несколько тем и играть их по выбору публики»²⁵. Но дальше слов дело не двинулось, несмотря на воодушевление Бенуа, тут же припомнившего, как в детстве он застал в балаганах на Марсовом поле представление традиционных масок итальянской комедии²⁶. И хотя Станиславский поначалу представлял себе Кавалера «капитаном Спавенто», а Бенуа, «подслушав» его мечтания, дал «соответствующий рисунок и грим: полу-Дон-Кихот, полу-Спавенто»²⁷, закончилась попытка возвратом к работе по «системе» на том самом ее этапе, который был характерен для Первой студии. Станиславский называл его «душевым натурализмом» и характеризовал в заметках 1913–1914 годов так: «Это уже не прежний реализм быта и внешней правды, это реализм внутренней правды жизни человеческого духа, реализм естественного переживания, доходящий в своей естественности до душевного натурализма»²⁸.

Любопытно, что Станиславский интереса к *commedia dell'arte* тем не менее не утратил:

«Многоуважаемый Константин Сергеевич, — писал ему Мейерхольд в мае 1915 года. — Я. Н. Блох сообщил мне о желании Вашем иметь комплект вышедших номеров моего журнала. Благоволите принять от меня эти книжки»²⁹.

Казалось бы, в рецензии на программный спектакль Первой студии «Сверчок на печи» (1914)³⁰ Мейерхольд, в первую очередь, должен был соотнести свои поиски в области актерской техники с поисками Станиславского, не случайно навсегда запомнившего «Сверчок» — «В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда»³¹. Но этого не случилось.

В рецензии Мейерхольда о новаторской актерской технике Первой студии не говорится ничего, даже имена М. А. Чехова и Е. Б. Вахтангова не упоминаются. Правда, позднее, в 1921 году, после спектакля Третьей студии «Чудо святого Антония», на котором присутствовал Мейерхольд, он, по словам Б. Е. Захавы, сказал, что Вахтангов «давно уже обратил на себя его особое внимание». «Четкость игры, гротескная острота образа (Текльтона. — В. С.), выразительная пластика движений, — вот что характеризовало исполнение Вахтангова и существенно отличало его от остальных актеров»³².

Сокрушительный пафос неприятия, обрушенный Доктором Дапертутто на хрупкие формы очаровавшего всех остальных «Сверчка», на первый взгляд кажется вообще необъяснимым, а критические аргументы (вроде привлечения Г. Крэга с рассуждениями о влиянии роли призраков и привидений на природу фантастического у Шекспира) неубедительными, чуть ли не наивными, искажающими эстетические параметры Студии и облик спектакля.

Чем же можно объяснить совершенно несвойственную Мейерхольду критическую невопадность, случившуюся с ним на сей раз? Она кроется, на наш взгляд, в датах (1914–1915 годы), сопровождающих короткую рецензию, которую Мейерхольд вряд ли писал два года.

На самом деле скорее всего он сначала (в 1914 году) проштудировал все отзывы о «Сверчке», обильно им процитированные, а потом, посмотрев спектакль на гастролях Студии в Петербурге (1915 год), воспринял его сквозь призму ошеломивших его своей пошлостью критических восторгов. Он подсознатель-

но (вполне в духе ученика Станиславского!) «подогнал» спектакль к этим «восторгам».

Не следует забывать также, что параллельно разному «Сверчку» писалась статья «Бенуа-режиссер», где готовился другой разнос — своему главному оппоненту. Судя по приведенным Мейерхольдом выдержкам из рецензии на «Сверчка» А. Н. Бенуа («Речь», 1915, 24 февраля), его оппонент в своих восторгах перед Художественным театром действительно превзошел самого себя: «Пусть даже глупо но, Боже мой, как хорошо, как чисто, как душисто». Или: «Что здесь является теми дрожжами правды, которые заставляют наши сердца вздыматься в каком-то восторге, а наши глаза лить слезы умиления?» Видимо, эти «дрожжи правды», напомнившие Мейерхольду «Мистерию в русском театре» его и доконали. Напомним: «Художественный театр в целом, как Митя „не умеет лгать“, «все, что удастся „Comédie Française“, все, что может удалиться Рейнхардту или Мейерхольду, все, что обман, каботинаж, все это им недоступно»³³. Спор с Бенуа, а не со спектаклем очевиден и в рассуждениях Мейерхольда о несовместимости реалистического и фантастического — Бенуа видел в «Сверчке» пример их «полного слияния».

Зато в отрицательной оценке «Пушкинского спектакля» Художественного театра (статья «Бенуа-режиссер») Мейерхольд ни с кем не разошелся. Писатели (Ф. К. Сологуб и Л. Н. Андреев), театральные критики (Н. Е. Эфрос, С. В. Яблоновский, А. А. Кайранский, Б. В. Назаревский и, разумеется, А. Р. Кугель) дружно встали на «защиту» Пушкина от посягательств Бенуа и Художественного театра. Исключение составил сравнительно благожелательный отзыв Д. С. Мережковского, пьеса которого «Будет радость» была предположена в МХТ на следующий сезон³⁴.

Говоря о неуместности жизнеподобия в передаче на сцене поэтического текста — читка стиха как прозы, монументальное утяжеление вещественной среды, противопоказанное маленьким трагедиям А. С. Пушкина, — Мейерхольд утверждает, что в «Пушкинском спектакле» МХТ вернулся «к тому положению, которое отмечено постановкой „Венецианского купца“, когда спектакли „искажались преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением“»³⁵.

Ощущая творчество драматурга как особый театрално-художественный мир, В. Э. Мейерхольд в собственных спектаклях десятых годов искал театр драматурга, ставил не просто «Дон Жуана», а театр Ж.-Б. Мольера, не «Грозу», а театр А. Н. Островского.

В первую очередь с этих позиций он и не принимал постановку «Пушкинского спектакля»: «...Бенуа, забыв о единственном долге пушкинского режиссера строить из недр пушкинского текста пушкинский театр, воспользовался драмами Пушкина „для своих целей“, для целей иллюстратора». «Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором»³⁶. Любопытно, как с этим утверждением Мейерхольда перекликаются теоретические выкладки Ю. Н. Тынянова об иллюстрациях и иллюстративности: «Рисунки самого Пушкина в рукописях были либо рисунками вообще (гробовщик вообще, похороны вообще, а не иллюстрирующие данный рассказ), либо рисунками по поводу (конь без Медного всадника), но по большей части теми взмахами пера, которые удачно сопровождали стиховые моторные образы (а часто потому не имели к ним внешнего отношения)»³⁷.

Преодоление «легкости» стиха во имя «смысла» привело А. Н. Бенуа, по мнению В. Э. Мейерхольда, к заслуженному провалу. Ведь «истина страстей» — «это музыкальный термин», говорил Мейерхольд. «Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения»³⁸.

Не погружение в «дебри натурализма», а музыкальный подход к поэтическому строю маленьких трагедий, следование музыкальной партитуре стиха позволяют добиться того, чего и хотел Пушкин, размышляя о театре. В полемике с А. Н. Бенуа доказывалась необходимость усвоения режиссером художественных координат автора и сценического эквивалента поэтического текста.

Ставя «Грозу» А. Н. Островского, Мейерхольд стремился вырастить из недр авторского мира спектакль, живущий по законам театра автора. В обращении к актерам «К возобновлению „Грозы“» режиссер хотел раскрыть секреты сценизма хорошо знакомой пьесы.

Упрекая А. Н. Бенуа в том, что он не воссоздал из пушкинского текста пушкинский

спектакль, В. Э. Мейерхольд при постановке «Грозы» стремился сценически передать мелодику языка А. Н. Островского, строил на ее основе спектакль.

Следуя за Аполлоном Григорьевым, видевшим в А. Н. Островском народного поэта — не в духе «*littérature populaire*», подделывающей «пейзанский жаргон», а литературы «*nationalité*» — подлинной народности³⁹, режиссер стремился стилизовать актерскую игру под театр Островского, который не считал бытовым (вслед за А. А. Григорьевым В. Э. Мейерхольд толкует сцену в овраге, называя ее настроением «таинственным»⁴⁰). Быт здесь понимается как способ, с помощью которого открывается дверь к поэзии русской души. Перевод текста Островского из привычного театру бытового плана в план «прозаической мелодии» позволит актеру, считал В. Э. Мейерхольд, получить творческую власть над зрителем, подчинить его вкусы собственной творческой задаче.

Публикуя свою речь к актерам Александринского театра в журнале «Любовь к трем апельсинам», В. Э. Мейерхольд хотел и зрителю представить свою концепцию спектакля, предупредить его, что не следует настраиваться на привычный «жанризм». Режиссер был всегда внимателен к зрителю, отдавая ему важнейшую роль в театре. Но зрителя, воспринимающего язык режиссера, еще надо было воспитать.

Мейерхольд по существу открывает А. Н. Островского для режиссерского театра. На помощь ему пришла эстетическая платформа А. А. Григорьева, от которой он отталкивался и в 1920-е годы — в «Лесе», в «Горе уму»⁴¹.

В статьях В. Э. Мейерхольда, опубликованных в «Трех апельсинах», видно неуклонное отстаивание концепции театра, живущего по своим законам, которому нужен свой актер и свой зритель. Понимая, что в театре взаимодействуют различные виды искусства, Мейерхольд доказывал, что сцене они отдают только те свои части, которые могут подчиниться театральным законам. Не синтез искусств, а их системное соединение, упорядочение по определенным параметрам, заданным театром. В скептическом отношении к идее синтеза искусств, увлекавшей второе поколение русских режиссеров (К. А. Марджанов, Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Я. Таиров), Мейерхольд солидаризировался с В. Я. Брюсовым, который писал: «„Слияние искусств“ есть не мечта, не идеал, а противо-

речие в терминах. Сущность каждого искусства — отвлечение. <...> Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный живой предмет*, т. е. то самое, *от чего* ради своих целей уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях, вертящиеся на пружинах, — вот печальный образец „слияния искусств“⁴².

Театр должен сделать явными условия, по которым он существует. Теория условного театра занималась как раз этим. В символистский период творчества режиссера стилизация открыла метод, позволяющий проникнуть в художественный мир драматурга, раскрыть его театральными средствами (но тогда еще в первую очередь театрально-живописными). На традиционалистском этапе внимание В. Э. Мейерхольда и его соратников было обращено к истории театра, его системам условностей. По-новому раскрыть опыт предшествующих эпох помог метод гротеска, как нельзя лучше вскрывающий суть любого явления.

Характер работ по истории театра, опубликованных в журнале «Любовь к трем апельсинам», весьма специфичен. Традиционализм ставил своей задачей переосмыслить наследие предшествовавших театральным эпохам с позиции режиссера-творца, а не отстраненно-объективной позиции историка. Не следует искать в работах В. Н. Соловьева или К. М. Мочульского исторической объективности в полном смысле этого слова. Сотрудники журнала, конечно же, не подделывали историю театра, но смотрели на нее с позиций современной сцены.

Круг внимания ученых определялся явлениями чисто театральными. Не удивительно, что в его центре оказалась *commedia dell'arte*. Случайные статьи в журнале появлялись редко — по большому счету к ним можно отнести, пожалуй, только заметку С. М. Вермеля «Ирония и театральность». Трудно представить себе Мейерхольда, согласного с тем, что театральность — это «воля человека от жизни дарованной к жизни им себе созданной», что «творчество человека определяется понятием театральности»⁴³. Это все по части Н. Н. Евреинова. Перепев еврейновских идей вперемежку с мейерхольдовскими был не ко благу ни того, ни другого.

В другой статье С. М. Вермеля «Момент формы в искусстве» символистская концепция сна (от М. А. Волошина) была неплохо состыкована с мейерхольдовскими идеями о значимости формы («переживание техничности формы — единой формы», «сущность искусства лежит в сущности формы»⁴⁴ и т. д.), высказанными режиссером еще в статье «К истории и технике театра». В целом статьи Вермеля — перепевы старых или чужих мотивов, компиляция уже расхожего.

Статья вызвала нешуточный гнев Блока, даже написавшего «Открытое письмо Мейерхольду по поводу статьи г. Вермеля в „Апельсинах“» (оно, к сожалению, не сохранилось⁴⁵). И хотя Вермель продолжил сотрудничество с журналом и студией, публикацию его статей можно объяснить только соответствием их названий эстетическим координатам журнала.

Иное дело — статья К. А. Вогака «О театральных масках»⁴⁶, исследующая исторические корни гротеска. Античная маска рассматривается автором в развитии — от религиозной в древнегреческой трагедии к гротескной в ателлане. В этой ее функции Вогак сблизил маски ателланы с масками *dell'arte*. Теоретически весомо и данное им эстетическое определение маски: «Как бы ни менялось содержание пьесы, обстановка, второстепенные лица, — маски и снаружи, и внутри оставались совершенно неподвижными»⁴⁷. Это определение станет доминирующим в искусствоведении XX века.

На защиту ремесла актера встал Вл. П. Лачинов⁴⁸ в статье «Искусство и ремесло»⁴⁹. Ремесло, уверен он, помогает художнику овладеть системой приемов, усвоить опыт предыдущих поколений с тем, чтобы на этой основе можно было создавать собственное произведение искусства, по-новому воплощая «внешние формы, свойственные тайному внутреннему облику человека»⁵⁰.

В лагере Мейерхольда не чурались ремесла, видя в нем основу актерского мастерства, без которой не может быть никакого искусства. Как верно замечает Г. В. Титова, «Мейерхольды были чужды и постоянно обуревавший Станиславского страх впасть в театральный штамп, и боязнь каботинства и ремесленничества». И далее: «Титул Мастера, закрепленный им за собой в студийный период, заключал в себе многое, но, может быть, прежде всего, постоянное

внимание к проблемам сценического ремесла, владение которым Мейерхольд никогда не считал зазорным, ценил очень высоко даже в тех случаях, когда качество этого ремесла казалось ему устаревшим, а своеобразие не отвечало его эстетическим представлениям»⁵¹.

Журнал уделял не слишком большое, но постоянное внимание современному театральному и литературному процессу. Помимо В. Э. Мейерхольда, рецензии писали В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, С. С. Игнатов.

Наиболее показательной является статья В. Н. Соловьева «„Турандот“ графа Карло Гоцци на русской сцене».

Его рецензия⁵² на спектакль «Принцесса Турандот» (Русский драматический театр К. Н. Незлобина и А. К. Рейнеке, премьера состоялась 8 сентября 1913 года) построена на критике постановки с позиций Балагана. Автор укоряет режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского в том, что он не учел особенностей традиционной итальянской сцены, что маски Труффальдино, Панталоне «не соблюдали никаких традиционных приемов» и только А. Г. Крамов исполнил роль Альтоума «в манере гротеска и с хорошо подчеркнутой двойственностью»⁵³.

Со сходных позиций рассматривает и К. А. Вогак современные постановки Мольера, говоря, что непрменная соотносительность с театром эпохи Мольера, его поэтикой, сценическим пространством, манерой декламации должна стать правилом современного театра⁵⁴.

Отдел «Студия» был хоть и сравнительно небольшим по объему, но содержательно неизменно важным. Там давалось не просто реферативное описание работы классов, но теоретически прояснялись многие ее аспекты. Читатели знакомились со структурой и результатами работы студийцев, они, в свою очередь, могли узнать подробнее о тех планах, которые строили руководители практических занятий. В отделе описывались работы класса М. Ф. Гнесина «Музыкальное чтение в драме», класса В. Н. Соловьева и класса В. Э. Мейерхольда («техника сценических движений»). Там же публиковались комментарии В. Э. Мейерхольда к публичному выступлению Студии⁵⁵.

В отделе «Хроника» сообщалось о самых интересных, на взгляд редакции, культурных и театральных событиях. Освещался выход в свет изданий древних поэтов, комментировались публичные дискуссии по поводу театра, публи-

ковались некрологи. Рецензировались премьеры или гастрольные, близкие к направленности журнала и работы Студии.

Пристальное внимание журнала к предыдущим театральным эпохам позволило взяться за изучение истории театральных систем, а не сценической литературы (драматургии, инсценировок, даже сценариев) или живописи в театре. Это позднее поможет ученым сконцентрироваться на спектакле как произведении самостоятельного искусства театра и заняться исследованием его исторической эволюции. В критическом разделе журнала обнаруживается сходный подход. Рецензенты обращают главное внимание на то, как сделан спектакль, как строится роль, как она существует в том или ином сценическом пространстве.

По всей видимости, в журнале Доктора Дапертутто впервые в России предпринимается попытка проанализировать мизансцену. На характер этих исследований оказали влияние два фактора: изучение мизансцен в традиционном итальянском театре и современный режиссерский театр, который уже давно осознал себя и свою роль в создании спектакля.

Не меньшее внимание уделяется роли сценической площадки. В. Э. Мейерхольд не раз писал о проблеме просцениума, В. Н. Соловьев рассматривал типологию мизансцен в их пространственной связи со сценой площадного театра — ее широким, максимально выдвинутым к публике просцениумом.

Традиционалистский период подготовит переход к конструктивизму, в тридцатые Мастер возьмется за строительство нового театрального здания. Все эти поиски — не просто погоня за новыми технологиями: В. Э. Мейерхольд осознал, что новый театр должен жить на новой сцене. Актер будущего («традиционалистский», «биомеханический» или еще неизвестный) должен и играть на сцене будущего. Особенности сцены обретают решающее значение, влияя на способ игры актера, сценографию, свет, музыку и что всего важнее — характер отношений «сцена — зал» и «актер — зритель».

Созданный для воскрешения старинных театральных эпох, анализа ремесла актера-каботина, стилизации и реконструкции сценариев, журнал должен был также отстаивать и развивать начинания современной режиссу-

ры, условного театра его традиционалистского периода.

Истоки театральности были найдены Мейерхольдом, Соловьевым, Миклашевским, Блохом в *commedia dell'arte*, ставшей синонимом театра как такового. Изучение законов мастерства, сценической площадки, принципов драматургии определило подход к ней как наглядной театральной системе.

Понятие «система», формировавшееся на страницах журнала, в двадцатые годы будет подхвачено А. А. Гвоздевым. Первый сборник его статей «Из истории театра и драмы», написанных с 1916 по 1923 год, открывался двумя символическими названиями — «Германская наука о театре» и «Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа». Сборник, положивший начало науке о театре в России, отмечает два ее источника — разработки М. Германа и споры о Гоцци. Анализируя труды М. Германа, Гвоздев в первую очередь говорит о научной значимости метода топографической проекции — реконструкции спектакля. Размышляя о фьябах Гоцци, разбирает их театральный состав.

Перемена взглядов А. А. Гвоздева на творчество К. Гоцци была, без сомнения, спровоцирована полемикой с мейерхольдовским журналом. Не осталось и следа от оппозиции «политик или художник», занимавшей Гвоздева еще несколько лет назад. Теперь Гоцци рассматривается как мастер театра, свободно варьирующий бродячие сюжеты для своих, театральных целей. Романтический энтузиазм Мейерхольда и его сотрудников в журнале «Любовь к трем апельсинам» преломляется А. А. Гвоздевым в «волю к методу», волю к театроведческой науке.

«Я не учитель, а искатель новых берегов театрального моря. *Commedia dell'arte* — это островок для отдыха»⁵⁶, — говорил Мейерхольд на одном из последних собраний Студии в 1917 году. Искания Доктора Дапертутто открывали перед ним берега биомеханики, театрального конструктивизма, спектакля на музыке. Они же подтолкнули научное осмысление «новых берегов» молодыми учеными.

Первые два десятилетия XX века стали не только первыми годами режиссерского театра в России, но и временем его самоосмысления.

Режиссер не мог не хотеть знать, что такое театр. В период бурных дискуссий, в которых участвовали все, от символистов до социалистов, от приверженцев методологии МХТ до апологетов условного театра (а позднее подключилось и второе поколение режиссуры, со своими идеями синтеза искусств, театрализации театра), были рождены (многие потом отброшены) самые разные концепции театра. В них по-разному истолковывались основополагающие элементы театра: роль, актер, зритель, режиссер, сценография, но так или иначе все они стремились понять, что такое сцена.

Традиционализм, обратившийся к истокам театра, открыл многие из тех принципов, которые позднее будут осмысляться театроведением. И роль журнала «Любовь к трем апельсинам» в этом сложном процессе поиска «корня театральности», по всей видимости, является решающей.

В журнале Доктора Дапертутто было начато исследование театральных систем. Выдвинутые Мейерхольдом идеи Балагана нашли свое продолжение на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам». Были развиты идеи маски как типа роли, исследованы ее исторические корни. На научном витке знания маска обрела неизменного оппонента — характер. Принадлежность к одной из сторон этой пары стала критерием определения той или иной режиссерской системы, системы спектакля, строения театрального действия.

Хотя театральная критика в журнале Доктора Дапертутто уступает место общеэстетическим, историческим исследованиям, в нем был продемонстрирован новый подход к анализу современного спектакля — внимание концентрировалось на анализе соблюдения в нем театральных законов, на анализе роли, принципов режиссуры и сценографии. Такой подход можно назвать «прототеатроведческим», основной упор делался на анализе ткани спектакля.

Работа Студии на Бородинской показала применимость теоретических установок журнала. Попытка восстановления техники *commedia dell'arte*, музыкальное чтение в драме, сценическое движение стали школой мастерства для будущего поколения русской режиссуры (С. Э. Радлов, К. К. Тверской, Н. В. Петров).

Примечания

- ¹ Н. П. Бычков (Измайлов) — муж В. П. Веригиной.
- ² *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 200–201.
- ³ Студия // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 4–7. С. 205.
- ⁴ Там же. С. 203.
- ⁵ В. Э. Мейерхольд — С. С. Игнатову. 14 августа 1916 г. Петроград // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 184–185.
- ⁶ *Махонина С. Я.* Из истории русской журналистики конца XIX — начала XX века. М., 2004. С. 232.
- ⁷ В. Э. Мейерхольд — В. Н. Соловьеву 28 мая 1914 г. Чаадаевка // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. С. 168.
- ⁸ *Гладков А. К.* Пять лет с Мейерхольдом // *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 311.
- ⁹ *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 151.
- ¹⁰ *Мейерхольд В. Э.* О театре // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 103.
- ¹¹ Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» в аудитории Тенишевского училища 7–11 апреля 1914 года // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 89.
- ¹² *Мейерхольд В. Э., Бонди Ю. М.* Балаган // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 2. С. 28–29.
- ¹³ *Евреинов Н. Н.* Театр для себя // *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 280–281.
- ¹⁴ *Айхенвальд Ю. И.* Отрицание театра // В спорах о театре. М., 1914. С. 14.
- ¹⁵ [Мейерхольд В. Э.] Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 69.
- ¹⁶ *Евреинов Н. Н.* Театр для себя // *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. С. 280.
- ¹⁷ С. С. Игнатов — В. Э. Мейерхольду. 5 марта 1913 г. Москва // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. С. 152.
- ¹⁸ Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 67.
- ¹⁹ Там же. С. 74.
- ²⁰ См.: *Айхенвальд Ю. И.* Отрицание театра // В спорах о театре. С. 15.
- ²¹ Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 71.
- ²² См.: *Брюсов В. Я.* Ненужная правда: (по поводу Московского художественного театра) // Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 56–67.
- ²³ В. Э. Мейерхольд — С. С. Игнатову. 7 ноября 1913 г. Петербург // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. С. 159.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ К. С. Станиславский — А. Н. Бенуа. 26 июня 1913 г. // Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 574.
- ²⁶ См.: *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. М., 1973. С. 311.
- ²⁷ *Станиславский К. С.* Протоколы репетиции «Трактирщицы» // Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т. 4. С. 34.
- ²⁸ *Станиславский К. С.* Искания // Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Кн. 2. С. 425.
- ²⁹ В. Э. Мейерхольд — К. С. Станиславскому. 5 мая 1915 г. Петроград // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. С. 174.
- ³⁰ См.: *Доктор Дапертутто* [Мейерхольд В. Э.] Сверчок на печи, или У замочной скважины // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 1–3. С. 89–94.
- ³¹ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 436.
- ³² *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. Л., 1927. С. 131.
- ³³ *Бенуа А. Н.* Художественные письма: Мистерия в русском театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. М., 2007. С. 440.
- ³⁴ См.: *Мережковский Д. С.* Неузнанный Пушкин // Биржевые ведомости. 1915. 8 мая.
- ³⁵ *Мейерхольд В. Э.* Бенуа-режиссер // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 1–3. С. 108.
- ³⁶ Там же. С. 126.
- ³⁷ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977. С. 314.
- ³⁸ *Мейерхольд В. Э.* Бенуа-режиссер // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 1–3. С. 116.
- ³⁹ См.: *Мейерхольд В. Э.* К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра: Речь режиссера актерам // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 2–3. С. 109.
- ⁴⁰ См.: Там же. С. 113–114.
- ⁴¹ Мейерхольд пропагандировал в журнале наследие А. А. Григорьева. См.: *Княжнин В. Н.* О нашем современнике Аполлоне Александровиче Григорьеве // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 81–83.
- ⁴² *Брюсов В. Я.* Miscellanea: Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе // Сочинения. Т. 2. С. 356.
- ⁴³ *Вермель С. М.* Ирония и театральность // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 2. С. 44.
- ⁴⁴ *Вермель С. М.* Момент формы в искусстве // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1. С. 17.
- ⁴⁵ См.: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 381.
- ⁴⁶ См.: *Возак К. А.* О театральных масках // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 3. С. 11–16.
- ⁴⁷ Там же. С. 16.
- ⁴⁸ Он же автор первой в России исследовательской статьи о Гаспаре Дебюро. См.: *Лачинов В. П.* Гаспар Дебюро: К истории театра Funambules // Любовь к трем апельсинам. 1915. Кн. 4–7. С. 129–150.
- ⁴⁹ См.: *Лачинов В. П.* Искусство и ремесло // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 3. С. 85–86.
- ⁵⁰ Там же. С. 85.
- ⁵¹ *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 180.

⁵² См.: *Соловьев В. Н.* «Туран-дот» графа Карло Гоцци на русской сцене // *Любовь к трем апельсинам*. 1914. Кн. 2. С. 47–49.

⁵³ Там же. С. 49.

⁵⁴ См.: *Возак К. А.* К постановке комедий Мольера «Ученые жен-

щины» и «Проделки Скапена» на сцене Михайловского театра // *Любовь к трем апельсинам*. 1914. Кн. 2. С. 50–53.

⁵⁵ См.: К 1-му вечеру Студии Вс. Э. Мейерхольда 12 февраля 1915 г.: (Отзывы прессы и заме-

чания редакции Журнала Доктора Дапертутто) // *Любовь к трем апельсинам*. 1915. Кн. 1–3. С. 132–148.

⁵⁶ *Фельдман О.* Студия Вс. Э. Мейерхольда: 1917 // *Театр*. 2004. № 2. С. 91.

А. А. Юрьев

Первый «Кукольный дом»

I

«Успех *грандиозный*. Исполнение в целом превосходно. Мадам Хеннингс чудесно сыграла Нору, выказав понимание, изящество и несравненное мастерство. Самые искренние поздравления»¹.

Таков был текст телеграммы, которую отправил жившему в Мюнхене Хенрику Ибсену директор копенгагенского Королевского театра Эдвард Фаллесен, извещая драматурга о премьере «Кукольного дома», состоявшейся 21 декабря 1879 года — спустя почти три недели после выхода пьесы в свет в издательстве «Гюльдендаль». Успех в самом деле был так велик, что до конца сезона спектакль был показан 21 раз — случай редкий в истории копенгагенского Королевского театра, — а затем игрался (правда, с пятью более чем годовыми перерывами) до февраля 1907 года, пока не состоялось сотое его представление. Громкий общественный резонанс этого театрального события проявился даже в таком забавном факте: сразу после премьеры драма Ибсена стала предметом столь продолжительных и ожесточенных устных дебатов, что во многих частных домах, где по вечерам ожидалось собрание гостей, на протяжении нескольких месяцев у дверей гостиных висели таблички с предостерегающей надписью: «„Кукольный дом“ здесь не обсуждается»².

Предвкушая сенсацию, дирекция театра сумела договориться со столичными литературными критиками о том, что до премьеры они не будут высказываться о пьесе в печати. Это обстоятельство в немалой мере определило восприятие «Кукольного дома» как широкой публикой, так и рецензентами: театральные впечатления оказались настолько сильными и яркими, что драму Ибсена стали воспринимать сквозь призму спектакля, чаще всего не замечая тех эстетических и смысловых акцентов, которые вносила в пьесу ее первая сценическая интерпретация.

При знакомстве с самыми ранними печатными откликами на драму и спектакль трудно не заметить их отличие от последующих толкований, напрямую связывавших пьесу Ибсена с борьбой за женскую эмансипацию. Исключение составляет лишь небольшая заметка в газете «Социал-демократ» («Social-Demokraten», 23 декабря), автор которой, разделяя восторги своих коллег от игры Бетти Хеннингс и Эмиля Поульсена, запальчиво восклицал: «Наконец-то в Королевском театре состоялось событие первого ранга! Эта пьеса затрагивает жизнь тысяч семей; о да, существуют тысячи подобных кукольных домов, где муж обращается со своей женой как с ребенком, которого он содержит ради собственного удовольствия, и где жена таковым и остается. <...> Это наша жизнь, наша повседневная жизнь, перенесенная на сцену и преданная проклятию! Ни в драматической, ни в поэтической форме не найти у нас лучшего, более весомого вклада в решение проблемы женской эмансипации! Кто после просмотра этой пьесы осмелится с презрением говорить о беглых женах? Найдется ли кто-нибудь, кто не почувствует, что именно таков долг этой юной прелестной женщины, ее неоспоримый долг — бросить этого господина, этого мужа, медленно превращавшего ее в жертву у алтаря своего эгоизма и не признававшего ее человеческого достоинства. <...> Идите смотреть эту пьесу — вы, могущественные столпы и защитники морали, вы, пасторы и капелланы! И уж позвольте нам в дальнейшем искренне высказываться о подобных предметах, имея эти жизненные картины перед глазами! Или вы и от этой пьесы постараетесь получить чисто эстетическое наслаждение? Как бы вы не получили сверх того беспокойную ночь, ибо в запасе у нас найдется множество кукольных домов!»³

Остальные рецензенты были не склонны расценивать драму Ибсена как литературно-сценическую пропаганду «феминизма»⁴. В пе-

чатной дискуссии, развернувшейся вокруг «Кукольного дома», первостепенное значение обрели иные вопросы: в какой мере психологически и морально оправданы поступки Норы и насколько драматургически убедительна развязка пьесы.

Все критики безоговорочно соглашались друг с другом в том, что до начала последней сцены Ибсен демонстрирует чудо драматургической техники. Авторитетный в копенгагенских театральных кругах драматург и критик Эрик Бёг (ставший спустя два года цензором Королевского театра и не допустивший ибсеновские «Привидения» на главную сцену датской столицы) не без зависти отмечал: «Мы вообще не можем припомнить драмы столь простой по своему действию и столь обыденной по своему внешнему облачению, которая при этом впечатляла бы так сильно в смысле художественного мастерства. В ней нет ни одной декламаторской фразы, ничего напыщенного, нет ни единой капли крови и даже слезинки. Ни разу не появляется в ней и трагический кинжал. <...> В ней нет ни одного лишнего слова, каждый обмен репликами толкает действие на шаг вперед, и во всей пьесе не найти ни одного трескучего и бессмысленного эффекта. Уже тот очевидный факт, что автору удалось с помощью пяти персонажей на протяжении всего вечера поддерживать наш интерес к происходящему на сцене, достаточно характеризует техническое мастерство Ибсена» («Folkets Avis», 24 декабря)⁵.

Только развязка пьесы вызвала резкое недовольство у большинства рецензентов, которые нашли ее не только неожиданной, но также совершенно нелогичной и неправдоподобной. Спустя двенадцать лет Бернард Шоу утверждал в своей «Квинтэссенции ибсенизма»: «До определенного момента в последнем действии „Кукольный дом“ — это пьеса, которую можно переиначить в банальнейшую французскую драму, вымарав лишь несколько реплик и заменив знаменитую последнюю сцену счастливым сентиментальным концом. <...> Но именно в этом месте последнего акта героиня вдруг совершенно неожиданно для „мудрецов“ прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: „Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами“. Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, до-

бавлению новой части „Кукольный дом“ и покорила Европу и основал новую школу драматического искусства»⁶. Однако копенгагенские «мудрецы» усматривали достоинства пьесы именно там, где Шоу будет находить главным образом банальности, и как будто совсем не замечали того радикального новшества, которое станет особенно важным для английского драматурга: «Он [Ибсен] ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами»⁷. Форма последней сцены не привлекла особого внимания датских рецензентов — лишь известный поэт и политический деятель Карл Плууг бегло заметил, что заключительная картина драмы «непомерно затянута» («F drelandet», 22 декабря). И только главные *события* финала — решение Норы покинуть семью и ее уход из дома Хельмера — вызвали у критиков бурную реакцию.

Эдвард Брандес, оставивший наиболее содержательный отзыв о «Кукольном доме», был, конечно, прав, считая, что абсолютное большинство зрителей и критиков разделяет взгляды и вкусы Хельмера и потому смотрит на пьесу его глазами⁸. Всеобщее восхищение вызывала Нора-«белочка», Нора-«жаворонок», и этой «юной прелестной женщине» публика была готова единодушно простить любые ошибки, но только не ее уход из дома мужа. Как отмечал один из рецензентов («Berlingske Tidende», 22 декабря), финал полностью лишает Нору зрительских симпатий и тем самым вносит в пьесу «резкий диссонанс»⁹. То, что героиня возлагает всю вину на Хельмера и общество, показалось ему (как и многим его собратьям) совершенно необудительным самооправданием. Пытаясь так или иначе объяснить ее внезапное решение бросить мужа и троих детей и ориентируясь, по всей видимости, на уже усвоенные датской культурой той эпохи идеи натуралистов, критик усмотрел корень зла в «унаследованных ею инстинктах»¹⁰ и, таким образом, целиком соглашался с Хельмером, гневно заявлявшим своей супруге после разоблачения ее тайны: «Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца»¹¹. Другой рецензент («Dags-Telegraf», 23 декабря) шел еще дальше и открыто выражал сочувствие Хельмеру как «утонченному,

привлекательному, честному и энергичному в делах своей профессии человеку», который допустил серьезную ошибку, женившись на «легкомысленной маленькой девочке»¹².

Те критики, которые не сочли возможным идеализировать мужа Норы, также выражали недовольство «резким диссонансом» финала, но винили в нем не отмеченный ими эгоизм Хельмера и не «дурную наследственность» героини, а самого автора. «Ибсен пожелал тут чего-то большего, чем просто высветить изменчивость человеческого счастья, — писал Карл Плууг. — Он к тому же вознамерился взять под прицел один из тех институтов, на которых держится наше общество; он захотел не только показать, куда могут завести неосмотрительность и недостаток правдивости людей симпатичных во всех прочих отношениях; он возымел охоту представить брак как учреждение, которое вместо того, чтобы воспитывать индивидов, пускай не всегда, но все же довольно часто портит их, и показать, что поэтому они имеют моральное право незамедлительно расторгнуть подобный брак, раз он перестал удовлетворять их потребностям и в особенности если они, пожав его прискобные плоды, могут стать более развитыми людьми только благодаря одиночеству или вступлению в новую супружескую связь». Назвав такое представление о браке «фальшивым» (поскольку даже в том случае, когда супруги внезапно обнаруживают, как Хельмер и Нора, что у них до сих пор были ложные представления друг о друге, они *не вправе* расторгать брак и обязаны «*посредством брака*» искать желаемого ими совершенствования или «преображения»), Плууг задавался вопросом, ставившим под сомнение не столько драматургическую, сколько моральную доброкачественность «Кукольного дома»: «Придерживайся Ибсен, мы не говорим христианского, но всего лишь узаконенного во всем цивилизованном мире представления о браке, где бы он тогда раздобыл эффектный конец для своей пьесы? Оказывается, каким бы гениальным ни был его дар, каким бы логически верным ни было психологическое развитие его персонажей и каким бы великолепным ни представлялся диалог, „Кукольный дом“ вместе со многими другими его драматическими произведениями свидетельствует, что очень часто Ибсен плохо находит развязку, в равной мере

удовлетворяющую его самого и зрителей; и тогда он легко соблазняется возможностью поставить эффект выше той истины, которую он весьма удачно старался представить на протяжении всего предшествующего действия. Конечно, он смотрит на жизнь человеческую с этической точки зрения, но его чувство не всегда диктует ему соблюдение морального закона, коему в каждом отдельном случае можно и должно следовать».

Писатель и театральный антрепренер Микаэль Валлем Брун, славившийся как критик своим острословием и задиристостью, также не ставил под сомнение изначально благие моральные намерения автора. Но при этом он усматривал в пьесе Ибсена психологическое неправдоподобие, определившее, с его точки зрения, серьезный драматургический дефект произведения. По его мнению, «основная мысль, которая проводится в этой мастерски выстроенной в техническом отношении драме, имеющей, однако, свою ахиллесову пяту, состоит в том, чтобы показать непрочность и неправильность брачной жизни, когда она не основана на подлинном согласии, подлинно доверительных отношениях между мужем и женой. Она начинается с мелкой лжи о миндальном печенье, далее разрастающейся до лжи „во спасение“ и, наконец, достигающей кульминации в следующей за катастрофой эпической развязке, которую я без колебаний называю ложью психологически-драматургической». Найдя «психологическую натяжку» уже в том, что во втором действии Нора не бросается в объятия мужа с криком: «Я совершила ошибку, но совершила ее по неведению и из любви к тебе, спаси меня!», Брун усмотрел в финальной сцене суетное и безрассудное стремление драматурга к новизне: «Только-только успев показать почти совершенное владение своим искусством, драматург, к сожалению, решил поэкспериментировать. Тут, мол, непременно должно быть нечто новое — „noch nie Dagewesens“¹³; нашему автору оказалось недостаточно ни новизны и оригинальности в обрисовке женского характера, ни превосходной по своей естественности драматургической техники; по-видимому, нужно нечто большее, чтобы реалистическая пьеса Хенрика Ибсена превратилась в подлинное произведение искусства. Он, оставивший область высокой поэзии, где он пребывал посреди

„Борцов за престол“ и „Воителей“, между „Кесарем“ и „Галилеянином“, рядом с „Фру Ингер“ и „Катилиной“¹⁴, — он, отбросивший сатирическую плеть, которой он так искусно размахивал в „Союзе молодежи“ и в „Пере Гюнте“, чтобы залезть в слезливую мешанину¹⁵ бюргерского реализма, — он просто обязан теперь доказать, что и в этой области он тоже дока, умеющий выдать нечто такое, чего прежде никто не видывал и не слыхивал! И это ему, к несчастью, удалось, настолько удалось, что все удовольствие, которое он доставил нам в первых двух действиях, испарилось в третьем, и все мы увязли в мучительнейшем состоянии близком к отвращению — из-за катастрофы, самым вопиющим образом разламывавшей то, что свойственно всем нормальным людям, дабы возторжествовала ложь, одинаково возмутительная в эстетическом, психологическом и драматургическом отношениях. Я спрашиваю прямо: найдется ли хотя бы одна мать среди тысяч матерей, хотя бы одна жена среди тысяч жен, которая повела бы себя, как Нора, которая бросила бы мужа, детей и дом, чтобы сначала самой стать „человеком“? И я решительно отвечаю: нет и еще раз нет!“ («Folkets Avis», 24 декабря).

Музыкальный, театральный и литературный критик Карл Тране попробовал взять финал пьесы под защиту, подвергнув более внимательному анализу психологическую мотивацию поступков Норы («Illustreret Tidende», 28 декабря). Не без оснований усмотрев сходство героини с «ребенком-женой» Дорой Спенлоу из романа Чарльза Диккенса «Дэвид Копперфилд»¹⁶, Тране все же подчеркнул существенное различие между ними, поскольку супруг Норы — «уж совсем не Дэвид Копперфилд», а сама она *вынужденно скрывает* свое истинное, подлинно человеческое «я», ибо «инстинктивно чувствует, что ее любят, как куклу, а ей меж тем так не хочется ставить счастье любви под угрозу». Все действие драмы Тране истолковал как постепенное развертывание провокации, вынуждающей Нору перестать лгать и наконец раскрыться, а это самораскрытие, следующее за разоблачением эгоизма Хельмера, с неизбежностью влечет за собой финальную катастрофу. «Многие авторы не колеблясь прибегли бы к иному обороту, благодаря которому заинтересованные стороны после пережитых страданий обрели бы счастье

еще до того, как занавес опустится в последний раз. Во всяком случае, так зачастую бывало в прежние времена, когда драматурги предпочитали гармонию строжайшей психологической последовательности. Но наш автор шадит публику так же мало, как и своих персонажей; ради этой приближающейся катастрофы он и написал всю пьесу»¹⁷.

Однако и этот рецензент признавал, что финал «*чересчур жесток*», а посему для драмы было бы лучше, если бы у Норы и Хельмера не было детей. «Непомерная» жестокость финала связывалась им и с тем обстоятельством, что «в отношении Хельмера наказание выглядит гораздо более тяжким, чем преступление». Поскольку «диссоциирующая развязка почти невыносима», а «автор не желает учитывать это эстетическое соображение», нравственное чувство зрителей закономерно поддерживает, по мнению критика, надежду на «чудо из чудес», лелеемую на сцене Хельмером, — пускай хотя бы робкую надежду на то, что Нора, познав, как ее подруга фру Линне, тяготы трудовой жизни и одиночества, через несколько лет сама сделает первый шаг к воссоединению с семьей; и «если автор считает, что над бездной, разделяющей супругов, никогда в будущем не может быть перекинут мост, то это, в сущности, большой вопрос». «Ведь хочется, — пояснял свою позицию критик, — чтобы в театре все было предельно очевидно, а намеками на будущее мы в особенности бываем сильно недовольны; но в тяжелых обстоятельствах приходится удовлетворяться намеками, и драматург не вправе досадовать на то, что зрители хватаются за этот намек и ломают над ним головы».

Единственным из первых датских рецензентов пьесы, не расстроенным «жестокостью» ее финала и постаравшимся максимально раскрыть как ее социально-критические возможности, так и художественную новизну и оригинальность, был Эдвард Брандес («Ude og Hjemme», 4 января 1880 г.). Свой отзыв он начал резким противопоставлением «Кукольного дома» той драматургической продукции, к которой привыкла копенгагенская театральная публика: «Посреди многоцветного роя развлекательных штукотин, драм, отдающих художественной индустрией, и классических придворных пьес новое сочинение Ибсена явилось как нечто холодное и серьезное, нечто пришедшее из иного мира. Между торговыми

кораблями, прогулочными яхтами и сверкающими военными фрегатами, отправляющимися в мирное морское плавание, неторопливо и судьбоносно скользит вперед тихоходное судно и на время рассеивает все это светящееся и вызывающее радость видение. „Труп в трюме“ — эти слова, которыми завершается замечательное стихотворение Ибсена¹⁸, могут послужить эпиграфом к „Кукольному дому“¹⁹.

Уже в этом небольшом вводном абзаце Брандес проявил замечательную чуткость к лейтмотивному характеру ибсеновской художественной символики. Тому, кто хорошо знаком с драматургией и лирикой Ибсена 1860–1870-х годов, рисуемое Брандесом «видение кораблей» не покажется всего лишь эффектным украшением. Уподобление строительства государства строительству корабля в «Борьбе за престол»; взрыв паровой яхты, плывущей под норвежским и американским флагами и с представителями трех крупнейших европейских наций на борту, в четвертом акте «Пера Гюнта»; Ноев ковчег, под который поэт грозит «подложить торпеду» (в стихотворении «К моему другу, революционному оратору»²⁰); сожжение императором Юлианом своего военного флота и видение «лучезарного корабля между небесами и землей» («Кесарь и Галилеянин», часть II) и, наконец, комфортабельный «пакетбот Европы» из «Письма в стихах» вместе с погибшим торговым кораблем из непосредственно предшествовавших «Кукольному дому» «Столпов общества» — все это звенья единой цепи, последовательная разработка образа корабля как символа устойчивости государства, общества и самой цивилизации, окружаемых «водами» мирового хаоса²¹. И если современная цивилизация, по Ибсену, обречена, если в ее «трюме» находится «труп», становящийся предзнаменованием неизбежного «кораблекрушения»²², то этот образ скрыто присутствует и во всех последующих ибсеновских драмах — даже тех, где он не возникает с такой непосредственной очевидностью, но все равно в значительной степени определяет генеральный смысловой вектор действия. И Брандес с исключительной проницательностью и в полном согласии с намерениями драматурга спроецировал этот образ на «Кукольный дом», в котором он усмотрел нечто гораздо большее, чем историю краха отдельно взятого буржуазного семейства.

«Временами в нашей общественной жизни происходят события, которые самым безжалостным образом демонстрируют, сколь глубоко различными могут быть слова и образ жизни и какие brutальные страсти могут таиться под покровом самой высокой цивилизации. Когда случаются такие открытия, чувствуешь, что все наше общество построено на трясине»²³. Тогда становишься по-стариковски недоверчивым — и не только к тем, кто нагло выставляет себя официальными представителями морали. Сходное с этим чувство тягостного недоверия — вот что вдохновляло Ибсена, когда он писал свою пьесу»²⁴.

Обозначив тему хрупкости «самой высокой цивилизации», которая станет одной из магистральных в литературе и искусстве двадцатого столетия, Брандес прямо указал на то, что герои «Кукольного дома» являются «в равной мере индивидуальными и типическими»²⁵; в самой же структуре драматического действия он сумел увидеть особенность, резко отличающую пьесу Ибсена от стереотипных драматургических поделок, — наличие «действия внешнего» и «действия внутреннего»²⁶. Выявляя этот общий структурный принцип, который получит развитие не только в последующих ибсеновских произведениях, но и во всей «новой драме» рубежа XIX–XX веков, Брандес отметил и то, что роднило «Кукольный дом» с «хорошо сделанными пьесами» скрибовского образца, — мастерское владение автора драматургической интригой. Однако в таком родстве он находил не только технические преимущества, позволяющие поддерживать и усиливать интерес зрителей к происходящему на сцене, но и причину недостаточной разработанности характеров фру Линне и Кругстада, их чисто функциональной, по мнению критика, необходимости в действии пьесы («фру Линне — это *dea ex machina*²⁷... наименее удачная фигура драмы. Кругстад... не особенно интересен и несколько мелодраматичен»²⁸). В то же время характер доктора Ранка, не участвующего, как отметил Брандес, в развертывании «внешнего» действия, очень интересен и выразителен в силу такой же *символичности*, какой обладают две другие центральные фигуры драмы.

«Треугольник», который образуют Нора, Хельмер и доктор Ранк, радикально отличается от банального «треугольника» так называемой «адольтерной» пьесы. Отличие состоит не

только в том, что здесь, собственно, нет настоящего адюльтера, но и в том, что составляет одинаковое достоинство как содержания и построения действия, так и драматического диалога, — в демонстрации отчужденности персонажей друг от друга, выявляющей в миниатюрной, но предельно точной микромоде-ли взаимную отчужденность и атомизирован-ность людей в современном обществе. «Что составляет своеобразие и силу диалога, — отмечал Брандес, — так это то, что персонажи хотя и беседуют *совместно*, но не беседуют все же *друг с другом*, ибо каждый из них постоянно думает только о себе и не понимает другого — даже тогда, когда всем им кажется, что между ними есть взаимопонимание. Каждый исходит из того, что другие существуют только для него. „Все против одного, и один против всех“ — вот учение, которому они поклоняются. В конце же пьесы один из главных персонажей уходит прочь, чтобы умереть в одиночестве, а два дру-гих глубоко несчастны, ибо между ними окон-чательно рвется всякая связь»²⁹.

Эта тема всеобщей некоммуникабельно-сти и вместе с тем безысходного одиночества каждого, как сказал бы Сёрен Киркегор, «*еди-ничного индивида*» в мире, кажущемся лишь поверхностному взгляду счастливым и благо-получным, обретет дальнейшее развитие в западноевропейской и русской «новой драме», а затем в литературе и искусстве XX века. И уже в ибсеновском «Кукольном доме», как сумел заметить Эдвард Брандес, она имеет прямое отношение к проблеме *духовного вакуума*, в котором существуют современные люди — не только внешне одинокие, но и связанные между собою узами буржуазного брака.

Причины крушения дома Хельмеров Брандес усматривал не там, где их искали остальные критики. При этом он принципиально не желал в чем-либо оправдывать ни героиню, ни ее супруга, тем более — превращать кого-нибудь из них в «козла отпущения» или, напротив, идеализировать. «Разве их отноше-ния лишены правдивости? Нет, Хельмер никогда не вел себя лживо по отношению к ней, а она лгала ему по крайней мере бессознательно. Из своих мыслей и чувств они не создавали секретов; но дело в том, что за все восемь лет супружеской жизни они никогда не говорили друг с другом серьезно. Может быть, между ними нет любви? Нет, они всегда любили один

другого, или же это казалось им любовью — что, впрочем, одно и то же. Так почему же их совместная жизнь не является браком? Полагаю, — коротко скажет кто-нибудь, — им не хватало того, что именуют дружбой; но вот среди них является третье лицо, доктор Ранк, становящийся другом и конфидентом каждого в отдельности, — и он тоже не соединяет их. Между мужем и женой нет никакого духовного тока, никакого обмена идеями и взглядами. <...> Из кукольного дома изгнаны все серьезные темы для разговора; все вопросы, как-нибудь связанные с религией, моралью, политикой, смыслом человеческого существования или проблемами жизни общества, в эlegantной гостинной не обсуждаются и даже не затрагиваются. Лишь крупница эстетического удовольствия от новых книг и театра вносит в дом хотя бы мизерный духовный элемент — наравне со светскими развлечениями. В ранней юности Нора усвоила мнения своего отца, а как стала женой — мнения мужа. И будь они его собственностью, его неотчуждаемым владением, добы-тым Хельмером путем добросовестного мыш-ления, разве имела бы в них какую-то нужду супружеская пара, даже если бы они не обра-чивались пустячным вздором? Но все его взгляды догматизированы в наборе едино-образных ходячих фраз, которые каждое утро освежаются в его памяти читаемыми газетами и в плену которых окончательно застыл его ум; и в тех же самых пределах он хочет удерживать мысли своей молодой жены. Поэтому несомненно важнейшим моментом пьесы является тот, когда Хельмер спрашивает Нору, видит ли она надежное руководство в религии, если у нее нет ясного представления о долге, а она отве-чает с искренним замешательством: „Ах, Тор-вальд, я ведь не знаю хорошенько, что такое религия. Я знаю это лишь со слов пастора Хан-сена, у которого готовилась к конфирмации“. А затем он спрашивает, имеет ли она, по край-ней мере, нравственное чувство. И вновь звучит скупой меланхоличный ответ, что и этого она совсем не знает и чувствует себя совсем как в лесу во всех этих вопросах. Как все-таки глубоки и правдивы эти ответы — во всяком случае, по своему содержанию, так как фор-ма их нравится мне меньше; тут, как мне ка-жется, слегка высовывается голова автора, и Нора заметно превосходит свои возмож-ности. Но все равно — такие вещи прежде

никогда не обсуждались в доме Хельмера. Супруги лишь жили по заведенному порядку, с уверенностью в том, что существует религия, которую можно выставить напоказ на воскресных службах вместе с псалтирью и которая имеет какое-то значение в пределах церкви, но в жизни им совершенно не на что ее употребить. Друзья зачастую обсуждают такие моральные вопросы, трактуя их пессимистически или оптимистически, в зависимости от своих меняющихся настроений. Хельмер и Нора никогда этого не пробовали. Хельмер никогда не чувствовал необходимости и не ставил перед собой задачу как-то участвовать в совместной с женой духовной жизни, и она никогда не слышала от него и не читала в книгах, что между ней и „докучным обществом“ существует какая-то связь. Но их безразличие влечет за собою возмездие, одно дуновение ветра — и карточный домик исчез»³⁰.

Хельмер не предстает в описании Брандеса злонамеренным тираном своей простодушной и в то же время лукавой жены. Он — всего лишь представитель подавляющего большинства в так называемом «хорошем» обществе, того, кого Киркегор без колебаний назвал бы образцовым «*природно-непосредственным эстетиком*»: «аристократ духа в отсутствие духа, надменный консерватор отчасти по убеждению и отчасти из выгоды, индифферентный, но усвоивший все мнения добропорядочного общества, короче говоря — будущий директор банка и статский советник. Он именно тот превосходный супруг и отец, каким только может быть наивный эгоист, и он, разумеется, женился на той „преlestной девушке“, в которую влюбился последний раз. Нора — это зеркало, отражающее его собственный блеск; она — его послушная куколка, его смиренная рабыня, но ни в коем случае не друг. Как буржуа, он „respectable“ в английском смысле, а его культурность сводится к пустой эстетике. Всякий заметит, что обо всем он судит в категориях „красиво“ и „уродливо“, но никогда — „верно“ и „неверно“. Его ночная чувственность тоже насквозь эстетична; его жена должна быть принаряженной, разукрашенной, привлекательной для его фантазии незнакомкой»³¹.

Нора же изо всех сил старается ублажить свое «могущественное, лучезарное божество», соответствовать вкусам «рыцаря и героя»³², каким рисуется он ей в воображении. Брандес

не упускает ни одной черты, роднящей героиню Ибсена со столь же *эстетически* «принаряженным» ею супругом: «Она так же эгоистична, как и ее муж.

В ней воплощается, так сказать, женская ипостась семейного эгоизма; поэтому в пьесе дважды подчеркивается ее совершеннейшее равнодушие к тому, что происходит с „чужими“. Кроме того, она, пускай и по-своему, но в той же мере, что и Хельмер, боится мыслей о скорби, болезни и смерти. И так же, как он ведет себя жестоко по отношению к ней в заключительной сцене, так и она бессердечно дает отпор Ранку, когда тот заговаривает с ней о своем нездоровье. И, боже мой, как отвратительно жесток ее девчачий смех, дающий ему понять, что ей хорошо известно, какое название скрывается за эвфемизмом, с помощью которого он только что обозначил свою болезнь³³. Похожая на птичку в золоченой клетке, она скачет по дому с ребяческой веселостью и стучит своим клювиком в тех местах, где выкладываются вкусненькие сладости. Когда же к клетке подбирается неприятель и начинает тормозить ее перекладинки, птичка мечется и машет крыльшками в смертельном страхе; кажется, что чуть ли не воочию наблюдаешь птичьи сердечко в его лихорадочном биении. И вот, когда разражается катастрофа, птичка внезапно преображается, достигая такой душевной зрелости и такой ясности духа, какими обладают, пожалуй, лишь весьма немногие женщины»³⁴.

Брандес откровенно признавался, что он не в состоянии отнестись с доверием к этому внезапному превращению «жворонка» и «белочки» (как совершенно заслуженно, с его точки зрения, называл ее Хельмер) в неумолимого и грозного судью, разоблачающего всю фальшивость их восьмилетнего брака.

«Ибсен заставляет Нору за одну ночь вырасти в женщину, разворачивая при ее посредничестве такой пафос утверждения истины, что это выглядит несовместимым с характером героини. Ибо поведение мужа сделало лживость Норы ее второй натурой. Она лжет напропалую каждым своим словом, адресованным Хельмеру, — от выдумки про миндальное печенье до хитростей с рекомендацией Кристины, от истории с елочными украшениями, якобы разодранными кошкой, до сокрытия сути ее разговора с Крогстадом. Ничто так не есте-

ственно для нее, как ложь. Вот почему нет веры ни ее повелительным речам, ни ее решению.

Тут я, конечно, не осуждаю моральную сторону поступка; пускай уж лучше моралисты, коли эта задача их так притягивает, будут на проблемой, имела Нора право оставить дом и детей или нет. Здесь же уместен лишь чисто эстетический вопрос: допускает ли характер Норы столь резкий перелом? Положительный ответ представляется мне сомнительным³⁵. Но если она уходит, то навсегда. Когда же она допускает свое возвращение в дальней перспективе, боюсь, что это всего лишь *captatio benevolentiae*³⁶, уступка драматурга театральной публике, которой хотелось бы разойтись по домам с надеждой на благополучное разрешение всей этой истории. И тут автор сам блуждает в потемках. Если Хельмер „никогда“ не должен писать ей, то это явно означает, что она

отказывается получать известия даже о детях; каким же образом она тогда узнает о его преображении — о „чуде из чудес“, являющемся условием ее возвращения?»³⁷.

Смело назвав пьесу Ибсена «лептой, внесенной в борьбу передовой литературы с датскими и норвежскими реакционерами», которые «мнят себя способными втиснуть поэзию в узкие рамки общепринятой морали»³⁸, Брандес оказался также единственным рецензентом «Кукольного дома», усомнившимся в том, что спектакль копенгагенского Королевского театра соответствует заданному драмой художественному уровню.

И у него, надо признать, были на то достаточно веские основания, хотя достоинства игры актеров были ему вполне очевидны.

Продолжение следует

Примечания

¹ Цит. по: *Neiiendam R.* Fra Kullisserne og Scenen. København, 1966. S. 65.

² Ibidem. S. 63.

³ За исключением особо оговоренных случаев, здесь и далее тексты первых датских рецензий на «Кукольный дом» приводятся по их полным публикациям на интернет-сайте «Ibsen.net»: <http://ibsen.net/index.gan?id=208&subid=0>.

⁴ Подобное толкование многократно отвергал и сам драматург, утверждавший, что он не собирался писать пьесу о женских правах, а только о людях (см.: *Koht H.* Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo, 1954. Bd. 2. S. 110). Так, произнося речь на празднестве, данном Норвежским союзом защиты прав женщин 26 мая 1898 г., Ибсен сказал: «В своих произведениях я никогда не допускал сознательной тенденции. Я был больше поэтом и меньше социальным философом, чем это вообще склонны думать. Благодаря за то, что, но должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представлялось общечеловеческим. И кто внимательно прочтет

мои книги, тот поймет это. Конечно, желательно разрешить, как бы по пути, и женский вопрос; но не в этом заключается весь мой замысел. Моей задачей было *изображение людей*» (*Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 663).

⁵ Цит. по: *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 461–462.

⁶ *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 68.

⁷ Там же. С. 77.

⁸ См.: *Brandes E.* Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // *Ude og Hjemme*. 1880. № 118. 4. Januar. S. 153.

⁹ См.: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Oslo; Bergen; Tromsø, 1971. Vol. 2. P. 86.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 443.

¹² См.: *Marker F., Marker L.-L.* The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 2. P. 86.

¹³ Нечто небывалое (*нем.*).

¹⁴ Тут критик иронично играет с названиями и именами героев прежних драм Ибсена.

¹⁵ В оригинале здесь неперево-димая игра слов: «tøgende Røge».

¹⁶ Позднейшими биографами Ибсена было установлено, что знакомство драматурга с этим романом Диккенса состоялось в 1867 г. в Риме, где спустя двенадцать лет он приступил к работе над «Кукольным домом» (см.: *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. S. 234).

¹⁷ Много позднее Ибсен, возмущаясь переделкой финала драмы на немецкой сцене и желая предотвратить подобное в итальянских театрах, утверждал, что «вся пьеса и написана именно ради заключительной сцены» (*Ибсен Г.* Собрание сочинений. Т. 4. С. 729). Однако это заявление не вполне соответствует действительности. Первые наброски произведения свидетельствуют, что «Кукольный дом» был задуман как драма, завершающаяся гибелью героини, а мысль изменить финал появилась у автора лишь на позднем этапе работы (см.: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1933. Bd. 8. S. 368–474). Этот факт может служить подтверждением следующих слов драматурга: «Мои персонажи часто поражают меня тем, что делают или говорят такие

вещи, которых я от них никак не ожидал; да, иногда они полностью опрокидывают мой первоначальный замысел, черти! Поэт ведь должен *вслушиваться* в свое творение; ибо совершенно неправильно думать, будто поэт может „повелевать поэзией“; напротив, это она повелевает им» (*Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave. Oslo, 1952. Bd. 19. S. 217.*)

¹⁸ Имеется в виду «Письмо в стихах» (1875): *Ibsen G. Собрание сочинений. Т. 4. С. 585–589.*

¹⁹ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 148.*

²⁰ См.: *Ibsen G. Собрание сочинений. Т. 4. С. 560.*

²¹ Здесь Ибсен подхватывает традицию, связанную не только с древнескандинавской эпической поэзией, но также с историческими хрониками Шекспира, от которых тянутся нити и к библейской Книге Бытия, и к литературе античности.

²² В письме к Георгу Брандесу от 24 сентября 1871 г. драматург откровенно признавался: «Вообще по временам вся всемирная история представляется мне грандиозным кораблекрушением, — спасайся, кто может» (*Ibsen G. Собрание сочинений. Т. 4. С. 696.*)

²³ В оригинале использовано выражение, имплицитно отсылающее к идиоматическому обороту «bygge paa Sand» («строить на песке»), которое в свою очередь восходит к известной евангельской апофегме: «А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке. И пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегали на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7:26–27). Скрытая евангельская аллюзия становится в статье Брандеса (а через нее и в драме

Ибсена) особенно заметной, если учесть, что в следующем абзаце автор дает такое образное описание событий, приводящих к краху семейства Хельмеров: «Их милый дом сотрясается от фундамента до крыши, пока еще поддерживаемый единственным камнем; качнись этот камень, и падет все строение, и рассыплется, и обратится в прах» (*Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 149.*) В связи с этим трудно не отметить удивительную восприимчивость Брандеса к специфике ибсеновского литературного языка, который впитал в себя многочисленные библейские речевые обороты и аллюзии, всегда глубоко осмысленные драматургом (он, как известно, более всего любил перечитывать Библию) и целенаправленно встраивавшиеся им в образно-символическую «архитектуру» его произведений.

²⁴ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 148–149.*

²⁵ *Ibidem. S. 149.*

²⁶ *Ibidem. S. 152.*

²⁷ Богиня из машины (*лат.*)

²⁸ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem. S. 149.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Как отметил Брандес значительно ниже, Ранк также проявляет эгоистичную бестактность, пылко признаваясь Норе в любви в тот момент, когда она впервые просит его о помощи и совете (см.: *Ibidem. S. 152.*)

³⁴ *Ibidem. S. 149–150.*

³⁵ Здесь Эдвард Брандес острожно солидаризировался со своим старшим братом Георгом.

Как известно, Георг Брандес, в целом позитивно относившийся к драме Ибсена, но воздержавшийся от написания рецензии на нее, в частной переписке не без собственного ему ехидства отмечал: «Развязка невозможна. Тут нужно искать любовника. Ни одна женщина не отправится в глубинку, чтобы заниматься там самовоспитанием» (цит. по: *Ferguson R. Henrik Ibsen: Mellom evne og higen. Oslo, 1996. S. 262.*) Не откажем себе в удовольствии привести здесь мнение жительницы совсем иной «глубинки», которая с радостью поддержала бы точку зрения Георга Брандеса, сумей она изыскать возможность вступить с ним в непосредственный языковой контакт. Преподавательница харьковской воскресной школы Х. Д. Алчевская, читавшая «Кукольный дом» деревенским мужикам и бабам в начале прошлого века, констатировала, среди всего прочего, следующее «недоразумение»: «Старостиha неожиданно заподозрила, что Нора находится в связи с доктором Ранком, другом дома, и, ставши на эту фальшивую точку зрения, ни за что не хотела двинуться с нее» (цит. по: *Шарыткин Д. М. Скандинавская литература в России. Л., 1980. С. 288.*) Интересно, в какой мере поддержал бы мнение указанной старости всевропейски известный датский критик, если допустить, что он сумел-таки догадаться о том, чего никак не смогла бы уразуметь его потенциальная союзница: в системе «надтекстовой» символики ибсеновской пьесы доктор Ранк является своеобразным alter ego драматурга...

³⁶ Благая уловка (*лат.*) — одно из понятий иезуитов.

³⁷ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. 1880. № 118. 4. Januar. S. 150–152.*

³⁸ *Ibidem. S. 152.*

Е. Е. Киселева

Drammi per musica Пьетро Метастазιο **«Артаксеркс» и «Король-пастух»**

История оперы — и это вполне оправданно — складывалась так, что крупные вехи в ней связаны с именами композиторов, чуть реже — исполнителей. Тем ценнее, что в одном ряду с крупнейшими композиторами XVIII века стоит имя либреттиста Пьетро Метастазιο (1698–1782). Уже при жизни он удостоился эпитета «великий»; как современники, так и более поздние почитатели восхищались элегантностью и мелодичностью его слога, плавностью стиха, «кажущейся легкостью, скрывающей мучительную погоню за точностью»¹. Но за красотами версификации от исследователей ускользало то, что *drammi per musica*² Метастазιο являются не поэзией и даже не драматургией, а либретто — «особым видом литературы, имеющим целью организовать театральное представление, предусмотрев музыкальную специфику»³. Пребывание этого жанра на стыке драматического искусства и музыки определяет некоторые его специфические правила, в соответствии с которыми необходимо анализировать любую пьесу для музыкального театра.

Джузеппе Верди писал: «В оперном либретто мне важны два момента — ситуация и характер. Если либреттист осуществит в своем сценарии эти два момента, то я считаю, что это, в сущности, все»⁴. Необходимость развития оперного действия именно через столкновение разнообразных характеров — требование, высказывавшееся на всех этапах существования оперного искусства. Второе требование — чередование контрастных сцен и образов. Джакомо Пуччини, разбирая один из сюжетов⁵, предложенных ему либреттистом, выразил свое одобрение следующим образом: «Он [сюжет]... прост по развитию действия, возникают немногословные живые сцены и обнаженные резкие контрасты, какие и нужны для музыки!»⁶. С этим положением тесно связана важнейшая для *opera seria* категория *chiaroscuro* (в пер. с ит. — «светотень»): «Автор

текста должен снабжать композитора разнообразными нюансами, составляющими светотень музыки»⁷. Причудливые изгибы мысли у героев Метастазιο, нескончаемые переливы их настроений, при которых их самоощущение может кардинально измениться в пространстве двух строк, — все это призвана чутко отследить музыка. *Chiaroscuro* — это не просто контраст, а контраст, рассмотренный при стократном увеличении.

Еще одно неперемное условие при написании либретто — максимально лаконичный по сравнению с драмой слог персонажей, поскольку пропевание текста продолжительнее его произнесения. Соответственно, мысли должны быть выражены кратко и четко, без «риторического красноречия в ущерб ясному и динамичному развитию сюжета»⁸. При этом текст нельзя лишать описания эмоциональных состояний героев, ведь в опере область аффектов нуждается в более прямой, «обнаженной» подаче, чем в драме. «В оперном либретто всегда важнейшее значение имеет план... раскрывающий внутренний мир героев»⁹. Таким образом, разница между драмой и оперой заключается в том, на чем фокусируется внимание авторов и публики: на преувеличенных ли чувственных образах, как в опере, или на интеллектуальных рефлексиях, как в драме. В соответствии с этим конструируется либретто, в котором могут «заиграть» те сентиментальные мелочи, которым нет места в драме. Либреттист должен «поэтизировать все, что возможно, приносить лирику... извлекать пользу даже из самых маленьких ситуаций, которые, будучи положенными на музыку, становятся большими и которые в драматическом театре, видимо, были бы совсем незначительными»¹⁰.

В либретто, как и в любом другом художественном тексте, взаимодействуют сюжетные и несюжетные образования. В опере рассматриваемого периода — от начала до середины XVIII века — сюжетными образованиями чаще всего

были речитативы, в которых концентрировался событийный ряд, несюжетными душевными излияниями (причем довольно абстрактными) — арии. Четкая грань между сюжетными и несюжетными фрагментами либретто постепенно размывалась на протяжении XIX века, однако они не утрачивали своих функций никогда.

Композиция либретто также подчиняется определенной логике. Один из самых сложных «участков» либретто (в свете необходимой краткости) — экспозиция. «Каждая фраза в экспозиции должна одновременно решать три задачи. Рисовать образ персонажа, очерчивать отношения персонажей друг с другом и информировать публику о сюжетной предыстории, без которой пьеса непонятна»¹¹. Простота, логичность развития действия во многом зависят от того, насколько удачно построена экспозиция.

Кроме того, в опере, где эмоциональный камертон определяется увертюрой до произнесения первой реплики, создавая атмосферу необходимо прокомментировать, пояснить в первой же сцене. «В крупных инструментальных формах очень большое значение имеет психологическая функция музыкального материала и соответствующих участков действия, создающая атмосферу ожидания, отчего последующее появление ведущего тематизма приобретает особую рельефность. Еще важнее эта функция в опере, где она служит для динамичной сценической подачи персонажей и драматических ситуаций и осуществляется в виде широко развернутых массовых сцен... Это предварительное действие, еще не говорящее о самой завязке, а рисующее только определенную обстановку. Этим опера существенно отличается от словесной драмы»¹².

Массовые сцены практически никогда не обходятся без хоровых эпизодов. Хор, исторически атрофированный в европейском драматическом театре, в театре музыкальном остается важен как одна из древнейших форм музицирования. В драматургической структуре произведения хоровые фрагменты также играют важную роль.

Большие масштабы актов и сцен допустимо использовать в первой половине оперы, во второй же необходима максимальная концентрация действия и энергичный, стремительный финал. Большие сольные сцены с ариями «го-

дятся для первой половины действия, в конце же это может действие расхолодить»¹³, как считал Дж. Верди. Это мнение поддерживал Дж. Пуччини: «Знаю по опыту, что писать просто красивую музыку для последнего акта вредно»¹⁴. Даже в изобилующей сольными номерами опера *seria* соблюдалось это положение. Главные герои исполняли свои арии в следующем порядке: I акт — патетическая и бравурная арии (2); II акт — декламационная и полухарактерная арии (2); III акт — виртуозная ария (1). Последний акт произведения (после кульминации) был самым динамичным, из него, насколько возможно, изгонялись элементы, тормозящие развязку.

В преобладающем большинстве оперных либретто просматриваются контуры сонатной формы. Две стороны конфликта — это главная и побочная партии, развитие действия представляет собою «разработку». Если продолжить эту аналогию, то сонатную репризу, тонально сближающую весь материал, можно считать аналогом драматической развязки, в которой противоположные партии оказываются равно подчиненными главной тональности¹⁵. При этом, подобно сонате, оперное либретто является формой гомофонной, а не полифонической¹⁶.

И в драме, и в либретто большое значение имеет закон «повторных комплексов»: «В каждом законченном и цельном драматическом произведении наблюдается повторность не только отдельных сценических моментов, но целых комплексов сценических — драматических положений, причем весьма часто эти комплексы и определяют собой композицию отдельных актов (действий) пьесы»¹⁷. В оперном театре потенциал этого приема гораздо шире, чем в театре драматическом, поскольку «музыкальные закономерности основываются в большой степени на принципе репризности (периодичности и симметрии)»¹⁸. Драматургический материал, выстроенный с учетом этого закона, провоцирует композитора на повторение музыкальных образов и характеристик, а в более широком смысле — и на использование лейтмотивов.

Талантливо написанная драма для музыки должна обладать еще одной особенностью: писатель должен «выявить в литературном тексте либретто потенциал собственно музыкальной драматургии»¹⁹. Коммуникации опер-

ных персонажей не ограничиваются диалогами, как в драме. Здесь не просто возможны, но необходимы с музыкальной точки зрения ансамбли, которые, как правило, приурочены к переломным моментам действия — перипетии, кульминации. Соответственно, сам текст должен быть написан с учетом того, что герои будут высказываться одновременно — зачастую, это своего рода *a parte*, не прямые обращения персонажей друг к другу, а декларация их мнений и позиций, сопоставление потайных мыслей, то есть не бытовое общение, а моменты наивысшей откровенности. Даже тексты сольных номеров героев предопределяют музыкальную ткань: будут ли это песенные куплеты или вытекающее из речитатива ариозо, плавная, выдержанная в одном темпе каватина или свободный по форме романс, допускающий изменение темпа, — во многом это определяется еще до начала работы композитора. «В либретто должна угадываться форма будущей музыки. Пусть смутно, но угадываться должна»²⁰.

Одной из главных особенностей либретто является специально предусмотренная незавершенность литературного высказывания. Текст либретто должен интегрироваться в музыку и создавать с ней единый художественный образ, а не обладать независимостью литературного сочинения. Неслучайно все попытки создания опер на не подвергшиеся переработке тексты драматических произведений терпели крах. По мнению Вольфганга Амадея Моцарта, идеальное взаимодействие композитора и либреттиста приводит к созданию «оперы, в которой хорошо разработан сюжет пьесы, слова же написаны только для музыки, а не для того, чтобы понравиться убогой рифмой (которая, видит Бог, никогда не повышала ценности театральной постановки, разве что приносила ей вред)»²¹. Именно музыка призвана, по словам Кристофа Виллибальда Глюка, «дать поэзии больше новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими»²². На разных этапах развития оперного искусства указанное свойство либретто — незавершенность литературного высказывания — оценивалось по-разному. Но даже если отношение к либретто-конструкции было негативным, теоретикам приходилось признавать, что собственно музыкальная, оперная сторона только выигрывает от несамодостаточности либретто: «Музыкой

можно сгладить недостатки и просчеты, допущенные поэтом в тексте, и скрыть эти дефекты, если композитор обладает пониманием сути театральной поэзии»²³.

Что же в пьесах Пьетро Метастазии является данью моде или традиции, а что, наоборот, характеризует его собственную манеру, отражает его представления о строении либретто? И, самое главное, насколько конечный продукт его трудов отвечает принципам построения либретто, накопленным за четыреста четырнадцать лет²⁴ существования оперного искусства?

Необходимо отметить, что к концу первой четверти XVIII века (то есть к началу творческой деятельности Метастазии, чья первая *dramma per musica* — «Покинутая Дидона» — появилась в 1724 году) в мире музыкальной драматургии уже были оформлены определенные приемы, воспринятые и переосмысленные либреттистом. Среди них — трехчастная композиция пьесы в соответствии с классицистским правилом трех единств (благодаря деятельности Апостола Дзено²⁵), присутствие в драме только тех персонажей, которые вовлечены в интригу (комические и фантастические элементы, аллегорические прологи и эпилоги, *deus ex machina* для развязки были упразднены уже в 70-е годы XVII века). Композиционное членение драмы на сцены, состоящие из прозаического речитатива и поэтической арии, после которой герой покидает подмостки (так называемая «ария на уход»), также утвердилось задолго до Метастазии.

Данью традиции было и то, что в сферу интересов Метастазии-драматурга входил не конкретный персонаж как таковой, но анализ чувств, носителем которых этот герой является. «Верно, что в целом метастазиевские характеры не очень хорошо индивидуализированы. Это портреты, в чертах которых нет сложности жизни; в них заметны некоторые преувеличения, односторонность, типизация»²⁶. Персонажи Метастазии руководствуются политесом XVIII века — ведут себя не как античные герои или варвары, а как утонченные аристократы в светском салоне. Конечно (и это еще одна отличительная черта не только манеры Метастазии, но всей *opera seria*), исторические сюжеты и этнические мотивы ни в коей мере не придавали характерности героям: «История в драмах Метастазии уравнивает все века и людей всех эпох: римляне и китайцы говорят одним

языком, все они одинаково безупречные герои с одинаковыми переживаниями»²⁷.

Немало разногласий у исследователей вызывает стилистическая принадлежность произведений либреттиста. Сам он в трех теоретических сочинениях²⁸ проводит мысль, что в современной опере возродилась древнегреческая трагедия: строфы античного хора нашли вторую жизнь в ариях, речитатив в опере распевается на манер античной декламации. Но в действительности Метастазियो никогда даже не пытался воспроизводить стиль древних трагиков. «Поэзия Метастазियो претендовала на то, чтобы считаться подражанием античной драме. Однако как раз в ней очень мало сохранилось от античного духа, даже если иметь в виду позднеримскую античность, все же проявляющуюся во французских прообразах Метастазियो, в существовании которых он не признавался. Отсутствие главного отличительного признака античной трагедии — хора — ощущалось чем дальше, тем болезненнее»²⁹.

В самом деле, хоровые эпизоды у Метастазियो крайне малочисленны, условно их можно поделить на три группы. Первая — хоры, генетически связанные с пасторалью, — восхваления прелестей сельской жизни, или, как вариант, гимны в честь богов. Таков хор, открывающий либретто «Ахилл на Ширесе» (1736) — торжественная процессия, посвященная Ваку, движется к храму и восславляет божество. В середине I акта «Олимпиады» (1733) на сцене появляется хор нимф и пастухов, распеваящий: «Наши любимые леса, дорогая счастливая свобода!». Подобные хоровые эпизоды обозначают атмосферу действия. Другая группа — хоры, экспонирующие персонажей: восхваляющие царя / полководца / доблестного воина еще до его вступления в действие. Так, появление увенчанного военными трофеями царя Адриана в I акте «Адриана в Сирии» (1731) сопровождается хором римских солдат «Живи, живи для нас, живи для империи, отец счастливых земель, предводитель победоносных войск!». В тех же случаях, когда для хорового фрагмента не нашлось места по ходу действия, ему дается финальная, завершающая реплика либретто, обобщающая сентенция, как в «Триумфе Клелии» (1763): «Твоей милости, великий тосканский царь, обязан счастливый Рим своею свободой». Та-

ким образом, хор у Метастазियो имеет скорее декоративную (имеющиеся хоры можно изъять без ущерба действию), нежели смыслообразующую функцию, в отличие от античной драматургии.

Гораздо правомернее говорить о том, что его драматургия складывалась в русле французской традиции — по крайней мере на это указывают некоторые формальные признаки. Это так еще и потому, что кумирами его были великие классицисты Франции. «Метастазियो ценил Расина не только за изящество ума, но и за вкус к языку. Лексика Расина лаконична, как и у Метастазियो, который любил исключительно музыкальные и певучие слова»³⁰. Еще один несомненный ориентир для Метастазियो — Корнель, под влиянием которого прописаны многие характеры и ситуации в пьесах итальянского либреттиста. Однако однозначное мнение о Метастазियो как о классицисте, сложившееся в советской критике (высказанное, например, С. Мокульским), также не совсем верно. «В либретто очевидны точки соприкосновения с французской классицистской трагедией: традиционный конфликт чувства и долга, проблема нравственного выбора героя, сосредоточенность действия на любовной коллизии. Однако если в классицистской трагедии напряженно переживаемый конфликт был стержнем действия, а герой — прежде всего его носителем, то у Метастазियो этот конфликт становится составной частью интриги»³¹. Это справедливое замечание, но верно также и то, что в оперном либретто интрига занимает главенствующее положение по отношению к конфликту. Метастазियो, которого Г. Аберт называет первым из создателей «хорошо сделанной пьесы»³², соблюдает правила своего жанра. Не случайно плоды школы «хорошо сделанной пьесы» считались образцовыми для либретто на протяжении всего XIX века (от романтиков до веристов).

Отсутствие такой сугубо оперной — отнесенной к драматургии XVIII века — категории, как хор, при наличии развитой интриги позволяло играть *drammi per musica* Метастазियो как драматические произведения. В XVIII веке это была очень распространенная практика. В мемуарах Карло Гольдони имеется следующее описание подготовки домашних спектаклей: «В то время (около 1730 г. — Е. К.) всюду исполнялись оперы Метастазियो, часто

даже без музыки. Я выбрал для наших представлений две его оперы — „Дидону“ и „Сироя“ — и обратил арии в разговоры, стараясь, по возможности, приблизиться к стилю этого чудесного автора»³³. Отчасти исполнение либретто без музыки вписывалось в эстетическую программу Метастазіо, считавшего, вслед за участниками Флорентийской камераты, что опера является «драматической поэзией, где, однако, пение должно заменить речь»³⁴, то есть пьеса — центральный и самостоятельно значимый компонент произведения. Предоставим слово самому Метастазіо: «Каждодневный опыт доказывает, что во всей Италии мои драмы несравненно более обеспечены благоклонностью публики, когда декламируются актерами, чем тогда, когда поются музыкантами, — доказательство, которое заставляет меня сомневаться: может ли самая замечательная музыка выразить драму?»³⁵.

Новшеством Метастазіо было то, что в его пьесах, несмотря на признаки формы классицистской трагедии, выражено мироощущение в духе рококо, сближающее либретто с произведениями Пьера Карле де Мариво и Франсуа Огюста Паради де Монкрифа. Непременный конфликт между долгом и чувством, соблюдение правила трех единств, накладывающиеся друг на друга трагедийные коллизии делают единственно возможным печальный финал — действие выстраивается в духе классицистской пьесы. Однако в последней сцене все неожиданно разрешается самым благополучным образом, действие сворачивает на *lieta fine* (счастливым финал). Тут Метастазіо проявляет себя чутким к веяниям времени литератором: эстетика XVII века, в которой обучал его наставник, эрудит Джованни Винченца Гравина³⁶, уходит в прошлое, классицистская заданность положений и жанровая определенность постепенно изживаются в пользу «игровой» свободы, способствующей нюансировке переживаний. Она «прорывается» в жизнеутверждающем финале, как и в отношениях между галантными персонажами. Это свойство можно проследить на примере всех либретто Метастазіо, за исключением «Покинутой Дидоны». В ней, наоборот, все действие протекает в русле современной автору драматургии (Ф. Де Санктис сравнивает Дидону и ее сестру Селену с прециозницами и называет их «Лизеттой и Коломбиной в царских мантиях»³⁷), но имеет истинно трагиче-

ский финал, продиктованный самим материалом. Никогда более Метастазіо не приходилось работать с сюжетом столь величественным (и великим!), на его фоне фабулы всех остальных либретто предстают трафаретно-однотипными.

Рассмотрим принципы строения *drammi per musica* Метастазіо на примере двух либретто — «Артаксеркс» и «Царь-пастих». Первое из них относится к раннему периоду творчества либреттиста, второе — к позднему, что дает возможность проследить эволюцию метода Метастазіо.

Либретто «Артаксеркс» было создано в 1730 г. для любимого композитора Метастазіо Леонардо Винчи; опера была представлена в том же году в Риме, в Театро дельла Даме, в котором прошли премьеры еще четырех опер, над которыми Метастазіо работал совместно с Винчи. «Артаксеркс» стал последним либретто, созданным Метастазіо в качестве вольного художника: уже в конце 1730 года он, по приглашению императора Карла VI, занял пост придворного поэта в Вене. Таким образом, «Артаксеркс» относится к «золотому» периоду творчества либреттиста.

Как решена проблема построения экспозиции в «Артаксерксе»? Первая сцена первого действия разворачивается лунной ночью во внутреннем садике царского дворца в Сузах и рисует прощание царевны Манданы и Арбаче, сына генерала Артабана. Из их разговора становится ясно, что они давно любят друг друга, но когда Арбаче посватался к Мандане, ее отец, Ксеркс, не только отказал ему, но и отправил его в изгнание. Арбаче зол на царя за то, что тот надменно указал возлюбленному дочери на его низкое происхождение. Мандана надеется, что гнев Ксеркса быстро утихнет, ведь когда-то Арбаче спас жизнь ее брату Артаксерксу и теперь царевич не оставит друга в беде (излюбленный либреттистом мотив долговых отношений, отсылающий к классицистской драматургии, в которой «все время подсчитывают услуги и обязательства»³⁸, — Р. Барт остроумно называл это «бухгалтерией»). Едва Мандана покидает сцену, перед сыном появляется Артабан, в руках которого — перепачканный кровью меч. Отец просит Арбаче поменяться с ним мечом и как можно скорее бежать из Персии: не вынеся оскорбления, нанесенного сыну, Артабан убил царя и теперь

вершается же днем — правило единства времени соблюдается. Метастазιο вольно трактовал правило единства места: во всех его либретто герои свободно перемещаются в пределах одного города. В «Артаксерксе», к примеру, семь перемен места действия (соответственно — и декораций, что очень ценилось в опере XVIII века). Это позволяет говорить не о единстве места (*l'unit del luogo*), а о территориальном единстве (*l'unit territoriale*)³⁹. Тем не менее очевидно, что Метастазιο следует канонам создания классицистской пьесы. В свете этого интересно отметить, что в «Артаксерксе», в отличие от других либретто Метастазιο, нет такой функции классицистской драмы, как наперсник.

Некоторая условность не мешает характерам резко контрастировать между собой; кроме того, каждый герой обладает присущим только ему стилем поведения. Арбаче — идеальный классицистский герой, готовый пожертвовать жизнью, но не изменить долгу перед отцом, неистовым, честолюбивым Артабаном. Нерешительный Артаксеркс явно не готов принять власть в свои руки, типичное для него состояние — попытка сбежать (в прямом смысле) от проблем, позволив разбираться с ними кому-то другому:

Deh respirar lasciatemi
Qualche momento in pace!
Spazio di risolvere
La mia ragion non è.
Mi trovo in un istante
Giudice, amico, amante,
E delinquente e re (*parte*).

Позвольте мне передохнуть
Хоть миг в покое!
Решиться на что-то
Не в состоянии мой разум.
Я одновременно ощущаю себя
Судьей, другом, возлюбленным,
Преступником и царем (*уходит*).

Совершенно иначе выписан циничный Мегабиз, заявляющий своей невесте, что он вовсе не нуждается в ее любви — ему достаточно обладать ею. Семира — образец нежной, жертвенной лирической героини. Даже осознавая, что, став властителем, Артаксеркс может забыть ее, она молит богов даровать трон ее возлюблен-

ному. Преклонение Метастазιο перед французскими классицистами отразилось на образе Манданы — эта героиня словно списана с корнелевской Химены. Пытаясь превозмочь свои чувства, она требует покарать возлюбленного, убившего (как думают все) ее отца.

В «Артаксерксе» содержатся тексты 28 арий, и распределены они следующим образом: I акт — 11 арий; II акт — 11 арий; III акт — 6 арий. Количество лирических отступлений резко сокращается после кульминации (она приходится на конец II акта, когда Артабан осуждает Арбаче на смерть), что делает развязку не толькостройной, но и напряженной.

У Метастазιο можно найти примеры использования закона повторных комплексов. Так, финал I акта «Артаксеркса» образован однотипными с драматургической и даже лексической точки зрения сценами. Заключенный под стражу Арбаче поочередно обращается ко всем своим близким, умоляя их поверить в его невиновность и выслушать его. Однако каждый из них отвечает, что не желает иметь ничего общего с предателем, исполняет арию и уходит с подмостков. Последовательно сцену покидают Артаксеркс, Артабан (единственный, кто знает подоплеку событий), Семира, Мегабиз и Мандана. Арбаче остается один, что дает ему повод исполнить типичную для оперы XVIII века арию-аллегорию, в которой жизнь уподобляется морю, а человек — кораблю, носимому по волнам.

Среди сущностных качеств либреттиста Метастазιο — умение создать прообраз будущих музыкальных форм в прозаическом и поэтическом текстах. В каждом либретто имеются развернутые ансамблевые сцены, выстроенные с учетом не только драматургических, но и вокальных законов оперы. В «Артаксерксе», помимо неперемного любовного дуэта (X сцена III акта), имеется типичнейший для Метастазιο ансамбль. В 9-й сцене II акта Семира и Мандана приходят к Артаксерксу, чтобы говорить с ним об участии Арбаче. При этом взгляды сестры осужденного и дочери убитого очень несхожи:

Семира. Артаксеркс, сжался!
Мандана. Господин, отомсти! Я требую смерти виновного.
Семира. А я молю о жизни невиновного.
Мандана. Преступление очевидно.

Семира. Сомнителен предатель.
 Мандана. Все признаки осуждают Арбаче.
 Семира. Арбаче оправдывает здравый смысл.
 Мандана. Кровь, пролитая из вен отца, вызывает к наказанию.
 Семира. А кровь, сохраненная в венах сына, вызывает к награде.
 Мандана. Вспомни...
 Семира. Вспомни...
 Мандана. ...что опора трона — суровость.
 Семира. ...что милосердие — его основа.
 Мандана. Не усиливай скорби несчастной дочери.
 Семира. Утешь плач печальной сестры.
 Мандана. Все, кроме Семиры, ждут этой жертвы.
 Семира (*опускаясь на колени*). Артаксеркс, сжался!
 Мандана (*опускаясь на колени*). Господин, отомсти!

Структура этой сцены демонстрирует превосходное знание либреттистом как вокальных, так и сценических закономерностей.

Монологи персонажей — арии — в произведениях Метастазіо чаще всего имеют сугубо музыкальную двухчастную форму, что доказывают два приведенных отрывка. Однако в пьесах-либретто можно встретить примеры более изысканной игры с формой, как в арии Манданы, обращенной к Арбаче (14-я сцена I акта):

Dimmi che un empio sei,
 Ch'hai di macigno il core,
 Perfido traditore!
 E allor ti crederò.
 (Vorrei di lui scordarmi,
 Odiarlo, oh Dio! vorrei;
 Ma sento che sdegnarmi
 Quanto dovrei non so.)
 Dimmi che un empio sei,
 E allor ti crederò.
 (Odiarlo, oh Dio! vorrei;
 Ma odiarlo, oh Dio! non so.)

Скажи мне, что ты нечестивец,
 Что у тебя каменное сердце,
 Бесчестный предатель!
 И тогда я тебе поверю.
 (Хотела бы его забыть,

Ненавидеть его, о Боже, хотела бы;
 Но чувствую, что презирать его,
 Как должно, не могу.)
 Скажи мне, что ты нечестивец,
 И тогда я тебе поверю.
 (Ненавидеть его, о Боже, хотела бы,
 Но, Боже, не могу.)

Структура сонатной формы (со всеми типичными особенностями, вплоть до того, что главная партия имеет более активный характер), положенная в основу этой арии, едва ли может быть проигнорирована композитором. Кроме того, противопоставление двух первых строф — или контраст главной и побочной партий — может явиться основой для создания в музыке эффекта *chiaroscuro*.

Итак, мы можем заключить, что одной из основных характеристик ранних драматических произведений Метастазіо является сюжетная и образная самодостаточность. Либретто эти являются настолько законченными, что могут играть без музыкального дополнения. Восприятию их как самостоятельных драматических произведений способствует также крайне ограниченное использование хоров. Все это позволяет называть драматургические сочинения Метастазіо первых двух десятилетий творчества пьесами-либретто. Однако зрелые его работы обнаруживают принципиально иной подход к созданию пьесы для музыкального театра, что можно увидеть на примере либретто «Царь-пастих», созданного в 1751 году и положенного на музыку Джузеппе Бонно.

В определенном смысле эта драма является ключевой для всего творчества Метастазіо. Сам автор в одном из писем сознавался: «Никогда я не писал ни одно из моих произведений с подобной легкостью, и ни за одно мне не приходилось менее краснеть»⁴⁰. Тем не менее критика традиционно считает поздние работы Метастазіо неудачными с драматургической точки зрения; кроме того, в них находят много самоповторов, которые снижают их качество. И это позволяет итальянскому исследователю XX века едко прокомментировать приведенные слова Метастазіо: «Последняя песнь всегда самая прекрасная — это извечная байка у поэтов»⁴¹.

Но нужно учитывать, что Метастазіо традиционно рассматривают как поэта-драматурга. В действительности же он всю

жизнь сочинял тексты для музыкального театра и не создал ни одной самостоятельной драмы. Как уже говорилось, законы драматургии иногда противоположны законам либреттистики; поэт должен писать оперный текст так, чтобы главной его составляющей стала музыка, то есть это не должно быть самостоятельное драматургическое произведение. «Либретто, взятое отдельно от музыки, — неполноценное произведение, ибо оно еще не оформилось музыкально, но уже деформировано как литература»⁴². С этой точки зрения «Царь-пастух» написан очень корректно: в нем имеются острые положения и перепады от счастья к несчастью, которые позволяют создать музыкальные контрасты и динамику, но нет того литературно-сюжетного буйства, которым отмечены более ранние *drammi* Метастазии. Либреттист здесь готов выпустить на первый план композитора.

Что же касается повторения мотивов из ранних пьес, то это вряд ли является недостатком. Писатель имеет право на переосмысление своего творчества, на саморефлексию. «Буря» — это своего рода «дайджест» шекспировской драматургии, и тем значительнее зашифрованные в ней ключи.

«Царь-пастух» спаян из двух любовных линий. Представители одной из них — традиционная пасторальная пара Аминта и Элиза, пастушок и нимфа. Это — самая непосредственная, буквально на уровне имен, отсылка к Торквато Тассо (один из идолов Метастазии; реминисценции из Тассо встречаются во многих произведениях либреттиста). Вторая же линия — Тамири, Агенор и Александр Македонский — сюжетно воспроизводит отношения Вителлии, Секста и Тита из ранней пьесы-либретто Метастазии «Милосердие Тита» (1734). Она, в свою очередь, была переработкой для оперного театра трагедии Пьера Корнеля «Цинна».

Тамири — возлюбленная Агенора, приближенного Александра, и дочь тирана Стратона, которого покорил Александр. Она узнала, что отец ее умер от рук Александра, и скрылась, переодевшись в пастушескую одежду (как Аргена в либретто «Олимпиада»). Александр — великодушный, справедливый властитель, он желает разыскать потомка царской династии, которую сместил Стратон, и отдать ему завоеванный город. Этим потомком оказывается Аминта. В большой сцене с Александром Аминта осознает, что боится брать на себя ответ-

ственность по управлению государством; обе стороны высказывают мысли о власти в духе «Милосердия Тита», но пафос их снижается рефреном «Будет хорошим царем тот, кто был хорошим пастухом»⁴³, все сводится к пасторали. Тамири ненавидит убийцу отца и, неожиданно встретившись с Агенором, просит его каким-либо способом помочь ей. Агенор пытается развеять ее предубеждения относительно Александра — он вовсе не убивал ее отца, Стратон покончил с собой. Агенор советует ей предстать перед великим государем, который не причинит ей зла. Об этом же твердит Тамири Элиза. Когда Агенор рассказывает о Тамири Александру, тот решает женить Аминту на Тамири и так обойти все острые углы, связанные с престолонаследием. Аминта должен расстаться со своей невестой Элизой, а Агенор — уступить Тамири. Тамири, издеваясь над Агенором, предлагает ему сватать ее за Аминту и присутствовать на свадьбе в качестве близкого друга (в тех же выражениях, в каких главная героиня «Покинутой Дидоны» шантажировала Энея своим замужеством). Несколько сцен ревности приводят к тому, что Аминта прилюдно отказывается от трона, который разлучает его с любимой. Тамири приходит к Александру и рассказывает ему о своих чувствах к Агенору и о том благородстве, которое побудило его отказаться от будущей царицы. Александр понимает, что его замыслы не сделают этих людей счастливыми, он отдает город Сидон Аминте и его Элизе, а Тамири и Агенору обещает, что найдет город, которым они станут править. Влюбленные славят Александра возгласами «Великий!», «Справедливейший!». Либретто завершается хором:

Porti al soglio Aminta il piè;
Ma per noi non cangi stile:
Sia pastore il nostro re.

Взойди на трон, Аминта,
Но не меняй своего обращения с нами:
Пусть будет пастухом наш царь!

Этот текст *dramma per musica* целиком сконструирован из уже фигурировавших у Метастазии мотивов, но именно в нем либреттист добивается невероятной компактности и гармоничности. Здесь нет случайных сюжетных линий. Например, ситуация, когда девушка

просит властителя отменить назначенную свадьбу, поскольку она любит другого, заимствована из «Милосердия Тита»: там это был эпизод сватовства Тита к Сервилии, который исчерпывался к концу I акта и, по сути, только утяжелял действие, хотя и способствовал созданию разветвленной интриги. Здесь же аналогичный мотив непосредственно ведет к развязке. Уменьшается количество арий — если в «Артаксерксе» их было 28, то здесь — 14; соответственно, возрастает роль речитативов. Эта пьеса разделена на 25 сцен (сравните с 57 сценами «Покинутой Дидоны» или с 41 сценой «Артаксеркса»), и Метастазии позволяет себе нарушить правило последовательности сцен, которого придерживался долгое время. Оно выражается в том, что две соседние сцены должны быть связаны общим персонажем — своеобразное «цепное дыхание», идущее от классицизма. В «Царе-пастухе» 5-я сцена I акта завершается с уходом Тамири, а в шестой на сцену выходят Элиза и Аминта. Перемены декораций нет, остающихся на подмостках героев нет тоже. На языке Метастазии подобные отклонения от канона назывались «нуждами действия».

Экспозиция в «Царе-пастухе» подана неоригинально, но вполне лаконично. Она укладывается в две сцены: сперва Аминта и Элиза обсуждают приход в их края Александра и поиски наследника Аскалона, затем из встречи Тамири и Агенора зритель узнает о судьбе принцессы-беглянки.

Навыки по созданию музыкально-драматургических ансамблей Метастазии применяет в конце II акта. Подобный прием уже использовался в «Артаксерксе», но в «Царе-пастухе» так построена большая сцена. Композитору предстоит создать два дуэта, сливающиеся в квартет. Аминта и Агенор уже узнали о распоряжении Александра относительно свадьбы Аминты и Тамири, теперь им предстоит рассказать об этом героиням.

Тамири. Куда ты, Агенор?

Агенор. О звезды!

Элиза. Аминта, послушай!

Агенор. Ах, принцесса!

Аминта. Ах, мое сокровище!

Тамири. Мне долго ждать ответа?

Элиза. Должна ли я вздыхать, видя тебя?

Тамири. Ты думал обо мне?

Элиза. Ты обо мне думал?

Тамири. Могу ли узнать, какова моя судьба?

Элиза. Найду ли в царе моего пастушка?

Тамири. Но ты вздыхаешь?

Элиза. Но ты мне не отвечаешь?

Тамири. Говори.

Агенор. Я буду должен... Не могу.

Элиза. Говори.

Аминта. Я хотел бы... Но не сумею.

Тамири. Как?

Элиза. Что случилось?

Тамири и Элиза. Говорите же, наконец!

Агенор. Слишком многое нужно сказать. Оставьте нас ненадолго.

Тамири. Ты слышишь, Элиза?

Элиза. О Боги, нас прогоняют! Аминта, что ты скажешь?

Аминта. Я чувствую, что умираю.

Тамири. Понимаю.

Элиза. Понимаю.

Тамири. Ты испортил мне жизнь.

Элиза. Новые одежды изменили твое сердце.

Тамири. Неверный Агенор!

Элиза. Неблагодарный Аминта! Ты больше не мой!

Тамири. Закончилась твоя любовь.

Аминта. О Боже, не говори мне так!

Агенор. Не говори мне так, о Боже!

Элиза. Где мой пастух?

Тамири. Где мой возлюбленный?

Аминта и Агенор. Ах, ты ранишь мое сердце!

Вчетвером. Ах, что же со мной будет!

Кроме того, в тексте предусмотрен дуэт Аминты и Элизы в конце первого действия. Метастазии обращает пристальное внимание на традиционные оперные формы, чтобы «дать возможность композитору раскрыться во всех компонентах оперного жанра»⁴⁴. Многолетний опыт приводит либреттиста к созданию едва ли не схемы, каждый компонент которой поставлен на службу музыкальному действию. «Либретто оперы — это „опера до оперы“. До. Но — опера»⁴⁵. К этому приходит и Метастазии: он начинает создавать оперы, а не драмы.

Метастазии сформировал литературный вкус целого поколения писателей и читателей. Его талантом восхищался Карло Гольдони,

и, несомненно, можно проследить воздействие либреттиста на стиль драматурга. У Лоренцо да Понте, не являвшегося, разумеется, его эпигоном, можно встретить цитаты, как дословные, так и косвенные, из Метастазіо⁴⁶. Г. Аберт указывает на то, что Фридрих фон Шиллер был очарован стилем Метастазіо и не избежал его влияния⁴⁷. Последователем Метастазіо можно назвать и Эжена Скриба.

Кроме того, многие либреттисты XVIII века, например Джованни да Гамерра⁴⁸, подражали некоторым формальным признакам пьес этого автора, что позволяет говорить о «школе Метастазіо».

Либреттист Раньери де Кальцабиджи, создавший либретто к трем «реформаторским» операм Глюка («Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Парис и Елена»), восхищался Метастазіо, откровенно подражал ему на раннем этапе своего творчества и способствовал изданию собрания сочинений Метастазіо в Париже. В зрелых своих либретто он совместил рокайное мироощущение героев Метастазіо и пасторальную оперу рубежа XVI–XVII веков с такими ее атрибутами, как развитие хоровое начало, упрощенная интрига, малое количество действующих лиц (два-три главных героя), балетные эпизоды, *deus ex machina*. Таким образом, правомерно говорить о том, что творчество Метастазіо непосредственным образом связано с формированием самосознания оперы сеттенто и оперной реформой XVIII века.

Популярность пришла к Метастазіо сразу после его «дебюта» в 1724 году; к его текстам обращались композиторы разных поколений и школ. Среди первых, для кого он создавал свои драмы, были такие выдающиеся музыканты, как Леонардо Винчи, Иоганн Адольф Хас-

се, Антонио Кальдара — представители галантного стиля в музыке XVIII века. Наряду с ними музыку к либретто Метастазіо сочиняли барочные композиторы Алессандро Скарлатти и Антонио Вивальди. Ни один выдающийся композитор XVIII века не обошел вниманием драмы Метастазіо. Достаточно назвать имена Никколо Йомелли, Георга Фридриха Генделя, Кристофа Виллибальда Глюка, Антонио Сальери, Вольфганга Амадея Моцарта. Слава Метастазіо была настолько велика, что оперы на его либретто писались по всей Европе представителями разных национальных школ, такими, как Этьен Мегюль, Жоао де Соуза Карвалью, Йозеф Мысливечек, Максим Березовский.

В XIX веке, однако, ситуация переменялась. Классицистские по форме, либретто Метастазіо все меньше отвечали требованиям утверждавшейся эпохи романтической оперы. Многие композиторы брались за либретто Метастазіо как за образцы в высшей степени авторитетной драматургии для музыкального театра, однако произведения эти не отвечали уже ни их темпераменту, ни их эстетическим взглядам. Например, в 1817 году Гаэтано Доницетти пробовал написать оперу «Олимпиада», но она осталась неоконченной. Среди последних опер на либретто Метастазіо следует указать «Узнанную Семирамиду» Джакомо Мейербергера (1819), «Фемистокла» (1823) и «Александра в Индии» (1824) Джованни Пачини, «Деметрия» Симона Майра (1823), а также четыре оперы Саверио Меркаданта («Покинутая Дидона», 1823; «Гипермнестра», 1825; «Эций», 1827; «Адриан в Сирии», 1828). Драмы Метастазіо были востребованы оперным театром на протяжении столетия и вышли из употребления только в конце первой трети XIX века.

Примечания

¹ Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра: В 2 т. Л., 1933. Т. 1. С. 371.

² В пер. с ит. — «драма для музыки»; типичное название оперного либретто 2-й пол. XVII–XVIII вв.

³ Гончаренко С. Несюжетные структуры в оперном либретто // М. Е. Тараканов: человек и фоносфера: Воспоминания: Статьи. М.; СПб., 2003. С. 147.

⁴ Верди Дж. Избранные письма. Л., 1973. С. 53.

⁵ Речь идет об опере «Маргарита», над которой композитор работал вместе с либреттистом Валентино Сольдани в 1906 г. Замысел остался неосуществленным.

⁶ Пуччини Дж. Письма. Л., 1971. С. 211.

⁷ Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Т. 1. С. 254.

⁸ Пуччини Дж. Письма. С. 46.

⁹ Гончаренко С. Несюжетные структуры в оперном либретто // М. Е. Тараканов: человек и фоносфера: Воспоминания: Статьи. С. 147.

¹⁰ Пуччини Дж. Письма. С. 183.

¹¹ Димитрин Ю. Либретто для «чайников» // Димитрин Ю. Похождения либреттиста. СПб., 2009. С. 148.

¹² Тюлин Ю. От редактора // Вопросы оперной драматургии: Сб. статей. М., 1975. С. 7–8.

¹³ Верди Дж. Избранные письма. С. 47.

¹⁴ Пуччини Дж. Письма. С. 89.

¹⁵ На основании работ В. Фермана можно предложить иное толкование этой идеи. За экспозицией — главной партией, касающейся главных героев, — следует контрэкспозиция — побочная партия (чаще всего — в следующей картине, но иногда — в первой, сразу после экспозиции), представляющая героев второго порядка значимости, противопоставленных главным, которые, однако, в «разработке» будут контактировать теснейшим образом и окажутся равно вовлечены в интригу. См.: Ферман В. Оперный театр. М., 1961. С. 81–87.

¹⁶ Интересно проследить за тем, как работал Дж. Верди над созданием оперы «Король Лир». Первоначальный сценарий оперы, составленный композитором для либреттиста С. Каммарано, исключал многие эпизоды первоисточника, но — главное — сохранял как линию Лира с дочерьми, так и линию Глостера с сыновьями (предполагалось создать 11 сцен, поделенных на 3 акта). Но в процессе работы композитор столкнулся с множеством проблем: «Отпугивает необходимость раздробить столь безграничный сюжет на мелкие части, сохранив при этом оригинальность и величие как характеров, так и самой драмы». Положенный на музыку, «Лир» становился крайне тяжелым и запутанным, пропадала связующая мысль; становилась очевидной невозможность ведения в опере двух относительно автономных линий (хотя они органично сосуществовали в трагедии). Это заставило Дж. Верди и его нового либреттиста, А. Сомма, отказаться от линии Глостера и полностью исключить из действия Глостера и Эдгара, оставив лишь Эдмунда как лицо, необходимое для интриги. Однако в подобном виде история теряла мас-

штаб и значительность; замысел остался неосуществленным.

¹⁷ Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960. С. 189.

¹⁸ Ферман В. Основы оперной драматургии // Ферман В. Оперный театр. С. 93.

¹⁹ Гончаренко С. Несюжетные структуры в оперном либретто // М. Е. Тараканов: человек и фоносфера: Воспоминания: Статьи. С. 147.

²⁰ Димитрин Ю. Либретто для «чайников» // Димитрин Ю. Похождения либреттиста. С. 146.

²¹ Моцарт В.-А. Письма. М., 2000. С. 239.

²² Цит. по: Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987. С. 64.

²³ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 316.

²⁴ Первой оперой традиционно считается «Дафна» Якопо Пери, созданная в 1597 г. на текст Оттавио Ринуччини.

²⁵ Апостола Дзено (Zeno) (1668–1750) — итальянский поэт, либреттист и литератор.

²⁶ Natali G. La vita e le opere di Pietro Metastasio. Livorno, 1923. P. 51.

²⁷ Ibidem. P. 52.

²⁸ Перу Метастазии принадлежат «Поэтика Горация, переведенная и откомментированная», «Извлечения из Поэтики Аристотеля и некоторые размышления о названном произведении» и «Наблюдения над греческим театром», оформленные поэтом уже в конце его карьеры, хотя частями он высылал их в письмах друзьям на протяжении долгих лет. См.: Weiss P. Metastasio e Aristotele // Metastasio e il mondo musicale. Firenze, 1986. P. 5–29.

²⁹ Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 ч.: В 4 кн. М., 1988. Ч. 1. Кн. 2. С. 181.

³⁰ Natali G. La vita e le opere di Pietro Metastasio. P. 56.

³¹ Сусидко И. О некоторых особенностях жанра оперы seria // Из истории западноевропейской

оперы: Сб. науч. трудов. М., 1988. С. 59.

³² См.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. С. 237–238.

³³ Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Т. 1. С. 183–184.

³⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. С. 66.

³⁵ Цит. по: Там же. С. 141.

³⁶ Джованни Винченцо Гравина (Gravina) (1664–1718) — итальянский юрист, литератор. Автор трудов «Происхождение гражданского права» (1713) и «Римская империя» (1712).

³⁷ De Sanctis F. Storia della letteratura italiana. Napoli, 1903. P. 358.

³⁸ Барп Р. Из книги «О Расине» // Барп Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 172.

³⁹ См.: Natali G. La vita e le opere di Pietro Metastasio. P. 23–45.

⁴⁰ Цит. по: Russo L. Metastasio. Bari, 1921. P. 181.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Владимирова В. Либреттист и композитор // Театр. 1940. № 12. С. 23.

⁴³ Многократное повторение этой фразы определенно предполагает повторение музыкального материала.

⁴⁴ Городецкий С. Либретто советской оперы // Советская музыка. 1941. № 2. С. 20.

⁴⁵ Димитрин Ю. Похождения либреттиста. С. 146.

⁴⁶ См.: Чижарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2001.

⁴⁷ См.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. С. 238.

⁴⁸ Джованни да Гамеппа (Gemeppa) (1742–1803) — итальянский поэт, переводчик, либреттист. Писал пьесы для таких композиторов, как Дж. Паизиелло, Дж. Сартти, А. Сальери, В. А. Моцарт (правда, единственное либретто оперы «Луций Сулла» было основательно переделано Метастазии).

М. М. Молодцова

Итальянские праздники и спектакли в конце XV и XVI веке*

Часть 4

Театральная Мантуя с конца XV до конца XVI века

Праздники и спектакли рубежа XV и XVI веков были и преддверием дальнейшего развития итальянского театра, и самостоятельным этапом, богатым сценическими событиями, в числе которых оказывались подлинные шедевры. Среди них первенствовала «светская мистерия» «Орфей» («La favola di Orfeo»¹), написанная специально для Мантуи флорентинцем Анджеоло Полициано.

Как раз в постановке первой редакции Полицианова «Орфея» в виде священнодействия или мистерии (*Sacra Rappresentazione*) в 1471 году отмечены хронистами ренессансные театральные новшества Мантуи. Их научную интерпретацию начал в 1873 году поэт и филолог Джозуэ Кардуччи в обширном предисловии к сборнику «Поэзия Полициано»², затем в 1880—1890-е годы продолжили историк Исидор дель Лунго³ и, конечно, старейшина итальянских театроведов Александр Д'Анкона⁴.

Так как Мантуя имела прочную традицию показа мистерий, то собственно ренессансное содержание первой инсценизации действия об Орфее состояло не столько в том, что использовался античный мифологический сюжет, сколько в постановочных новшествах. Действо игралось не на площади и не в окружении разношерстного городского люда, могущего оценить «Орфея» разве что как сказку. Оно устраивалось для изысканной и образованной придворной публики, готовой вступить в эстетический контакт с наследием античности. Кроме того, спектакль был оформлен не только роскошно, а с особым вкусом, нехарактерным для площадных зрелищ (хотя и неизвестно, как именно), и включал много светской музыки композитора Джерми, среди удач которого му-

зыками отмечены хор дриад, ария Орфея и хороводы вакханок.

«Представляю себе неистовые аплодисменты и крики, которыми разразилась ученая аудитория, когда Баччо Уголини, облаченный в белую столу греческого жреца, с лавровым венком на юной голове и ученой лирой в руках, сошел с горы, читая глубоким и звучным голосом эти изящнейшие сапфические строфы»⁵, — писал Д. Кардуччи, размышляя о мантуанской премьере. Вслед за ним Ф. Де Санктис подчеркнул актуальность инсценизации, ибо именно «зрители приветствовали несмолкающими криками восторга Орфея, возвещающего людям наступление новой эры, новой культуры. <...> Одно только чтение „Орфея“ не может дать о нем полного представления. Надо добавить к этому актеров, декорации, пение, музыку, а также *восторг и опьянение общества* (курсив мой. — М. М.), увидевшего в „Орфее“ живое изображение самого себя»⁶.

По структуре текст ранней редакции «Орфея» не отличался от мистериального сценария, но так как использовалась языческая фабула, а латинскими были только цитаты из Овидия, то жанр сочинения назвали «светской мистерией». Вторая (окончательная) редакция «Орфея», то есть превращение сценария «действия» в пьесу, относится к 1480 году⁷, когда Полициано (может быть, при участии помощника, поэта Тебальдео), подчинив действие правилу трех единств, составил пятиактную драматическую композицию с прологом и эпилогом, а также предусмотрел антракты для вставных интермедий. И хотя автор назвал окончательную версию пьесы трагедией, она оказалась гораздо ближе к эклоге и наряду с опытами в этом жанре феррарцев Маттео Боярдо и Никколо да Корреджо стала прообразом ренессансной театральной пасторали.

После впечатляющей постановки 1471 года придворные светские спектакли в Мантуе не давались около двадцати лет. Они задумывались,

* Продолжение. Начало см.: Театрон. 2011. № 1 (7). С. 68–88.

однако не осуществлялись, ибо требовали не только больших расходов, но и умения подобрать участников и организовать подготовительную работу, которая то и дело по разным причинам (от финансовых до политических) обрывалась. Трудности всякого рода демонстрируют материалы, собранные названными выше исследователями относительно настойчивых требований молодого маркиза Франческо Гонзага устроить вторую постановку «Орфея». Первую маркиз (в 1471 году пятилетний ребенок) вряд ли видел. Но к 1490-м годам он вполне сознавал престиж светских придворных постановок и рассчитывал на дальнейшее упрочение культурной репутации Мантуи еще более значимыми спектаклями, в том числе повтором прославленного «Орфея» по усовершенствованной поэтической версии в жанре трагедии. Речь, собственно, шла о проекте с использованием сценографических изобретений и вращающейся сцены Леонардо да Винчи. Предполагалось также участие в роли Орфея Леонардова ученика в театральном деле — музыканта и певца, актера-полулюбителя Аталанте Мильоротти (Migliorotti). Леонардо обучил Мильоротти игре на сконструированной им лире. Судя по документам, современники считали, что только Мильоротти мог бы соответствовать высоким артистическим качествам, явленным когда-то (таков уж идеализм воспоминаний) Баччо Уголини. Есть также в переписке сведения о трудностях переговоров с другими опытными актерами-полулюбителями. Например, с придворным декоратором и инженером, называвшимся псевдонимом Шафран (Zafarano). Это был Эрколе Альбергати — человек театра: он и актерствовал, и писал пьесы, а главное — играл в первой постановке «Орфея» в Мантуе. На роль Эвридики хотели пригласить кантора и органиста Филиппо Лаппакино.

По документам ясно, что второй спектакль все же был доведен до готовности, но непонятно, был ли он показан публике или нет, а если был, то когда, кем и сколько раз он игрался.

Как бы там ни было, проект возобновления «Орфея» свидетельствовал о больших культурных амбициях Мантуи, притом отнюдь не пустых, особенно если учесть, что благодаря Изабелле Д'Эсте, которая в 1485 году обручилась, а в 1490 году обвенчалась с Франческо Гонзага, мантуанский придворный театр стал в прямом

смысле слова дочерним отпрыском театра Феррары.

С 1496 года в Мантуе стали ставить комедии Плавта в переводах на итальянский язык, опробованных в феррарском репертуаре. Изабелла заказала и новые, улучшенные переводы трех самых прижившихся на современной сцене комедий Плавта: «Хвастливый воин», «Амфитрион» и «Менехмы» (их упорно называли «Менекины») — и стала расширять античный репертуар, заказав переводы «Купца», «Пленников» и комедий Теренция. Спектакли по античным пьесам ставились во дворце Мармироло и — с особой регулярностью — в Газоло (Гадзуоло — Gazzolo, Gazuolo), резиденции младшей ветви дома Гонзага Один из синьоров, епископ Лудовик Гонзага, в последние годы жизни (он умер в 1507 году) так страстно увлекся новшеством, что завел там нечто вроде домашнего светского театра, и эту традицию стали поддерживать.

В театр преобразовывались обширные дворцовые помещения, предназначенные для публичных аудиенций. Этот общий для итальянских гуманистических кругов, занятых театральным делом, процесс происходил так же, как и в Ферраре, что видно при сопоставлении описаний феррарских постановок во дворце Делла Раджоне в письмах Изабеллы к мужу в феврале 1502 года⁸ и сообщения из Мантуи, адресованного годом раньше (13 февраля 1501 года) герцогу Эрколе I его секретарем Сигизмундом (Сиджисмондо) Кантельмо (Sigismondo Cantelmo) о приготовленном для театрального представления зале дворца Мармироло. Письмо усердного секретаря знаменательно не только сходными подробностями, но главным образом попыткой охарактеризовать художественный уровень декорации. А так как в ее создании участвовал такой крупный художник, как Андреа Мантенья (1431–1506), то стоит привести большую цитату: «Зал был четырехугольной формы, несколько вытянутой в длину. На двух противоположных друг другу сторонах было по восемь архитравов на колоннах, пропорциональных и соответствовавших по ширине и высоте указанным аркам; базы и капители, раскрашенные тончайшими роскошнейшими красками и украшенные зеленью, создавали впечатление того, что перед нами древнее вечное строение, доставляющее удовольствие

своим видом; арки с цветочным рельефом открывали чудесную перспективу (здесь слово *prospettiva* означает «вид» на то, что находится за/под аркой. — *М. М.*); каждый <вид> имел по четыре локтя ширины и соответствующую этому высоту; внутри были златотканые <занавесы> и растения, соответствовавшие тому, что изображалось. Так, одна из сторон была украшена шестью картинами, изображавшими триумфы Цезаря, руки выдающегося <художника> Мантенья. Две из других противоположных друг другу сторон тоже имели подобные арки, но меньшего числа, только по шесть. Две стороны были отведены для сцены и для актеров и декламаторов, а две другие — для сидений: одна для женщин, а другая для всех остальных <зрителей> и еще для трубачей (т. е. инструменталистов. — *М. М.*) и музыкантов (т. е. певцов, в том числе со своими инструментами. — *М. М.*).

В углу, образованном стыком одной из длинных и одной из коротких сторон, виднелись на шарообразных базах четыре высоченные колонны, к которым прикрепили четыре основных каната, и между ними был грот, хоть и искусственный, но сделанный так, как будто он настоящий, а над ним было огромное небо, сверкающее разными огнями, как звездами. Там был изображен круг со знаками зодиака, входящими в дом Солнца и в дом Луны. А еще там было колесо Фортуны с шестью делениями, значившими: *regno* [я царствую — лат.], *regnavi* [я царствовал], *regnabo* [я буду царствовать], а посередине <колеса> восседала золотая богиня <Фортуна> со скипетром и державой. Вокруг сцены сверху донизу были нарисованы триумфы Петрарки также рукой живописца Мантенья. А сверху свисали роскошные люстры, все как одна позолоченные. В центре находился щит с царским оружием, над ним золотой двуглавый орел, увенчанный императорской короной; кругом были канделябры и много знамен... еще были золоченые, а также и покрашенные серебряной или другой металлической краской статуи, частично разбитые, частично целые, которые очень украшали то место; наконец, там было звездное небо из синей ткани с теми самыми созвездиями, которые в тот вечер восходили на небосклоне нашего полушария.

Спектакли были красивы и приятны. В пятницу давался „Филоник“⁹, в субботу „Пуниец“

Плавта, в воскресенье „Ипполит“ (имеется в виду пьеса Сенеки „Федра“. — *М. М.*), в понедельник „Братья“ Теренция. Ученые особы (*persone docte*, т. е. эрудиты. — *М. М.*) играли великолепно при полном одобрении и аплодисментах публики»¹⁰.

Кроме придворных интересными бывали и мантуанские школьные спектакли, входившие по обыкновению того времени в программы сессионных испытаний воспитанников церковных учебных заведений (чтение наизусть по ролям латинских пьес и «разговоров», то есть трактатов в диалогах, входило в методику обучения как латинскому языку, так и ряду других дисциплин). Так, в 1503 году в одном из писем Изабеллы отмечена постановка удачной комедии «Формикон», сочиненной на латинском языке юным поэтом Публием Филиппо по сюжету 9-й книги «Золотого осла» Апулея. Однако маркиз не одобрял занятий отроков театром, и эта отрасль театральной практики перестала в Мантуе развиваться. Грозные события итальянских войн также ограничивали театральную жизнь. В 1519 году Франческо Гонзага умер, и вскоре вдовствующая Изабелла переселилась в Рим. Молодой герцог Федерико (герцогское достоинство правители Мантуи получили в 1530 году) довольно прилежно продолжил культурную политику матери. Однако в следующие десятилетия, на которые выпало много бед от военных вторжений, эпидемии чумы (1527 год), неурожая и пр., для занятий театром оставался лишь один постоянный резерв — карнавальное время и пасха с их мистериальными традициями. О постановке одной такой мистерии (*Sacra Rappresentazione* с сюжетом о христианских мучениках — папе св. Сиксте, которому отрубили голову, и св. Лаврентии, которого поджарили на решетке) сообщил в 1534 году Изабелле один из секретарей мантуанского двора. Д'Анкаона полностью приводит это сообщение, любопытное сочетанием канцелярского формализма и эстетической наивности. Вот отрывок из него: «Тут вдруг открылся рай, весьма искусно сделанный, что всем очень понравилось, и явился ангел, который произнес несколько стихов, призывая Лаврентия к стойкости, ибо Бог, посылая великие муки, дарует и великую славу. Тогда благородный римлянин, подданный императора, видя стойкость Лаврентия, в присутствии Деция обратился

к нему. Деций, впад в гнев, велел отрубить <папе> голову. И таким же подобающим образом, как отрубили голову папе, тут же наилучшим образом зажарили на решетке до смерти Лаврентия. Когда он умер, Ипполит, которого он окрестил, велел похоронить его подобающим образом. <...> В заключение скажу, что от начала до конца все прошло, как полагается, таким подобающим образом, что все иностранные гости очень хвалили. Целую руку. <Подпись> От 26 мая 1534 года»¹¹. (Автор письма четырехкратным «подобающим образом» пытается выразить впечатление от спектакля, получается смешно, но трогательно.)

Изабелла умерла в 1539 году, а в следующем умер и Федерико, затем, не достигнув совершеннолетия, скончался опекаемый регентами очередной наследник, и корона в 1550 году перешла к двенадцатилетнему Гульельмо (Вильгельму I) Гонзага, которому суждено править тридцать семь лет, оказавшихся весьма благоприятными для театра.

Герцог Гульельмо был привержен всем искусствам, особенно музыке, и лично покровительствовал видным композиторам и поэтам. При нем в Мантуе стали активно выступать первые трушпы комедии дель арте с масками.

Серьезность, с которой занимались в Мантуе театром, была традиционной, а результаты впечатляющими. Одно из значительных театральных событий зафиксировано в 1542 году. О нем говорится в докладе от 25 февраля государственного секретаря Ипполита Капилюпи (1511–1580) о только что прошедших карнавальных праздниках. Капилюпи был выдающимся дипломатом своего времени и к тому же, в отличие от, например, косноязычного Кантельмо, умел ясно писать. В письме сообщается о постановке трех спектаклей: по комедии «Мальчик» («Ragazzo» — пьеса венецианца Луиджи Дольче, опубликованная в 1541 году), по «Пленникам» Плавта и по пьесе «Верная любовь»¹² («L'Amor costante», 1536) Алессандро Пикколомини, члена сиенской Академии Ошеломленных (Intronati). Все исполнители за одним исключением были дилетантами.

О пьесе Дольче замечено, что, хотя текст венецианский, комедия была вполне понятна мантуанцам. О «Пленниках» сказано, что для наилучшего понимания латинских диалогов перед каждым актом разыгрывалась интермедия на итальянском языке с разъяснением

предстоящих событий, а по ходу игры декламаторы делали пояснительные жесты, так что (ехидно заметил автор письма), несмотря на латынь, комедию поняли все, даже дамы. Особенно похвалил Капилюпи костюмы работы Джулио Романо¹³, часто одевавшего актеров Мантуи: «На костюмы потратились мало. Они были из полотна разных расцветок, но так хорошо выполнены мессером Джулио, что, несмотря на дешевизну, выглядели восхитительно»¹⁴. По поводу увлекательной, хоть и длинной, комедии Пикколомини сказано, что «она повеселила собрание более, чем обе другие пьесы, и была весьма хорошо исполнена»¹⁵.

Наибольшее внимание автор письма уделил исполнению «пастушеской морески» (пасторали), показанной перед ужином во дворце кардинала Эрколе Гонзага: «Мореску исполняли восемь приближенных его преосвященства, которые были одеты пастухами в костюмы, сделанные мессером Джулио Романо следующим образом. На каждом была блуза из зеленого шелка, кафтан из холста, чулки телесного цвета, кожаные башмаки. <Костюмы дополняли> завязки из золотой парчи и накидки из рысьих шкур: одна на спине, другая на груди, изготовленные руками самого мессера Джулио и перевязанные золотой парчой; обильная черная шерсть на головах у пастухов имитировала лохматые вьющиеся волосы, которые были убраны лавровыми венками, а на лица налагались маски без подбородков, чтобы не мешать пению. Но кроме этих восьмерых там выступал их предводитель — бог Пан, одетый таким же манером, только — можете себе представить? — с рогами! Паном был тот самый иудей, который играет на арфе (имеется в виду знаменитый тогда гистрион Абрам дель Арпа. — М. М.). Он первым вступил в зал, будто пастушеский бог. Вышел эффектно: отплясывая мореску и с арфой в руке. За ним один за другим вышли пастухи, каждый с посохом в правой руке, выполняя те же движения, что и их бог. Четверо из них несли кроме посоха инструменты, прижав их к плечу левой рукой: скрипку, две лютни и флейту. Потом, когда вышли все, они образовали хоровод и стали кружить по залу какими-то особенными па, которые я не смог хорошо различить, чтобы вам описать. Четверо с инструментами начали концерт и стали петь, произнося слова, соответствовавшие их одежде и <ролям>, а другие четверо вместе с их богом

расположились, будто слушатели. По окончании концерта все восемь одновременно взяли за посохи и стали орудовать ими, и таким образом, в удивительно подходящих костюмах, в сопровождении сладчайшей музыки, с немалой ловкостью и энергией они показали зрителям грандиозную пастораль. А поскольку мне не хотелось бы особо нахваливать каких-либо отдельных исполнителей, я просто перечислю вашему преосвященству все их имена^{16»17}.

Одна из особенностей театральной жизни Мантуи состояла в том, что в мантуанском государстве и раньше, и устойчивее, чем в других регионах, к редким придворным и ученым спектаклям стала присоединяться практика городского коммерческого театра и, следовательно, появилась потребность в площадке для выступлений профессионалов. В 1549 году здесь был построен городской театр. Театр был полуциркульным (полукруглым), так как архитектор Джованни Баттиста Бергани, который его соорудил, руководствовался (как и большинство тогдашних зодчих) принципами Витрувия. Работа театра не была каждодневной и, конечно, зависела от герцогов, но давала достаточно широкую возможность для выступлений местных и гастрольных трупп, а также не ограничивала доступ публики к этим спектаклям.

Знаменательные события происходили на мантуанских подмостках в середине 1560-х годов. Тогда было с определенностью зафиксировано явление актеров нового склада — комедиантов дель арте. Два особенно ярких факта относятся к числу одиозных.

В 1566 году публично на площади подрались актеры-конкуренты, и в донесении о стычке оказались названы их имена, но не собственные, а имена их масок: это были некие «бергамасцы» (бергамцы) и «испанец из комедии». Театроведением предполагается, что «испанцем из комедии» был не кто иной, как неаполитанец Фабрицио Де Форнарис, знаменитый актер, один из создателей маски Капитана. Его героя звали Капитан Коккодрилло (Крокодил). Этот образ содержал пародию на испанского офицера, что естественно для неаполитанского лицедея. Де Форнарис был не только одним из первых создателей амплуа Капитана, но и драматургом, пьесы

которого оставались в репертуаре комедии дель арте XVI–XVII веков.

Другой яркий эпизод произошел в сезон 1567 года. Он состоял в долгом (с февраля по сентябрь) и преимущественно творческом (но также и светском) соперничестве двух актрис, а заодно их трупп, в которых наличествовали и другие незаурядные актеры. У каждой из актрис были меценаты, своя партия ревностных почитателей и когорта «зоилов».

«Сегодня конкурировали два спектакля, — сообщал госсекретарь Луиджи Ронья. — Один давался в обычном месте труппой синьоры Фламинии и Панталоне при участии синьоры Анджели, которая так хорошо танцует (salta), а второй — в Пурго (район Мантуи. — М. М.) <во дворце> дома Ланцино. Этот спектакль давала труппа синьоры Винченцы, которую так любит дон Федерико <Гонзага> да Газоло (Гадзуоло). И та, и другая компании собрали большую аудиторию и <устроили> личное соперничество. Но Фламиния более благородна. Она играла трагическую историю о Дидоне, переложенную в трагикомедию (подразумевается пьеса венецианца Лудовико Дольче, написанная в 1547 году. — М. М.) и выступала очень хорошо. Другие же были, как говорится, ужасно топорными. Но они пытаются и дальше конкурировать, и, уж не знаю, из зависти или ради чего-то еще, <спорят> на профессорский лад, благо в городе развелось много студий и студентов»¹⁸.

В другом сообщении Роньи читаем: «Не далее как вчера Фламинию хвалили за особо трогательные <сцены> в трагедии, которую она исполняла со своей труппой по рассказу Ариосто про Марганорре (сюжет 37-й песни. — М. М.), сыну которого его жена (женой и была Фламиния) над телом своего первого мужа, убитого в предыдущей сцене, дает из мести выпить яд после того, как уже выпила его сама, отчего и тот и другая умирают, <падая> на то тело, а также и отец, который сначала хотел убить всех женщин, но женщины побили его камнями, и он умер.

А Винченцу, встречно, хвалили за музыку, за изящество костюмов и за многое другое, хотя содержание ее трагедии не было таким впечатляющим. И вчера же Винченца показывала в интермедиях, как Купидон освобождает Клори, нимфу, уже превратившуюся в дерево. Был показан еще Зевс, который молнией с неба

сокрушил башню великана, где тот держал в плену нескольких пастухов; потом жертвоприношения; как Кадм сеял зубы <дракона>, из которых вырастали, сражаясь друг с другом, вооруженные воины; как наносил ответные удары Феб; потом Палладу во всеоружии и, наконец, как строят город»¹⁹.

Нимфа Клори, по мнению современников, была одной из лучших ролей Винченцы, имевшей склонность очень натурально изображать простых пастушек²⁰. Но и разных богинь тоже показывала сама Винченца.

«Фламиния же, кроме того, что у нее была прекрасная декорация местности... носила прекрасные одежды нимфы и привезла в Мантую чаши, горы, ручьи, реки Аркадии, вывела в интермедиях сатиров, разных магов и показывала некоторые морески»²¹.

Кто такая Фламиния, точно неизвестно, хотя предполагается, что это та самая Фламиния-римлянка, имя которой сохранилось как легенда.

А вот личность побежденной ею Виттории Армани (1540–1569), одной из первых «звезд» на амплуа Любовницы, более определена, так как остались две творческие характеристики Винченцы. Первая дана в пространном некрологе, написанном с чувством невосполнимой утраты и глубокого восхищения Адрианом Валерини (ок. 1547 — ок. 1595), любовником и партнером Винченцы. А вторая характеристика составлена Гарцони в «Ярмарке (площади) всех искусств» в 1587 году: «Ученая Винченца, которая, подражая цicerонову красноречию, поставила искусство актера вровень с ораторским и, отчасти благодаря своей дивной красоте, а отчасти — своей несказанной прелести, достигла высочайшего триумфа у всех зрителей, превзойдя самых знаменитых актрис нашего времени»²².

Родилась она в Венеции, возможно, что в актерской семье (Д'Анкана предполагает, что ее отцом мог быть заметный венецианский актер с той же фамилией). Винченца явно принадлежала кругу куртизанок, занимавшихся искусствами, так называемых «честных б...» (*meretrici oneste*). Была очень красива и умна. Имела изрядное разностороннее образование: знала латынь, разбиралась в философии, изучала логику и красноречие. Была поэтессой, певицей и ваятельницей. Как актриса она одинаково хорошо выступала во всех трех сценических

жанрах: в трагедии, комедии и пасторали (в эклогах), импровизировала на сцене. Публика ее очень любила. Документами подтверждено (у Франческо Бартоли²³), что однажды в Модене в ее честь гарнизон дал пушечный салют. Но на ее пути были не только розы, а и столь злые шипы, что это привело к ее ранней насильственной смерти. Винченца была отравлена, и, скорее всего, причина крылась либо в любовной, либо в сценической ревности.

По отзывам, сохранившимся от мантуанского сезона 1567 года, в целом можно предположить, что репертуар был лучше у Фламинии, а музыка и костюмы — у Винченцы. «Кто хвалит изящество одной, а кто изощренность другой — вот так и проводят время в Мантуе»²⁴, — резюмировал Ронья.

Живое впечатление оставил об этом соперничестве один венецианский юрист: «Я едва отделался от одной милейшей компании бездельников, которые хотели загасить меня в театр на комедию под названием „Опасная шпига“. Тут только и слышишь про всякие комедии. Кругом только и твердят: „я за Фламинию, а я за Винченцу“, и оба театра заполнены. Говорят, что на Большом совете рядом почтенных венецианцев предлагалось прогнать актеров, и приводилась масса доводов, причем таких серьезных, как зряшная трата денег; но многие и запротестовали, предложив, напротив, поощрять актеров, ибо, пока молодежь занята театральными развлечениями, ее не тянет к азартным играм, дракам и прочим бедовым затеям. А если они (актеры. — М. М.) и зарабатывают, то ведь и тратят, а в городе надо как-то развлекаться. Так что это мнение и победило»²⁵.

Скандалившие театралы беспокоили общественность, и власти, приняв сторону Фламинии, в мае выдворили из города труппу Винченцы, Фламиния же играла до сентября.

В труппе Фламинии был тогда замечен Панталоне, называвшийся также Маньфи́ко — им скорее всего был актер Джулио Паскуати.

В тот же сезон в Мантуе побывала труппа под руководством капокомико, носившего маску Грациано. Это самая ранняя констатация маски Доктора — правоведа из Болоньи. Возможно, что под этой маской выступал некий Луцио Буркьелла, взявший себе то же прозвище, что и более именитый венецианец Антонио

да Молино, литератор и комедиант, известный как Буркьелла.

В профессионализации театрального дела в Мантуе принимали активное участие евреи. (Разумеется, эти актеры-израэлиты были деятелями итальянской сцены. «Пятый пункт» касается только их вероисповедания.)

В XVI веке отношение в Италии к иудеям было по сравнению с другими странами (особенно с Испанией, насаждавшей антисемитизм) вполне либеральным, и этот либерализм оправдывался экономической выгодой. В Мантуе служба евреев, не скрывавших своей веры, в таких областях, как финансы, медицина, военно-инженерное дело, просвещение (например, книгопечатание), искусство (музыка, театр), даже поощрялась путем предоставления ряда привилегий. Так, иудей, получивший соответствующую лицензию, не был обязан жить в гетто и носить высокую желтую шапку (только лимонный или оранжевый шеврон на левом плече верхнего платья). Некоторым мантуанским иудеям удавалось даже, оставаясь в своей профессии, сделать придворную карьеру и приобрести недвижимость, правом на обладание которой иноверцы в христианском государстве не располагали. Д'Анкона приводит сведения за сто лет (с 1476 года до конца XVI века) о привилегиях и поощрениях, которых удостоились мантуанские граждане иудейского вероисповедания за достижения в разных областях искусства²⁶. Ученый был, вероятно, прав, когда утверждал, что подобные результаты были не достижениями каких-либо фанатичных или особо удачливых одиночек, а следствием налаженного промысла, хорошей организации профессионального сценического труда.

Первый спектакль, сыгранный израэлитами при мантуанском дворе документально зафиксирован в 1525 году. Пьеса неизвестна, и нет подробностей. Сказано только, что была поставлена «их собственная комедия»²⁷, но неясно, понимать ли под словом *commedia* новую пьесу драматурга этой труппы или какой-то новый спектакль по классической пьесе. Следующей упоминается гостевая постановка 1549 года в палаццо Делла Раджоне в Ферраре. Тогда из двух комедий, сыгранных на свадьбе герцога Д'Эсте с принцессой из Габсбургского дома, одну исполняли еврейские гастролеры из

Мантуи. Играли перед высокородными иностранцами не на латыни, а по-итальянски, но гости языка не понимали. Потребовалось много пантомимы и так мало текста, что хронисты даже не назвали, какие именно комедии показывались в тот вечер.

Третий пример относится к спектаклю 1563 года в Мантуе. Евреи показывали при дворе комедию Ариосто «Подмененные». Она была «очень хорошо сыграна, с превосходными музыкальными интермедиями, с прекрасно оформленной сценой, с удивительной перспективой и освещением»²⁸.

Один из самых показательных примеров относится к 13 февраля (время карнавала) 1568 года, когда еврейская труппа дала при дворе комедию «Две Фульвии» Массимо Фароне (или Феррони), члена мантуанской Академии Инвагити (*Invaghiti* — влекущие). Эту постановку организовывал Бернардо Тассо — известная личность, политик и поэт, отец Торкватто Тассо. Бернардо Тассо (выходец из Сицилии) в силу обстоятельств вел кочевую жизнь и в указанное время занимал при мантуанском дворе должность интенданта зрелищ и развлечений. Комедия «Две Фульвии» прошла в академии через конкурс, устроенный при его участии, Торкватто Тассо написал для этого спектакля две интермедии, которые не сохранились, а еврейская труппа была привлечена к постановке как лучшая актерская компания Мантуи.

Наиболее яркой театральной фигурой иудейского вероисповедания является мантуанец Леоне де Сомми. К его имени добавляется пояснение «Эбрео», а даты жизни устанавливаются приблизительно как срок продолжительностью в 65 лет (1525–1590), ибо существует путаница этих дат со сходными датами жизни его христианского тезки, видного музыканта Леоне Сомма. О Де Сомми (Эбрео) известно также, что он выступал в амплуа Любовника и был недурным актером, хотя и не звездой. В силу обязанностей капокомико отвечать за репертуар, а также ради членства в Академии *Invaghiti* он проявил себя как литератор довольно широкого профиля: поэт, драматург (известна одна его оригинальная комедия и несколько переделок), переводчик. Но особых литературных успехов он не достиг. Самыми значительными результатами театральной деятельности де Сомми являются,

во-первых, его антрепренерско-режиссерская деятельность и, во-вторых, теоретико-практические рекомендации, содержащиеся в трактате «Четыре диалога об искусстве сцены», где определяются идеальные (нормативные) параметры итальянского ренессансного спектакля, особенно отчетливо обоснованные в рассуждениях о сценографии и актерском искусстве. Также, благодаря де Сомми, сохранились имена и характеристики ряда актеров.

В апреле 1567 года де Сомми при посредничестве мецената графа Новеллара Гонзага обратился к герцогу Гульельмо Гонзага за разрешением открыть в Мантуе свою una stanza, то есть собственный (коммерческий) стационарный театр «для всеобщего удовольствия дам и господ, которые смогут там с наибольшими удобствами присутствовать на представлении спектаклей»²⁹.

Термином una stanza (комната) обозначалось не дворцовое, а утилитарное строение, специально предназначенное для показа спектаклей. Дворцовое помещение, приспособляемое для спектаклей, — sala. Это торжественное, парадное, роскошное помещение. Stanza — противоположность sala. Это простое здание без претензий на реконструкцию античного театра и без ограничения его срока службы каким-нибудь одним праздничным мероприятием. «Станцу» конечно можно украшать, но главное — иметь условия для показа спектакля и обеспечить удобства для зрителей.

Лицензию де Сомми обязывался ежегодно оплачивать, поставляя благотворительному Обществу Милосердия зерно для пропитания бедняков или денежную стоимость, соответствующую обусловленному количеству такого зерна. Прощение было удовлетворено, и какое-то время де Сомми располагал монополией на устройство частной stanza, а с 1575 года подобные разрешения стали получать и другие профессиональные труппы.

Герцог Гульельмо Гонзага намеревался собрать в Мантуе лучшую труппу профессионалов сцены. Наплыв гастролеров, вызванный разрешением коммерческой практики компаний дель арте, создал нечто вроде конкурсного просмотра претендентов. Так что одновременное пребывание в городе соревнующихся трупп (как это было в случае с Фламинией и Винченцей) оказывалось типичным не только для 1560-х годов, но и для дальней-

ших десятилетий. Приглаждались также к актерским достижениям других регионов: Феррары (в первую очередь), Венеции (там был самый продолжительный карнавал, и туда и оттуда приезжало самое большое число гастролеров), Флоренции, Неаполя.

Но профессионалы сцены, работавшие публично и для всех, вызывали множество нареканий. Не случайно у Гарцони негативное отношение к актерам зафиксировано как некая неизбежность или даже как примета профессионализма.

«Из-за невежественных актеров (comici — обратим внимание на то, что употреблен этот термин, а не buffoni. — М. М.), которые портят древнее (antico) искусство, вводя в комедии непристойности и неподобающие вещи, искусство театра просто втоптывается в грязь и правителями, которые выпроваживают <актеров> из своих государств, и суровыми законами <против них>, и оскорблениями со стороны публики, вызванными общим мнением о лживости и об испорченности актеров. <...> От всякой труппы, желающей выступать, чтобы заработать на жизнь, требуют патенты и лицензии, так как заранее считают всех актеров негодяями, готовыми устраивать беспорядки везде, где бы только они ни появлялись»³⁰.

По совершенно неизвестной причине в 1579 году строгим указом герцога была выслана «из города и государства Мантуи» лучшая труппа комедии дель арте, называвшаяся Джелози. Особенно жестко было указано на дверь четверем ведущим актерам труппы: «синьору Симоне <Симоне ди Бьянки да Болонья>, который играет Бергамасца, синьору Орацио <Орацио Нобиле>, синьору Адриано <Адриано Валерини>, которые играют роли amantium [любовников — лат.] и Габриеле <Габриеле да Болонья> по прозвищу Жердь (Haste), их сотоварищу»³¹.

Чем была вызвана высылка, не выяснено, предполагается какая-то субъективная придирка герцога Гульельмо. И до и после этого инцидента Джелози бывали желанны «в городе и государстве Мантуя», им явно покровительствовал наследный принца Винченцо, который даже предлагал (в 1583 году) Франческо Андреини возглавить мантуанскую придворную труппу. Но Андреини, связанный более ранними контрактами, не смог принять это выгодное предложение. Позднее герцогиня Элеонора

Медичи-Гонзага взяла под свою опеку дочерей супругов Андреини, которых (в отличие от сына) родители не хотели пускать на сцену. Да и первые гастроли Джелози в Париже принесли в своей резиденции герцог Луи де Невер де Гонзаг, принц мантуанского клана. (Кроме мантуанского хорошо известен другой факт гонений на Джелози, учиненных в 1583 году в Милане добрейшим епископом св. Карло Борромео, искренне защищавшим своих прихожан от дурного влияния театра.)

По интенсивности театральной практики Мантуя стала опережать Феррару. Наряду с Джелози тут выступали и оформлялись другие труппы, нередко сближаясь, потом перетасовываясь и вновь расходясь. (Например, когда Джелози сливались с Конфиденти, образовывались Унити, а когда Унити распались, составы прежних компаний менялись. Так же составлялись и перетасовывались такие труппы, как Дезиози, Аччези и пр. Меняясь составами, компании дель арте собирались либо под опробованными девизами, либо под именами руководителей *sarcosomici*.)

В это время имела немалый успех труппа Педролли под руководством капокомико Джованни Палезини, игравшего маску первого дзанни Педроллино. Впоследствии этот Педроллино стал многолетним партнером Тристано Мартинелли, создателя Арлекина.

Палезини (1540–1627) жил долго. Последнюю треть жизни он провел в Париже и выступал даже в возрасте 87 лет. Он начинал сценическую карьеру как буффон-шут, сочетая площадную службу искусству (в джулларских компаниях) с ремеслом «лизоблюда»-одиночки, иначе — парасита (изредка в дуэте с другим «дураком»), то есть шута-челядинца при каком-либо вельможе. В формирующейся комедии дель арте он специализировался на амплу дзанни. Мог (и предпочитал) играть первого дзанни-ловкача, но не плошал и в ролях второго дзанни — простака и ротозея. При Арлекине Мартинелли (втором дзанни) Педроллино бывал только первым дзанни. Эта маска стала зачином других вариантов Педроллино и Пьетро, а в дальнейшей перспективе — французского Пьеро. Главным в мастерстве Педроллино было не слово, а акробатика. Сиро Ферроне называет джулларов такого типа «актерами-каскадерами»³². В те времена регалии шута прельщали и более крупных актеров: так,

Тристано Мартинелли отступит на позиции шута-челядинца Генриха IV Бурбона, а позже Тиберио Фьорилли (Скармуш) будет фиглярствовать в этой же должности при дворе малолетнего Людовика XIV, внука короля Генриха IV, опекаемого королевой-матерью Анной и кардиналом Мазарини.

Образец шутовского лаццо Палезини (с партнером Панталоне, необходимым для затравки диалога) на одном из княжеских пиров содержится в корреспонденции начала 1580-х годов: «Посередине первого стола, за которым сидели их светлейшие высочества, было вырезано отверстие такой величины, что в нем мог бы поместиться человек; а над отверстием лежал большой пирог, но пустой, без начинки, так как и в самом пироге тоже было соответствующее отверстие, скрытое верхней коркой, но корку эту можно было приподнять. А под столом был спрятан тайком от всех, кроме светлейшей герцогини, комедиант Педроллино. Когда стали разносить кушанья, в зал вошел Панталоне и, делая вид, что ищет голодранца-лизоблюда Педроллино, которого проще всего можно отыскать там, где едят, принялся звать его. Тут Педроллино стал вылезать из пирога, но выставил только голову и ответил, что, когда он забрался на кухню, повара изготовили из него, бедняги, начинку для этого пирога; потом он снова спрятался, и, пока синьоры ужинали, он все время высовывался и разговаривал с ними...»³³.

К моменту, когда Гульельмо Гонзага привлекал под свое покровительство лучших актеров, стала заметна компания братьев Мартинелли, начавшая выступать в 1576 году, хотя пока она могла претендовать только на положение второстепенной труппы. Мартинелли были уроженцами и исконными подданными Мантуи, каковыми и оставались в дальнейшем. Это давало им шанс стать опорой мантуанской сцены, и они этим шансом воспользовались, хотя в качестве самостоятельной труппы никогда не достигали первенства. Возможно, что такую позицию сознательно занимал старший брат — Друзиан(о) Мартинелли (ок. 1537–1606), предпочитавший не столько соперничество, сколько компромисс с ведущими итальянскими компаниями. Здесь есть тонкость, объясняющая особенность ситуации. Друзиано был примерно на 20 лет старше, чем Тристан

(1557–1630). Занятие театром было для него не столько служением искусству, сколько средством обеспечения и поддержания жизненного уровня семьи. Порой он бросал театральное поприще то ради виноградарства (даже землю покупал), то ради службы в артиллерии (проектировал во Флоренции новые заряды для пушек). Тристано же Мартинелли был воспитан Друзиано уже как собственно человек искусства, профессиональный актер. Возможно, потому, что Тристан был предназначен для сцены самой природой и театра ему в любом случае было не миновать, но не исключено, что и в силу прозорливости и расчетливости Друзиано как незаурядного антрепренера. Последнее предположение подтверждается еще одним фактом: пока подрастал будущий великий Арлекин, Друзиано умело обеспечивал выступления своей жены. Именно она была примой семейной труппы — блистающая танцевальным и песенным мастерством красавица Анджелика (Анджелика Альбергини родом из Венеции), или «мадонна Анджелика». Ее известность (шумная, но слабо документированная в отношении творчества, скандальная до уголовного в быту) была столь велика, что Друзиано, дабы пояснить, кто он такой, подписывался: «Друзиан Мартинелли, муж мадонны Анджелики»³⁴. (Настанет время, когда он будет подписываться как «брат Арлекина».)

Анджелика Альбергини — «женщина искусства» из числа «честных б...» — бывала осыпана драгоценностями, а бывала и обвиняема в воровстве. На нее покушались с целью изуродовать лицо и едва не преуспели в этом злодействе, возможно, что ее избивали наемные бравы. Покинув сцену, она оказалась на содержании весьма преданного дворянина, настолько миролюбивого и щедрого, что он держал на своем иждивении и отошедшего от дел постаревшего Друзиано, и всех прижитых втроем детей. Сиро Ферроне дает Друзиано Мартинелли такую итоговую характеристику: «Прежде чем достичь унылой старости, Друзиано был не кем иным, как дерзким, беззащитным авантюристом, кем-то вроде джентльмена удачи, способного ради денег даже торговать своей женой. Именно с пиратским прицелом он гастролировал в Антверпене, Лондоне, Париже, Мадриде и в городах своего отечества вместе со своей труппой,

своей Анджеликой и своим Тристаном. Но в итоге каким-то немислимым образом, суть которого нам открывается лишь задним числом, приходится признать за объективное явление тот факт, что благодаря ему и подобным ему, бессознательно действовавшим собратьям, были постигнуты тайны театра, который стал важнейшим художественным завоеванием века»³⁵.

К намерению создать мантуанскую труппу присоединился и наследник — Винченцо Гонзага, вступивший во власть в 1587 году. Эти функции опробовали разные высококлассные труппы, особенно успешно «актерская труппа Унити, именуемая также труппой Его Светлейшества, ибо состоит на его службе, будучи составлена и утверждена его личной волей»³⁶.

Но, разумеется, Унити тоже были передвижной компанией, постоянно разбегавшей по гастролям.

«Такие труппы, формировавшиеся под обобщенными названиями Аччези (Воспламененные, вдохновенные), Федели (Верные), Конфиденти (Надежные) называли себя и действительно являлись труппами герцога Мантуи. Одним словом, в течение примерно полувека Его Светлейшее Мантуанское Высочество признавал себя как патрон и покровитель, как наставник и владелец лучших трупп итальянского театра»³⁷.

Конец XVI века в Мантуе отмечен еще несколькими выразительными событиями театральной жизни.

В 1585 году Винченцо (тогда еще принц) был гостем в Виченце на премьере трагедии Софокла (в переводе Орацио Джустиниани) «Эдип-царь», которой открывался театр Олимпико, драгоценнейший из театральных памятников европейского Ренессанса, построенный Андреа Палладио и законченный его учеником Винченцо Скаммоцци. («Эдип» 1585 года в постановке Анджело Индженьеро был лучшим трагическим спектаклем эпохи).

А в 1586 году принц Винченцо вернул свободу великому поэту Торквато Тассо, получив соответствующие гарантии от феррарского герцога Альфонсо Д'Эсте, гонителя поэта. Вызволненный из заключения гений посвятил своему освободителю трагедию «Торисмондо»

(красивую, хотя и статичную пьесу. Искусство Торквато Тассо уже истощалось).

Закончим же рассказом о попытке поставить в Мантуе драматургический шедевр конца века — пастораль (эклогу) «Верный пастух» Джованни Батисты Гуарини, феррарского поэта.

Все началось с первого чтения автором своей композиции в 1584 году и с самого первого приглашения к постановке, которое исходило от Винченцо Гонзага, пожелавшего увидеть пастораль в день своей свадьбы с Элеонорой Медичи. А финалом события оказался спектакль неизвестных качеств, сыгранный только в 1598 году, то есть через целых 14 лет от начала затеи.

За это время пастораль не раз показывали в других местах: в Ферраре (дважды: в 1584 и 1595), в Турине (1586), во Флоренции (1588), в Креме (1596), а может быть, и где-то еще, но без достоверных свидетельств. За это же время автор напечатал пьесу, чтобы зафиксировать авторский текст и спастись от переделок и перекроек, неизбежных при попадании литератур-

ного сочинения такой длины в репертуар «бродячих» трупп дель арте.

Мантуанский спектакль готовился как часть придворных церемоний и требовал не только больших затрат на оформление, но и согласованности с протоколом. По ряду совершенно объективных причин его были вынуждены то и дело отменять. К свадьбе 1584 года просто-напросто не успели. В 1591 году спектакль были вынуждены отложить из-за того, что у юноши, исполнявшего главную роль нимфы Амарилли, внезапно стал ломаться голос, а на подготовку дублера к нужному сроку не оставалось времени.

Наиболее полно все стадии сценической подготовки «Верный пастух» прошел к маю 1592 года, но иссякли деньги для устройства необходимого освещения театра, и прямо накануне Ивановой ночи спектакль был сорван. Показали его только спустя еще шесть лет. Вряд столь «вымученный» спектакль мог оказаться совершенным. Важнее другое — упорство и постоянство в театральном творчестве, явленное мантуанцами эпохи Возрождения.

Примечания

¹ Слово «favola» следует понимать просто как термин «фабула», которым в XV веке помечались сочинения для театра. Таким образом «La favola di Orfeo» del Poliziano правильное переводить как «пьеса Полициано „Орфей“».

² Carducci G. Discorso preliminare // Poesie del Poliziano. Firenze, 1873. P. LXVII—CLXIII.

³ Del Lungo I. «Orfeo» del Poliziano alle corte di Mantova // Nuova Antologia. 1881. 15 agosto.

⁴ D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Torino, 1891. Vol. 2. P. 349—351.

⁵ Цит. по: Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963. Т. 1. С. 445.

⁶ Там же.

⁷ Вопрос датировки «Орфея» остается спорным. Письмо Полициано, в котором сказано, что по просьбе мантуанского кардинала «Орфей» был написан наспех за два дня, датируется 1472 г. Поэтому Д'Анкона считал годом первой постановки 1471 г. А Кар-

дуччи, рассматривая окончательный вариант пьесы, отстаивал другую дату: время между 1480 и 1483 гг. См. об этом: Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1. С. 443.

⁸ См.: Молодцова М. М. Итальянские праздники и спектакли конца XV — начала XVI века // Театрон. 2011. № 1 (7). С. 79.

⁹ Д'Анкона считает это указание ошибкой, но какую пьесу показывали, не уточняет.

¹⁰ D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 381—382.

¹¹ Ibidem. P. 436.

¹² В русском переводе комедия А. Пикколомини названа «Постоянство в любви». См.: Итальянская комедия Возрождения. М., 1999. С. 311—424.

¹³ Джулио Романо (1492—1546) — ученик и помощник Рафаэля. В 1524 г. был приглашен придворным художником в Мантую.

¹⁴ D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 440.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ В перечне названы псевдонимы эрудитов-любителей, в числе которых каноник, офицер, придворный, посол и пр. Четверо из любителей и плясали, и музицировали, четверо только плясали. Солировал профессиональный морескьер Абрам дель Арпа. Есть все основания предполагать, что спектакль, описанный Капилюпи, был одним из тех, в которых вырабатывались основные приемы пасторальных постановок.

¹⁷ D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 439—440.

¹⁸ Ibidem. P. 449.

«Славный Ронья, — комментирует Д'Анкона, — сравнивает актеров с профессорами, не подозревая, что позднее будут при случае сравнивать профессоров с актерами».

¹⁹ Ibidem. P. 451—452.

²⁰ Термином «нимфа» также обозначается ампула пастушки.

²¹ Ibidem. P. 452.

²² Ibidem. P. 450.

²³ Bartoli F. Notizie storiche de'comici italiani che fiorirono in-

torno all'anno MDL fino a'giorini presenti. Padova, 1782. Vol. 2. P. 80.

²⁴ *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 451.

²⁵ *Ibidem.* P. 452.

²⁶ *Ibidem.* P. 398–400.

²⁷ *Ibidem.* P. 401.

²⁸ *Ibidem.* P. 404–405

²⁹ *Ibidem.* P. 402.

³⁰ Цит. по: *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 473.

³¹ Цит. по: *Ibidem.* P. 464.

³² *Ferrone S.* Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore. Roma; Bari, 2006. P. 126.

³³ Цит. по: *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 477.

³⁴ *Ibidem.* P. 470.

³⁵ *Ferrone S.* Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore. P. 120.

³⁶ Цит. по: *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Vol. 2. P. 518

³⁷ *Baschet A.* Les comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri IV et Louis XIII. Paris, 1882. P. XII.

Г. В. Титова

От «Ревизора» к «Горе уму»: Мейерхольд и Аполлон Григорьев

«Дорогой Николай Дмитриевич, — писал Мейерхольд своему первому биографу, — большое спасибо! Аполлон Григорьев у меня¹. Еще просьба: подсчитайте, пожалуйста, по монографии „Мейерхольд“, *каким opus'om* в режиссерских работах моих является „Горе от ума“. Хочу оповестить об этом друзей своих, обозначив число в премьерной программе „Горе от ума“. Вы смеетесь надо мной? Такими, мол, глупостями занимается „суриозный“ человек?!»²

Н. Д. Волков подсчитал незамедлительно — через день Мейерхольду принесли макет программки спектакля, в которой друзья, недруги и просто зрители «оповещались»: «Автор спектакля Всеволод Мейерхольд. Режиссерский opus 101 посвящается Льву Николаевичу Оборину»³.

Интереснее другое. Мейерхольд вспомнил о Григорьеве за месяц до премьеры, когда концепция спектакля, его смысловые линии и художественные реминисценции определились. А вспомнив, сразу вышел на очередную беседу с актерами (через день после письма Н. Д. Волкову, 14 февраля), вооруженный Григорьевым. «До того, как я начал ставить комедию Грибоедова, — говорил режиссер, — я не знал вышеназванной статьи Аполлона Григорьева⁴. *Когда я ее прочел, она мне помогла увидеть путь наш верным* (курсив мой. — Г. Т.). Аполлон Григорьев помог мне когда-то в раскрытии „Грозы“ Островского, но тогда я знал его статью⁵ до построения экспликации. Эту же статью я прочел два дня назад. Вот где у меня с Григорьевым совпадения в отметке основного в комедии»⁶.

И далее Мейерхольд пересказывает и обильно цитирует статью Григорьева, сопоставляя ее положения с собственной трактовкой. «Грибоедов казнит невежество и хамство... Фигуру своего борца... Чацкого, он оттенил фигуру хама Репетилова, не говоря уже о хаме Фамусове и хаме Молчалине. Вся комедия есть ко-

медия о хамстве, к которому равнодушного или даже несколько более спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной природы, какова натура Чацкого»⁷. Небольшая купюра, сделанная режиссером в представлении григорьевского пассажа, не принципиальна для передачи концептуальной установки критика — видимо, Мейерхольд посчитал разумным не отвлекаться на сопоставление Чацкого с Яфетом и «высшими законами христианского и человеческого взгляда»⁸. Сам он такого взгляда придерживался органически, что бы ему ни приходилось публично «заявлять» в советскую эпоху. Это и предопределило художественную объемность его сценических опусов, побуждая исследователей разгадывать их снова и снова. И это, а не просто наглядные совпадения (и вправду поразительные) режиссерского текста с выкладками критика XIX века образовывало глубинную связь Мейерхольда с Аполлоном Григорьевым.

Будто принимая по завещанию Григорьева «заветные клады» русской драматургии⁹, Мейерхольд ставил в 1920-е годы сначала Островского, потом Гоголя и, наконец, Грибоедова. Он свято верил в то, что Григорьев не случайно напомнил ему о себе. Что это счастливый знак для его 101-го опуса. Знай он, что Григорьев собирался сыграть роль Репетилова¹⁰, с которой начиналась его собственная жизнь в театре¹¹, пришел бы в еще больший восторг от столь знаменательного совпадения.

Воодушевление, с которым Мейерхольд схватился за «поддержку» Григорьева, сразу оповестив о ней театральную общественность («Мы стремимся подчеркнуть ту линию комедии, о которой говорил Аполлон Григорьев: „Грибоедов казнит невежество и хамство... Вся комедия есть комедия о хамстве“»¹²), не встретило у нее ответного отклика.

Защитники спектакля скорее всего посчитали, что отсылка к Григорьеву может только навредить режиссеру в атмосфере

сгущавшихся над его театром туч. Так оно и вышло. В рецензии С. Мстиславского, где говорилось, что «„Горе от ума“ явственно взято не как „политическая комедия“, каковой она была во времена Сенковского и каковой она никогда больше не будет, а как „комедия о хамстве“ (А. Григорьев), т. е. явлении всегдашнем и вневременном»¹³, режиссеру была оказана медвежья услуга. Выходило, что оглядка на Григорьева лишила мейерхольдовскую трактовку силы и точности сатирического прицела, обращенного в проклятое прошлое, раздвигая «комедию о хамстве» в советскую современность. Сам Мстиславский от такого подхода, понятное дело, открещивался, как и от проблемы одиночества Чацкого, вынесенной им в заглавие рецензии. «Кое-кто, — заключал он ее, — умиляется одиночеством чудесно передающего Чацкого Гарина. Но едва ли эту умиленность некоторых можно считать достижением»¹⁴. Неизвестно, как отнесся Мейерхольд к подобной оценке одиночества Чацкого в «Горе уму». Но вряд ли он счел ее «сочувственной»¹⁵. Скорее увидел в ней очередную критическую подножку.

Солидный, с дореволюционным стажем, театральным критик Ю. В. Соболев, писавший еще о возобновлении «Горя от ума» в Художественном театре в 1914 году, автор первой монографии (1918) о постановке комедии Грибоедова на сцене МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко, сначала встал на защиту Григорьева от Мейерхольда: «Неужели современный зритель, полюбовавшись на этот эпизод (сцена „урока танцев, преподаваемого Софье французской“¹⁶. — Г. Т.), — возмущенно вопрошал он, — поверит, что режиссура, повторяя Аполлона Григорьева, трактовала „Горе от ума“ как комедию о хамстве?»¹⁷ Но через год в другой рецензии на «Горе уму» посчитал, что и Григорьев его защиты не стоит: «Впрочем, и в самой формулировке Аполлона Григорьева, за которым безоговорочно шел Мейерхольд, много расплывчатого (?)»¹⁸.

Вот почему наиболее весомые и убедительные суждения о «Горе уму» обходились без оценки апелляции Мейерхольда к Григорьеву при передаче глубины открывавшегося здесь смысла.

П. А. Марков: «Мейерхольд неожиданно, смело и резко вскрыл внутреннюю окраску эпохи — ее внутреннее рабство, мучительность

для свободной мысли и трагическую безысходность. Сатира переросла в большое трагическое полотно, которое соединяет резкость характеристик с правильно показанным соотношением общественных сил эпохи»¹⁹.

А. Л. Слонимский: «...„Горе уму“ продолжает метод „Ревизора“: при помощи сценических символов давать обобщенное истолкование классиков. <...> Это обобщенное истолкование вполне соответствует нашему восприятию классиков: на расстоянии столетия непосредственно воспринимается именно общая тема. Эту общую тему — борьбу „ума“ против окружающей пошлости — Мейерхольд и кладет в основу своей постановки»²⁰. Не упоминая Григорьева, и Марков, и Слонимский характеризуют мейерхольдовскую трактовку в его духе.

Глубоко схваченная А. Л. Слонимским сущность подхода Мейерхольда к классике не снимает проблемы того, что поставить «Горе от ума» на тех же основаниях, что «Ревизора», было невозможно. Говоря о трактовке «Ревизора» в ТИМе, Слонимский писал, что «тут не просто „Ревизор“, а „Ревизор“, прокомментированный всем Гоголем»²¹, перечисляя затем источники и произведения, из которых была смонтирована сценическая композиция: шесть авторских редакций комедии, «Собачкин», «Игроки», «Мертвые души» и др. Мейерхольд, неизменно стремившийся к театральным «параллелям однозвучания»²² (Е. Габрилович) с авторской поэтикой, к тому, чтобы ставить через выбранную пьесу «всего автора», только с Гоголем мог достичь абсолютного результата. Художественный мир Гоголя обладает единством поэтической плоти — в «Собачкине» и «Мертвых душах» — Гоголь. Везде — Гоголь. Как и Мейерхольд — в «Балаганчике», «Маскараде» и «Горе уму» — везде Мейерхольд. Там он, конечно, близок не Гоголю, а Блоку, Лермонтову, Грибоедову. Но в «Ревизоре» близок Гоголю исключительно, без единого заметного шва.

Суфлерский экземпляр «Горя уму», составленный, как и для «Ревизора», М. М. Корневым, только на первый взгляд походил на компоновку текста гоголевского спектакля. Корнев «пользовался изданием комедии, выпущенным Госиздатом в 1927 году под редакцией Н. К. Пиксанова в серии „Русские и мировые классики“, в которое «были включены

ранние варианты из так называемого „булгаринского списка“, „музейного автографа“ и „жандровской рукописи“ — всех основных источников текста грибоедовской пьесы»²³. Здесь не ставилась задача собрать «все Грибоедова», автора «Молодых супругов» или сценария трагедии «Радамист и Зенобия», — «весь Грибоедов» четко понимался как автор «Горя от ума». Сравните с отрывком из описания А. Л. Слонимским сценического текста «Ревизора»: «Анна Андреевна не просто городничиха, а суммированный образ всех гоголевских дам — „просто приятных“ и „приятных во всех отношениях“. <...> Вся классическая четкая пантомима Анны Андреевны... обработана по Гоголю (курсив мой. — Г. Т.)»²⁴. То же — Хлестаков и другие образы гоголевского «Ревизора».

«Ревизор» в ТИМе, считал Слонимский, построен на «излюбленном ироническом приеме Гоголя», типичных для него «патетических взлетах, разрешающихся срывом в грубый „бурлескный“ комизм»²⁵. Работая над «Ревизором», Мейерхольд каждую свою находку мог подтвердить текстом Гоголя. Гротескная поэтика писателя и гротесковая методология режиссера сообщались и перекрещивались. Это заметил Михаил Чехов: «Гоголь указал В. Э. Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провел его туда и оставил его там»²⁶. Это сразу оценил знаток гоголевской поэтики Андрей Белый: «Мейерхольд в точности следовал Гоголю, смотрел оком живописца-Гоголя на прически, цвета, кружева; и дал превосходную степень „блеска“, и это не эстетизм — натурализм; копия с Гоголя»²⁷. Перечисляя в изданной посмертно книге «Мастерство Гоголя» (1934) «основные гоголевские словесные ходы» — «гиперболу, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигуру фикции, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа», Белый находит им сценические эквиваленты в мейерхольдовском «Ревизоре»: «...гипербола ходит в штанах; превосходная степень форсирует жест; выстрелы фикции (мечты городничихи) зрительно множат ротмистра Старокопытова; нагромождение глаголов, эпитетов, существительных втоплено в нарочито тесное до отказа пространство сроенем галдящих предметов, цветов, дергом жестов»²⁸. Белый считал, что «Ревизор» Мейерхольда, будучи

«последним достижением» не только русской, но мировой сцены, был и достижением «в Гоголе» — «мы читаем Г(оголя) мимо строк, без фантазии; Мейерхольд нас ударил по глазам и уху — до искры: непрочитанным Гоголем»²⁹.

«Современный стиль на театре, — говорил Мейерхольд А. К. Гладкову в 1930-е годы, — сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма»³⁰. Этот стиль равно может быть назван стилем модерн, стилем Гоголя и стилем Мейерхольда. Точнее — его методом. Сам термин «гротеск» Мейерхольд в беседах с Гладковым опускает. Ему приходилось отказываться от него еще в 1920-е годы, как раз во время работы над «Ревизором»: «...с гротеском надо разделяться раз и навсегда»³¹, говорил он на репетициях. Как и со связанными с гротеском «шутками, свойственными театру»: «...мы все „шутки, свойственные театру“, отбрасываем и сделаем жизнь, постараемся дать всю густоту жизни»³² (в «Балагане» 1912 года он говорил, что «густоту» — «полноту» жизни способен дать именно гротеск³³!), «нас интересует подлинно реалистический театр»³⁴. Но тут же спохватываясь, понимая, что требуемую от него установку на реализм надо оговорить. «В „Ревизоре“ реализм наш будет резко отличаться от реализма любого МХАТа...»³⁵. Чем же? Понятно, гротеском. Ведь и «музыкальный реализм» — это тоже гротеск. И Гоголь в том Мейерхольду еще как помогал. Это с характерной для него четкостью формулировал А. Л. Слонимский: «Проф. Коган противопоставляет „доктора Дапертутто“ (с его арлекинадой) революционному Мейерхольду. Но это неправильно: „доктор Дапертутто“ только формальный момент, включенный в современного Мейерхольда. Арлекинада осталась, но на физиологической подкладке (не прежняя „прекрасная“ арлекинада)»³⁶. Да и в арлекинаде доктора Дапертутто, убежден Слонимский, было свойственное манере Мейерхольда «отыскивание натуралистического „нутра“, например в «Незнакомке», «где, по его собственному свидетельству, жест Голубого обрабатывался так, чтобы под голубым фракком ощущалась рубаха — „может быть грязноватая“»³⁷. Иначе в гротеске и не бывает — «у Гофмана привидения принимают желудочные капли»³⁸.

Сочленение натурализма с условностью, которое В. В. Виноградов назвал «натуралистическим гротеском» и «романтическим

натурализмом» Гоголя³⁹, замечательно описал, говоря о постановке ТИМа, Н. Я. Берковский: «Мейерхольд поставил комедию Гоголя как комедию империи, законным образом усилив ее обобщенность, ибо к этому призывает и сам авторский текст. <...> Спектакль Мейерхольда отличался, с одной стороны, чрезвычайной материальностью... <...> Материальность эта не спасала, как ни распространял ее Мейерхольд. Весь мир, развернувшийся на сцене, представлялся странной фантазмагорией, вымыслом и маревом. Отдельные члены этого мира материальны и реальны, совсем иное его сочленения, его связи от члена к члену: тут все фиктивно и иллюзорно. Не то же ли самое находим мы почти всегда у Гоголя: казалось бы, физиологичнейший из писателей и одновременно комик-фантаст, сатирик-фантаст, создатель миров, в которых все причудливо, все отрицает физиологию, физику, физическое бытие, в каком хотите виде его. У Гоголя, как было это отражено и у Мейерхольда, материя жизни строится по законам, которые делают эту жизнь имматериальной, лишают ее качества реальности»⁴⁰.

Истоки такого взгляда на поэтику Гоголя, отраженную в спектакле Мейерхольда, можно обнаружить у Аполлона Григорьева. «Углубляясь в свой анализ пошлости пошлого человека, поддерживаемой и питаемой миражной жизнью, — писал критик, — он [Гоголь] додумался до Хлестакова, этого невыполнимого никаким великим актером типа, невыполнимого потому, что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева, — и создал поручика Пирогова в Невском проспекте — последние, крайние грани пошлости, порождаемой миражной жизнью, — пошлость, которая сама собою любит...»⁴¹.

В этом критическом пассаже заслуживает внимания все. И найденная Григорьевым формула — «миражная жизнь», подхваченная исследователями поэтики Гоголя⁴². И подача «типа» не просто как категории «собирательного» обобщения реалий характеров и обстоятельств (в духе большинства собратьев по перу, толкующих гоголевские типы с позиций «натуральной школы»), но отвлеченного в «фантастическое», в художественный мир бытия образов (в духе символистов). Они, к слову сказать, любившие находить своих «предтеч», в Гоголе его обнаружили сразу⁴³. Но про Гри-

горьева — предтечу символистского подхода — забыли. А ведь именно он был единственным критиком XIX века, захваченным «святыней нашей народной души»⁴⁴, которую Вяч. И. Иванов считал главным заветом символизма.

В. Я. Брюсов, начиная свой знаменитый доклад к 100-летию со дня рождения Гоголя, подавал символистскую концепцию его поэтики как преодоление господствовавшего до тех пор недоразумения: «После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского, невозможно более смотреть на Гоголя как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени»⁴⁵.

Перелом во взгляде на поэтику Гоголя, связанный с символизмом, был бесспорно радикальный, революционный, определивший представление о Гоголе в XX веке — от формальной школы до современных (начиная с книги Ю. В. Манна) исследований его поэтики литературоведами и театроведами (отступление 1930–1950-х годов к «натуральной школе» сегодня кажется еще большим анахронизмом, чем в эпоху символизма). Как и в театре — от мейерхольдовского «Ревизора» до «Иванов» Андрея Могучего. Но из этого совсем не следует, что до «перелома» так, как это преподнес Брюсов, на Гоголя смотрели все. «Форма без содержания, — писал Григорьев в 1862 году, — движение без цели, внешность интересов и, стало быть, — пустота их... <...> Страшная, мрачная картина...»⁴⁶. Сравните с розановским: «„Ничего нет!“ ... „Пусто!“ ... „Пуст Божий мир!“...»⁴⁷.

«Если б мы пожелали, — начинал свой доклад Брюсов, — определить основную черту души Гоголя, ту *faculté maîtresse* (главную черту — фр.), которая господствует и в его творчестве, и в его жизни, — мы должны были бы назвать *стремление к преувеличению, к гиперболе*»⁴⁸. Выделенный Брюсовым в письменном изложении доклада тезис преподнесен как принципиально новый взгляд на поэтику Гоголя. Но это не так. На гиперболичность слога Гоголя указывал в 1880-е годы А. А. Потебня⁴⁹, а уж Григорьев говорил о гиперболе у Гоголя не раз и не два. Как верно заметил в комментариях к двухтомнику сочинений Брюсова Р. Е. Помричий, «для символистов была характерна трактовка Гоголя как роман-

тика и фантаста, восходящая к Ап. Григорьеву», назвав доклад Брюсова «ярким примером подобной интерпретации Гоголя»⁵⁰.

«Хлестаков, — писал Григорьев, — собственно гипербола, хотя в высокой степени истинная. Разумеется, ни один известный нам и мне Хлестаков не заврется до сочинения „Фенеллы“ — но между тем, как хорошо и истинно это сочинение»⁵¹. В разговоре Григорьева о «Ревизоре» то и дело мелькают такие «гоголевские» оксюмороны, как «сентиментальная пустота» (о Почтмейстере). Вся рефлексия критика о «Ревизоре» — гоголевская. «Вглядитесь в ее (Городничихи. — *Г. Т.*) натуру попристальнее, и в этой смешной, имеющей претензию на галантерейное обращение барыне вы увидите, может быть, нечто такое, что поразит вас невольным ужасом»⁵².

Если Брюсову все же простительно было забыть про Григорьева, то Розанову, на новаторский почин которого он ссылался в своем докладе, это было совсем не к лицу. Направление русской критики XIX века, связанное с Григорьевым и его последователем Н. Н. Страховым, родственное Розанову своими славянофильскими корнями, он ставил превыше других, называя научным и философским⁵³. Сетовал, что «ни при жизни, ни после смерти» Григорьев «не был оценен по достоинству»⁵⁴. А сам тоже про него забыл! Похвалив доклад Брюсова на гоголевском юбилее («очень умна, смела и дерзка речь Брюсова»⁵⁵), он откровенно потешался над «настоящим венком великому реалисту», в который превратился юбилей с повсюду расставленными «бюстиками Гоголю, повторяющими фигуру его на памятнике» (только что установленном). «Сидели, пили, кто платил — не знаю, — живописал Розанов, — были беллетрист Б. З.⁵⁶ и его жена, еще кто-то, и еще кто-то, и наконец маленького роста, пожилого возраста, мягкий в фигуре преподаватель гимназии, который повторял часто:

— Я батюшка — шестидесятник... Кажется, прибавлял еще:

— И на этом остаюсь...»⁵⁷.

По Розанову выходило, что этот «шестидесятник» есть символ всего шестидесятничества, с его узким и ложным истолкованием Гоголя, что так в 1860-е годы истолковывали Гоголя «вообще „все“»⁵⁸. Но это несправедливо по крайней мере в отношении почитаемого Розановым Аполлона Григорьева.

Остается прокомментировать ту, может быть, главную часть пассажа Григорьева о «миражной жизни» и Хлестакове, где критик говорил о «невыполнимости» его роли «никаким великим актером». Такой актер, как всем известно, в XX веке нашелся, но Григорьева нельзя упрекнуть в том, что он не предугадал Михаила Чехова. Находясь в рамках актерского театра, критик констатировал его неспособность передать «целое» «Ревизора». Восхищаясь, как всегда, М. С. Щепкиным (Городничий) — «кто для Москвы может заменить в этой роли М. С. Щепкина», приветствуя нового Осипа — П. М. Садовского («надобно совсем отрешиться от своей личности... думать и чувствовать... как Осип или Осипы думают и чувствуют»⁵⁹), Григорьев понимал, что ни Городничий, ни тем паче Осип не в состоянии обеспечить «целость» «Ревизора». Григорьев вообще понимал в театре много больше, чем по тем временам привычно было понимать. «Мы не решим вопроса, — говорил он, например, — кто более артист — Щепкин ли, играющий по большей части страсти, взятые отвлеченно от лиц, или Садовский, играющий лица...»⁶⁰. Вопрос этот и сегодня решается согласно критическим предпочтениям. Но то, что поставлен он был еще в середине XIX века, знают немногие. Григорьев, внимательно следивший за исторической эволюцией актерского искусства, считал подход Садовского «более современным, более соответствующим нашим требованиям»⁶¹. Но поколебать силу «неподдельного пафоса, одушевляющего комика»⁶², связанную для Григорьева с именем Щепкина и с именем Гоголя, не мог для критика никто, не могло ничто.

Что касается Хлестакова, то последний по времени (для Григорьева) исполнитель его роли С. В. Шумский не устроил его так же, как Гоголя не устраивал Н. О. Дюр. Хлестаков, считал Григорьев, не та роль, усердная работа над которой («даже перед публикою» Шумский «работает над ролью Хлестакова»⁶³) может привести к желанному эффекту. Дело не в лучшем или худшем исполнении роли, а в отсутствии хлестаковщины — слово, Григорьевым не произнесенное, но, бесспорно, подразумеваемое. «Ни одному из артистов, виденных мною до сих пор в этой роли (до 1852 года. — *Г. Т.*), — писал он, — не удалось выразить природы Хлестакова ни цельно, т. е. и в ее лиризме хвастни и безоглядочности, ни половинно, т. е. какую-либо даже

одну ее сторону»⁶⁴. «Каков же должен быть и каков на самом деле *Хлестаков*, комическая Немезида... городничего?» — задавался вопросом критик и обрисовывал несомый ролью шлейф хлестаковщины. «Хлестаков... *свищ*, и притом свищ до невообразимой пустоты. Чем пустее, глаже, бесцветнее будет Хлестаков на сцене... тем вразумительней будет для нас целое комедии, тем ярче выступит наружу ее глубокий смысл, тем строже явится Немезида над беззакониями города. Хлестаков, как мыльный пузырь, надувается под влиянием благоприятных обстоятельств... <...> Ему все нипочем, все трын-трава»⁶⁵.

Такого Хлестакова и явил Михаил Чехов в спектакле К. С. Станиславского 1921 года — «полное ничтожество... такое пустое... без единой задерживающейся дольше чем на мгновение мысли»⁶⁶, не просто пустышку, а саму вдруг материализовавшуюся пустоту. И прежде поражавшая способность Чехова играть не психологические состояния, а образные сущности («не влюбленность, а влюбчивость»⁶⁷, как говорил Н. Д. Волков о его Божазе в водевиле «Спичка между двух огней») дала в Хлестакове ошеломляющие результаты. Приветствуя «торжество победителя», П. А. Марков закономерно говорил о «символическом воплощении» Хлестакова⁶⁸. Следовало бы добавить, что этим Чехов был обязан не только себе как актеру, но режиссерскому театру.

Хлестакову Чехова предшествовал на сцене МХТ Хлестаков — А. Ф. Горев в спектакле 1908 года. Он тоже играл не психологические свойства персонажа, а был, вполне по Гоголю, воплощением «ветреной светской совести». «Тоненький, легкий, воздушный, чрезвычайно красивый в своем гриме и в своем изысканном стильном костюме... <...> Он живет вздором, бреднями, не зная, где правда, где ложь, и не интересуясь этим, потому что вся жизнь для него только игра, и ничто не разграничено в ней никакими принципами. <...> Лицо во всех отношениях „фантазмагорическое“, как выражается Гоголь...»⁶⁹. Конечно, молодой, преждевременно умерший актер несопоставим с всеобъемлющим и все проникающим гением Михаила Чехова. Но представленная Горевым трактовка была нова и сама по себе, а главное — в соотнесенности с истолкованными в совершенно иной манере Городничим (И. М. Уралов) и его окружением.

Мхатоведы не любят спектакль 1908 года, упрекают его (неосновательно) в пристрастии режиссуры «к захолустному обжитому быту»⁷⁰, преодоленному, согласно их концепции, в «Ревизоре» с Михаилом Чеховым. Почитаем, однако, рецензентов 1908 года. «Когда открылся занавес, — казалось, что продолжается „Жизнь человека“ (символистский спектакль К. С. Станиславского по пьесе Л. Н. Андреева. — Г. Т.). Уродливые фигуры, похожие на тех, которые мы видели на балу у „Человека“, как-то стилизованно медленно двигались, почти не изменяя выражения выпученных глаз, предпосылая словам какие-то странные шипящие и свистящие звуки»⁷¹. Где же здесь «захолустный», да еще и «обжитой» быт? Н. Е. Эфрос считал, что «принцип», которым руководствовался Художественный театр в работе над «Ревизором», — «преувеличение, превращение легких штрихов автора в толстые, резкие линии, точек — в кляксы» — «точно между комедией и зрителем поместили очень сильное увеличительное стекло»⁷². Это, судя по всему, так и было — только где же Эфрос нашел у Гоголя «легкие штрихи»? Критикам (за исключением Л. Я. Гуревич) спектакль понравился не слишком — давала себя знать укоренившаяся убежденность (с годами ставшая предубежденностью) в неизменной склонности Станиславского к переизбыточности изображаемого и преувеличениям. Если это и так, то Гоголю подобная склонность режиссера соответствовала. «От этого Гоголя, — писал А. Р. Кугель, — становится обидно и горько на душе: так груба, зоологична, корява, бесправна, беспомощна и подла русская жизнь... Хочется плюнуть — именно плюнуть — на этих людей, драться и выть и в бешенстве кусать себе локти»⁷³. Но «этот» Гоголь и есть Гоголь. «И не смешон, а преимущественно страшен смысл раскрываемой художником картины, — писал Григорьев, — страшен своею „пошлостью“. <...> Тут нужна была казнь — и явился великий художник казни»⁷⁴. В «Ревизоре» 1908 года, как, может быть, ни в каком другом спектакле Станиславского (кроме чеховских), имело соответствие поэтике автора.

1908-й, юбилейный для Художественного театра, год был отмечен повсеместным «возвратом к реализму». «Слова о возвращении к реализму произносились людьми, чьи позиции не совпадали, и в одних случаях они обозначали углубление предшествовавших иска-

ний, в других — служили призывом к отказу от них, в третьих — становились оправданием рутины»⁷⁵ (точно так же, как в середине 1920-х годов, во время работы Мейерхольда над «Ревизором»). О «возврате к реализму» объявили и руководители Художественного театра. Вл. И. Немирович-Данченко с явным облегчением: «Если кто-нибудь ожидает от этой постановки, — уверял он интервьюера перед премьерой „Ревизора“, — нового сценического слова и необыкновенных выдумок внешней режиссерской постановки — то очень разочаруется»⁷⁶. Станиславский, на «выдумки» которого в предшествующих символистских опытах Немирович прозрачно намекал, был в оценке наступавшего реализма взвешеннее. Возвращение «к простым и реальным формам сценических произведений» он не считал окончательным для МХТ, может быть, даже «временным»⁷⁷, и от «разумных исканий»⁷⁸ отказываться не собирался. «Таким образом, — говорил он на юбилейных торжествах, — идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом»⁷⁹. И конкретно о работе над «Ревизором»: «...мне представляется, что, идя от реализма, я дохожу до широкого и глубокого обобщения»⁸⁰. Не случайно первородный символист Гордон Крэг, побывавший на репетициях «Ревизора», оценил его «зоологический» натурализм (при том, что собственно символистский опус Станиславского — «Жизнь человека» — оставил его равнодушным⁸¹). В предвкушении «зоологической» трактовки властителей и поданных Эльсинора английский режиссер был весьма одушевлен русским «Ревизором». И, конечно, ни Шекспира, ни Гоголю, ни их символическому истолкованию «крайний натурализм» (Мейерхольд) ничуть не противопоказан. Разве шокировавший критику 1908 года эпизод в трактире, где Хлестаков, лежа на кровати, кончиком ноги давил на стене клопа (смутивший даже преданную театру Л. Я. Гуревич — она отнесла его «к несколько утрированным деталям»⁸²), не сопоставим с эпизодом «Шествие» из мейерхольдовского «Ревизора»? Там Хлестаков, выпевая высокопарную фразу о «цветах удовольствия», заканчивал ее «неожиданным плевком»⁸³ («плевки» были в ходу и у Михаила Чехова — бессмысленно глядя в открытое

окно трактира, он плевал на головы прохожих и, «спрятавшись, радовался, что сумел доплюнуть»⁸⁴).

По части «крайнего натурализма» Мейерхольд Станиславского и Михаила Чехова бесспорно превзошел. Причем связан он у него был не с Городничим (как у Станиславского), а, в первую очередь, с Хлестаковым⁸⁵, хотя и Городничего не миновал: «...финальный монолог городничего, ломающий реалистические рамки пьесы, мотивируется физиологически — буйным помешательством. Натуралистический метод спектакля выдержан до конца»⁸⁶.

Первое режиссерское прочтение «Ревизора» сразу представило его «целостью», не дававшуюся актерскому театру. Стилистический контраст в подаче ее «половин» — Хлестакова и Городничего — адекватно отвечал формуле Аполлона Григорьева — «Городничий — преступление (в комическом смысле) и Хлестаков — наказание (в таком же комическом смысле). Одно поражает комическая Немезида чувствительнее и больше, нежели всех других, через посредство другого она действует»⁸⁷. Этот драматически безупречный «баланс» был в спектакле 1921 года нарушен, и не потому, что И. М. Москвин — Городничий хоть в чем-то уступал Городничему И. М. Уралова, а потому, во-первых, что все драматическое поле спектакля занял Хлестаков Михаила Чехова. А во-вторых, потому, что Станиславский, опасаясь преследовавших его упреков в «натурализме», отменил не только священную для МХТ четвертую стену (финальный монолог Городничего произносился в зрительный зал), но и «зоологическую» подачу мира Городничего. «...Все (или почти все — и, конечно, в первую очередь за исключением Хлестакова — Чехова...), — писал Ю. В. Соболев, — окрашивается в какие-то приятные, незлобивые тона, в которых ни тени мрачности, ни единого штриха страшного. И люди, на мгновение показавшиеся городничему свиньями рылами, зрителю на протяжении всего спектакля кажутся такими человеческими, даже почти приятными... И все как-то мило — благодушно...»⁸⁸. Отказ от «свиных рыл» мог оставить Художественному театру только бытовое правдоподобие — «натурализм вне гоголевского материала»⁸⁹.

Мейерхольд от гоголевских «свиных рыл» отказываться не собирался ни в коем случае.

Но сценический способ их подачи нашел не сразу. Поначалу — аналогичный Художественному театру, «зоологический». «Надо придать вид замусоленности, — говорил он на репетициях в ноябре 1925 года, — провинциальной пыли, мути, сероватости — как в мутном аквариуме плавают вылинявшие рыбы. Бывают золотые, нарядные, радостные, а бывают такие иногда, что плюнуть хочется, — какие-то маленькие сомы, тритоны, — муть, никто никогда не чистит»⁹⁰. Предполагались комбинации «однотонной зеленовато-коричневой гаммы»⁹¹. Но с темой гоголевских дам, прежде игравшихся по водевильному трафарету, в готовившийся спектакль входила «нарядность, праздничность», и публика, говорил на репетициях режиссер, «должна это увидеть» — «засветятся огни какие-то». Сам текст Гоголя, по словам Мейерхольда, в эпизоде «Исполнена нежнейшей любовью» «впадал в пышность». В «аквариуме» Мейерхольда теперь плавали «рыбы» как раз «золотые и нарядные», захватывая весь его объем. «В финале пьесы темп, темп, трельяж, золото, вьющиеся растения, рококо»⁹². Так сложилась окончательная формула спектакля — «свиное в эффе́ктном и красивом», «„скотинство“ — в изящном облике брюлловской натуры»⁹³.

Эта формула придавала мейерхольдовскому «Ревизору» всеобъемлющий для поэтики Гоголя смысл. Когда режиссер в беседе с А. Белым спросил у него, «есть ли у нас Гоголь или нет?», тот ответил — «у вас не только Гоголь, а ultra Гоголь»⁹⁴. Обнимая «всего Гоголя», мейерхольдовская формула представляла новаторскую концепцию самой комедии, раздвигая, по словам Н. Я. Берковского, «ее смысловой масштаб»⁹⁵. «В спектакле Мейерхольда, — писал он, — веяло столицей и размахом столичной жизни...»⁹⁶. В режиссерской трактовке «раскрылся большой политический стиль комедии Гоголя — аристофановский», стало ясно, что «Ревизор» написан «на темы города и государства»⁹⁷. Назвав «Ревизор» Мейерхольда «комедией империи», Берковский подчеркнул тем самым избранный режиссером «курс на трагедию» и важную для нас незримую связь с концепцией «миражной жизни» Аполлона Григорьева. Ведь «комедия» империи и не может быть ничем иным, как ее трагедией.

Заранее было понятно, что с постановкой «Горя от ума» такого не произойдет. Продолжая

«курс на трагедию», закрепленный выбором первоначального авторского названия комедии, Мейерхольд и здесь должен был размышлять на тему «города и государства», тем более в атмосфере только что отшумевшего 100-летнего юбилея со дня восстания декабристов. Но их «сенатская площадь» — Петербург, а «город» «Горя от ума» — Москва. Не «город», а «дом». Не морок столицы, а домашность Москвы. Не открытое в пустоту пространство Петербурга, а огораживающие среду обитания «тупики» Москвы. Эту метафорическую топографию главных русских городов «прочитал» еще в 1925 году Ю. Н. Тынянов, с романом которого «Кюхля» Мейерхольд наверняка был знаком. «Петербург никогда не боялся пустоты. Москва росла по домам, которые естественно сцеплялись друг с другом, обрастали домишками, и так возникали московские улицы. <...> Основная единица Москвы — дом, поэтому в Москве много тушиков и переулков.

<...>

Улицы в Петербурге образованы ранее домов, и дома только восполнили их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь»⁹⁸. Трагическая для национального сознания тема «города и государства» должна была побуждать Мейерхольда рассматривать «Горе от ума», как и «Ревизор», сквозь призму Петербурга («Восстание 14 декабря было войной площадей»⁹⁹). А действие грибоедовской комедии, согласно авторской ремарке, происходит «в Москве, в доме Фамусова».

Готовя в 1935 году вторую сценическую редакцию «Горя уму», Мейерхольд как будто учел расхождение первой с прямым указанием Грибоедова: «Постановка „Горе уму“ 1928 года, которую я называю „петербургской“, носила на себе печать дореволюционного периода моей работы. Она вызывала ряд ассоциаций, связанных со старым Петербургом. Новая трактовка, которую я называю „московской“ редакцией, крепко увязывается с атмосферой старой, так называемой „грибоедовской Москвы“»¹⁰⁰. В этом высказывании сознательно или бессознательно «перепутаны» «единство места» с «единством действия». Замысел «Горя уму» 1928 года был предопределен ближайшими к нему спектаклями московского периода

творчества режиссера, в первую очередь «Учителем Бубусом» (1925). Да и сама идея «спектакля на музыке» московского происхождения — «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской (1905). То, что до революции Мейерхольд работал в Петербурге, а после нее — в Москве, не отменяет «единства действия» его творчества. Оно включает и вторую «московскую» редакцию «Горя уму», иначе Мейерхольд перестал бы быть Мейерхольдом. Но в адаптированном к вкусам 1930-х годов виде, означавшем возврат к пьесе и сценической традиции XIX века. То есть к традиции актерского театра. А как этот театр справлялся с грибоедовской комедией, Мейерхольд мог узнать у Аполлона Григорьева. Выясняется, что очень даже хорошо.

Григорьев писал, что, в отличие от «Ревизора», исполнение которого никогда не отличалось «целостью», «Горе от ума» на московской сцене игралось с «целостью» необыкновенной, «почти идеальной», доходящей «до настоящего очарования»¹⁰¹, и это при том, что «художественно» исполненными к 1852 году он считал только две роли — Фамусова М. С. Щепкина и немую роль князя Тугоуховского П. Г. Степанова. «Да и нельзя быть иначе, — убеждал критик. — „Горе от ума“ — совсем *московское* произведение... оно все разошлось на пословицы и поговорки, так что *никому* из артистов не позволительно не знать его наизусть»¹⁰². Григорьев мог бы добавить, что эффект «настоящего очарования» возникал еще и оттого, что наизусть знал текст комедии и зритель, увлеченно дирижировавший ходом ее представления. Малый театр становился «домом Фамусова».

«Дом Фамусова» сохранил и по-московски заселил и автор первой режиссерской трактовки классической комедии Вл. И. Немирович-

Данченко (1906). «Главным действующим лицом здесь, — писал Максимилиан Волошин, — был старый барский московский дом»¹⁰³. «Главнее» Чацкого В. И. Качалова, который шел все-таки вторым номером в спектакле Художественного театра.

Мейерхольд, по-видимому, также не пренебрег «домом Фамусова», он даже «сложил» дом из происходящих в его помещениях действий: «Аванзала», «Танцкласс», «Биллиардная и библиотека», «Столовая» и т. д. Но, разумеется, не с тем, как считал К. Л. Рудницкий, чтобы «зрители вслед за героями пьесы» могли «обойти весь дворянский особняк»¹⁰⁴. И не потому, что у Мейерхольда «вдруг обнаружился вкус к повествовательности»¹⁰⁵ и он решил противопоставить «образности „Ревизора“» «исторически-конкретную картину ушедшего века, его быта и нравов»¹⁰⁶ в духе Художественного театра. Дань «дому Фамусова» была, как всегда у режиссера, условной; герои жили не в «доме», а в конструктивно-музыкальной установке Мейерхольда. Чацкий — Э. П. Гарин уже в первом эпизоде был обращен в сторону заключительного — «Лестница». Дом Фамусова не имел у Мейерхольда ограждающих стен — смотрел на «площадь» — и в первой, и во второй редакции «Горя уму». И в этом плане вторая была ничуть не больше «московской», чем первая.

В плане же собственно театральном приметы нравов, демонстрация «внешнего наряда эпохи, светской обрядности, бытового этикета»¹⁰⁷, подчас действительно занимавшие Мейерхольда не меньше, чем его учителя Станиславского, были, в отличие от него, не демонстрацией протекающего быта, а художественно проставленными акцентами, музыкальными аккордами.

Примечания

¹ Н. Д. Волков, через год выпустивший двухтомник «Мейерхольд» (М.; Л., 1929), неизменно держал в памяти «всего» Григорьева, отдавая себе отчет в том, насколько тот был значим для Мейерхольда. Свидетельство тому — выступление Волкова на обсуждении «Мандата» в 1925 г. Не соглашаясь с П. А. Марковым, утверждавшим, что новаторство пьесы Н. Р. Эрдмана «не в отзвуч-

ках Гоголя или Сухово-Кобылина», Волков подчеркивал важность гоголевской традиции и для драматурга, и для Мейерхольда, репетировавшего «Ревизора». «И Гоголь показал в своем „Ревизоре“ и в своей „Женитьбе“, как живут в России эти странные, настоящие люди, как протекают их настоящие страсти, взметенные такой столбовой пылью, как мнимый ревизор, или таким рычагом

действия — по выражению Аполлона Григорьева — как Кочкарев» (Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре им. Вс. Мейерхольда. 11 мая 1925 г. // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 639). Григорьев писал об этом в статье «Летопись московского театра: Обзорные зимней поры (сезона) [1852]»: «...Кочкарев у Щепкина является

не лицом, а рычагом действия...» (*Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 126).

² В. Э. Мейерхольд — Н. Д. Волкову. 13 февраля 1928 г. // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 274.

³ Цит. по: Там же. С. 417.

⁴ «По поводу нового издания старой вещи: „Горе от ума“, 1862.

⁵ «После „Грозы“ Островского: Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу», 1860.

⁶ Мейерхольд В. Э. Беседа с участниками спектакля. 14 февраля 1928 г. // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 163.

⁷ Там же. (См. также: *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967. С. 503.)

⁸ *Григорьев А. А.* По поводу нового издания старой вещи: «Горе от ума» // *Григорьев А. А.* Литературная критика. С. 503.

⁹ См.: *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Обзорение зимней поры (сезона) [1852] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 127.

¹⁰ Как сообщает Б. Ф. Егоров, «П. Д. Боборыкин в своем очерке „А. А. Григорьев“ (1877), а также в мемуарах рассказывал об участии Григорьева в начале 1860-х годов в подготовке любительского спектакля „Горе от ума“, где должен был играть Репетилова» (*Егоров Б. Ф.* [Примечания] // *Григорьев А. А.* Литературная критика. С. 608). Любопытно, что роль Репетилова собирался сыграть и Ф. М. Достоевский, также готовивший любительский спектакль по «Горе от ума» (см.: *Королева Н.* Достоевский и «Горе от ума» // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 125–126).

¹¹ В автобиографии (1913), написанной в третьем лице для «Критико-биографического словаря» С. А. Венгерова, Мейерхольд сообщал: «Однажды (в феврале 1892 г. — Г. Т.) кружок гимназистов устроил в городе... спектакль („Горе от ума“), о котором сохранилась заметка присяжного рецензента (А. А. Косминского в «Пензенских ведомостях» от 21 февра-

ля 1892 г. — Г. Т.), поставившего этот спектакль в пример не только местным любителям, но даже профессионалам. Мейерхольд помогал здесь режиссировать и играл роль Репетилова» (*Мейерхольд В. Э.* Наследие. Т. 1. М., 1998. С. 26). Можно добавить, что это был «семейный» спектакль — роль Чацкого играл его брат Федор, Софьи — будущая жена Ольга Мунт, Лизы — ее сестра Екатерина. См. афишу спектакля, в конце которой указано — помощник режиссера К. Э. Мейергольд (Там же. С. 95).

¹² «Горе уму»: (Беседа с Вс. Мейерхольдом) // *Правда.* 1928. 2 марта / Беседа записана А. В. Февральским. Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 170.

¹³ *Мстиславский С.* Одиноким: (К дискуссии о «Горе уму») // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М., 2000. С. 280.

¹⁴ Там же. С. 283.

¹⁵ К. Л. Рудницкий назвал рецензию С. Мстиславского «самой сочувственной» из всех откликов на «Горе уму». См.: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 386.

¹⁶ Во второй сценической редакции «Горя уму» (1935) эта сцена была заменена «игрой Софьи с шарфами под приемы китайского театра Мей Ланьфана», в том же году гастролировавшего в СССР. Автор закавыченных слов Эмиль Бескин, приветствуя движение Мейерхольда в сторону «реалистического звучания спектакля», «игру с шарфами» (Софья, Лиза) счел нестертым «пятнышком» бывшего формализма (см.: *Бескин Э.* «Горе уму»: Театр им. Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 481).

¹⁷ *Соболев Ю. В.* «Горе уму» в театре В. Мейерхольда // Там же. С. 266.

¹⁸ Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 374.

¹⁹ *Марков П. А.* Очерки театральной жизни: К вопросу о сценическом прочтении классиков // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 531.

²⁰ *Слонимский Ал.* Сценическая поэма о Чацком — декабристе //

Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 276–277.

²¹ *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 5.

²² *Габрилович Е.* «Мертвые души»: В театре им. Комиссаржевской // Жизнь искусства. 1925. № 14. С. 5.

²³ *Ситковецкая М. М., Фельдман О. М.* [Вступительный текст к публикации стенограмм репетиций «Горе уму»] // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 154.

²⁴ *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 6. Мейерхольд ценил суждения А. Л. Слонимского очень высоко, пользовался его советами в работе над «Ревизором». В марте 1926 г., находясь в Москве, Слонимский присутствовал на репетициях и прочитал две лекции труппе ТИМа о «Ревизоре». «Я считаю, — говорил Мейерхольд, — что из всех петербургских литераторов он наиболее точно мог бы определить нашу работу и принести нам большую пользу знанием прошлого, потому что у него очень здоровый подход» (Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 258).

²⁵ *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 9.

²⁶ *Чехов М.* Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда // *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 90.

²⁷ *Белый А.* Гоголь и Мейерхольд // Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации Ц. Д. Р. Н. под редакцией Е. Ф. Никитиной. М., 1927. С. 28.

²⁸ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 314–315.

²⁹ Там же. С. 315.

³⁰ *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 342.

³¹ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 40.

³² Там же. С. 65.

³³ См.: *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 225.

³⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 39.

³⁵ Там же. С. 127.

³⁶ *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 12.

³⁷ Там же.

³⁸ *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 227.

³⁹ См.: *Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») (1921); К морфологии натурального стиля: (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») (1921); Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь) (1923); Гоголь и натуральная школа (1924) (*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976). Без ссылки на основоположные в разработке поэтики Гоголя труды В. В. Виноградова, как справедливо замечает А. П. Чудаков, «не обходилась ни одна серьезная работа, в той или иной мере связанная с поэтикой Гоголя» (*Чудаков А. П.* Комментарии // Там же. С. 484). В том числе и знакомая Мейерхольду книжка А. Л. Слонимского «Техника комического у Гоголя» (Пг., 1923).

⁴⁰ *Берковский Н. Я.* Комедия империи: (О «Ревизоре» Гоголя. К выступлениям Игоря Ильинского в роли Хлестакова) [1947] // *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 527. Указанная Берковским дата написания статьи вызывает удивление. В то время не то что так писать, но думать так «про себя» было немислимо. Комментарии к статьям в сборнике Берковского отсутствуют. Остается, согласуясь с краткой преамбулой «От автора», предположить, что эта статья публиковалась в 1969 году впервые и дело не ограничилось неогворенными «указаниями и ссылками на явления художественной жизни... более поздних лет». В этой работе речь идет как раз о явлении «более ранних лет», запретном для разговора до середины 1950-х годов, тем более такого, какой блестяще ведет Н. Я. Берковский.

⁴¹ *Григорьев А. А.* Ф. Достоевский и школа sentimentalного натурализма // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 253. Комментируя эту публикацию, В. Л. Комарович писал: «Хоть и озаглавленный именем Достоевского, отрывок этот целиком посвящен, однако, Гоголю, перейти к Достоевскому критик так и не успел». Время написания датируется В. Л. Комаровичем — «не ранее второй половины 1862 года» (Там же. С. 254).

⁴² Так, Ю. В. Манн, изучая «Ревизора», выдвигает понятие «миражной интриги», соответствующее, по его мнению, именно драматической форме, но распространяет его и на анализ «Мертвых душ». См. главы его книги «Поэтика Гоголя»: «Ревизор». Общая ситуация и миражная интрига; «Мертвые души». Общая ситуация и «миражная интрига» на эпической почве (М., 1978. С. 175–353).

⁴³ «Гоголь, — писал Вяч. Иванов, — знавший трепет и восторг второго зрения, данного „лирическому поэту“, и обреченный быть только испуганным согладатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вешего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебным-зыблемым покрывалом причудливого мифа» (*Иванов Вяч. И.* Заветы символизма (1910) // *Иванов Вяч. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 186). Сегодня выразительный этюд Иванова читается как символистская рефлексия на «темы» Григорьева.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Брюсов В. Я.* Испепеленный: К характеристике Гоголя: (Доклад, прочитанный на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г.) // *Брюсов В. Я.* Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 125.

⁴⁶ *Григорьев А. А.* Ф. Достоевский и школа sentimentalного натурализма // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Т. 1. С. 251.

⁴⁷ *Розанов В. В.* Гоголевские дни в Москве // *Розанов В. В.* Среди художников. М., 1994. С. 298.

⁴⁸ *Брюсов В. Я.* Испепеленный: К характеристике Гоголя: (Доклад,

прочитанный на торжественном заседании Общества любителей российской словесности 27 апреля 1909 г.) // *Брюсов В. Я.* Сочинения. Т. 2. С. 125.

⁴⁹ *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1888. С. 366.

⁵⁰ *Помрицкий Р. Е.* [Комментарии] // *Брюсов В. Я.* Сочинения. Т. 2. С. 533.

⁵¹ *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Обзорение зимней поры (сезона) [1852] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 120.

⁵² Там же. С. 121.

⁵³ См.: *Розанов В. В.* Три момента в развитии русской критики // *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 247–264.

⁵⁴ *Розанов В. В.* Литературная личность Н. Н. Страхова // Там же. С. 335.

⁵⁵ *Розанов В. В.* Гоголевские дни в Москве // *Розанов В. В.* Среди художников. С. 298.

⁵⁶ По-видимому, Борис Константинович Зайцев (1881–1972) — писатель, драматург. Его пьеса «Усадьба Ланиных» была поставлена Е. Б. Вахтанговым в Студенческой студии в 1914 году.

⁵⁷ *Розанов В. В.* Гоголевские дни в Москве // *Розанов В. В.* Среди художников. С. 296–297.

⁵⁸ Там же. С. 297.

⁵⁹ *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Обзорение зимней поры (сезона) [1852] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 118.

⁶⁰ Там же. С. 124.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 118.

⁶³ Там же. С. 121.

⁶⁴ Там же. С. 120.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ *Соболев Ю. В.* МХТ и его студии // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1919–1943. М., 2009. Ч. 1. С. 38.

⁶⁷ *Волков Н. Д.* Ветви мхатовского древа: МХАТ 2-й // *Волков Н. Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 228.

⁶⁸ См.: *Марков П. А.* Торжество победителя // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 37.

⁶⁹ *Гуревич Л.* Возрожденный «Ревизор» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. М., 2007. С. 193.

⁷⁰ *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1917–1938. М., 1977. С. 55.

⁷¹ *И. [И. Н. Игнатов]* Театр и музыка. «Ревизор» в Художественном театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 180–181.

⁷² *Эфрос Н. Е.* «Ревизор» в Художественном театре: (От нашего московского корреспондента) // Там же. С. 185.

⁷³ *Кугель А. Р.* У памятника Гоголю // Там же. С. 755.

⁷⁴ *Григорьев А. А.* Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Т. 1. С. 253.

⁷⁵ История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 350.

⁷⁶ Постановка «Ревизора»: (Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко) // Русское слово. 1908. 8 нояб. Цит. по: *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1917–1938. С. 238.

⁷⁷ См.: *Станиславский К. С.* Отчет о десятилетней художественной деятельности Московского Художественного театра // Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 414.

⁷⁸ См.: Там же.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ К. С. Станиславский — А. А. Блоку. 3 декабря 1908 г. // Собр. соч. М., 1960. Т. 7. С. 416.

⁸¹ См.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 231–232.

⁸² *Гуревич Л.* Возрожденный «Ревизор» // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 193.

⁸³ См.: *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 9.

⁸⁴ *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1917–1938. С. 40.

⁸⁵ Вот только один пример грубого «бурлескного» комизма партии Хлестакова: «Речь городничего о том, как „головоломна должность градоправителя“, перебивается внезапным удалением Хлестакова за кулисы, куда городничий и обращает риторический финал речи („перед добродетелью все прах и суета“). Пафос городничего подчеркнут ярким лучом прожектора, ударяющим ему прямо в лицо. И тотчас же грубый комический срыв: вернувшийся Хлестаков намекает на причину своего исчезновения бурлескной пантомимой (рвота). Все это в подлинной манере Гоголя» (*Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 9–10.)

⁸⁶ Там же. С. 11.

⁸⁷ *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Обзорение зимней поры (сезона) [1852] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 117.

⁸⁸ *Соболев Ю. В.* МХТ и его студии // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1919–1943. Ч. 1. С. 37.

⁸⁹ *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. С. 8.

⁹⁰ *Мейерхольд В. Э.* Беседа с актерами 17 ноября 1925 г. // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 117.

⁹¹ Там же.

⁹² Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 132.

⁹³ *Мейерхольд В. Э.* Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году: (Составлено М. М. Корневым на основании стено-

грамм речей Всеволода Мейерхольда на репетициях «Ревизора» // Гоголь и Мейерхольд. С. 79.

⁹⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 151–152.

⁹⁵ *Берковский Н. Я.* Комедия империи // *Берковский Н. Я.* Литература и театр. С. 526.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же. Проводя эту мысль, Н. Я. Берковский не ссылается на ее источник — статью Вяч. И. Иванова «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана». Между тем публикация ее в мейерхольдовском сборнике «Театральный Октябрь» (Л.; М., 1926) говорит сама за себя. «Изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги, — писал Иванов, — коренной замысел бессмертной комедии» (Театральный октябрь. С. 89). На интерес Гоголя к Аристофану и на впервые исследовавшего эту тему Вяч. И. Иванова указывал Ю. В. Манн (см.: *Манн Ю. В.* Примечания // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 4. С. 461; в развернутом виде: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. С. 203–205).

⁹⁸ *Тьяннов Ю. Н.* Кюхля. Л., 1955. С. 212.

⁹⁹ Там же. С. 214.

¹⁰⁰ *Мейерхольд В. Э.* «Принципы спектакля» (1935) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 322.

¹⁰¹ *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Обзорение зимней поры (сезона) [1852] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 129.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ *Волошин М. А.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 210.

¹⁰⁴ *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. С. 381.

¹⁰⁵ Там же. С. 383.

¹⁰⁶ Там же. С. 380.

¹⁰⁷ *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 95.

А. К. Ким

Спектакль актерский и режиссерский: «Гамлет» М. А. Чехова и «Гамлет» Н. П. Акимова

«Гамлета» МХАТа 2-го от спектакля в театре им. Евг. Вахтангова отделяет короткий временной промежуток: в 1924 году состоялась премьера с М. А. Чеховым в заглавной роли, в 1932 году Н. П. Акимов дебютировал в качестве режиссера. Но советский театр успел за это время существенно преобразиться. Изменились партийные постановления относительно будущего развития искусства, а вместе с ними — и оценка прошлого, как недавнего, советского, так и классического. Эти восемь лет не самого спокойного для театра времени могут показаться препятствием для, казалось бы, предсказуемого действия — сравнения двух постановок. Однако ничто не мешает сопоставлению «Гамлетов», рожденных в разные времена советского театра, как спектакля режиссерского и спектакля актерского. Конечно, неизбежно уточнение: Н. П. Акимов к моменту премьеры был в первую очередь художником, хотя и с ощутимым режиссерским потенциалом, а Михаил Чехов — в первую (и все остальные) очередь актером, взявшим на себя роль режиссера (не заявленную в афише, но беспорно в создании целостности спектакля).

Подробно изученные, спектакли эти никогда не рассматривались относительно друг друга: спектакль МХАТа 2-го традиционно связывают с именами Г. Крэга и К. С. Станиславского, а в связи с постановкой вахтанговцев имя М. А. Чехова возникает лишь потому, что Н. П. Акимов и другие участники спектакля не раз заявляли в публичных выступлениях о своем неприятии «Гамлета» 1924 года, о стремлении все сделать наоборот. Отмечая этот факт, пишущие о постановке Акимова подают его без всяких комментариев. Между тем анализ отторжения Акимова от Гамлета–Чехова их заслуживает как в плане методологическом, так и с позиций актерской техники. Ведь «Гамлет» Чехова стал, кроме всего прочего, манифестом его актерской техники, а в спектакле Акимова проявила себя сохранившаяся так или иначе

вахтанговская актерская школа: на первый план вышел не радикально истолкованный режиссером Гамлет А. И. Горюнова, а Клавдий в исполнении Р. Н. Симонова.

К «Гамлету»

Для творческого пути Михаила Чехова «Гамлет» дважды становился знаковой пьесой: в постановке 1911 года Г. Крэга и К. С. Станиславского он впервые выступил на сцене МХТ (в роли бессловесного актера и оборванца¹), а «Гамлет» 1924 года стал его первым самостоятельно осуществленным спектаклем.

В статье 1921 года П. А. Марков, говоря о «смене героев» в театре и выходе на первый план режиссеров (Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов), указывает на новые требования, предъявляемые к актеру, которому в сложившихся условиях «суждено преодолеть противоречия современного театра и воплотить те устремления, которые без него не может осуществить ни один даже самый гениальный режиссер»². Таким актером был, по убеждению Маркова, Михаил Чехов — духовно богатый и технически изощренный мастер. В театральных кругах возможность исполнения Чеховым роли Гамлета вызывала споры: сыграет или не сыграет эту роль «такой актер, как Чехов, не располагающий никакими внешними данными»³. Да и сам актер не считал себя вполне пригодным к роли, но «ради осуществления задуманного плана»⁴ решил взять на себя ее исполнение. С Чеховым связывали и главные надежды на удачу — все опасения были заглушены интересом к нему. Так велико было «обаяние актерской личности»⁵.

«Обаянием актерской личности» фигура Михаила Чехова как единственно возможного Гамлета русской сцены 1920-х годов, разумеется, не исчерпывалась. Куда более емкой и точной представляется формула «актер-театр», которая появилась только в конце 1980-х годов. Предложивший ее А. А. Кириллов верно

говорит о том, что становление режиссерских систем предопределило возникновение столь же сложных и художественно насыщенных актерских «систем»⁶. Связанные в первую очередь с искусством актера поиски новых форм сценической выразительности реализовывались в творчестве Михаила Чехова в наивысшем, исключительном виде. Актер подвергал переосмыслению все этапы создания образа, акцентируя с одинаковой силой острую выразительность каждого момента роли и сопряженность его с целым образом и спектакля. «Соединение в одном лице трагика, эксцентрика, неврастеника, характерного актера, совмещенного и взаимопроникновения контрастных планов, мастерство больших обобщений, сложность композиционных построений и ритмической организации образа — все эти черты творчества свидетельствуют о внутреннем родстве искусства Чехова с искусством режиссуры»⁷. В связи с «Гамлетом» имя Чехова возникает первым, несмотря на полноправное присутствие на афише имен режиссеров В. С. Смышляева, В. Н. Татарникова и А. И. Чебана. Чехову принадлежит общий замысел постановки, доминанта выбранной темы и сценическое истолкование образов.

Н. П. Акимов к своему «Гамлету» шел иным путем и с иными целями. К началу 1930-х годов он уже был состоявшимся художником, который активно проявлял себя и в режиссуре. В новейших работах об Акимове говорится об очевидной закономерности его перехода в режиссуру⁸. Постановка «Гамлета» должна была стать для Акимова, уже заявившего о себе в различных сферах работы над спектаклем, плацдармом для демонстрации своих театральных устремлений и возможностей.

Спустя несколько лет после премьеры Акимов писал в свойственной ему иронической манере, что до постановки «Гамлета» никогда и не читал, откладывал его, зная из «общего мнения», что пьеса скучна и мистична⁹. Впрочем, продолжал режиссер, ему всегда казалось немислимым, чтобы автор жизненных пьес и сочных образов (Акимов не понаслышке уже был знаком, например, с Фальстафом) мог «создать произведение, которому вполне место в собрании сочинений Метерлинка»¹⁰. Обнаружив в «Гамлете» увлекательную пьесу-интригу, пьесу напряженного действия, Акимов взялся за создание экспозиции и к началу сезона 1931

года пришел с ней в театр им. Евг. Вахтангова. Привело его туда ощущение близости своих взглядов принципам Вахтангова¹¹, чей замысел собственного спектакля по трагедии Шекспира, как писали критики, «почти полностью совпадает с акимовским планом постановки»¹².

В предшествовавших премьеры публикациях Акимов заявлял, что «великое, но замученное произведение» Шекспира будет наконец рассмотрено как «реалистическое произведение о жизни людей XVI века»¹³. Такая заявка устраивала всех, замысел режиссера был откровенно «острием направлен против старых трактовок»¹⁴. Опыт предыдущих лет характеризовался крайне негативно: не знал советский зритель трактовки Шекспира вне идеалистических тенденций, «Шекспир становился то убежденным фрейдистом, то антропософом»¹⁵, а уж постановка 1924 года вообще «явилась крупным шагом назад»¹⁶, будучи «глубоко порочной», она бросила тень на пьесу (мол, мистическая и пессимистическая), все стали избегать ее. В противовес Гамлету—Чехову, единовластно определившему весь постановочный замысел, в основе которого лежала «теософская концепция о судьбе души»¹⁷, режиссер делал акцент не на трактовке центрального образа, а на вскрытии действенного стержня трагедии, подчеркивая, что Шекспир в первую очередь хороший драматург, создатель увлекательной интриги и множества интересных образов. Упомянув уехавшего в 1928 году за границу М. А. Чехова, Акимов, конечно, не имел никакой задней мысли, скорее это была попытка обострить интерес к будущему спектаклю¹⁸. Таким образом, воодушевленный мыслями о будущей постановке и вступивший в своеобразную одностороннюю полемику, Акимов, по собственному признанию в статье 1936 года, с «Гамлетом» «решил сильно перегнуть палку»¹⁹.

Спектакль: замысел и критика

Михаил Чехов во время репетиций, говоря о трактовке центрального героя, одновременно характеризовал через него и каждого из персонажей в отдельности, и замысел постановки. «Тема данного спектакля — устремление души Гамлета к свету. Все остальное постольку не индивидуально, поскольку отражает Гамлета. Все для Гамлета, для его трагедии, для его радости»²⁰. Режиссер В. С. Смышляев тоже

говорил об определяющей роли образа Гамлета — «постановка должна быть монистична, т. к. это трагедия Человека, и все остальное это лишь „обстоятельства этой трагедии“»²¹. Монистичность трагедии создателями спектакля понималась прежде всего как ее сквозное действие (а не как роль для премьеры труппы), трагедия Человека — как переживание им кактклизма (встречи с Духом). Ориентировались и на мотив недосказанности, на передачу ощущения символической невыразимости, что Чехов подчеркивал особо, с этим была неразрывно связана проблема новой актерской техники: «...то, что мы задумываем сыграть, так велико, что „досказать“ это невозможно», «нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неведомых дотоле мирах и „не за что ухватиться“»²².

Для воплощения подобного состояния Чехов выдвигал условие: необходимо, чтобы «не мы играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие; мы же должны жертвенно отдаваться этим силам»²³. Путь к подобной технике он пролагал через очарование от недосказанности и отвращение к целиком находящейся в животном плане «тонкой игре». Дать антитезу «тонкой игре» было возможно с помощью «одухотворенной логики»²⁴.

В связи с работой над «Гамлетом» Чехов предложил упражнения, цель которых была в том, чтобы научиться «делать движения ради движения и при этом получать эстетическое наслаждение»²⁵. В процессе упражнений с мячами актеры, по замыслу Чехова, «освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним», «учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны. И с эмоциями — с другой»²⁶. Важность и исключительность для Чехова этих упражнений видна в сложившейся на репетициях формуле: «...если система К. С. Станиславского — гимназия, то эти упражнения по значительности своей являются университетом»²⁷. Три части будущего спектакля строились сквозь Гамлета: «предчувствие» Духа, «борьба, выполнение миссии» и «успокоение через смерть»²⁸.

На Гамлете были «завязаны» части спектакля и у Акимова, хотя режиссер неоднократно повторял во время репетиций, что речь пойдет не о нем одном, что важны все персона-

жи, интрига, а главный интерес — это «среда и действие всей пьесы»²⁹. По режиссерскому плану в Гамлете «закипает энергия и злоба», ему вдруг «становится скучно», и отсюда «логически вытекает его гибель»³⁰. Злобу, скуку и гибель этого Гамлета вызывают не вопросы, связанные с самосознанием, а незаконно отнятый датский престол³¹. Оригинальность трактовки столь же свойство фантазии Акимова, сколь и противостояние Чехову. Исполнитель роли Гамлета А. И. Горюнов писал, что «положительная струя, весьма сильная в акимовском замысле по линии образа Гамлета, была мной ощущаема как направленная против чеховского образа»³².

Поднимаясь на защиту интриги и Гамлета действенного, Акимов обращался к истории различных трактовок (Гете, Фрейлиграт, Гримм, Шопенгауэр, Шлегель, Гесснер, Паульсен) и заключал, что именно с легкой руки Гете была отсечена вся интрига, так что мы «имеем в нашем литературном и театральном обиходе не шекспировского, а, скорее, гетевского Гамлета»³³, который ко всему прочему оказался ко двору, особенно в 1890-х годах XIX века, для утверждения и оправдания «упадочных настроений русской буржуазной интеллигенции»³⁴. В кратком пересказе Акимовым сюжета есть стремление не столько снять чеховский «мистицизм», сколько предельно упростить, утилизировать в духе Д. И. Писарева сюжетную ситуацию, а главное, изменить сложившееся в веках возвышенно-поэтическое отношение к датскому принцу, опираясь при этом на исторические «источники». Всего-то, мол, и дел, что обычная история, вполне типичная для того времени: «Высоко развитой, здоровый, оптимистически настроенный молодой человек, шутки которого сверкают на протяжении пяти актов, пытается совместить свои передовые теории с практикой феодальных отношений и находит гибель в борьбе за престол»³⁵.

На первый взгляд, отзывы рецензентов о премьерах 1924 и 1932 годов отличаются разнообразием, особенно в случае спектакля Михаила Чехова. Положительный тон здесь задавали авторитетные высказывания А. В. Луначарского («несомненный, огромный успех театра»³⁶) и П. А. Маркова («„Гамлет“ имел шумный успех»³⁷), передающие скорее общую реакцию публики (которая «долгой горячей овацией приветствовала самого молодого,

любимого, заслуженного артиста»³⁸), а не оценку спектакля. Разбирая же постановку, П. А. Марков писал, что единственно Чехов остается ее главнейшим оправданием и только через него получают объяснение противоречивые формы спектакля³⁹. Это замечание критика — на все и всех смотреть глазами Гамлета — очень чуткое, точное, особенно исходя из планов Чехова.

Положительная оценка «Гамлета» во МХАТе 2-м возникает в большинстве рецензий не сама по себе, а в сравнении. Тот же П. А. Марков вспоминает постановку комедии А. Н. Толстого «Любовь — книга золотая» — рядом с ней «Гамлет» — значительный шаг вперед: «Взамен представлений, которые были соединением единичных актерских воле, „Гамлет“ пытается быть спектаклем единого замысла и единого мироощущения»⁴⁰. И все же грехи прошлых постановок, считает критик, мешают осуществить «Гамлета» в полную силу.

В едкой статье Е. Гогоберидзе говорилось: спектакль «не ход вперед, а глубокая и удачная реконструкция эмоций и идей эпохи символизма», да такая, что покажи ее Блоку, тот бы сказал: «Хорошо, но бессельно»⁴¹. Кроме символистской, у критиков «Гамлет» получил еще и мелодраматическую нагрузку: М. Загорский укорял создателей спектакля, превративших «трагедию раздумий, нерешительности и колебаний в мчащуюся на всех сценических парусах мелодраму»⁴². Ничего против этого не имел любивший мелодраму А. В. Луначарский, оставляя право театру на какую угодно трактовку, ибо «Шекспир такой драматург, что его можно использовать и так и этак»⁴³.

Несмотря на лояльность наркома просвещения, во многих отзывах появились указующие рекомендации и относительно выбора театром пьес Шекспира, и относительно «верности» их трактовки, предвещающие будущие установки. Пока авторов спектакля упрекают не столько в радикальном истолковании, сколько в выборе именно «Гамлета»: «из всего наследия Шекспира самым ненужным сейчас является именно „Гамлет“»⁴⁴, потому что «Гамлет» «по глубочайшему идеализму своей философской концепции чужд и далек новому миропониманию»⁴⁵.

Не обошлось и без политических ярлыков: в успехе «Гамлета» заподозрили «весьма энергичное наступление художественно-идеологи-

ческой реакции»⁴⁶. Спустя четыре года после премьеры Б. Мазинг называл «Гамлета» достоянием «интеллектуального театра, театра интеллигенции»⁴⁷.

С отъездом в 1928 году Михаила Чехова за границу и ликвидацией в 1936 году МХАТа 2-го, со сменой генеральной политики в области искусства последующие отзывы становились все более негативно-безликими, обобщенно-устрашающими. В заметках 1947 года шекспироведа М. М. Морозова «Гамлет» Чехова был назван последней попыткой откровенно мистико-символического истолкования Шекспира, где идеализм «достиг своего крайнего выражения, перейдя в солипсизм»⁴⁸. В 1955 году Б. В. Алперс, создавая галерею Гамлетов русской сцены (и умиляясь кудрям Мочалова), чеховского героя находил «выпадающим» не только из ряда образов великих предшественников, но и из современности: «Это был Гамлет, целиком принадлежавший старому миру и ухидивший вместе с ним в небытие»⁴⁹.

Реакция на спектакль театра им. Евг. Вахтангова была менее разнообразной, не вполне предсказуемой и лишь частично соответствовала планам Акимова. Активно выступая в прессе до премьеры⁵⁰, он стремился вызвать интерес к спектаклю (откликнулось более 90 авторов, вышло около 20 зарубежных статей⁵¹). Но шумиха носила не запланированный режиссером характер, прямо противоположный желаемому: вместо поддержки (пусть не спектакля, а начинающего режиссера) последовал шквал резко негативных отзывов без какой-либо дискусионности. Сама по себе постановка «Гамлета» была тому причиной лишь отчасти. Как и в случае с Михаилом Чеховым, рецензентам требовался «наглядный пример» для доказательства тезиса — «Гамлет — лишний нашему времени герой». Ожидания формулировались в прессе недвусмысленно: «Пролетарский театр сорвет маску с современных Гамлетов, продолжающих гамлетинским плащом прикрывать свою социальную нерешительность и идейные колебания»⁵².

Названия рецензий: «Румяна истории» (А. Бассехес), «О шуто-трагедии гамлетизированных поросят» (В. Блюм), «Перечеркнутый Гамлет» (Ю. Юзовский), «Так ли ставить Шекспира?» (Э. Н.), «Что мне Гекуба?» (М. Загорский), «Страшная месь» (И. С. Гросман-Рощин), «Гамлет без философии» (Адр. Пио-

тровский) и др. — говорят больше, чем цитаты из них, тем более что около половины текста обычно отдавалось истории вопроса, некоторые рецензенты доходили аж до времен Петра Великого⁵³. Понять что-либо про сам спектакль и — главное — режиссуру Акимова зачастую трудно: две трети рецензий посвящены истории, одна треть отдана под формальные заключения; где-то встречаются готовые выводы, для обоснований места не находится. Так, О. Литовский долго перечисляет «грехи» Акимова: «крайне снизил идейное содержание, а следовательно, и политическое значение для нашей эпохи», «становится в левовский путь интерпретации классики», «путь формалистский, путь деидеологизации», а потом подытоживает — все, впрочем, «свежо, оригинально, остро задумано, находчиво», «смотрится с неослабевающим интересом»⁵⁴, постановщик обнаруживает способности, которые могут сделать из него интересного режиссера. В другой статье кратко говорится об основном принципе «разоблачения высокого стиля трагедии» и сразу о его результатах: «...начали как пародию, затем задумались и кончили как трагедию»⁵⁵. Впрочем, лаконичные заключения некоторых авторов подчас говорят больше, чем их же пространные рассуждения. Так, Б. Розенцвейг отмечал, что соль новой постановки видна, только если помнишь пьесу «в ее прежней, старой редакции»⁵⁶.

Пожалуй, наиболее внятной на фоне остальных выглядит статья П. А. Маркова, после которой, как писал вахтанговский актер В. В. Куза, у Акимова оставался «один выход: камень на шею — и в воду»⁵⁷. Марков в дальнейшем отказался от некоторых из своих приговоров (в первую очередь касавшихся будущего Акимова как режиссера⁵⁸), но в целом отношение к спектаклю не поменял, и рецензия после публикации в 1932 году перепечатывалась в сборнике его статей 1964 года и в книге «О театре».

Критик находил глубокие противоречия между принципами Акимова и Вахтангова⁵⁹; считал, что внутреннему развитию действия Акимов предпочитает «внешнюю интригу» — все сводится «к торжеству на сцене вещей», действительность интересует режиссера «в обстановке»⁶⁰. И все потому, что, по мнению Маркова, будучи художником, Акимов «по существу, не любит театра»⁶¹, а разговоры его

вокруг спектакля возникают ради «полемики в себе»⁶².

Оригинально откликнулись на «Гамлета» Акимова и в Ленинграде, где режиссер ожидал радушного приема. Написали фельетон, украсив его выразительным шаржем Н. Э. Радлова⁶³. Даже недавние союзники Акимова выступили с критикой. Соавтор «Фальстафа» 1927 года Адриан Пиотровский писал, что «наш „Гамлет“» должен быть «философичнее всех предшествующих исторических „Гамлетов“», он должен быть вровень нашего мировоззрения, неизмеримо более высокого и сложного, чем все предыдущие⁶⁴. Предшественниками акимовского спектакля он называет «Мудреца» С. М. Эйзенштейна и «Первого Винокура» Ю. П. Анненкова⁶⁵ (они, разумеется, были много ближе Акимову, чем чеховский «Гамлет»), а идейным вдохновителем — «теоретика распадающегося капитализма»⁶⁶ Ф.-Т. Мариетти (Акимов это вспоминает в статье 1936 года и, по понятным причинам, напрочь отрицает⁶⁷). Напоминает о предшественниках и позднее замечание М. М. Морозова: «пресловутый спектакль „Гамлет“» является продолжателем порочной линии «формалистического» спектакля «Фальстаф», «линию» замыкает акимовская же «Двенадцатая ночь» 1938 года⁶⁸.

Кампания по защите спектакля имела тон скорее оправдывающийся, чем дискуссионно-наступательный. Через три дня после Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года в двух разных газетах вышли статьи Акимова и исполнителя заглавной роли А. И. Горюнова. Режиссер защищался, акцентируя внимание на целях («сделать спектакль живым, звучащим в современности»⁶⁹), а актер прямо сожалел о том, что спектакль вышел в доапрельской атмосфере, хотя и не отрицал, что он «в ущерб существу перегрузился элементами бунта против пресности, скуки, царивших в театре»⁷⁰.

Спустя три года в большой статье, посвященной «Гамлету», Акимов объяснял некоторые причины «нетворческого характера», побудившие к радикальным решениям в спектакле: до 23 апреля не дали бы выпустить дух отца (!), тем не менее за иное решение этой сцены, сетует режиссер, все равно пришлось подвергнуться «величайшим нападкам»⁷¹.

Несмотря на согласие с некоторыми из замечаний (второй вариант делал бы, говорил Акимов, в более спокойной форме, с монологами и декламациями), режиссер по-прежнему настаивает на контекстуальном значении спектакля для данного периода: нужно было действовать именно таким образом, стать «неудачей почетной»⁷², активизировать сознание современников. Не оставлял режиссера в покое и Михаил Чехов. Актер, по словам Акимова, «вымарывал две трети пьесы: шли одни лишь основные сцены»⁷³. Именно в размерах пьесы виделась ему ее сценическая неразрешимость: «Дайте мне восемь часов, и я берусь сделать спектакль, в котором интрига и философия могут быть превосходно увязаны»⁷⁴.

Последующие исследователи, стремясь прочитать акимовского «Гамлета» в контексте времени его создания, зачастую попадали в зависимость от контекста времени собственного. Так, И. В. Родионова в середине 1970-х годов писала, что после крайности чеховского спектакля понадобилась противоположная крайность — акимовская⁷⁵. Цель этих «уравновешиваний» в том виде, как ее подает автор, сомнительна так же, как строительство коммунизма, — «прийти к реалистическому и философскому постижению Шекспира»⁷⁶. М. Л. Жежеленко, обращаясь к спектаклю (дважды, в начале 1970-х и 1990-х годов), заостряет внимание на вульгарном социологизме: «Роза и поросенок — утонченный до изыска эстетизм и огрубленный до вульгарности бытовизм — обе крайности отлично уживались в стилистике акимовского „Гамлета“»⁷⁷, идея о Гамлете как новой социальной силе — «граничит с вульгарным социологизмом»⁷⁸. Впрочем, Акимов, по мнению автора, остается в стороне от этих определений, но спектакль критиками «был воспринят как упрямая защита вульгарно-социологических ошибок»⁷⁹.

Характерны для времени и комментарии к опубликованному в 1984 году режиссерским экспозициям и стенограммам «Гамлета»: «...в пору утверждения реализма и высокого гуманизма советского сценического искусства даже тщательно обоснованная попытка парадоксальной перекомпоновки шекспировской трагедии вызывала большие опасения...»⁸⁰. В этом же году в посвященной Е. Б. Вахтангову и вахтанговцам книге О. К. Иванов называет спектакль серьезным срывом на пути

«к крупнейшим достижениям»⁸¹. Как и чеховский Гамлет, спектакль 1932 года определен как «выпадающий» из общего процесса.

В 1990-х годах спектакль Акимова получил новую густую политическую окраску. В «Московском наблюдателе» была опубликована статья 1932 года из американского журнала «Theatre Arts Monthly», в которой говорилось, что Акимов «создал политический спектакль», но «упаковывал его в волшебную красивую оболочку елизаветинской эпохи»⁸². Зарубежный автор, не смущаясь, выдавал желаемое за действительное. Режиссер, писал он, «говорил о своем времени, и тема борьбы за престол, тема макиавеллизма и политического авантюризма раскрывала содержание современной эпохи», это «был спектакль про варварство и его ужасные последствия»⁸³. Акимов, бесспорно, был художником современным, острым, смелым, ироничным, но приписанный ему сугубо политический подход с точки зрения гражданской (вполне советской) позиции был ему чужд. С точки же зрения собственно художественных возможностей, задач и творческой свободы — как минимум, узок, не по размеру его дарования.

Но это «открытие», этот мотив были очень кстати в перестроечные годы. Спектакль крутили-вертели и в итоге выворачивали нужной стороной. В. М. Миронова так определяла тональность спектакля — «это была странная комедия, не многолика и жизнерадостная, как обещал Акимов, а черная, ерническая»⁸⁴. Автор намекает на неосознанность скрытых замыслов, ссылаясь на «демона иронии»⁸⁵, и все же верно называет спектакль «поздним ребенком»⁸⁶ двадцатых годов, который плохо вписывался в художественный контекст тридцатых. Верен и вывод, что озорной, вольный, полемичный «Гамлет» в пору сталинского классицизма «оказался не ко двору»⁸⁷.

Справедливыми представляются те соображения современных исследователей, в которых акимовского «Гамлета» связывают с эпохой 1920-х годов. Так, В. Гаевский называет Акимова подлинным человеком 20-х годов, «противником сугубо психологического театра»⁸⁸. Так же считает и Л. Г. Пригожина, подчеркивая, что «он впитал в себя царивший в искусстве 1920-х годов дух эксперимента»⁸⁹, «формировался в атмосфере петроградской-ленинградской „смеховой культуры“

(М. М. Бахтин)⁹⁰ и уже в 20-е годы разглядел опасность будущих перемен: например, 40-х годов, когда «небезуспешно развивался процесс нивелировки художественных направлений, индивидуальных методов и стилей, приводимых к общему знаменателю социалистического реализма»⁹¹. Идея изображать жизнь «в формах самой жизни» Акимову была генетически чужда, по Акимову театр перестает быть театром, если утрачивает «благородное свойство искусства — удивлять»⁹².

Гамлет

При кажущемся на первый взгляд различии в критических оценках спектаклей, поразительно схожим было неприятие обоих Гамлетов. В большинстве случаев разбор образа сводился к переходящим из статьи в статью характеристикам: «мистический» у Чехова и «приземленный» у Акимова. Главным камнем преткновения становилось несозвучие героя эпохе, его якобы чужеродность современному зрителю.

Трагедию чеховского Гамлета определили как трагедию индивидуалиста, лишнего человека, которая неинтересна новому, «сознательному» зрителю. Гамлета вычеркивают из современности («в целом и общем — это вырождающийся Гамлет, дитя вырождающейся культуры»⁹³), его колебания осмеивают («этические соображения, скорбь за человека, тяжелые раздумья мешают простому и четкому действию»⁹⁴), а мастерство исполнителя ставят под сомнение («каждый может сыграть как Чехов после долгих репетиций»⁹⁵). Единственный способ самореализации в эпоху революции, по точному определению А. А. Кириллова, — «совершение объективного общественно значимого деяния»⁹⁶, а Гамлет Чехова, увы, свои стремления в эту сторону не обращал.

Впрочем, были и те, кто по-своему видел (или пытался разглядеть) в Гамлете мотивы современности. А. В. Луначарский, справедливо подчеркивая лиризм образа («его гибель является гибелью прекрасного одиночки»⁹⁷), находил много общего между «средой самой аристократической черни»⁹⁸, которую советские люди победили коллективно, и средой, с которой герой Шекспира сражается в одиночку и потому терпит поражение. П. А. Марков, предугадывая реакцию основной массы рецензентов («о Чехове будут писать и говорить, что

он не Гамлет»⁹⁹), отмечал огромную непосредственную заразительность образа, строгое единство, к которому приведено мироощущение Гамлета, — «он не рассуждает, а ощущает»¹⁰⁰ (все колебания и сомнения Гамлета переведены в плоскость ощущений). Остроту и современность чеховского спектакля Марков видел в судьбе Гамлета, соотнесенной с вопросом «о притии и неприятии революции»: «...в Гамлете Чехова много боли и гнева и мало раздвоенной слабости и безволия; Гамлет Чехова должен действовать»¹⁰¹. Б. С. Ромашов, огрубляя мысль Маркова, по существу повторяет ее, видя замысел Чехова в «создании личности, героически борющейся с призраками старого мира и погибающей с надеждой на близкую победу правды здесь — на земле»¹⁰². Возникали в связи с разговором о Гамлете и предыдущие герои Михаила Чехова, особенно Эрик XIV: «Какой-то вариант Эрика XIV»¹⁰³, «удалось преодолеть истеричность Эрика»¹⁰⁴. Позднее Н. Н. Чушкин в книге о Гамлете В. И. Качалова писал, что Михаил Чехов пришел к Шекспиру «через Достоевского и Стриндберга, то есть тех авторов, которые в становлении экспрессионизма сыграли решающую роль»¹⁰⁵.

Говоря о юбилее Шекспира, к которому к середине 1960-х годов советский театр уже нашел и повсеместно утвердил единственно верный подход, Г. Н. Бояджиев со свойственной ему склонностью к поэтическим характеристикам назовет чеховского Гамлета «гением со смятенным духом», «жертвой исторических катаклизмов», одиноким странником из прошлого «с широко раскрытым, вопрошающим взором, с высоким, светлым лбом Достоевского и чистейшей совестью»¹⁰⁶. Но тут же следовали обязательные оговорки: чеховский Гамлет — изолировавшая себя личность, которая «тщетно искала и не находила решений в пределах собственной духовности»; «это был не тот человек, который совершал революцию, а тот, который оборонялся от нее, тот, который, даже желая понять, не понимал нового времени и вступал с ним в роковой для себя конфликт»¹⁰⁷. В том же духе писал о «Гамлете» МХАТа 2-го и Н. Н. Чушкин: признавая за Чеховым исключительный талант, исследователь считал, что даже он «не смог спасти положения и мистический смысл, идейная ущербность спектакля были очевидны»¹⁰⁸.

Только к началу 1980-х на созданный Чеховым образ справедливо посмотрели не как на «выпирающий» из революционных лет, а как на созвучный им, на них отозвавшийся. Б. И. Зингерман увидел общее между Гамлетом–Чеховым и Федрой–Коонен: оба погибали, «идя до конца по предназначенному пути» под «бременем... грандиозной страсти» или «под бременем взятой на себя грандиозной миссии»¹⁰⁹. В. В. Иванов акцентировал в трагедии Гамлета неразрывную связь с личностью и судьбой актера Михаила Чехова: «русский интеллигент, нежное и уязвимое дитя великой гуманистической культуры», «чья несудьба определялась не конкретной злой волей, а общим неустраиваемостью жизни, ее отчужденным безличным потоком, в 20-е годы был вынужден заново самоопределяться перед лицом мировых потрясений»¹¹⁰. Он же пересмотрел притяжение-отталкивание Эрика и Гамлета в творчестве Чехова, говоря о новом осмыслении главной темы актера — темы страдания. Гамлет, в отличие от Эрика, страдал не за себя, а за мироустройство. «Так человек страдающий превращался в человека сострадающего, из склоняющегося от судьбы преобразился в идущего навстречу ей с чувством обреченности, но и миссии»¹¹¹. Этот ход Первой студии от мелодрамы к трагедии был неосуществим без новой актерской техники, которую Чехов и разрабатывал на репетициях «Гамлета», подчиняя «личное» «сверхличному». А. А. Кириллов также заострял внимание на несходстве Эрика и Гамлета: герой Стринберга хоть и с титулом, но «маленький человек», а «гений Чехова вознес значение „личной трагедии“ до уровня общечеловеческого»¹¹². Современность Гамлета исследователь находил в созвучии кризиса его индивидуалистического сознания и соответствовавших ему «гуманистических направлений этическим вопросам, волновавшим интеллигенцию»¹¹³. По мнению В. В. Иванова, в строгом, сдержанном, обращенном в себя Гамлете «бунтовал и требовал внимания „внутренний человек“, оттесненный и, казалось, навсегда дискредитированный искусством внешних характеристик, утвердившимся в начале 20-х годов»¹¹⁴.

Хорошо знакомый с отрицательной оценкой опыта предшественников (ставшей одиозной к началу 1930-х годов), создатель «Гамлета» 1932 года обещал, что его Гамлет будет

сверхсовременным. Но критики считали, что никакое осовременивание не поможет Гамлету стать героем наших дней. «С каких это пор Гамлет числится рядовым на социалистической стройке? Для нас Гамлет был и остается героем буржуазии, героем аристократии»¹¹⁵. Впрочем, некоторые отмечали старания режиссера, но предъявляли претензии к «получившемуся продукту». «Очень хорошо, что он „приземлил“ Гамлета, отлично, что вставил его в рамку определенной исторической эпохи, прекрасно, что снял с него покровы мистики», «увидел в трагедии Гамлета трагедию передового человека своей эпохи, борющегося за власть»¹¹⁶, но, досадовал О. Литовский, как жаль, что он лишил его каких-либо идей. Ю. Юзовский подчеркивал: чтобы Гамлет был сильным, решительным, «драматическая опора здесь снята вовсе»¹¹⁷; возникают недочеты вследствие «игнорирования богатого философского содержания»¹¹⁸. П. А. Марков вообще не увидел в Гамлете вахтанговцев какой-либо временной принадлежности: «ни бунтующего человека ренессанса», ни «нисходящего феодала, ни даже, в худшем случае, бунтующего интеллигента наших дней, как это было у Моисси и М. Чехова»¹¹⁹. Маркову вторил Юзовский — получается, что «самый бесплотный Гамлет из всех Гамлетов, когда-либо появлявшихся на сцене, это Гамлет Акимова в вахтанговском театре»¹²⁰.

Выступая в защиту Гамлета, А. И. Горюнов с текстом в руках доказывал отсутствие «гамлетовской философии»¹²¹, пренебрегая тем, что критиков (например, Маркова) смущали не столько «утробный смех, румяные щеки, брюшко и обтянутые подрагивающие ляжки Гамлета»¹²², сколько его однобокость. Впрочем, Акимов своего героя задумывал как раз «двубоким». Гамлет, по Акимову, человек «с двойной нагрузкой, с двойным воспитанием» — «принц-студент»¹²³. «Принцу — вопросы чести, престолонаследия, мести и т. д.; студенту — гуманисту, последователю Эразма — тщета и суетность этих вопросов. Отсюда колебание в действиях, не считая тех колебаний, которым положено быть во всякой трагедии мести для торможения и последующего саморазжигания мстителя (например, препятствия в „Сиде“ Корнеля)»¹²⁴. С Эразмом Роттердамским режиссер находил у Шекспира «до десятка совершенно ясных переключек»¹²⁵ и для показа

их придумал несколько способов. Во-первых, «подчеркивая близость Гамлета к гуманистам, ряд сцен Акимов перенес в библиотеку»¹²⁶. Для режиссера Гамлет в кабинете со скелетом — один из излюбленных приемов: «обрисовка действующих лиц с помощью дополнительного параллельного физического действия, на которое нет указаний в тексте»¹²⁷. Во-вторых, под Эразма был загримирован Горацио, вечный студент, «немножко тронутый романтикой типичного немецкого бурша»¹²⁸. Вместе А. И. Горюнов и А. Д. Козловский (Горацио) должны были «двойную нагрузку» реализовать сценически, но не все у них получалось: у Горюнова «как будто не хватает подлинного сарказма»¹²⁹, «в обращениях к публике у Козловского не хватает убедительности, отрывки из Эразма Роттердамского передаются не достаточно ярко и сильно»¹³⁰.

А. И. Горюнов заявлял, что Шекспир «видел Гамлета примерно таким, каким хочет сделать его Акимов»¹³¹, хотя и признавался, что «во многих узловых моментах роли, что грех таить, приходилось бороться также и с Шекспиром»¹³². Выросший на современном репертуаре, характерный и по преимуществу комедийный актер свою внешность пытался использовать, «как психологическую предпосылку для его [Гамлета] иронического и даже озлобленного отношения к окружающим»¹³³, чтобы получился эдакий «гадкий утенок». Воспитанник вахтанговской школы, актер все-таки испытывал сомнения по поводу нехватки внешней техники (голос, умение фехтовать); пластический рисунок помешала выстроить «излишняя точность»¹³⁴. Но главную проблему он видел в другом. Комментируя ее, актер говорил, что взаимоотношения Гамлета с окружающими предваряют монологи, которых он в спектакле был по большей части лишен. Ему «почти все время приходилось делать актерски очень трудную вещь — выходить на сцену для активного, напряженного действия, уже заряженному и целеустремленному без раскрытия внутренней жизни образа, донесенной предварительно до зрителя»¹³⁵. Актер считал, что из-за этого он так и «не сумел сочетать замысел постановщика с материалом роли»¹³⁶.

Спектакль. Явление первое

Михаил Чехов во время репетиций предлагал идти по сценам и интуитивно находить,

что каждая из них дает для сквозного действия, — внятный режиссерский подход к разбору текста. Из разбора 1-й сцены I акта актер делает важный для собственного понимания образа Гамлета вывод: стражники спешат сообщить новость о Духе именно принцу, значит «Гамлет в центре»¹³⁷ этого мира и всех происходящих событий. В процессе работы Чехов «не только постигал пьесу, но и „приспособлявал“ ее к собственной сокровенной идее»¹³⁸, акцентировал внимание на том, что отвечало действенной доминанте.

Пир у Короля — показательная для композиции всего спектакля сцена, Чехов в ней дает предощущение будущего развития своего образа, намекает на схему, по которой оно осуществится. Обычно подвижный, в этой роли Чехов сравнительно мало двигался, пластическое решение «было найдено в контрастном сплаве абсолютной неподвижности с „взрывами“ движений»¹³⁹. Гамлет сидел в стороне от празднующих, не отвечал на вопросы Короля и лишь «поднимал к зрительному залу полное муки лицо»¹⁴⁰. Обстановка с самого начала накалялась, и напряжение разряжалось, когда Гамлет оставался один: «при первых же словах монолога он движением всего тела как бы стремился высвободиться из оков плоти»¹⁴¹. После пронзительной тишины и неподвижности «текст, мысли и чувства Гамлета приобретали большую весомость, огромную силу воздействия на зрителей»¹⁴². Он сознательно «отказывался от подчеркнутого движения»¹⁴³ и полагался на «способность интуитивного постижения абсолюта»¹⁴⁴. По такому же принципу развивался образ в спектакле: первое состояние — потрясенного наблюдателя, второе — активно действующего.

В спектакле Акимова, согласно общему замыслу, зрителю сразу объявляли о намерениях постановщика во избежание неоправданных ожиданий (если такие оставались после активных допремьерных публикаций). Выходил Глашатай и обвинял идеалистов в искажении истинного лица Гамлета (было в этом что-то от вахтанговской игры в театр). Потом из темноты ночи появлялся Горацио (сцена, уходя в глубину, постепенно опускалась, отчего пропадала линия горизонта, и казалось, что он с трудом преодолевает пространство в целые мили¹⁴⁵). Потом выходил и сам Гамлет, «плотный, животно-темпераментный,

полнокровно-сангвинический, очень земной и тяжеловесный „молодой человек“ неизвестно столетия»¹⁴⁶.

Чехову необходим был медленный «вход» в спектакль; ориентируясь на создание цельного ощущения от образа, он выстраивал каждый эпизод, исходя из актерских потребностей (погружение, настрой). Акимову нужна была сцена-манифест, без промедлений ошарашивающая зрителей. И марш Гамлета был первым предупреждающим сигналом, началом большого озорного спектакля.

Сцена с Призраком

Самым, пожалуй, радикальным решением акимовского спектакля оказалась сцена с призраком отца — ее превратили в трюк, который разыгрывал Гамлет. Станным образом режиссерский «фокус» не вызвал бурной реакции, он скуп и скорее информативно описан. Его посчитали уступкой Реперткому и вульгарной социологии¹⁴⁷. У самого же режиссера есть беспроектное объяснение подобного трюка. Склонный к историческим отсылкам, Акимов обратился к сюжету Эразма Роттердамского из «Коллокий» — о двух молодых людях, устроивших инсценировку с появлением призрака, натолкнувшему его на представление сцены.

Здесь режиссер решал сразу три задачи. Первая — выпад в сторону «оппонента»: в Англии, мол, к духам относились «правильнее и здоровее, чем относился к ним М. А. Чехов». Вторая — сцена с призраком превращалась «из момента экспозиционного в момент действенный». Третья — Дух «является просто театральной прибавкой»¹⁴⁸. А значит, поводом для трюков и шуток, что не могло, конечно, не вызывать недовольства: «...патетическая сцена беседы сына с тенью отца превращалась в веселый балаган — жанр подменялся самым беззащитным образом»¹⁴⁹. Акимов пытался защититься историческими справками — «елизаветинская трагедия» распадается на два четких параллельных плана — «на план фарсовый и план трагедийный». «Точно так же сделана и пьеса „Гамлет“. В ней идут все время рядом два плана — план трагедийный и план комедийный...»¹⁵⁰. В этом ощущении амбивалентности не только «Гамлета» («на сцене елизаветинского театра немислима была чистая трагедия без прослойки из комических сцен»¹⁵¹), но и всего Шекспира Акимов не просто верен его поэтике,

но верен театру. В работе над Шекспиром (и под его «прикрытием») режиссер стремился отстоять в условиях 1930-х годов собственно театральный подход.

У Михаила Чехова в сцене с Духом — трагическая определенность и сосредоточенность. Он тоже отказывался от появления Духа на сцене, но для прямо противоположных целей. На репетициях Чехов заострял внимание на проблеме «недоигранности», «ведь Духа не доиграешь»¹⁵². Задача «сыграть» Дух лежала на всех героях («важны не образы, а дали, которые за образами открываются»¹⁵³), т. е. каждый персонаж должен был отыгрывать «реакцию», доказав и показав тем самым его присутствие. Способ существования в 4-й сцене I акта актер нашел, пройдя все предыдущие сцены, т. е. на собственном примере представив, что значит играть, отдаваясь интуитивному постижению абсолюта¹⁵⁴. Фигура Гамлета чуть заметно качивалась, в нем возникала «напряженность струны»¹⁵⁵ (по контрасту с Горацио и воинами, у которых были и динамика, и подчеркнутая скульптурность). «Слова Призрака, положенные на музыку, звучали в исполнении хора мужских голосов. Пение сопровождалось появлением мощного светового луча, символизирующего приход Духа. Мелодия Призрака не раз потом возникала в музыке спектакля»¹⁵⁶. Сам Гамлет стоял с воздетыми к небу глазами, литургическим жестом скрещенными на груди руками, «с льющимся на его голову сверху снопом лучей», «покачиваясь, словно несомый какими-то ритмическими волнами»¹⁵⁷.

В. А. Громов, вставая на защиту Чехова от обвинений в мистицизме, писал, что «выделенные световым лучом лица актеров на фоне ночной декорации Эльсинора — не только обычный, но избитый прием»¹⁵⁸; «воины, Горацио и сам Гамлет играли, будто в полутьме кулис видят Тень»¹⁵⁹ — такое решение тоже не было новым. К. С. Станиславский хотел заменить Призрака световым лучом¹⁶⁰ (от чего Г. Крэг отказался), так что ничего заведомо оригинального, сверхнеобычного в этом не было. Поражало (а иных раздражало) другое — состояние чеховского Гамлета в этот момент: «он затмевал всех других исполнителей», «он один видел своего отца, а зрители, как загипнотизированные, видели и слышали то, что воспринимал Чехов»¹⁶¹. Достигалось это во многом благодаря предыдущим сценам —

простроенному переходу от одной к другой. Чехов проходил этот путь вместе со зрителем, давая возможность эмоционально подготовиться для восприятия сцены встречи Гамлета с Духом: сцена с Королем и Королевой, мысли о самоубийстве, появление Горацио с ошеломляющей новостью, короткий возглас «Как, моего отца и короля?», в котором скрыта «пружина всего дальнейшего действия»¹⁶². После встречи с Духом (когда «голосом, только голосом, призрачными хорами сопровождаемым, утверждается его реальность для Гамлета»¹⁶³) он будет лежать ничком посреди сцены, и нет сомнений в том, что никаких человеческих сил и сознания не хватает, чтобы постичь эту встречу.

Важно понять, какое открытие вводило его в это состояние. Наивно было бы считать, что Гамлет явившийся Дух поражал, как Дон Гуана статуя Командора. Гамлету через встречу «открывалось, что мир Двором не исчерпывается, что существуют другие сферы, где полномочен и властен Дух, как целостный и универсальный идеал»¹⁶⁴. Обретя опору в Духе, «чеховский герой находил возможность незанятого и острого перехода к волевой собранности и уверенности знающего», «из душевной муки и вселенской тоски он оказывался окликнут и призван к великой задаче»¹⁶⁵. Об этом не раз говорили во время репетиций. А. И. Чебан, разбирая вопрос «Зачем же я связать ее рожден?», который для Гамлета становился одновременно уже и ответом, называл это острейшим моментом осознания Гамлетом собственной миссии. «Моление о Чаше. Гамлет принимает крест»¹⁶⁶. П. А. Марков называл слова «Распалась связь времен» «основным мотивом роли»¹⁶⁷.

Теперь Гамлет «отказывается от мудрых (земных) предостережений Горацио»¹⁶⁸, для него не остается выбора. И не потому, что он герой по призванию, просто иначе нельзя. «Будешь действовать — погибнешь. Не будешь действовать — сгниешь»¹⁶⁹. В записях репетиций часто встречаются характеристики «земная», «земной», «земное», «земные»¹⁷⁰ как противостоящие «миру Духа». Деля всех персонажей на друзей и врагов Гамлета, В. С. Смышляев определял их еще и через физиологическую субстанцию — плоть оказывалась со знаком минус¹⁷¹. Это деление всех на два лагеря («черно-белая эстетика эпохи, какой она офор-

милась на левом фланге»¹⁷²) срабатывало, но скорее всего не до конца. В пересказе А. В. Луначарского этот мотив прочитывается: Гамлет — тонко мыслящий человек, «физиологически ломкий, хрупкий» (может, в детстве много болел)¹⁷³; придворные с обнаженными, лысыми головами («по стопам немецких граверов»), «шаркуны, лизоблюды, паразиты»¹⁷⁴.

Мир Эльсинора

Описание Маркова дает ясное представление о том, как спектакль М. Чехова стал соединением различных начал. «Монументальное и любопытное в отдельных деталях представление порой впадало в оперную законченность — мерные движения рыцарей, взлеты знамен и звуки труб возвращали зрителя к помпезности „Лоэнгрин“ в Большом театре; иногда сегодняшний „Гамлет“ обнажал нити, связывающие его с вахтанговским „Эриком“ — в построении толпы придворных, в согнутых фигурах, в костюмах и гримах открывались формы, закрепленные Вахтанговым, но в „Гамлете“ прозвучавшие как предание, а не как живая находка; иногда же — и это было основным стилем спектакля — на память приходили средневековые немецкие гравюры; возрожденные, однако, в духе мюнхенского модернизма или, в лучшем случае, современного немецкого экспрессионизма»¹⁷⁵.

Эклектичность зрелищности, в которой, по мнению П. А. Маркова, коренился залог привлекательности спектакля для зрителей, не была связана с монодрамой Гамлета — главным достижением и ценностью постановки. Вместо торжественности возникла помпезность, в актерском исполнении было соединение «методов Вахтангова с приемами обычного актерского „большого“ спектакля»¹⁷⁶.

У Акимова к Эльсинору был иной подход, он с его помощью решал другие задачи. «Быт, которого Акимов не терпел на сцене, здесь, заостренный и гиперболизированный, был нужен режиссеру для того, чтобы превратить „чахлые тени сознания“ в мясистые образы бытия»¹⁷⁷.

Абстрактный масштабный мир чеховского Эльсинора, вызывая претензии своим стилистическим разнообразием, подталкивал к обобщенным заключениям. Перенасыщенный аттракционами акимовский мир тянул в другую сторону — анализировать их поштучно. У одних

возникало ощущение «весьма добросовестно реставрированной исторической эпохи»¹⁷⁸, восстановленной в ее примитивной грубости: «У Акимова подход не современника, а подход археолога»¹⁷⁹. Англичане были с этим не согласны. В «Вечерней Москве» была перепечатана заметка из «Иллюстрейтед Лондон Ньюс» с публикацией эскизов к спектаклю, снабженных указаниями на «ошибки»: гробокопатели одеты в «эксцентрическое рабочее платье», Король «в костюме XVI в., тогда как шляпа с плюмажем, безусловно, стюартовская», Офелия «невозможное смешение стилей»¹⁸⁰. Суровое заключение английских экспертов — в спектакле скомбинировано восемь жанров драмы, перечисленных Полонием: «трагедия, комедия, история, пастораль, комическая пастораль, историческая пастораль, трагическая история, траги-комико-историческая пастораль»¹⁸¹ — могло Акимова не только позабавить, но и одушевить. А уж сегодня ему позавидовал бы любой постмодернист!

Конкретизация бытовой обстановки, несмотря на то, что Акимов про нее много писал и прикрывался верностью ей¹⁸², — никогда не была целью создаваемого им сценического мира, да и настаивал он на другом: «...быт должен быть обобщен и воплощен в художественные образы»¹⁸³. Редкие критики писали отдельно об оформлении «Гамлета»: «...что бы ни происходило на сцене, все так же безмятежны небеса намалеванных задников, все так же анфиладой раскрываются залы Эльсинора, все так же на неизменных лестницах исторические фигуры демонстрируют свои костюмы»¹⁸⁴. Для создания исторической иллюзии, продолжал искусствовед, режиссер выводит живых лошадей в сцене охоты, а за «трехмерной, реальной архитектурой раскрывается иллюзорная даль живописных задников»¹⁸⁵. В этой «эклектике» напрасно виделся криминал. И до Акимова, и после него все это могло быть мертвым грузом, а могло работать театрально. Другое дело, что сам Акимов был не вполне доволен оформлением «Гамлета». Позже он писал: «...если бы я сделал только оформление, то я бы его сделал лучше»¹⁸⁶. «Лучше» не в смысле костюма Офелии или головного убора Короля, а в большем совпадении с действием. Заметила это и критика: «Акимов-художник в целом ряде мест оказался слабее Акимова-дебютанта-режиссера»¹⁸⁷. И это понятно. Акимову в «Гам-

лете» не надо было доказывать, что он художник. Надо было — что режиссер. У зрелого Акимова трудно определить, какая идея рождена сознанием художника, какая — режиссера. Но фрагментарная структура осталась от «Гамлета» навсегда: «Лично я вижу идеальный спектакль кусками»¹⁸⁸. Режиссер неизменно решал отдельно взятую сцену — эпизод в его завершенности, и если он удавался, то во всех отношениях — и в актерском исполнении, и в сценографическом решении, и с точки зрения режиссуры.

Офелия. Полоний. Лаэрт

Образ Офелии «пострадал» у обоих создателей «Гамлета» — один лишил его материальной, другой — душевной наполненности. Но и там, и там Офелия решалась в зависимости от трактовки Гамлета. Во МХАТе 2-м Офелия, по словам А. И. Чебана, «огромная интуитивная мудрость, чистота, стихия любви»¹⁸⁹, часть души Гамлета, самое дорогое, что у него есть. Но любовь к ней Гамлета — это любовь земная, любовь тела к телу (М. А. Чехов), а потому — препятствие его миссии. И его «отказ от Офелии — это первый шаг тернистого пути»¹⁹⁰. Гамлет любит Офелию и отрекается от нее, наглядно демонстрируя высоту своего нового сознания. Особенно ярко показывалось это в 1-й сцене III акта (когда их беседу подслушивают): звучат его отвергающие, злые слова, а обращенные к Офелии жесты «передают нежность и восхищение»¹⁹¹.

Трактовка Офелии у Акимова неожиданно оказалась ближе к решению Г. Крэга, чем ему того бы хотелось. Художественный театр крэговскую трактовку Офелии отверг — даже никак не причастный к ней Вл. И. Немирович-Данченко долго не мог прийти в себя от шока — «человечество триста лет „берегло эту кристаллически чистую девушку“». Никто не поймет, почему „вдруг в один вечер, где-то в Камергерском переулке, хотят отнять это у людей“»¹⁹². Не реализованная в спектакле, вряд ли эта трактовка была известна Акимову, хотя слухами и легендами, как известно, театральный мир полнится. В любом случае, Акимов был первым режиссером, представившим на сцене *такую* Офелию. «Она похожа на того несчастного поросенка, которого оставляли на берегу Нила для ловли крокодилов»¹⁹³, — говорил Крэг Станиславскому. Офелия — Г. В. Вагина была

у Акимова «поросенком» не несчастным, а вполне аппетитным — «краснощекая, провинциальная простушка»¹⁹⁴, но в распутстве удержу не знающая — «великосветская потаскушка»¹⁹⁵. Она из «приманки», с помощью которой Клавдий и Полоний хотят выведать тайну Гамлета¹⁹⁶, превратилась в сознательную «шпионку». Если у Крэга Гамлет любит не Офелию, а «только свое воображение» и она становится ему близка, лишь сойдя с ума, акимовскому Гамлету — «нормальному человеку, пьющему, едящему, бредущему... и в отдельные моменты даже слегка гаерствующему»¹⁹⁷ — метафизика любви была чужда. Любовная линия снималась вообще, вместо нее возникла линия детективная, и роль Офелии сводилась к одному: «Функции этой девицы в пьесе заключаются в том, что она является третьим шпионом, приставленным к Гамлету: Розенкранц, Гильденштерн — и Офелия»¹⁹⁸. Такой трактовке Акимов находил подтверждение у английских шекспироведов Мортон Люса и Джеффри Крэмпса¹⁹⁹. Смерть ей уготована соответствующая: «назююкалась высокопоставленная девка и бухнула в воду»²⁰⁰. Удивительно, что, говоря о сценической реализации крэговской трактовки Офелии Питером Бруком (Мэри Юр) и Андреем Тарковским (беременная Офелия Инны Чуриковой)²⁰¹, Т. И. Бачелис не вспоминает об Акимове, — ведь его приоритет здесь бесспорен.

Соответственно Лаэрт в исполнении Л. М. Шихматова — «галльский петушок»²⁰², «глуповатый и прямой парень со вздернутым носом»²⁰³. Б. В. Щукин — Полоний получил немало похвал и был, наверное, очень к месту в спектакле, несмотря на то, что вскоре, сыграв В. И. Ленина, открекся от «Гамлета» — «не спектакль, а только скелет, на котором нет еще ни мышц, ни мяса, ни нервов»²⁰⁴. Критики его Полонием были удовлетворены: добродушный папаша, желающий пристроить свою дочь, шут гороховый²⁰⁵, «хитрый и надутый, как павлин»²⁰⁶. «Полоний — Щукин — целиком в плане шекспировского спектакля. Он штатный шут шекспировской трагедии. Надутый и важный, хитрый и чванливый, лукавый царедворец и комический старик — таков Полоний в новой (она же старая шекспировская) трактовке Щукина»²⁰⁷. Щукина хвалил и Акимов, считая сцену его смерти особенно удачной в логике спектакля. Вместо предсмертной реплики Полония «Ой, я убит острым оружием» М. Л. Лозинский

написал по настоянию Акимова одно слово — «зарезали», и «Полоний деловито заявлял: „зарезали“»²⁰⁸, падая замертво; этим удавалось «достичь чисто шекспировского эффекта»²⁰⁹. «Быстрая перекидка из комического в трагическое — вот то, чего нужно добиваться в Шекспире»²¹⁰, — говорил Акимов.

В спектакле МХАТа 2-го смерть Полония ставилась в зависимость от метафизической платформы целого. Полоний трактовался как мелкий бес, «узкая материалистическая стихия»²¹¹, а значит, «зло, как Король, погибает тяжело, а зло мелкое, как Полоний, погибает от щелчка»²¹². Собирались решить вопрос и о «взаимотношениях» Полония с Духом. Чехов всерьез полагал, что, если Полоний выпадет из общей линии этих взаимоотношений, его вообще нужно снять (все должно быть подчинено Духу!). В конце концов решили так: Полоний почувствовал общую атмосферу, связанную с явлением Духа, и намеренно решил ее разрушать. Чехов говорил: «Нужно показать изумительный тип атеиста. Он через всех прочел присутствие Духа и испугался»²¹³.

Будущими Полониями задуманы были Розенкранц (И. П. Новский) с Гильденштерном (В. П. Ключарев). Во время репетиций о них говорили: «совершенно без лица, потрясающе одинаковые», «пешки шахматной игры», «азбука земной жизни»²¹⁴. Таких, как они, — целые легионы, они примыкают к мышиному стаду придворных сплетников и шаркунов. Критики отмечали их эффектные костюмы и лысые головы — «настолько шаржированы, что непонятно, как эти Добчинский и Бобчинский могли быть когда-то друзьями Гамлета»²¹⁵.

Король и Королева

Над одноликим стадом мышей возвышался Клавдий, по образному слову М. М. Морозова, — «подземный крот»²¹⁶. В. В. Иванов назвал Короля в исполнении А. И. Чебана средоточием и кульминацией «мира мертвых», «воплощенным в традиции Вахтангова, но без его виртуозности и темперамента»²¹⁷. По мнению критиков, несмотря на то, что в редких сценах Чебан в роли Короля доходил «до химерических размеров, обнажая приемы подлинно-театрального гротеска»²¹⁸, он все же выпадал из общего плана: «увлекся гравюрами, изображающими японских актеров»²¹⁹, в «маске, пародирующий Петра Великого, казался

связанным и не свободным; он был зловеще монументален, но замысел не нашел окончательного воплощения»²²⁰. А Король, по замыслу Чехова, — фигура узловая, он должен быть колоссом, чтобы было ясно, с какой страшной силой вступает в конфликт герой. Во избежание риска (чтобы не возлагать всю нагрузку на одного персонажа) была создана целая армия придворных. Получалось, что единоборство с Клавдием — это единоборство с единым сплоченным миром, «пронизанным могущественными внутренними взаимосвязями и в этом смысле враждебным изначальной индивидуалистической позиции героя»²²¹. Когда серая масса одновременно издавала мышинный писк (во время убийства Короля), это смотрелось очень эффектно.

Теме монолитности зла принадлежала и Королева в исполнении В. В. Соловьевой. С нее снимали ответственность за происходящее (она не знает, что Клавдий убийца) и делали жертвой — Гертруда полностью находится под властью зла. Стояла задача «показать ее загнипнотизированным существом, стихией слабости, рабства»²²². «Скупыми сценическими средствами Соловьева лепит большую и своеобразную фигуру, очень близко отвечающую замыслам режиссера: модернизованная символичность странно сочетается с ее реальным темпераментом»²²³.

Созданный образ («внешне-монументальная строгость движений, лицо с широко раскрытыми глазами на бледной выточенной маске, мертвенная холодность рисунка»²²⁴) скрывал огромную напряженность, находящую выход в разговоре с Гамлетом в 4-й сцене III акта. Входя в спальню матери, Гамлет нес на плечах тяжкий груз, но был спокоен и кроток, что, конечно, смотрелось намного выигрышней раздраженной активности. Возникал мотив возможного прощения человека слабого и неспособного сопротивляться злу. На глазах матери Гамлет возгорался, бросал на пол медальон с изображением Клавдия, чуть ли не с восторгом убивал Полония — делал все, чтобы довести ее до смятения, чтобы через нее, через победу зла в ней, одолеть самое зло. Но тщетно. Сцена прощания с матерью была мощнее, чем отказ от Офелии. Резкость Гамлета сменялась вдруг спокойствием (фоном звучала мелодия Призрака), он впадал в оцепенение. Уходя, он доверчиво спрашивал у матери про Англию, и ее

молчание было для него лучшим ответом; Гамлету «было страшно за человека, который так опутан злом, что его нельзя прошибить ни гневом, ни любовью»²²⁵.

У Акимова с Королевой, как и с Офелией, не было связано ни экзистенциальных проблем, ни эмоциональных оправданий. Гертруда в исполнении А. А. Орочко была плоть от плоти коварного и жестокого мира Эльсинора, самой главной его частью. Актриса вслед за режиссером погрузилась в изучение истории европейских монархинь, сделав вывод, что у них «не преобладали черты особого человеколюбия и материнской нежности»²²⁶. Королеве досталась часть текста Короля, что, конечно, помогло актрисе «выявить линию жажды власти и борьбы за престол»²²⁷. Критики в целом высоко оценили созданный Орочко образ. «Исключительно запоминается королева — Орочко, сумевшая, не входя в противоречие с бытовым замыслом режиссерской трактовки ее роли, придать ей элементы подлинной трагедии. Королева — Орочко — злая, жадная, своеправная женщина, держащая Клавдия под башмаком, но и не забывающая, что она супруга короля»²²⁸. И даже те, кто считал, что роль «проведена на одной ноте» и «приближается к сценической маске»²²⁹, не могли отрицать, что нота эта трагическая, а маска надолго врезается в память.

За три года до постановки «Гамлета» Акимов писал, что театру свойственно приносить «полезные плоды, которые не могли быть предусмотрены»²³⁰. Эту его веру в силу театра можно «расщепить» и посмотреть с этой точки зрения на актера, на силу актерской техники. Так, не предусмотренным заранее «полезным плодом» стал в спектакле Король в исполнении Р. Н. Симонова, хотя актер из всех оставшихся к 1932 году «вахтанговцев», бесспорно, был первым и его успех можно было предсказать. Виртуозная и одушевленная техника актера, иронический склад его дарования оказались близки молодому режиссеру Акимову, как когда-то его учителю Вахтангову. Актер В. В. Куза писал, что не принимал сначала назначение Симонова на роль Клавдия, но «манера игры, приближающаяся к замыслу, изложенному Н. П., найдена в исполнении Симонова»²³¹. Так считали и критики — «полностью в плане Акимова тонко и разнообразно сыграна Симоновым роль Клавдия»²³².

Р. Н. Симонов подробно описал свой путь к образу: он много фантазировал, отправляя Клавдия путешествовать в романские страны, где тот «приобрел чисто французскую легкость манер» и «авантюризм»²³³. Актер неизменно думал о технике: речь, внешний рисунок и ответственность роли. Как отмечают участники репетиций, актеру удалось «виртуозно овладеть шекспировским стихом и ритмом речи»²³⁴. Для создания внешнего рисунка роли Симонов обратился к живописи Возрождения, искал там «широкий раскрытый жест, не стесненное ничем движение»²³⁵. Критики писали, что «легкомыслие, трусость, фатовство тонко переплетаются в созданном Симоновым образе Клавдия с королевским величием и царственной фанатерией»²³⁶; «на тонких порочных ножках двигается этот изъеденный молью разврата циник в маске добродетели»²³⁷.

Симонов писал, что при его актерских данных и особенностях режиссерской трактовки необходимо было найти действенную магистраль роли, иначе Гамлету не с кем было бы бороться. Симонов по-режиссерски разделил роль на три части: мало действенная (до «Мышеловки»), действенная (когда он решает отправить пасынка в Англию) и последняя, когда «Гамлет внезапно возвращается из Англии и, наконец, наступает катастрофа»²³⁸. Но вся эта действенная активность Клавдия должна была, по убеждению актера, подаваться иронически, иметь жалкий характер, так как он был не настоящий, а «примазавшийся»²³⁹ король, «жалкий шут»²⁴⁰ рядом с властной матроной Гертрудой (ироническая двойственность характера предполагалась Акимовым и в Гамлете, но не была воплощена А. И. Горюновым). Очень смешно об этой влюбленной парочке рассуждал сам Акимов. О Клавдии известно очень мало (ростом меньше брата, да еще и трус), и сценически это весьма невыгодно (почему тогда Королева его выбирает?), так что следует его сделать молодым, ровесником Гамлету, и «вся интрига зрительно делается более убедительной»²⁴¹ (и принцу обиднее). Так «целиком под башмаком старшей его по возрасту королевы Гертруды»²⁴² оказывался молоденький, «легкомысленный и пустой король-повеса»²⁴³.

Описывая игру Симонова, многие критики обращались к сравнению: «Король в основном снижен до персонажа из Турандот, но иногда он возвышается до пафоса»²⁴⁴. Многие

видели здесь не положительный момент, а проблему: «Виртуозен Симонов (Король), но ведь на его исполнении лежит печать той пенящейся, легкой театральности, которая идет отнюдь не от Шекспира, а, наоборот, от „Принцессы Турандот“»²⁴⁵. Да, времена «Турандот» заканчивались, и не только для Шекспира. Его теперь надо было ставить, вооружившись не театральными традициями «Турандот», а вышедшим спустя год после акимовского «Гамлета» пособием «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Но Акимов был Симоновым «чрезвычайно доволен»²⁴⁶.

«Мышеловка»

Сцены с Королем были, вероятно, лучшими в спектакле, в них был «блеск театральности»²⁴⁷, они отвечали установке режиссера. Первая — это, конечно, сеанс позирования. «На высоком постаменте был установлен каркас, изображающий парадное царское одеяние (явно масштабнее фигуры Симонова-короля). Клавдий становился за каркас, а слуги, чтобы он не утруждал себя, держали жезл, скипетр и корону над его головой»²⁴⁸. Вторая — финал «Мышеловки». Во всех рецензиях и последующих исследованиях неизменно упоминался стелющийся по лестнице вслед за убегающим в страхе разоблаченным Клавдием длинный плащ, который «вился и клубился, как страшный кровавый след преступления»²⁴⁹. Даже отвергший «Гамлета» П. А. Марков констатировал, что сцена эта неизменно вызывает аплодисменты²⁵⁰. И если согласиться с ним, что «вся сцена „мышеловки“ заменена плащом короля»²⁵¹ (не видно лиц Клавдия и Гамлета, не слышны их реплики), разве эта потрясающая театральная метафора не адекватна ключевой сцене трагедии Шекспира? Акимов специально перенес спектакль «Убийство Гонзаго» на его репетицию, чтобы «такой момент, как реакция короля на спектакль... выделить в самостоятельное зрелище»²⁵². По достоинству оценил «трюк» с плащом Адр. Пиотровский, назвав «развевающийся пурпурный шарф короля Клавдия на черной дворцовой лестнице»²⁵³ прекрасной режиссерской находкой. Интересным ему показался «идуший отчасти от мейерхольдовского „Леса“»²⁵⁴ принцип овеществления — подача отвлеченно разговорной сцены с помощью пантомимы или игры с предметами. Была тут и доля вахтанговской условности: как

и в случае позирования, метафорически ове­щественялась тема непрочности власти; ре­жиссер переносил «философию Шекспира в сцены образительно-пластические»²⁵⁵. И если у Акимова «мог смеяться и ре­квизит»²⁵⁶, то смеялся он смехом ироническим, разобла­чающим.

В спектакле МХАТа 2-го сцена «Мыше­ловки» тоже имела успех, ее называли жемчу­жиной постановки. Бродячие актеры (в ис­полнении А. М. Жилинского, А. Д. Давыдова, Л. П. Жиделевой и А. И. Благонравова), «белые помощники», «идеальный образ искусства», несли, по плану Чехова, радость, мудрость и волю, и «зал должен подняться, заплодиро­вать, захваченный этим мощным излучени­ем»²⁵⁷, а сам Гамлет почувствовать необычай­ный приток сил. Я. Тугендхольд считал, что сцена с актерами обнаруживала эстетский ха­рактер спектакля в целом: их представление «проходит в нежнейших тонах пасторали», словно сцена «взята напрокат из „Туран­дот“!»²⁵⁸. А. В. Луначарскому казалось, что тут больше подошла бы таировская школа, так как необходима четкость жестов²⁵⁹, отсутствовав­шая у актеров «Мышеловки». Но так или ина­че, созданная театром сцена репетиции пре­вращалась в заменившую словесные указания пантомиму, которой Гамлет руководил, словно режиссер. Критики отмечали, что «необычайно тонко и сильно он проводит сцену репетиции с актерами, когда один безмолвный поворот его глаз, прячущий слезы, незабываемо потряса­ет»²⁶⁰. Это для Чехова было важно: «Глаза ак­тера — вот то, что имеет право на максимальную выразительность, но глаза только тогда будут действительно выразительными, когда все тело актера, исполненное волей, рисует в сцениче­ском пространстве свои формы и линии»²⁶¹.

Кроме тонких моментов, были в этой сце­не и яркие, игровые: «обозначая трусливую оглядку злодея»²⁶², Гамлет–Чехов прибли­жался к спящему и точным пантомимиче­ским жестом вливал в ухо из несуществующей склян­ки несуществующий яд. Резкая остано­вка — потрясенный происходящим он замирал, переставал изображать злодея и отходил от «умерщвленного» уже самим собой, Гамлетом. В пантомиме с Королевой «Чехов раскрывал технику, с помощью которой Злу удается ма­нипулировать человеком»²⁶³: подойдя со спины, он проводил по ее голове и глазам руками,

будто вводя в бессознательное состояние, гип­нотизируя, внушая.

Дуэль

Многое в спектакле Михаила Чехова было построено с расчетом на «пере­кличку» сцен, и чуткий зритель, смотря очередную, вспоми­нал о предшествующей. Так 2-я сцена пятого, финального акта была таким же срежиссиро­ванным спектаклем, как и «Мышеловка»; ре­жиссером тут выступал Клавдий, а репетицию он провел в 7-й сцене предыдущего акта, когда договаривался с Лаэртом об условиях пред­стоящей дуэли. Появлялся ни о чем не подо­зревающий Гамлет и «с чисто русской само­забвенностью каялся в своей вине перед Лаэртом»²⁶⁴. Как и в сцене с матерью, желая спасти не столько ее, сколько человеческое в ней, покаяние перед Лаэртом также предпо­лагало универсальный смысл — через него Гамлет просил прощения у всего мира.

К дуэли Гамлет–Чехов приступал «пол­ный спортивного азарта»²⁶⁵. Но если в сцене репетиции вольная игра играла в страшную жизнь, «здесь страшная жизнь прикинулась вольной игрой»²⁶⁶. Поединок-игра превращал­ся в поединок-расправу. Парадокс сцены был в легкости, с которой Гамлет, играючи, одержи­вал победу над сильным противником, он «играл беспечно и воодушевленно, бескорыст­но и раскованно», возникал «оазис свободной, самозабвенной игры»²⁶⁷. Как человеку играю­щему, Гамлету удается одержать победу, легкую и красивую. Узнав от Лаэрта об обмане, Гамлет преображался. В «стихийной, ослепительной, как молния, вспышке воли»²⁶⁸ он убивал Клав­дия. Для выполнения миссии ему предстояло пройти долгий путь, последним из этапов ко­торого был опыт игры, «служение добру оказа­лось неотделимо от опыта свободы»²⁶⁹.

В финальной сцене спектакля торже­ствовал не только Гамлет, но — через Чехова — принцип новой актерской игры. На сцене театра им. Евг. Вахтангова торжествовала режиссер­ская фантазия. Насколько в этой сцене для Чехова был важен Гамлет, настолько он был не принципиален для Акимова. В сцене поедин­ка — на особой площадке на манер средневеко­вых турниров — режиссер поставил большую группу зрителей из актеров и кукол, «подве­шенных на специальном устройстве и дви­гавшихся в нужных местах сцены, имитируя

движения толпы»²⁷⁰. Американского критика смутило подобное соединение (оно встречалось и в сцене охоты, когда Король и Королева выезжали на живых лошадях, а остальные передвигались на сделанных из папье-маше) и еще больше — момент, когда кукол уносили со сцены прямо на глазах у публики²⁷¹, — «лишь до конца фантастическая постановка или же постановка веселая, на грани бурлеска, пародии сможет выдержать перегрузки подобной стилизации»²⁷². Ну что ж, сказали бы сегодня, американскому театру еще надо было учиться у русского.

В статье 1935 года «короткое и самостоятельное»²⁷³ воздействие декорации на зрителя Акимов назовет наиболее интересным и вместе с тем трудным трюком. Он описывает самый удачный из получившихся у него видов такого воздействия (в «Робеспьере» 1931 года), который очень похож на использованный в «Гамлете»: в сцене голосования «массовку» создавали лепные головы с воротниками и жабо, когда последние ряды их поднимались на шесть-семь метров, «было не натуралистично, но в тысячу раз темпераментнее и выразительнее, чем если бы двести статистов встали со стульев»²⁷⁴.

Явление последнее

Чеховский спектакль заканчивался смертью Гамлета, замыкающей цикл одной жизни. Умирала плоть, но внутренний свет становился ярче. Освещение из зловеще-красного переходило «в ослепительно белое, заливающее все пространство»²⁷⁵. Под звуки торжественной музыки над телом Гамлета опускали знамена.

Примечания

¹ См.: *Чушкин Н. Н.* Гамлет—Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М., 1966. С. 204—205.

² *Марков П. А.* Торжество победителя // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 36.

³ *Загорский М.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 6.

⁴ *Чехов М. А.* Путь актера // *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 125.

⁵ *Ромаиов Б. С.* Московский Художественный театр Второй и современность, 1922—1925 // Московский Художественный театр Второй. М., 1925. С. 34.

⁶ См.: *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. Л., 1986. С. 127.

⁷ Там же. С. 129.

⁸ См.: *Пригожина Л. Г.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // Театрон. 2008. № 1. С. 46.

⁹ См.: *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 2. С. 122.

¹⁰ Там же.

Фортинбрас не появлялся. По мнению критиков, это лишало трагедию «венчающего ее конца»²⁷⁶, так как явление норвежского властителя имело символический смысл — «начало действительности и трезвости, как бы торжествующей над погибшим в лице Гамлета началом трагической раздвоенности»²⁷⁷. М. М. Морозов видел в этом пессимистическом финале отражение настроения части русской интеллигенции, отрицающей возможность новой жизни, но — призывал он к оптимизму — «мир неизмеримо больше отдельного человека»²⁷⁸.

Решенный в традиционных приемах (музыка, свет, массовка) финал мог бы, конечно, и не вынести на своих патетических плечах всей предполагавшейся нагрузки, но он «имел мощное содержательно-эмоциональное обеспечение в лице чеховского Гамлета»²⁷⁹. Актер подводил зрителя к глубокому сопереживанию своему герою, к переживанию гибели отдельно взятой личности — так возвращались смысл и значение человека. И это, как пишет В. В. Иванов, не «апология индивидуализма», а гуманистическая миссия, в которой — и только в ней — актер «расходился с эпохой»²⁸⁰.

Если оставить один-единственный из всех прозвучавших вопросов к Гамлету Акимова, то это будет полный недоумения вопрос, связанный с его смертью. Горацио объяснял, что принц-студент гибнет, потому что «слишком философ и ученый, но очень мало приспособленный для практической жизни человек»²⁸¹. Звучало это по тем временам вполне убедительно, хотя критики, понятное дело, такой финал назвали «самым слабым звеном спектакля»²⁸².

¹¹ См.: *Жежеленко М. Л.* Комедийная режиссура. Н. П. Акимов // Из опыта русско-советской режиссуры 1930-х годов. Л., 1989. С. 96.

¹² *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

¹³ *Акимов Н. П.* Шекспир, прочитанный заново // Вечерняя Москва. 1932. 11 мая.

¹⁴ *Басселес А.* Румяна истории: Оформление «Гамлета» // Советское искусство. 1932. 3 июня.

¹⁵ См.: *Акимов Н. П.* Как театр им. Вахтангова ставит «Гамлета» // Известия. 1932. 26 марта.

¹⁶ *Акимов Н. П.* «Гамлет». К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 47. С. 15.

¹⁷ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 121.

¹⁸ Когда в 1938 году критик М. О. Янковский сопоставлял Мальволио — А. Д. Бениаминова с Мальволио — М. А. Чеховым не в пользу последнего, там также имелся наивный «расчет» на поддержку Акимова за счет ликвидированного в 1936 году МХАТа 2-го.

¹⁹ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 128.

²⁰ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. Л., 1976. С. 172.

²¹ Там же. С. 170.

²² Там же.

²³ Там же. С. 170–171.

²⁴ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения, 1985. М., 1987. С. 220.

²⁵ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр: Документы и материалы. С. 171.

²⁶ Чехов М. А. Путь актера // Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 1. С. 126.

²⁷ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 171.

²⁸ См.: Там же. С. 170.

²⁹ См.: «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова: Режиссерская экспозиция и стенограммы Художественного совещания Театра им. Евг. Вахтангова [Приложение] // Реальность и образность: Проблемы советской режиссуры 30–40-х годов. М., 1984. С. 244.

³⁰ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтанго-

ва // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 126.

³¹ Там же. С. 125.

³² Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 10.

³³ *Акимов Н. П.* «Гамлет» к постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 47. С. 14.

³⁴ Там же. С. 15.

³⁵ *Акимов Н. П.* Шекспир, прочитанный заново // Вечерняя Москва. 1932. 11 мая.

³⁶ *Луначарский А. В.* Среди сезона 1923/24 г. // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: Избранные статьи: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 270.

³⁷ *Марков П. А.* Театральная жизнь в Москве: Начало сезона 1924/25 года // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 207.

³⁸ М. А. Чехов — Гамлет [Отзывы Н. Волкова, П. Маркова, Хр. Херсонского] // Рабочий и театр. 1924. № 11. С. 9.

³⁹ См.: *Марков П. А.* «Гамлет». МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 194–195.

⁴⁰ *Марков П. А.* Театральная жизнь в Москве: Начало сезона 1924/25 года // Там же. С. 209.

⁴¹ *Гогоберидзе Е.* Наши театры с птичьего полета: В порядке дискуссии // Жизнь искусства. 1925. № 47. С. 5.

⁴² *Загорский М.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 7.

⁴³ *Луначарский А. В.* Среди сезона 1923/24 г. // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Т. 1. С. 271.

⁴⁴ *Загорский М.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 6.

⁴⁵ *Ромашов Б. С.* Московский Художественный театр Второй и современность, 1922–1925 // Московский Художественный театр Второй. С. 33.

⁴⁶ *Россов Н. П.* «Гамлет» популярный с другой стороны // Новый зритель. 1924. № 48. С. 13.

⁴⁷ *Мазинг Б.* «Гамлет» Второго Художественного театра // Красная газета, веч. вып. 1928. 5 июня.

⁴⁸ *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // *Морозов М. М.* Избранное. М., 1979. С. 415.

⁴⁹ *Алперс Б. В.* Русский Гамлет // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 405.

⁵⁰ См.: Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 8–12; *Акимов Н. П.* «Гамлет». К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 47. С. 14–17; *Акимов Н. П.* Как театр им. Вахтангова ставит «Гамлета» // Известия. 1932. 26 марта; *Акимов Н. П.* Шекспир, прочитанный заново // Вечерняя Москва. 1932. 11 мая.

⁵¹ См.: *Горелик М.* «Лошади Гамлета» // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 48.

⁵² *Нусинов И.* «Гамлет». К предстоящей постановке в театре им. Вахтангова // Советское искусство. 1932. 9 мая.

⁵³ См.: *Бескин Эм.* Гамлет на русской сцене // Вечерняя Москва. 1932. 16 мая.

⁵⁴ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

⁵⁵ *Р. О.* «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

⁵⁶ *Розенцвейг Б.* Спектакль на тему Шекспира: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Комсомольская правда. 1932. 11 июня. С. 4.

⁵⁷ *Куза В. В.* По поводу одной рецензии // Театр и драматургия. 1933. № 5. С. 22.

⁵⁸ См. сноску: *Марков П. А.* «Гамлет» в постановке Н. Акимова // *Марков П. А.* Правда театра. М., 1964. С. 476.

⁵⁹ См.: Там же. С. 477.

⁶⁰ См.: Там же. С. 481.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 480.

⁶³ См.: Трагедия о «Гамлете»: Фельетон Снайпера // Красная газета, веч. вып. 1933. 10 июня.

⁶⁴ *Пиотровский Адр.* «Гамлет без философии» // Красная газета, веч. вып. 1933. 31 мая.

⁶⁵ В начале 1990-х годов В. В. Миронова назовет те же имена пред-

шественников, говоря, что «Гамлет» взошел на почве предыдущего десятилетия (см.: *Миронова В.* «Гамлет» по-акимовски // В спорах о театре. СПб., 1992. С. 18).

⁶⁶ *Пиотровский Адр.* «Гамлет без философии» // Красная газета, веч. вып. 1933. 31 мая.

⁶⁷ См.: *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 152–153.

⁶⁸ См.: *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // *Морозов М. М.* Избранное. С. 413.

⁶⁹ *Акимов Н. П.* «Гамлет» у Вахтанговцев // Красная газета, утр. вып. 1933. 26 мая.

⁷⁰ *Горюнов А. И.* Гамлет и Селестен // Советское искусство. 1933. 26 апр.

⁷¹ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 120.

⁷² См.: Там же. С. 153.

⁷³ Там же. С. 154.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ См.: *Родионова И. В.* Заметки о режиссуре Н. П. Акимова // Наука о театре: Межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975. С. 300.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ *Жежеленко М. Л.* Акимов // Портреты режиссеров. М., 1972. Вып. 1. С. 57.

⁷⁸ Там же. С. 98.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова: Режиссерская экспозиция и стенограммы Художественного совещания Театра им. Евг. Вахтангова [Приложение] // Реальность и образность. С. 234.

⁸¹ *Иванов О. К., Кривицкий К. Е.* Вахтангов и вахтанговцы. М., 1984. С. 80.

⁸² *Горелик М.* «Лошади Гамлета» // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 48.

⁸³ Там же.

⁸⁴ *Миронова В.* «Гамлет» по-акимовски // В спорах о театре. С. 15.

⁸⁵ Там же. С. 18.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же. С. 19.

⁸⁸ *Гаевский В.* Смех и отвага // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 47.

⁸⁹ *Пригожина Л. Г.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // Театрон. 2008. № 1. С. 45.

⁹⁰ Там же. С. 46.

⁹¹ Там же. С. 49.

⁹² *Акимов Н. П.* По поводу «Снежной королевы» // Искусство и жизнь. 1939. № 6. С. 33. Цит. по: *Пригожина Л. Г.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // Театрон. 2008. № 1. С. 49.

⁹³ *Загорский М.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 6.

⁹⁴ *Мазинг Б.* «Гамлет» Второго Художественного театра // Красная газета, веч. вып. 1928. 5 июня.

⁹⁵ *Россов Н. П.* «Гамлет» популярный с другой стороны // Новый зритель. 1924. № 48. С. 13.

⁹⁶ *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 127.

⁹⁷ *Луначарский А. В.* Среди сезона 1923/24 г. // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Т. 1. С. 272.

⁹⁸ Там же. С. 273.

⁹⁹ *Марков П. А.* «Гамлет» МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 196.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ *Марков П. А.* Театральная жизнь в Москве: Начало сезона 1924/25 года // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 210.

¹⁰² *Ромашов Б. С.* Московский Художественный театр Второй и современность, 1922–1925 // Московский Художественный театр Второй. С. 39.

¹⁰³ *Загорский М.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 7.

¹⁰⁴ *Тугендхолд Я.* Гамлет во 2-м МХАТ // Там же. С. 5.

¹⁰⁵ *Чушкин Н. Н.* Гамлет–Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. С. 199.

¹⁰⁶ *Бояджиев Г.* Вступая в свой пятый век // Театр. 1964. № 4. С. 40.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ *Чушкин Н. Н.* Гамлет–Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. С. 207.

¹⁰⁹ *Зингерман Б. И.* Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. Л., 1981. С. 227.

¹¹⁰ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 224.

¹¹¹ Там же. С. 223.

¹¹² *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 135.

¹¹³ См.: Там же.

¹¹⁴ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 224.

¹¹⁵ *Розенцвейг Б.* Спектакль на тему Шекспира: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Комсомольская правда. 1932. 11 июня. С. 4.

¹¹⁶ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

¹¹⁷ *Юзовский Ю.* Перечеркнутый Гамлет // Литературная газета. 1932. 5 июня.

¹¹⁸ *Э. Н.* Так ли ставить Шекспира? На диспуте во всероскомдраме // Вечерняя Москва. 1932. 5 июня.

¹¹⁹ См.: *Марков П. А.* «Гамлет» в постановке Н. Акимова // *Марков П. А.* Правда театра. С. 480–481.

¹²⁰ *Юзовский Ю.* Перечеркнутый Гамлет // Литературная газета. 1932. 5 июня.

¹²¹ *Горюнов А. И.* Гамлет и гамлетизм: Уроки спектакля вахтанговцев // Советское искусство. 1933. 8 окт.

¹²² *Жежеленко М. Л.* Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 57.

¹²³ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 126.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С. 129.

- ¹²⁶ *Миронова В.* «Гамлет» по-акимовски // В спорах о театре. С. 14.
- ¹²⁷ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 142.
- ¹²⁸ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.
- ¹²⁹ *Березарк И.* Авантюрист и гуманист: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Рабис.* 1932. № 16. С. 8.
- ¹³⁰ Там же. С. 9.
- ¹³¹ «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова: Режиссерская экспозиция и стенограммы Художественного совещания Театра им. Евг. Вахтангова [Приложение] // *Реальность и образность.* С. 241.
- ¹³² Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // *Рабис.* 1932. № 20. С. 8.
- ¹³³ Там же. С. 9.
- ¹³⁴ Там же. С. 8.
- ¹³⁵ Там же.
- ¹³⁶ Там же. С. 10.
- ¹³⁷ См.: Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 172.
- ¹³⁸ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 223.
- ¹³⁹ *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 131.
- ¹⁴⁰ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 226.
- ¹⁴¹ Цит. по: *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 235.
- ¹⁴² *Громов В. А.* Михаил Чехов. С. 113.
- ¹⁴³ Там же.
- ¹⁴⁴ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 231.
- ¹⁴⁵ См.: *Горелик М.* «Лошади Гамлета» // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 50.
- ¹⁴⁶ *Пиотровский Адр.* «Гамлет без философии» // Красная газета, веч. вып. 1933. 31 мая.
- ¹⁴⁷ См.: *Жежеленко М. Л.* Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 97.
- ¹⁴⁸ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 134.
- ¹⁴⁹ *Бояджиев Г. Н.* Жанр спектакля // *Бояджиев Г. Н.* Театральность и правда. Л., 1945. С. 76.
- ¹⁵⁰ См.: *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 124.
- ¹⁵¹ *Акимов Н. П.* Жизнь на сцене // Там же. С. 12.
- ¹⁵² Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 172.
- ¹⁵³ Там же. С. 171.
- ¹⁵⁴ См.: *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 231.
- ¹⁵⁵ *Громов В. А.* Михаил Чехов. С. 114.
- ¹⁵⁶ *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 133.
- ¹⁵⁷ *Чушкин Н. Н.* Гамлет–Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. С. 208.
- ¹⁵⁸ *Громов В. А.* Михаил Чехов. С. 105.
- ¹⁵⁹ Там же. С. 106.
- ¹⁶⁰ См.: *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 134.
- ¹⁶¹ *Кнебель М. О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 1. С. 20.
- ¹⁶² *Громов В. А.* Михаил Чехов. С. 116.
- ¹⁶³ *Марголин С.* Артист // Жизнь искусства. 1924. № 53. С. 20.
- ¹⁶⁴ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 229.
- ¹⁶⁵ Там же.
- ¹⁶⁶ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 174.
- ¹⁶⁷ *Марков П. А.* «Гамлет» МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 196.
- ¹⁶⁸ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 173.
- ¹⁶⁹ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 230.
- ¹⁷⁰ См.: Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 170–176.
- ¹⁷¹ См.: Там же.
- ¹⁷² *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 221.
- ¹⁷³ *Луначарский А. В.* Среди сезона 1923/24 г. // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Т. 1. С. 271.
- ¹⁷⁴ Там же.
- ¹⁷⁵ *Марков П. А.* «Гамлет» МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 195.
- ¹⁷⁶ *Марков П. А.* Театральная жизнь в Москве: Начало сезона 1924/25 года // Там же. С. 209.
- ¹⁷⁷ *Жежеленко М. Л.* Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 57.
- ¹⁷⁸ *Литовский О.* Гамлет без гамлетизма // Вечерняя Москва. 1932. 23 мая.
- ¹⁷⁹ *Марков П. А.* «Гамлет» в постановке Н. Акимова // *Марков П. А.* Правда театра. С. 479.
- ¹⁸⁰ См.: *АР.* Нестихийная «Тяга» [Трагикомический «Гамлет» в России. Шекспир в Московской по-

становке] // Вечерняя Москва. 1932. 11 июня.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² См.: *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 147.

¹⁸³ *Акимов Н. П.* Выбор режиссерских приемов // Там же. С. 75.

¹⁸⁴ *Бассехес А.* Румяна истории: Оформление «Гамлета» // Советское искусство. 1932. 3 июня.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 148.

¹⁸⁷ *Литовский О.* Гамлет без гамлетизма // Вечерняя Москва. 1932. 23 мая.

¹⁸⁸ *Акимов Н. П.* Выбор режиссерских приемов // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 77.

¹⁸⁹ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 173.

¹⁹⁰ Там же. С. 174.

¹⁹¹ Цит. по: *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 235.

¹⁹² Цит. по: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 274.

¹⁹³ Цит. по: Там же. С. 249.

¹⁹⁴ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

¹⁹⁵ См.: *Р. О.* «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

¹⁹⁶ *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. С. 249.

¹⁹⁷ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

¹⁹⁸ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 138.

¹⁹⁹ См.: Там же.

²⁰⁰ См.: *Гросман-Роцин И. С.* Страшная месть // Советский театр. № 6. С. 9.

²⁰¹ См.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. С. 276.

²⁰² *Р. О.* «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

²⁰³ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²⁰⁴ Борис Васильевич Шукин. М., 1965. С. 265.

²⁰⁵ *Р. О.* «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

²⁰⁶ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ См.: *Р. О.* «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

²⁰⁹ *Акимов Н. П.* О постановке «Гамлета» в театре им. Вахтангова // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 2. С. 141.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 173.

²¹² Там же. С. 175.

²¹³ Там же. С. 173.

²¹⁴ Там же. С. 175.

²¹⁵ *Тугендхольд Я.* Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 6.

²¹⁶ *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // *Морозов М. М.* Избранное. С. 415.

²¹⁷ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 225.

²¹⁸ *Ромашов Б. С.* Московский Художественный театр Второй и современность, 1922–1925 // Московский Художественный театр Второй. С. 40.

²¹⁹ *Луначарский А. В.* Среди сезона 1923/24 г. // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Т. 1. С. 273.

²²⁰ *Марков П. А.* «Гамлет» МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 196.

²²¹ *Кириллов А. А.* «Гамлет» У. Шекспира и проблема новаторства

в сценическом искусстве первой четверти XX века (от Г. Крэга до М. Чехова) // Традиции и новаторство в зарубежном театре. С. 134.

²²² Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 175.

²²³ *Ромашов Б. С.* Московский Художественный театр Второй и современность, 1922–1925 // Московский Художественный театр Второй. С. 42.

²²⁴ Там же. С. 40.

²²⁵ *Иванов В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 237.

²²⁶ Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 12.

²²⁷ Там же.

²²⁸ *Литовский О.* Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²²⁹ *Березарк И.* Авантюрист и гуманист: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Рабис. 1932. № 16. С. 8.

²³⁰ *Акимов Н. П.* За разнообразный театр // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Т. 1. С. 57.

²³¹ «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова: Режиссерская экспозиция и стенограммы Художественного совещания Театра им. Евг. Вахтангова [Приложение] // Реальность и образность. С. 250.

²³² *Литовский О.* Гамлет без гамлетизма // Вечерняя Москва. 1932. 23 мая.

²³³ Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 11.

²³⁴ «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова: Режиссерская экспозиция и стенограммы Художественного совещания Театра им. Евг. Вахтангова [Приложение] // Реальность и образность. С. 254.

²³⁵ Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над

ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 11.

²³⁶ Литовский О. Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²³⁷ Гросман-Роцин И. С. Страшная месть // Советский театр. № 6. 1932. С. 11.

²³⁸ Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 11.

²³⁹ Р. О. «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

²⁴⁰ Березарк И. Авантюрист и гуманист: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Рабис. 1932. № 16. С. 8.

²⁴¹ Акимов Н. П. О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 2. С. 140.

²⁴² Как я работаю над образами Шекспира: Актеры театра им. Вахтангова о своей работе над ролями в «Гамлете» // Рабис. 1932. № 20. С. 11.

²⁴³ Литовский О. Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²⁴⁴ Березарк И. Авантюрист и гуманист: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Рабис. 1932. № 16. С. 8.

²⁴⁵ Розенцвейг Б. Спектакль на тему Шекспира: «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Комсомольская правда. 1932. 11 июня. С. 4.

²⁴⁶ Акимов Н. П. О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 2. С. 141.

²⁴⁷ Жежеленко М. Л. Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 99.

²⁴⁸ Родионова И. В. Заметки о режиссуре Н. П. Акимова // Наука о театре. С. 299.

²⁴⁹ Жежеленко М. Л. Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 60.

²⁵⁰ См.: Марков П. А. «Гамлет» в постановке Н. Акимова // Марков П. А. Правда театра. С. 482.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Акимов Н. П. О постановке «Гамлет» в театре им. Вахтангова // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 2. С. 141.

²⁵³ Пиотровский Адр. «Гамлет без философии» // Красная газета, веч. вып. 1933. 31 мая.

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Жежеленко М. Л. Акимов // Портреты режиссеров. Вып. 1. С. 99.

²⁵⁶ Гаевский В. Смех и отвага // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 47.

²⁵⁷ Протоколы репетиций трагедии У. Шекспира «Гамлет» в Первой студии МХАТ // Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр, 1921–1926. С. 175.

²⁵⁸ Тугендхольд Я. Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 5.

²⁵⁹ См.: Луначарский А. В. Среди сезона 1923/24 г. // Луначарский А. В. О театре и драматургии. Т. 1. С. 273.

²⁶⁰ М. А. Чехов — Гамлет [Отзывы Н. Волкова, П. Маркова, Хр. Херсонского] // Рабочий и театр. 1924. № 11. С. 9.

²⁶¹ Чехов М. А. Путь актера // Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 1. С. 82.

²⁶² Громов В. А. Михаил Чехов. С. 122.

²⁶³ Иванов В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 233.

²⁶⁴ Там же. С. 237.

²⁶⁵ Громов В. А. Михаил Чехов. С. 129.

²⁶⁶ Иванов В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 238.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Громов В. А. Михаил Чехов. С. 129.

²⁶⁹ Иванов В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 239.

²⁷⁰ Иванов О. К., Кривицкий К. Е. Вахтангов и вахтанговцы. С. 81.

²⁷¹ См.: Горелик М. «Лошади Гамлета» // Московский наблюдатель. 1991. № 4. С. 52.

²⁷² Там же.

²⁷³ Акимов Н. П. Художник в театре // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 162.

²⁷⁴ Там же. С. 163.

²⁷⁵ Иванов В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 239.

²⁷⁶ Тугендхольд Я. Гамлет во 2-м МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 5.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Морозов М. М. Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избранное. С. 415.

²⁷⁹ Иванов В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. С. 239.

²⁸⁰ Там же. С. 241.

²⁸¹ Литовский О. Борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая.

²⁸² Р. О. «Гамлет» в театре им. Вахтангова: Из Москвы по телефону // Красная газета, веч. вып. 1932. 29 мая.

А. Б. Ульянова

«Керальская Натьяшастра»: исполнительское искусство санскритского театра *кудияттам*

*Благодарю госпожу
А. Мадхаван
за разъяснение основ*

Интерес к Востоку объясняется не столько его экзотикой, сколько его разнообразием: сложные языки, древние религии, философские системы, боевые техники, тайны врачевания, народные ремесла, традиционные костюмы, национальные кухни и, конечно, вечные искусства — все это интересует самых разных людей. Среди искусств на первом месте, пожалуй, оказывается танец. По крайней мере если речь заходит об Индии. «Дело в том, что классический танец как идея и как система сложился всего лишь в трех национальных культурах мира. Это испанское фламенко, европейский (французский по происхождению) балет и индийский классический танец. Последний к тому же имеет и самую долгую историю»¹. И самое неопишемое многообразие. Достаточно начать перечислять религиозно-театрально-танцевальные стили Индии, как тут же становится понятно, что невозможно изучить их все: это и *бхаратанатъям*, и *катхак*, и *кучипудди*, и *одисси*, и *мохиниаттам*, и *катхакали*, и многие другие. За время своего существования индийский танец прошел не одну стадию, сменившую его статус храмового древнейшего ритуального действия на статус современного эстрадного стилизованного номера. Однако не везде и не всегда. Последняя из вышперечисленных форм — мужская танцевальная драма *катхакали*, пожалуй самая впечатляющая в плане зрелищности, — до сих пор может «оглядываться» на своего «живого предка» — театр *кудияттам*². Следует учесть, что «танца как такового в раннем *кудияттаме* не было»³, он появился только в «позднем *кудияттаме*», то есть в *катхакали* и *кришнааттаме*. Искусство *кудияттама* — это специфическая театральная форма, присущая определенному региону, подчиняющаяся определенному кано-

ну и преследующая определенную цель. До недавнего времени религиозная традиция делала искусство *кудияттама* практически недоступным для «простых смертных», одновременно и способствуя его сохранению, и затрудняя его исследование. Так, на русском языке об этом театре практически ничего не писали, исключение составляет научно-популярная статья этнографа С. И. Рыжаковой⁴. Что касается зарубежных исследований, то самой крупной работой на эту тему является монография Арьи Мадхаван «Театр *Кудияттам* и актерское сознание»⁵, в которой помимо индийского театрального искусства рассматриваются идеи К. С. Станиславского, Е. Гротовского, А. Арто, М. Чехова и др. Искусство *кудияттама* требует длительного и подробного изучения, так как оно связано с множеством областей — историей, этнографией, фольклором, мифологией, филологией, философией, религией, йогой, медициной. Но прежде всего это театр, причем театр интереснейший!

Подобно древним грекам, индусы считали (и до сих пор считают) театр священным местом. «Индия сохранила для нас древнюю „Натьяшастру“ — Священную книгу о театре, где сформулированы законы театрального, танцевального, музыкального искусства. Основные тексты этой книги создавались во времена греческой античности, в период примерно между I веком до н. э. и IV веком н. э., а авторство приписывается богу Брахме. Записаны наставления Брахмы не менее легендарной личностью — Бхаратой»⁶. В главном древнеиндийском санскритском трактате по драматическому искусству — *Натьяшастре* — несколько глав посвящено «описанию ритуалов... в которых охарактеризованы три основных обряда, связанных с древнеиндийской сценической практикой: обряды основания и освящения вновь построенного театрального здания, совершавшиеся в нем только один раз,

и регулярно воспроизводимая *пурваранга*⁷, являвшаяся ритуалом, предварявшим каждое представление драмы⁸. Рассуждая о природе театрального искусства Индии, В. И. Максимов отмечает: «Театральной зрелище неотделимо здесь от ритуала и, как во многих театрах Востока, тесно связано с определенной религиозно-философской системой, даже является ее частью»⁹. Такой подход к восточному театру встречается и в других исследованиях. Описывая свои впечатления от увиденного воочию представления *катхакали*, С. И. Рыжакова замечает, что в нем трудно «провести границу между светским и религиозным, культовым и мирским, прагматикой и символической, мистикой и дидактикой»¹⁰. Т. А. Путинцева, автор книги об арабском театре, напоминает читателю о синкретизме восточного театра: «В синкретическом единстве религиозных ритуалов, культовых обрядов и народных игр возник и утверждался зародыш театра. Их первоначальный ритуально-культовый смысл постепенно отпадал, забывался, а ощущение зрелищности оставалось, а зерна театральности произрастали. <...> В дальнейшем бывает уже трудно различить, когда танцы преследуют обрядово-магическую цель и когда несут самостоятельный характер, превращаются только в зрелище, в искусство»¹¹. Японский ученый Масакацу Гундзи в книге о театре *Кабуки* обобщает: «...в основе условности театра стран Востока лежит религиозный ритуал и танцевальное искусство»¹². Теоретик и практик искусства *кудияттама* Арья Мадхаван выражает подобную же мысль, но по отношению к более узкому предмету исследования: «Подготовка к любому действию в театре *кудияттама* представляет собой ритуал в не меньшей степени, чем сам спектакль»¹³. Это свойство восточного театра в целом (и театра *кудияттама* в частности) усложняет его исследование. С другой стороны, оно способствует разъяснению всего того, что не поддается немедленному пониманию с европейской точки зрения и на первый взгляд воспринимается только как «экзотика», начиная с происхождения, например, такого восточного театра, как *кудияттама*.

Кудияттама — это форма храмового санскритского театра, представления которого проходят в юго-западном индийском штате Керала. Он считается древнейшим санскритским театром Индии, а также древнейшей те-

атральной формой мира¹⁴. Разные источники относят его основание к периоду между II веком до н. э. и II веком н. э. Согласно исследованию К. Г. Пулоза, первая санскритская драма, написанная в Керале, относится к VIII веку н. э.¹⁵. «Золотым веком» санскритского театра считается период от 500 года до н. э. до 500 года н. э. (время, в которое творили знаменитые драматурги Калидаса и Бхаса)¹⁶. Большинство историков полагают, что театр *кудияттама* возник либо во II веке до н. э., либо в «золотой век» санскритской драмы.

«Легенда гласит, что актеры *кудияттама* происходят из рода придворных певцов-скажителей, по совместительству — царских боевых колесничих. Когда династия Перумаль¹⁷ — семья древних правителей Кералы — обосновалась на юге Индии, то, по преданию, они привели с собой актерскую семью из касты колесничих. Глава семьи был бездетным, и, чтобы род не прервался, он попросил у царя дозволения принимать в семью детей, родившихся вне кастовых кланов, а именно тех, кто был рожден женщиной-брахманкой от мужчины, не принадлежащего к этой касте¹⁸. Царь дозволил. Так появились на свет актеры-*чакьяры*, что означает „полубрахманы“. Позднее в терминологию было привнесено уточнение. Мальчики, прошедшие инициацию и имевшие право носить священный шнур¹⁹, по-прежнему назывались *чакьярами* и получали право исполнять мужские роли в представлениях. Мальчики, также рожденные брахманками, но не прошедшие церемонии вручения священного шнура, не имели права быть актерами санскритского театра и назывались *намбьярами*²⁰. *Намбьяры* становились музыкантами. Девочки же «удочерялись без этого различия»²¹. Если принять во внимание, что «женщинам на Юге никогда не запрещалось изучение основных религиозных текстов»²², делается ясно, почему «женщины из касты *намбьяров* — *нангьяры* — допускались к актерской профессии»²³.

Одной из «ветвей» *кудияттама* как раз является женское сольное исполнительское искусство — *нангьяр-кутху* (или *кутту*). Автором его считается царь (раджа) Кулашекхара (иначе Бхаскар Рави Варман) из династии Чера, которая в X–XI веках управляла несколькими провинциями Кералы. Легенда о происхождении *нангьяр-кутху* весьма занимательна. У Кулашекхара была жена — необычайно та-

лантливая актриса. Однако она не принадлежала к высшей касте, и потому остальные жены раджи презирали ее. Раджа, любивший свою жену-актрису и к тому же бывший талантливым поэтом и драматургом, специально для нее добавил ко второму акту своей пьесы «*Субхадра дхананджайям*»²⁴ сольный женский номер, в котором разыгрывалось сказание о Кришне. Весь дворец рукоплескал исполнительнице, все признали ее талант, и с тех пор выступления *нангьяр-кутху* стали регулярными. Достоверность этой легенды спорная. Есть только одно ее подтверждение. Кулашекхара правил примерно с 978 по 1036 год. В годы его правления был составлен документ²⁵, в котором «упоминается один человек, продавший храму часть принадлежавшей ему земли, чтобы заплатить актрисе (*нангьяр*) за исполнение эпизода из сказаний о Кришне»²⁶. Этот документ, сохранившийся в царском архиве, считается доказательством того, что в XI веке *кудияттам* уже существовал. Кулашекхаре приписывается авторство тех самых «Сказаний о Кришне» — «*Шрикришна чаритам нангьярамма кутху*» — первого текста для *нангьяр-кутху*. Он сочинил еще одну пьесу на мифологический сюжет — «*Тапати самваранам*»²⁷. Оба творения раджи пережили столетия: «Первый и второй акт „*Субхадра дхананджайям*“ и первый акт „*Тапати самваранам*“ исполняются по сей день»²⁸.

Исторические события идут своим чередом, и «два века, следующих за правлением Кулашекхары, знаменуют собой значительные изменения в *кудияттам*»²⁹. На рубеже XII–XIII веков наступает период массивного мусульманского вторжения в Индию. Санскритская драма или исчезает вовсе, или претерпевает значительные изменения. Однако эти изменения неравнозначны в разных областях страны. Как пишет М. П. Котовская, «индийская культура представлена на юге в большей чистоте, нежели в северных районах страны, испытавших, как известно, значительное влияние мусульманских цивилизаций»³⁰. С. И. Рыжакова объясняет этот феномен тем, что исламское влияние «во многом изменило культурный ландшафт страны, в том числе и в сфере отношения к искусству. Многие музыканты и танцоры покинули северные районы и переселились на юг и восток Индостана. Начал исчезать индуистский танец-богослужение, исполнявшийся возле храмов

(теперь это искусство в северных областях Индии с трудом поддается реконструкции), зато интенсивно формировалась придворная и городская культура танца»³¹. В Керале в этот период «устанавливается брахманизм, т. е. керальские брахманы достигают более высоких интеллектуальных и социальных вершин по сравнению с другими кастами»³². Храмы становятся средоточием власти. Большинство храмовых театров строились с XIV по XVIII век. В это время «*кудияттам* подвергся наибольшей трансформации, в основном за счет добавления к его исполнительской системе различных ритуальных аспектов»³³.

Сохранению традиции *кудияттам* способствовала административная структура Кералы. В древние времена штат был разделен на тридцать две деревни, восемнадцать из которых играли ведущую роль в общественной жизни. В каждой из этих восемнадцати деревень жили представители двух кастовых общин — одна семья актеров (*чакьяров*), где женщины в представлениях не участвовали, а занимались только домашним хозяйством, и одна семья музыкантов-барабанщиков (*намбьяров*), женщины которой (*нангьяры*) исполняли особые женские роли в обрядовых представлениях или аккомпанировали исполнителям на цимбалах. «*Чакьяры, намбьяры и нангьяры*, а также еще несколько десятков других каст принадлежат особому классу индуистского общества Кералы, называемому *амбалаваси*, „обитатели храмов“, то есть к храмовым служащим. Каждая из групп имеет свою четко очерченную кастовую профессию. Кастовое занятие существующих на сегодняшний день 18 семей *чакьяров*, известных с X в., — представление *кудияттам*»³⁴. Многие исследователи озабочены проблемой возможного исчезновения искусства исполнения *кудияттам*, так как «на сегодняшний день профессионально на сцене выступают чуть более десятка человек»³⁵.

Кудияттам «начал клониться к закату на протяжении XIX и в начале XX веков»³⁶. Самой главной причиной этого процесса является развитие и распространение «внучатого наследника» *кудияттам* — мужской танцевальной драмы *катхакали*, не имеющей строгих кастовых ограничений и принимающей членов любых каст в качестве зрителей или даже исполнителей. *Кудияттам* же остается элитарным искусством, которое «обращается к вкусам

интеллектуалов, а не непосвященных»³⁷. Но это обращение все более затрудняется. Зрителей, знающих санскрит или пракрит, все меньше, а *кудияттам* «никогда не задумывался как популярная форма искусства для широких масс населения различного социокультурного и образовательного уровня»³⁸.

При всей элитарности искусства *кудият-тама*, он не просуществовал бы более двух тысяч лет, если бы не был хотя бы до некоторой степени доступен. Эту доступность обеспечивает ему особый персонаж — *видушака* — своего рода клоун, шут, своеобразный индийский Арлекин, «друг и конфидент» главного персонажа, «чье присутствие на сцене значительно удлиняет представление»³⁹. В комических интерлюдиях он обращается к публике не на санскрите, а на понятном ей языке *малаялам*⁴⁰, отпуская шуточки и комментируя происходящее на сцене. Однако *видушака* — «гораздо большее явление, чем просто клоун, это критик правительства, интеллектуал и схоластик»⁴¹. К тому же он — проводник между залом и сценой: «Он может действовать в пьесе на мифологический сюжет, участвуя при этом и в жизни зрителя. Он является связующим звеном между прошлым и настоящим. Он легко попадает в прошлое вместе с мифологическими или историческими персонажами и с такой же легкостью возвращается из него, чтобы прокомментировать современную жизнь»⁴².

Итак, *кудияттам* сохраняется благодаря кастовой замкнутости, а также двойственности своей традиции: с одной стороны — исполнение строгого классического репертуара, ученые языки санскрит и пракрит, каноническая система обучения актера; с другой — фольклорная клоунада *видушаки*, народный язык *малаялам* и актерская импровизация. «Гибкость, возможность новаторства и импровизации при помощи наборов комбинаций составляют основу абстрактной модели форм, которую разработал Бхарата»⁴³, и все это отражается в *кудияттам* и сегодня.

Спектакли театра *кудияттам* проходят в специальной архитектурно-структурной единице храма, называемой *кутхампалам* (или *куттамбалам*)⁴⁴, предназначенной только для представлений и возведенной на его территории. «*Куттамбаламы* начали строиться довольно поздно, но именно они являются максимальным приближением к театру Бхараты»⁴⁵.

Обряд основания театра изложен во второй главе «*Натьяшастры*». Он «начинался с измерения строительного участка, выполнявшегося специальной веревкой, предварительного кропления жертвенной водой. ...Измерив участок земли и выровняв его поверхность, начинали закладку фундамента, сопровождавшуюся звучанием многих, в основном ударных, инструментов. ...С наступлением ночи начинали приноситься жертвенные дары в десяти направлениях в честь охраняющих их богов»⁴⁶.

Отдельного внимания заслуживает описание закладки и конструирования сцены: «Наиболее важным местом в театре считалась сцена, под фундамент которой с особой осторожностью выравнивали и вспахивали почву, используя для пахоты двух белых животных, не имеющих каких-либо недостатков. Затем приносили черную землю, освобожденную от камней и травы. Все действия должны были совершаться людьми, лишенными физических дефектов. В основание сцены предписывалось положить драгоценные камни и благородные металлы. Алмаз клали на восток, ляпис-лазурь — на юг, кварц — на запад, коралл — на север, а в центре будущей сцены помещали золото. ...Разметив все части театрального здания и заложив его фундамент, приступали к строительству стен, а затем в специальный день... совершали церемонию воздвижения столбов»⁴⁷. Сцена строилась в театре в последнюю очередь, «после чего театральное здание украшалось и считалось полностью готовым»⁴⁸. Описывая театральную сцену *кутхампалама*, С. И. Рыжакова сообщает еще одну деталь: «Ее поверхность имеет небольшой наклон для стекания воды, которой обильно моят сцену перед представлением. Интересно, что подобное обрядовое действие очищения места будущего творчества повторяется и в мастерской горшечника или скульптора, и при закладке будущего дома, и в массажном кабинете врача *аюрведы*»⁴⁹. Форма и площадь сцены варьируются в разных областях Кералы. «Большинство *кутхампаламов* имеют квадратную форму, хотя в южных районах Кералы встречаются и овальные. Сцена, также квадратная по форме, имеет площадь от 3,6 до 6,25 кв. м»⁵⁰.

Сцена, как наиболее сакральное место театра, подвергалась дополнительному освящению после окончания строительства. «Обряд начинался с организации ритуального про-

странства сцены и создания на ней модели мироздания. ...Почтив всех богов и принеся им богатые жертвы, *натья-ачарья*⁵¹ фактически совершал особое богослужение, направленное на сакрализацию сцены и типологически близкое ритуалам освящения алтаря, известным многим религиозным традициям»⁵². В подтверждение неразрывности драмы и ритуала санскритолог Н. Р. Лидова пишет: «...идея сцены-алтаря прекрасно ложится в русло религиозных представлений о храме-театре»⁵³.

Спектакли *кудияттама* практически никогда не имеют названий. Названия присваиваются только отдельным актам, поскольку они и являются целью представления, а «конечный результат актеров не интересует»⁵⁴. А. Мадхаван отмечает: «Структура спектакля театра *кудияттама* уникальна»⁵⁵. В отличие от европейского театра, пьеса здесь не может быть сыграна за один вечер. Один акт пьесы чаще всего играется приблизительно в течение сорока пяти или более часов, а его представление длится одиннадцать ночей. Как правило, более половины этого представления состоит из устного рассказа-комментария, называемого *чакьяркутху* (что означает «выступление *чакьяра*»)»⁵⁶. «Вся пьеса может занимать сорок одну ночь, а в некоторых случаях — сто восемь ночей. Однако в наши дни вряд ли возможно увидеть представление длиной в сорок одну ночь. Скорее всего, разыгран будет только один акт или одна сцена из пьесы»⁵⁷. Чаще всего исполняется какой-либо отрывок из пьесы известного драматурга (например, Бхасы). Единичный акт пьесы готовится к представлению в течение трех-пяти дней, каждый из которых посвящается проработке одной песни или линии одного из персонажей. Актеры расцветивают эти сюжеты историями из индийской мифологии, фольклора или даже местных верований и религиозных практик. Следуя сюжету пьесы, они пишут собственные тексты, называемые *аттапракарам*, а также детально расписывают оформление сцены, актерские выходы, костюмы и грим. Актеру предоставляется широкое поле для импровизаций, вероятно, «именно поэтому в *кудияттама* играют в основном, пьесы с минимальным текстом, где мало указаний на то, что в каждый конкретный момент действия актер должен делать», а потому не приходится удивляться, что «лаконичный Бхаса предпочитается поэту-драматургу Калидасе»⁵⁸.

Основной репертуар *кудияттама* составляют:

- тринадцать пьес Бхасы, «включая „*Балачаритам*“⁵⁹ — первую дошедшую до наших дней индийскую пьесу в жанре *кришнагила*»⁶⁰;
- пьеса императора Шри Харши «*Наганаанда*»⁶¹ (VII в. н. э.);
- две пьесы современника Харши — Махендры Викрама Вермы, одна из которых, «*Маттавиласа*»⁶², является фарсовой;
- пьеса Шактибахдры «*Ачарьячудамани*»⁶³ (VII–VIII вв. н. э.);
- две названные пьесы Кулашекхары;
- отдельные акты пьес других авторов, например Калидасы.

Теоретические тексты, имеющие прямое отношение к театру *кудияттама*, Арья Мадхаван называет «Керальской *Натьяшастрой*»⁶⁴. Она подчеркивает, что, хотя и сохранились некоторые написанные в форме четверостиший (*шлока*) санскритские манускрипты на пальмовых листьях, указаниям в которых следуют семьи *кудияттама*⁶⁵, доступ к ним имеют лишь некоторые члены кланов *чакьяров* и *намбьяров*, чьей семейной собственностью являются эти записи. «Каждая семья *чакьяров* обладает собственными текстами или техниками представления (одной из них является техника „полета“ — *паракум кутху*, — при которой актер, подобно марионетке, опускается на сцену при помощи тысячи нитей, привязанных к его телу, под контролем специально обученного намбьяра)»⁶⁶.

«Керальская *Натьяшастра*» — трактат о театре *кудияттама* под названием «*Натьякалтадрумам*», состоящий из восьми глав, — появилась в XX веке. Собственно, это сборник документов, передаваемых разными актерскими семьями из поколения в поколение и ставших доступными за пределами кланов благодаря его автору — Гуру Мани Мадхава Чакьяру (1899–1990). «Достигнув шестидесяти лет, Чакьяр загрустил о том, что нет у него подходящего ученика, которому он хотел бы передать свои глубокие знания и сценический опыт, приобретенные за долгие годы театральной карьеры. Он был весьма огорчен тем, что его знание умрет вместе с ним, а не станет передаваться из поколения в поколение. Эти печальные размышления он доверил своему учителю, Гуру Парикшиту Тампурану, знаменитому знатоку санскрита. Тот посоветовал

Чакьяру написать трактат, чтобы поделиться своим знанием с миром»⁶⁷. Так появилась «Керальская *Натьяшастра*», опубликованная в 1974 году. Она написана на языке *малаялам* и по сей день не переведена даже на английский. В книге «Театр *Кудияттам* и актерское сознание» Арья Мадхаван излагает основы исполнительского искусства *кудияттам*, опираясь как на собственный актерский и педагогический опыт, так и на «Керальскую *Натьяшастру*», фрагменты которой она впервые переводит на английский язык.

Традиция обучать ученика любой профессии «с младых ногтей», до достижения им пубертатного периода (на чем особенно настаивает традиция *кудияттам*), не нова и не оригинальна. «По традиции мальчик *чакьяр* и девочка *нангьяр* начинают обучаться в очень раннем возрасте — лет с семи-восьми — то есть актер становится актером по рождению, в том смысле, что у них нет выбора; в соответствии с кастовыми обрядами и обязанностями, актерское ремесло рассматривается для них как принудительная *дхарма* (то есть *жизненный путь*)»⁶⁸. Ученик, поступивший в *Каламандалам*⁶⁹ в возрасте двенадцати лет, «впервые выходит на сцену три года спустя — в пятнадцать лет»⁷⁰. В этом возрасте ученик выступает только в учебных спектаклях, исполняя небольшие роли. В отличие от древней традиции, которая разрешала актеру начинать самостоятельно выступать только с сорока лет, «в наши дни актер, если он талантлив, становится профессионалом между двадцатью двумя и двадцатью пятью годами»⁷¹. К началу профессиональной карьеры актер или актриса должны также уметь писать театральные тексты — *аттапракарам*, для чего может потребоваться еще несколько лет подготовки, приобретения сценического опыта и достижения зрелости. Таким образом, обучение актера длится в среднем двенадцать лет, плюс еще лет десять уходит на профессиональную подготовку — на тренинг, перемежающийся выступлениями от случая к случаю. Кроме того, главным принципом театра *кудияттам* остается *гуруккула* — преданное служение Учителю: «искусство постигается и понимается глубже путем получения/предоставления постоянной помощи от своего/своему Гуру в течение долгих лет»⁷². Новшеством этой системы обучения в наше время является то, что с 1965

года к ней стали допускать представителей других каст.

Актерский тренинг *кудияттам* включает в себя:

1. Упражнения для глаз.

Двадцать одно упражнение, семь из них являются базовыми. Плюс два сложных специальных упражнения, направленных на придание взгляду «дыхания», одно из которых выполняется в паре с учителем.

Невозможно переоценить значение игры глазами, ведь для актера *кудияттам* глаза являются главным выразительным средством. «Существуют эпизоды, которые актер разыгрывает только при помощи глаз, например, представляя гору, он не мигает на протяжении десяти-пятнадцати минут (техника, называемая *каиласодхаранам*)»⁷³. Полет пчелы или бабочки, летящей на огонь, также разыгрываются глазами.

2. Упражнения для лица.

Тренируются особые движения бровей, век, щек и губ.

Актер учится управлять лицевыми мышцами, «собирать» лицо к центру (к носу), а затем «расправлять» его (к ушам).

3. Упражнения для голоса.

Направлены не на то, чтобы развивать природный, «естественный» голос актера, а на то, чтобы с помощью голоса актер мог передавать эмоцию (*свара*). При изучении *свара* «запрещены вариации и импровизации... актеры всех школ следуют единому универсально заданному ритму»⁷⁴. Согласно разным источникам, в современном *кудияттам* таких *свара* насчитывается от двадцати до двадцати четырех. По словам А. Мадхаван, автора «Керальской *Натьяшастры*» критикуют за то, что он насчитывает только двадцать одну *свара*. Никакой другой критике этот великий труд никогда не подвергался.

4. Упражнения для тела.

Делятся на три группы: а) позиционный тренинг; б) физический тренинг; в) жесты рук и кистевой тренинг.

Актеры тренируют базовые стойки, как в классическом балете. Основная позиция *кудияттам*: «ступни расставлены на ширину около полуфута и вывернуты наружу, колени согнуты так, что до пола остается фут-полтора, корпус держится прямо»⁷⁵. В такой позиции изображены танцовщицы на древних баре-

лефях, украшающих стены Керала Каламандалам.

Физический тренинг составляют различные движения, упражнения для укрепления мышц тела, прыжки⁷⁶, растяжки и т. п. Однако это не имеет ничего общего с привычной нам «физкультурой». А. Мадхаван обращает внимание на то, что если в европейском театре существует много упражнений на «разминку», которые используются для «разогрева» актеров перед выступлением, то актер *кудияттама* готовится к выходу на сцену не разминаясь, а гримируясь и облачаясь в костюм, что занимает много времени, а потом выдерживает паузу до того, как предстать перед зрителями. На сцене все упражнения выполняются с ходу, без подготовки. Поэтому в *кудияттаме* «воспитанников не учат ни одному движению, которое не применялось бы во время представления»⁷⁷.

Знаменитые индийские «говорящие» жесты (*мудра*), «наряду с выполнением своей основной функции передачи содержания текста, с точностью следуют правилам грамматики обоих языков: санскрита и малаялам»⁷⁸. В отличие от *мохиниаттама*, *бхаратанатьяма* и даже *катхакали*, которые игнорируют грамматические связи в жестикуляции, *кудияттама*, будучи формой драмы, следует грамматической структуре каждого предложения текста пьесы. «Семь различных позиций *мудра*, называемых *патака*, могут с легкостью передавать семь падежей грамматики языка малаялам»⁷⁹ посредством изменения угла, под которым ставится рука или кисть руки. Кроме того, «в *кудияттаме* очень мало движений, в которых участвует вся рука»; чтобы показать понятия «лотос», «солнце», «тропинка» или «искать» достаточно движения пальцев и поворота запястья, «руки при этом плотно прижаты к телу на уровне груди»⁸⁰. Поэтому вращательные упражнения кистей рук для придания им неимоверной гибкости являются одной из важнейших групп упражнений *кудияттама*. Двадцать четыре жеста, используемых в *кудияттаме*, не следуют *Натьяшастре*. «*Натьяшастра* описывает около четырехсот движений, которые можно скомбинировать из двадцати четырех базовых жестов. В том, что касается этих жестов, *кудияттама* отступает от *Натьяшастры*. Почему так происходит, неизвестно. Актеры *кудияттама* следуют устной традиции, передаваемой из поколения в поколение, а письмен-

ный кодекс в некоторых случаях ими не принимается»⁸¹.

5. Упражнения для воображения.

Это особая трехуровневая техника, синтезирующая все изученные навыки. На первом уровне актер сидит на полу, повторяя упражнения за учителем и доводя их до автоматизма (подобно тому, как танцовщик классического балета учится у «станка»). На втором уровне к изучению подключают тексты, которые ученики слушают, расппевают, читают и запоминают наизусть. На третьем уровне ученики должны призвать все свое воображение, чтобы соединить первое (затренированные физические навыки) со вторым (литературными образами) и представить образ на сцене под аккомпанемент музыкальных инструментов.

Три уровня развития воображения актера *кудияттама* перекликаются с «тремя сознаниями», о которых писал Михаил Чехов. Согласно Чехову, первое сознание — это сознание обыденное, «здравый смысл низшего „я“»; второе сознание — это «высшее „я“», которое «руководит живым „материалом“», источник актерского вдохновения; третье же сознание уже практически не принадлежит актеру — «созданный вами сценический образ есть носитель этого третьего сознания»⁸². А. Мадхаван выносит в заглавие своей книги словосочетание «актерское сознание». Более того, она рассматривает творчество Михаила Чехова под особым углом зрения⁸³. И в итоге, исходя из собственного сценического опыта, делает следующий вывод: «Актерское сознание перестает быть обыденным, когда актер находится на полпути от себя как такового к своему персонажу»⁸⁴. Если обратиться за подтверждением к «*Натьяшастре*», то Бхарата считает, что на этом пути «на первом месте стоят деперсонализация и отрешенность»⁸⁵. Достичь подобного состояния можно, только постоянно тренируясь.

6. В *кудияттаме* нет отдельных упражнений для дыхания. Однако дыхание присуще каждому движению (как мы уже знаем, даже взгляду). Во время выполнения базовой стойки от ученика требуется заставить «дышать» позвоночник. Шринатх Наир считает, что в практике *кудияттама* трудно отделить классическую традицию «*Натьяшастры*» от местной театральной традиции, в частности, в том, что касается дыхания, так как эти упражнения

связаны и с йогой, и с медитацией, и с аюрведой. «*Натьяшастра* устанавливает связь между дыханием и актерской игрой, для того чтобы теоретически возникла возможность передать публике эмоцию (*раса*)»⁸⁶. Что такое *раса*, объяснить крайне трудно и еще труднее понять. Теорию *расы* и *бхавы* Капила Ватсыян считает «сердцевиной» труда Бхараты: «Прославленные главы VI и VII, посвященные *расе* и *стае бхаве*, на целые столетия в равной мере захватили воображение и теоретика, и практика искусства»⁸⁷. Упрощая, можно сказать, что *раса* — это высшая точка актерского мастерства, универсальное эмоциональное состояние, абстрагированная «жизнь», в которую вовлечены и актер, и зритель, получающий удовольствие от просмотра спектакля. «Вот это и есть предмет, исследуемый драмой или творчеством вообще, — радость или наслаждение, боль или пафос, восторг или изумление в чистом виде и их взаимодействие»⁸⁸. В *кудияттаме* присутствует девять *рас*: *шрунгара* (любовная; включает четыре разновидности любви, изображаемые по-разному: любовь женщины к мужчине, любовь мужчины к женщине, любовь матери к ребенку, любовь человека к богу), *хасья* (смешная), *каруна* (печальная), *раудра* (яростная), *вира* (героическая), *бхайянака* (ужасная), *бихатса* (отвратительная), *атбхута* (удивительная), *сантха* (спокойная). Стихи, соответствующие каждой *расе*, которые заучивают ученики в *кудияттаме*, «более или менее совпадают с *Натьяшастрой*, и актеры заучивают их, слушая своих учителей. К каждой *расе* даются особые указания, касающиеся мимики, с упором на упражнения для глаз. В стихах нет указаний по поводу дыхания во время исполнения *рас*, поэтому иногда толкование стихов (его делает учитель) включает в себя указания по поводу дыхания»⁸⁹. В *кудияттаме* «каждой из девяти *рас* соответствует особый специфический дыхательный принцип»⁹⁰.

Количество часов, ежедневно посвящаемых актерскому тренингу *кудияттаме*, варьируется и зависит от решения учителя, но в среднем составляет восемь-девять часов в день. Тренинг начинается ранним утром — между пятью и половиной шестого утра (традиция требует еще более раннего начала занятий — в четыре утра) — и завершается к восьми часам. «Студенты приступают к занятиям, „вымыв

руки и ноги“ (что подразумевает испражнение, чистку зубов, омовение лица, рук и ног)»⁹¹. Утреннее занятие состоит из упражнений для глаз, лица, тела, осанки, голоса (хотя голосовые упражнения в утренний тренинг включают не все учителя). «Я присутствовала на таком утреннем классе в „Натана Кайрали“, — пишет С. И. Рыжакова. — Ученики почти полтора часа стояли в полуплие, отрабатывая круговые движения запястий, и громко нараспев повторяли за своим наставником гимны и тексты пьес»⁹². Во время занятия ученики выполняют ежедневные упражнения — *нитьякрия*. «Они изучают *чари* (стилизованные движения, которые используются для детализированного изображения одушевленных и неодушевленных объектов, таких как гора, дерево, женщина, приготовления к войне и т. п.), а также различные танцевальные движения, которые характеризуют каждого из персонажей»⁹³. Затем ученики принимают ванну и завтракают. После перерыва занятия возобновляются, ученики заучивают пьесы и тексты *атманпракарам*. В послеполуденные часы ученики отдыхают. После чая изучают санскрит и литературу: «Так как предствление *кудияттаме* требует глубокого знания грамматики санскрита, то можно сказать, что актер хорошо образован по необходимости»⁹⁴. Обучение запрещено во время захода солнца! После заката практикуются упражнения для глаз, рук, пальцев и кистей рук, вокальные упражнения. В *Каламандалам* учебный день включает в себя также программу обычной школы, что, по мнению А. Мадхаван, делает современных выпускников меньшими профессионалами, чем их предшественники, так как изучение общеобразовательных предметов занимает всю вторую половину дня.

В сезон дождей по рекомендации врачей *аюрведы* к актерскому тренингу добавляются сеансы утреннего масляного массажа — *чавутти тхируммаль* (массаж с помощью ног), а также упражнения на «топанье», т. е. отбивание ногами ритма. Кроме того, перед тем как начнется массаж, студенты выполняют специальные упражнения для ног на растяжку, так как приходится долго лежать в очень неудобной позе. В том, что касается использования масла, современный *кудияттам* вновь отстает от традиции. «Масло, предписанное к использованию в этом виде массажа, называется *важукка*: это смесь кокосового, касторового и топле-

ного масла из молока буйволицы, смешанных в равных пропорциях и приправленных пажитником (род растений семейства бобовых. — А. У.); в наши дни вместо него используется чистое кунжутное масло»⁹⁵. Масляный массаж проводится только для студентов мужского пола. «Причина этого не ясна, но сами актеры понимают это так, что женское тело по своей природе является более гибким, чем мужское, и не нуждается в столь основательном массаже и расслаблении мускулов, как в случае с мальчиками»⁹⁶. По традиции ни массаж, ни «топанье» не входили в ежедневный тренинг *кудияттама*, «их включил в него Мани Перамешвара Чакьяр... в начале XX века»⁹⁷.

Спектакли *кудияттама* в литературе вопроса не описываются. Восстановить ход спектакля полностью невозможно из-за его огромной продолжительности⁹⁸. Описание начала представления (правда, не *кудияттама*, а *катхакали*, но они очень похожи) находим у Эудженио Барбы: «Черутурути, Индия, сентябрь 1963 года; на закате барабанная дробь возвестила о начале спектакля *Катхакали*. Зрители сидят прямо на земле. Два молодых актера без грима и костюмов танцуют в честь Шивы Натараджа. Спектакль начинается. Двое юношей разворачивают занавес цвета морской волны. Две руки подхватывают его снизу и взмахивают: актер, прячущийся за ним, сигналил о своем присутствии. Пальцы одной из его рук удлинены серебряными наконечниками. Барабанная дробь нарастает. Под занавесом видны ноги актера, исполняющего неистовый танец на месте. Слышится его голос, искусно вибрирующий от самых низких до самых высоких нот.

Во время второй части юноши опускают занавес, из-за которого появляется актер с загримированным лицом, лишенным всяческого выражения. Этот первый контакт с публикой проносится стремительно. Затем занавес сворачивается, и актер предстает во всем своем величии»⁹⁹.

Как же выглядит этот актер? Прежде всего, он загримирован. И это очень сложный, яркий грим, напоминающий маску. Метод гримирования похож на *кумадори*, которым пользуются в японском театре Кабуки, но грим Кабуки часто был очень вредным для здоровья. Грим *кудияттама* практически весь состоит из природных компонентов¹⁰⁰. Красный — это красная глина или киноварь, белый — рисовая

паста или известка, желтый — куркума или желтый минерал *манайола*, синий — индиго, черный — древесный уголь или сажа, смешанные с топленным маслом. Блестки делаются из слюды. Особый насыщенный блестящий зеленый цвет получается при смешивании рисовой пасты, желтого и синего цветов.

Согласно «*Натьяшастре*», «сценические персонажи должны быть опознаваемы по специфической речи, движениям, одежде и музыкальному сопровождению»¹⁰¹. Существует несколько видов актерского грима *кудияттама*¹⁰².

1. *Пача* — то есть «зеленый», это грим благородных героев, таких как Рама. Лицо красится в зеленый цвет, глаза и брови подводятся черным. Под нижнее веко вкладываются высушенные семена баклажанов, чтобы придать глазам красный цвет. С медицинской точки зрения это даже полезно, так как семечки предохраняют глаза от вредного воздействия *манайолы* — минерала, входящего в состав пороха. Контур лица обклеивается полосками белой рисовой бумаги — *чутти* — шириной от двух до пяти сантиметров. Ноги красятся рисовой пастой. Белое полотнище оборачивается вокруг талии и свешивается спереди, прикрывая ноги. На талии актера привязывается еще один отрез ткани, сложенный складками. Торс прикрывает кофта, называемая *куптайям*. Костюм украшают ленты, браслеты и цепочки. Головной убор имеет форму глиняного горшка.

2. *Катхи* — костюм высокородных, но демонических персонажей. Лицо также красится зеленым, но с одним отличием — на щеках закрепляются дополнительные полоски рисовой бумаги (*чутти*), а на носу — белая *чутти* в виде цветка (в современном варианте это похоже на белый клоунский нос). Головной убор выше, чем в costume *пача*, и гораздо красивее.

3. *Тади* — костюм обезьяньих вождей (в «*Рамаяне*») и мудрецов (в других пьесах). Слово *тади* означает «борода». У Бали — короля обезьян — красно-зеленое лицо и красная борода, а у его брата Сугривы и у Ханумана — красное лицо и белая борода. Их различают по цвету головного убора: у Ханумана он белый, у Сугривы — черный.

4. *Минукку* — костюм женских персонажей (кроме некоторых богинь). Лицо бледно-желтое или бледно-оранжевое. Глаза и брови подведены черным. Под нижние веки кладутся зерна баклажана. Горшок на голове меньше,

спереди на нем украшение в виде кобры. Очень много украшений: браслеты, цепочки, серьги. Также актрисы носят парик — *недари* — длиной более метра. Костюм составляют белое хлопчатобумажное полотно, обернутое вокруг талии, и кофта.

5. *Пажукка* — это очень яркий красно-оранжевый грим. Используется только для некоторых женских персонажей (Бхима в «Махабхарате», Капали в «Маттавиласе»). Постепенно уступает место *минукку*.

6. Особняком стоит грим, при котором используется только топленое масло из молока буйволицы. Лицо актера остается свободным от другого грима (кроме глаз, бровей и губ). Семена баклажана кладутся под нижние веки. Головной убор отсутствует. Такой грим используется для *сутрадхары*, то есть «ведущего, рассказчика, режиссера».

7. Существует еще один костюм, который не вписывается ни в одну категорию и применяется только для одного персонажа — Шурпанакхи. Он называется *нимам*, что означает «кровь». Этот костюм — воплощение Шурпанакхи в тот момент, когда Лакшмана разит ее мечом. Шурпанакха взывает о мести к своему брату Раване, и в этот момент на сцене появляется актер, загримированный в *нимам*¹⁰³. Зрителям предстает «ужасающее зрелище покрытого кровью персонажа. „Кровь“ готовится из смеси известки с куркумой. Иллюзию кусков разлетающейся плоти создает нежная мякоть кокоса. Актер заранее покрывает этой смесью все тело, а его выход на сцену сопровождается вспыхивающими огнями и пронзительными воплями»¹⁰⁴.

Ни одно представление не проходит без музыкального сопровождения. Главный музыкальный инструмент, использующийся в *кудияттаме*, — это большой медный барабан-кувшин, называющийся *мижаву*, круглый либо яйцеобразный, который при игре всегда устанавливается на специальной деревянной подставке. *Мижаву* бывает трех размеров: большой, средний и малый. Он имеет одно отверстие, которое затягивается либо шкурой теленка, не достигшего шестимесячного возраста, либо шкурой черной обезьяны. «Подготовка такой шкуры к использованию занимает много времени и требует больших усилий»¹⁰⁵. С *мижаву* «обращаются как с брахманом-девственником... его появление на свет и уход из жизни удостоиваются тех же церемоний»¹⁰⁶. Барабан

мижаву используется в *кудияттаме* первый раз только после церемонии посвящения, которая подобна церемонии вручения священного шнура мальчику-брахману, что символизирует его «второе рождение». Если *мижаву* разбивается или портится, его не чинят и не используют вновь. Его кремируют с надлежащими церемониями.

Другие инструменты *кудияттама* — это *итакка* (барабан цилиндрической формы), *санкху* (раковина), *курумкужаль* (духовой инструмент), пара *цимбалов* (для отбивания ритма) и *тимила* (еще один цилиндрический барабан). Все эти инструменты, кроме цимбалов, располагаются в глубине сцены. *Нангьяры*, играющие на цимбалах, обычно сидят на сцене справа. «*Курумкужаль* очень редко используется в наши дни, но остальные инструменты участвуют в представлениях *кудияттама*. *Тимила* — это новое дополнение к спектаклям *кудияттама*, введенное школой Марги»¹⁰⁷.

Близость театра *кудияттама* к ритуалу особенно ярко проявляется тогда, когда юный актер или актриса должны подготовиться к своему дебюту на сцене. После того как ученик достигает определенной степени владения базовыми упражнениями, его ежедневным тренингом становится *нитьякрийя* («ежедневный ритуал»). Это «серия шаблонных движений, включающая в себя продолжительные прыжки, вращения корпуса и детализированное описание бога Шивы и его жены богини Парвати»¹⁰⁸. Прежде чем учитель решается выпустить ученика на сцену, тот совершает *нитьякрийя* каждый день по часу в течение целого года. Затем *нитьякрийя* исполняется учеником перед публикой, и этот день становится «главной вехой в жизни актера *кудияттама*»¹⁰⁹. Это — первое выступление актера, первая дань его кастовой принадлежности. А. Мадхаван придает ему четыре основных значения: «Это тренинг; проявление религиозности и набожности; дебютное выступление; часть полноценного спектакля *кудияттама*»¹¹⁰.

А. Мадхаван подробно описывает первое выступление актера *кудияттама*. В этот день актер принимает ванну и отправляется в храм. Жрец идет к алтарю и от находящегося там масляного светильника отщипывает фитиль и зажигает лампу, которую передает актеру. Эту лампу относят в гримерную и зажигают от нее третью лампу, которая находится там. Затем

один из *намбьяров* зажжет от нее лампу, которая находится на сцене, «таким образом получается, что на сцене театра горит храмовый огонь»¹¹. Актер совершает ритуальное поклонение богу Ганеше (*пуджу*). В середине исполнения *пуджи* он повязывает голову полоской красной ткани. Актер одевается и выходит на сцену, где исполняет несколько движений за закрытым занавесом. Этот ритуал называется *марайиткрыйя*¹². «Актер вновь уходит за сцену, и там жрец, в чьем храме был взят ламповый фитиль, совершает еще одну *пуджу*»¹³. Когда *нитьякрыйя* на сцене завершена, актер, не снимая костюма, идет в храм и возвращает жрецу

лампу, которую он у него брал. «Жрец уносит эту лампу в храм и возвращает фитиль на место, в лампу, горящую перед алтарем»¹⁴. По завершении этого ритуала актер зовется *чакьяр*, а актриса — *нангьяр*.

Дальнейший жизненный путь складывается у всех по-разному, проторенных дорог ни для кого не предусмотрено. Однако верность традиции, истовость веры, кастовое служение и высокий образовательный уровень исполнителей позволяют надеяться, что искусство *кудияттама* переживет еще не одно столетие.

Продолжение следует

Примечания

¹ Рыжакова С. И. Индийский танец — искусство преображения. М., 2004. С. 25.

² *Кудияттама* (или *кутияттама*) буквально означает «комбинированное выступление».

³ *Varadpande M. L.* Krishna Theatre in India. New Delhi, 1982. P. 89.

⁴ Рыжакова С. И. Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 122–131.

⁵ *Madhavan A.* Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness. Amsterdam; NY, 2010.

⁶ Максимов В. И. Эволюция театральных идей // Введение в театроведение. СПб., 2011. С. 28.

⁷ «*Пурваранга* представляет собой „код“, обозначающий разные уровни „времени“ и „пространства“ через пять выходов трех актеров. Актеры появляются и уходят, при каждом выходе вводя другой уровень пространства и времени. Таким образом, четко заявляются трансформирующий характер „театра“, сцены и задача актера, который должен играть и общаться на нескольких уровнях с самыми разными зрительскими аудиториями» (*Ватсьян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М., 2009. С. 69). Кроме того, «*пурваранга* обеспечивает начальную защиту для сохранения и поддержания мира „воображения“... возвещает благоприятствование» (Там же. С. 101).

⁸ *Лидова Н. Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М., 1992. С. 11.

⁹ Максимов В. И. Эволюция театральных идей // Введение в театроведение. С. 29.

¹⁰ Рыжакова С. И. Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 124.

¹¹ *Путинцева Т. А.* Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 54.

¹² *Гундзи М.* Японский театр Кабуки. М., 1969. С. 21.

¹³ *Madhavan A.* Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness. P. 27.

¹⁴ Международная организация ЮНЕСКО дважды признавала *кудияттама* «шедевром устного и нематериального наследия человечества» — в 2001 и 2008 гг.

¹⁵ *Poulose K. G.* Kudiyyattam: Abhinayathinte Tudarchayum Valarchayum. Trippunithura: International Centre for Kudiyyattam, 2001. P. 61.

¹⁶ См.: *Poulose K. G.* Kudiyyattam: Abhinayathinte Tudarchayum Valarchayum. P. 60.

¹⁷ Династия Перумаль правила в Керале с начала III века н. э. до начала V века н. э.

¹⁸ Как пишет востоковед Г. М. Бонгард-Левин, «согласно предписаниям ортодоксального брахманизма, статус человека от смешанного брака всегда ниже статуса члена даже самой презираемой касты» (*Бонгард-Левин Г. М.* Древнеин-

дийская цивилизация. М., 2000. С. 111). Вероятно, с этим связано то поведение *чакьяров* и *намбьяров*, которое отмечает С. И. Рыжакова: «В разговорах об их положении в общстве я всегда ощущала смесь гордости, даже спеси, с некоторой уязвленностью» (*Рыжакова С. И.* Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 128).

¹⁹ Священный шнур (*брахма сутра*) носится через левое плечо. Обычно подобный знак отличия носили только инициированные брахманы. *Чакьяры* почитовывали этот обычай у высшей касты, но все же не имели права совершать ритуалы (например, жертвоприношения), подобно брахманам. Шнур нужно носить постоянно, он изнашивается, и его ежегодно заменяют новым во время специальной церемонии.

²⁰ *Richmond F. P., Swann D. L., Zarrilli Ph. B.* Indian Theatre: Traditions of Performance. Delhi, 1993. P. 90.

²¹ Рыжакова С. И. Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 128.

²² *Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация. С. 414.

²³ *Richmond F. P., Swann D. L., Zarrilli Ph. B.* Indian Theatre: Traditions of Performance. P. 90.

²⁴ «*Субхадра дхананджайам*» — пьеса на сюжет из «Махабхараты»

о свадьбе сестры Кришны — принцессы Субхадры и принца Арджуны, также называемого Дхананджайя, третьего из братьев легендарной династии Пандавов.

²⁵ Его датируют как 1027-м, так и 1029 годом.

²⁶ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 21.

²⁷ «*Tanati samvaranam*» — пьеса на сюжет из «Махабхараты», легенда о дочери Солнца Тapati и царе Самваране, от чьего брака произошла легендарная династия Кауравов, во главе которой стоял сын Тapati и Самвараны — царь Куру.

²⁸ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 27.

²⁹ *Ibidem*. P. 21.

³⁰ *Котовская М. П.* Синтез искусств: Зрелищное искусства Индии. М., 1982. С. 85.

³¹ *Рыжакова С. И.* Индийский танец — искусство преображения. С. 56.

³² *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 22.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Рыжакова С. И.* Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 128.

³⁵ Там же.

³⁶ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 22.

³⁷ *Richmond F. P., Swann D. L., Zarrilli Ph. B.* Indian Theatre: Traditions of Performance. P. 88.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 24.

⁴⁰ *Малаялам* — язык народа малаяли, относится к южной группе дравидийских языков, близок тамильскому. Распространен в юго-западной Индии, в штате Керала. Письменность известна с конца IX — начала X в. Как единый литературный язык сложился в XVI в. Современный разговорный малаялам отличается от литературного, так как в нем можно выделить не только 12 местных диалектов, но

и ряд кастовых (см.: *Секхар Ч., Глазов Ю. Я.* Язык малаялам. М., 1961. С. 7–10).

⁴¹ Из письма А. Мадхаван автору статьи (июнь 2011).

⁴² *Varadpande M. L.* Traditions of Indian Theatre. New Delhi, 1979. P. 85.

⁴³ *Ватсьян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. С. 128.

⁴⁴ *Кутхаммалам* (или *куттамбалам*) буквально означает «храмовое представление».

⁴⁵ *Ватсьян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. С. 128.

⁴⁶ *Лидова Н. П.* Драма и ритуал в древней Индии. С. 29.

⁴⁷ Там же. С. 30.

⁴⁸ Там же. С. 31.

⁴⁹ *Рыжакова С. И.* Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 127.

⁵⁰ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 31.

⁵¹ *Натья-ачарья* — «знаток театрального искусства».

⁵² *Лидова Н. П.* Драма и ритуал в древней Индии. С. 40–41.

⁵³ Там же. С. 41.

⁵⁴ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 25.

⁵⁵ *Ibidem*. P. 24.

⁵⁶ *Чакьяркутху* существует и как отдельный популярный исполнительский жанр, требующий глубокого знания санскрита и виртуозного владения приемами сценической речи.

⁵⁷ Из письма А. Мадхаван автору статьи (июнь 2011).

⁵⁸ *Рыжакова С. И.* Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 130.

⁵⁹ *Кришнагила* (или *расгила*) — мистерияльная народная драма Северной Индии, связанная с культом Кришны. *Бала-Кришна* означает «младенец-Кришна» — одно из воплощений Кришны в индуизме, в котором он предстает как бог-ребенок. «*Балачаритам*» («Жизнь Балы») — пьеса Бхасы, в которой описываются детские игры Криш-

ны. Манохар Лакшман Варадпанде подчеркивает, что именно с представления этой пьесы начинается сценическая карьера юных актеров-*чакьяров* (см.: *Varadpande M. L.* Krishna Theatre in India. P. 88).

⁶⁰ *Varadpande M. L.* Krishna Theatre in India. P. 88.

⁶¹ В пьесе «*Нагананда*» («Радость нагов») рассказывает история принца Джимубаваханы, который пожертвовал собой ради прекращения жертвоприношений змей (нагов) во имя божества Гаруды.

⁶² Пьеса «*Маттавиласа*» («Фарс пьяниц») рассказывает о шивитском аскете, который собирал милостыню в череп, а потом напился, потерял его и обвинил буддийского монаха в краже черепа. Фарс состоит из сатирического диалога, в котором принимают участие беспутные аскеты разных сект (и обоих полов). В конце концов выясняется, что череп утащила собака.

⁶³ Пьеса «*Ачарьячудамани*» («Драгоценный гребень») состоит из семи актов. Сюжет взят из Рамаяны. В *кудияттаме* и *катхакали* наиболее часто ставится второй акт — «*Шурпанакхам*» («Шурпанакха») — о том, как влюбленная в Раму ракшаси Шурпанакха, сестра демона Раваны, пострадала от руки брата Рамы — Лакшманы, который мечом отсек ей нос и уши.

⁶⁴ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 77.

⁶⁵ Такие манускрипты существуют в различных индийских театрально-танцевальных школах. Трактаты, сохраненные в *кудияттаме*, называются *Амтапракара* и *Крамадиптика* (см.: *Mehta T.* Sanscrit play production in ancient India. Delhi, 1999. P. 269).

⁶⁶ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness*. P. 78.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*. P. 80.

⁶⁹ *Керала Каламандалам* — это всемирно известный институт исполнительских искусств, предназначенный для подготовки актеров

катхакали, кудияттама и других исполнительских форм Кералы. Основан в 1927 году поэтом Валлатхолом Нараяной Мененом. Расположен недалеко от городка Черугурути.

⁷⁰ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 81.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.* P. 82.

⁷³ *Ibidem.* P. 87.

⁷⁴ *Ibidem.* P. 94.

⁷⁵ *Ibidem.* P. 97.

⁷⁶ Серия прыжков исполняется вокруг зажженного масляного светильника и состоит из ста повторений. Ученик ни в коем случае не должен ее прерывать. Если ученик сбился или остановился, то он должен начать с начала. Прыжки обязательно исполняют мальчики, от девочек не требуется исполнение всей серии, достаточно подпрыгнуть несколько раз (см.: *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 98–99).

⁷⁷ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 83–84.

⁷⁸ *Ibidem.* P. 99.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.* P. 100.

⁸¹ *Ibidem.* P. 104.

⁸² *Чехов М. О технике актера // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 265–266.*

⁸³ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 118–120.

⁸⁴ *Ibidem.* P. 54–55.

⁸⁵ *Ватсьяян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. С. 96.

⁸⁶ *Nair S. Restoration of Breath: Consciousness and Performance.* Amsterdam; NY, 2007. P. 125.

⁸⁷ *Ватсьяян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. С. 70.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 109.

⁹⁰ *Nair S. Restoration of Breath: Consciousness and Performance.* P. 123.

⁹¹ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 83.

⁹² *Рыжакова С. И.* Готовящие и вкушающие при свете масляной лампы // Восточная коллекция. 2006. № 1. С. 129.

⁹³ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 87.

⁹⁴ *Zarrilli Ph. The Kathakali Complex: Actor, Performance, Structure.* New Delhi, 1984. P. 42.

⁹⁵ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 95.

⁹⁶ *Ibidem.* P. 96.

⁹⁷ *Ibidem.* P. 86.

⁹⁸ По этой же причине спектакль невозможно полностью отрепетировать. Репетируются отдельные танцевальные и вокальные мизансцены. В остальном ход спектакля доверяется исполнителю, ко-

торый следует канону или же (иногда) отступает от него.

⁹⁹ *Барба Э.* Бумажное каное: Трактат о Театральной Антропологии. СПб., 2008. С. 155.

¹⁰⁰ *Mehta T. Sanscrit play production in ancient India.* P. 276.

¹⁰¹ *Ватсьяян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. С. 76.

¹⁰² См.: *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 27–28.

¹⁰³ Дело в том, что в *кудияттаме* одну роль могут исполнять два актера. И наоборот, один актер может исполнять несколько ролей.

¹⁰⁴ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 28.

¹⁰⁵ *Ibidem.* P. 30.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.* P. 104.

¹⁰⁹ *Ibidem.* P. 105.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Марайиткрияй* — «выступление, скрытое занавесом». Состоит из семи простых стандартных движений, которые исполняются перед музыкантами, сидящими на сцене. Этот ритуал создает глубинную связь между актером и барабанщиками (см.: *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 107).

¹¹³ *Madhavan A. Kudiyyattam Theatre and the Actor's Consciousness.* P. 106.

¹¹⁴ *Ibidem.*

Е. В. Маркова, В. В. Шевченко

А все-таки она существует...

Диалог

Елена Маркова. В конце 1990-х годов СМИ окрестили Иркутск Центром сибирской пантомимы, а инициатором этого явления стали называть вас. Как сложилась эта ситуация? И в чем ее особенности? Наверняка она связана не только с вашей биографией, но и с теми общественными процессами, которые происходили в стране...

Давайте потихоньку разматываем этот «узел», начав непосредственно с Валерия Шевченко. На первых порах попросту обозначим цепочку событий, которая привела к столь мощному эффекту.

Валерий Шевченко. Мой путь в театр начался с детской игры на подоконнике... Валерий Шевченко — единственный сын у мамы. А папы нет. Это значит, что ребенок предоставлен сам себе. Иркутск для моей мамы город не родной, она приехала туда молоденькой девушкой в поисках работы. А получилась трагическая история: когда она вышла из родильного дома, ее никто не встретил. Шел 1958 год. С грудным младенцем на руках она две недели прожила на вокзале. Ощущение одиночества и брошенности, с которым мама с тех пор так и жила, очень сильно впоследствии повлияло на меня. Я — достаточно замкнутый и трудно раскрываемый в общении человек. Для меня это основополагающие вещи, которые привели меня к занятиям пантомимой.

Чуть позже мама стала работать кондуктором на автобусе (потому что никакой профессии у нее не было): уходила очень рано — в пять утра, возвращалась очень поздно — в час ночи. Жили мы в коммунальной квартире. И она меня запирала в комнате. В общем, я все время был один. Это продолжалось довольно долго. Квартира у нас была на первом этаже. Я, конечно, много часов просиживал у окна и смотрел, как мои сверстники играют во дворе. Однажды к нашему окну подбежало несколько детей моего возраста. Я сидел на подоконнике, играл тремя своими игрушками: Буратино,

грузовой автомобиль и большой белый медведь (Сибирь все-таки). Ребята стали смотреть, как я играю. Это был мой первый зритель. Я почувствовал, что на меня смотрят, я кому-то интересен, и всюду стал стараться — придумывать что-то интересное, чтобы подольше удержать их.

А потом сложилось так, что они каждый день стали прибегать к моему окну, и мне пришлось каждый раз придумывать новую историю. Поэтому три мои игрушки каждый раз играли все новые и новые роли, а я сочинял все новые и новые пьески. Иногда моим зрителям становилось скучно, и они, ничего не объясняя, просто разворачивались и уходили. А иногда, наоборот, настойчиво требовали продолжения. Так у меня потихоньку формировалась тяга быть понятым, несмотря на «барьер» — оконное стекло.

Иными словами, так получилось, что пантомиму я стал воспринимать как искусство одиночек и одиночества.

Эта история вроде бы забылась, когда я оказался в интернате. Там было две группы: дети, которые росли совсем без родителей, и дети, которых забирают на выходные. Еще там выяснилось, что у меня весьма неважное зрение — «плюс десять». И уже в первом классе я надел очки — стал «очкариком». Правда, у меня были необычные очки — почти линзы, они ужасно все увеличивали, могли даже огонь вызвать. С помощью моих очков мы могли рассматривать деревья, учительницу, портреты, висевшие на стенах. Я, обладатель этих очков, вскоре приобрел авторитет среди сверстников.

А потом я увидел спектакль Леонида Енгибарова. В Иркутске ничего другого из пантомимы увидеть тогда было невозможно. То есть — пантомима и клоунада для меня сразу стали неразрывны. Марсо я впервые увидел на экране, когда в Париже мне показали фильм по его спектаклю «Шинель» — это произошло уже в 1990-е годы. Хотя, конечно, все, что по-

падалось в прессе: статьи, фотографии, книги, — по крупницам собирал и пытался постичь. А вживую я так его никогда и не видел на сцене.

Е. М. Как же вы овладевали основами этого искусства? Ведь большинство советских мимов, как известно, «учились» пантомиме по спектаклям Марселя Марсо.

В. Ш. (*смеется*). Ну, а у меня был большой собственный опыт «игры на подоконнике». А потом, где-то в 9-м классе, я узнал, что в нашем городе в одном из домов культуры есть цирковая студия. Я пришел туда. Когда меня спросили: «Чем ты хочешь заниматься?», я ответил — клоунадой, подразумевая, что это и пантомима тоже. Мы делали молчаливые репризы «без слов».

Е. М. Например?

В. Ш. Комический бокс, случай в парке с ожившей скульптурой, случай в ресторане с нерадивым официантом. Был такой клоун Александр Рудин, который иногда гастролировал в Иркутске, мы копировали его репризы. А еще был Алик Нисанов, который работал некоторые номера Енгибарова. Мы, конечно, не тупо снимали кальку, а брали только схему номера и дополняли ее своей импровизацией.

Е. М. Интересный момент. В это же время, на рубеже 70–80-х годов, аналогичные «сценки» гуляли по любительским студиям пантомимы Ленинграда. В том числе показывались участниками студии пантомимы ДК Ленсовета, откуда позже вышел ансамбль «Лицедеи». А придуманы они были Эдуардом Розинским, театральным режиссером, окончившим ЛГИТМиК, и описаны в брошюре «18 новелл о смешном и серьезном».

В. Ш. Честно говоря, было необычайно трудно добыть какую-либо информацию вообще. Поэтому, получив толчок от увиденного по телевизору или в цирке, от прочитанного в статье, начинали сочинять дальше сами. Это весьма трудный путь: казалось бы, «плохая», несистематизированная форма обучения, зато требовавшая от человека огромной мобилизации всех сил и воображения. Здесь-то и начинался момент творчества.

И все же на одном энтузиазме в искусстве далеко не уедешь. Довольно скоро такой спонтанный опыт стал меня настораживать. А тут еще я Чаплина посмотрел и понял, что мне, в отличие от него, не удастся передать то, с чего я начал, — одиночество.

Парадокс заключался в том, что формально я очень быстро добился успеха. Как только в моем репертуаре появилось несколько комических даже не номеров, а непритязательных зарисовок, меня тут же пригласили в иркутскую филармонию — пантомима тогда была в моде, ею «украшали» эстрадные концерты. В моей трудовой книжке появилась запись «артист оригинального жанра, мим». Казалось бы, предел мечтаний! Но чем больше я выступал, тем больше ощущал, что делаю что-то не то, можно даже сказать — «кривляюсь». И я решил пойти учиться искусству актера, поступил на отделение «Актер драматического театра» в Иркутское театральное училище на курс Виталия Константиновича Венгера, который в свое время учился вместе с Михаилом Ульяновым.

Первая проблема, которая поджидала меня на этом пути, — вопрос приемной комиссии: «Чем вы занимались до поступления?» Я честно отвечаю, что занимался и сейчас занимаюсь пантомимой и работаю в филармонии артистом эстрады. И тут мне говорят: «А какое отношение имеет пантомима к драматическому искусству?» Я опять свое: мне как раз и интересно искусство пантомимы не в эстрадном варианте, а с точки зрения театра драматического! А мне опять: «Ну, у вас же искусство представления, вы же все показываете — дверь открываете не так, стакан берете не так, как драматические актеры, и вообще двигаетесь не так, не органично. Это два разных искусства! И одно будет мешать другому».

Е. М. Извините, не могу не прервать ваш рассказ и не прокомментировать эту ситуацию. Она, к сожалению, типичная... А главное — в ней заключен один из корней зла, который тормозит развитие пантомимы в нашей стране уже не один десяток лет. Давайте хотя бы вкратце припомним, как складывалась у нас судьба пантомимы. Ведь в начале XX века, когда шел процесс становления режиссерского театра, достижения в этой области были огромны, причем как раз именно в драматическом театре: Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, поздний Станиславский, Михаил Чехов, Марджанов, Михоэлс... — все они (разумеется, идя каждый своим путем) разрабатывали вопросы пластической образности в сценическом искусстве и в связи с этим — проблемы воспитания актера. Благодаря деятельности этой блистательной плеяды режиссеров понятие «пантомима»

вновь стало востребованным и наполнилось глубинным смыслом. Правда, никто из них так и не успел создать многоуровневую, системно разработанную школу — основные достижения и открытия были сделаны и закреплены в постановке отдельных (хотя и великолепных) спектаклей. А вскоре по всем этим титаническим усилиям и достижениям, которые открывали новые горизонты для искусства театра, история прошла, что называется, «асфальтовым катком»... Кого расстреляли, у кого отобрали театр, кто эмигрировал, кто умер... Да и сама пантомима была объявлена явлением чуждым «советскому человеку», подразумевающим низкопоклонство перед Западом и вообще — *«формотворчеством»*. Такая установка не имела ничего общего с художественными идеями, как раз наоборот — она была порождена жесточайшим идеологическим диктатом, который в нашей стране продлился не одно десятилетие. Годы войны и послевоенной разрухи тоже не способствовали занятиям пантомимой. Возрождение интереса к ней пришлось лишь на рубеж 50–60-х годов (после уничтожения «железного занавеса») и было спровоцировано гастролями зарубежных актеров — прежде и раньше всего Жаном-Луи Барро и Марселем Марсо. Тогда весь театральный мир был взбудоражен и восхищен грандиозными возможностями, которые продемонстрировали в своих спектаклях два этих ученика Шарля Дюллена и Этьена Декру. Об Этьене Декру, создавшем школу, в которой драматический актер изначально воспитывался на основе пантомимы, у нас тогда еще никто не знал. Тем более оставалась неизвестной разработанная им методика «*time rig*», что в переводе означает «актерская игра вчистую», то есть способность актера создавать сценический образ не только вступая в синтез с другими искусствами, но и самостоятельно. Со временем, правда, стало понятно, что эта французская школа сформировалась не без сильного влияния гастролей в Париже наших российских корифеев первой трети XX века.

Барро со своим театром приезжал раз в несколько лет, Марсо — ежегодно, но без театра, с сольными концертами, состоявшими из номеров. И «крен» в понимании того, что есть пантомима, пошел в сторону Марсо. Деятели профессионального театра хотя и восхищались творчеством своего зарубежного коллеги, но

перенимать его опыт не спешили. Возможных причин было, как минимум, две. Во-первых, метод Декру был действительно неизвестен. А во-вторых, и это главное, наш театр исповедовал единственную установку — создание так называемого «психологического театра», все иные варианты на официальную сцену не допускались. Уроки Марселя Марсо стали осваивать любители — в большинстве своем молодые люди, не владевшие внутренней техникой актера. Вот и получилось, что они, выходя на сцену, чаще всего демонстрировали «голую» технику, за что их в профессиональной театральной среде вполне справедливо критиковали, а в официальных реестрах разместили в графе «оригинальный жанр» — что-то вроде демонстрации пластических фокусов. И таких «фокусников» практики драматического театра, разумеется, недолюбливали.

В. Ш. Но меня в результате на факультет драматического искусства все-таки приняли. А спустя год, после экзаменов «на органическое молчание», вызвали в кабинет и сообщили, что я с заданием не справился. Наверное, я действительно как-то по-другому, иначе молчал, чем это делают актеры, которые готовят себя исключительно для постановки «разговорных пьес». Молчать ведь можно очень по-разному. Но об истинных причинах тогдашних разногласий мне никто не сказал, сослались на следующий аргумент: «У вас очень большие диоптрии, как же вы будете с таким зрением играть Гамлета?». И тут меня отчислили. Я так и не понял — за плохое зрение, или за то, что я с их органическим молчанием не справился, или за мое увлечение пантомимой?..

К счастью, на моем жизненном пути именно тогда встретился замечательный педагог — Валерий Дмитриевич Кирюнин. Он присутствовал на том злополучном экзамене. И — пригласил меня к себе на курс, а преподавал он на факультете театра кукол. Придя на первое же занятие, я был поражен фантазией студентов: из одних только рук они придумывали образы птиц, животных, замки, гдеживает то, что, казалось бы, не может ожить. Это заставило меня вспомнить собственное детство и «игры на подоконнике». И я окончил училище, получив диплом «актер театра кукол». Со временем я все больше убеждался в том, что методики воспитания «кукольников» гораздо сильнее развивают воображение и фантазию

актера, чем на драмфаке. Впоследствии во всех моих спектаклях обязательно появлялись элементы театра кукол. Кстати, в этом я не одинок. У Марселя Марсо есть номер «Апаш», т. е. «Вор», который мечтает о том, чтобы у него было много-много рук и все они были бы очень длинными, чтобы ему было легко воровать. Для построения этого номера Марсо тоже использовал приемы театра кукол — ширму и черный кабинет.

Е. М. А когда же и как возник театр пантомимы «Размышление», созданный Валерием Шевченко?

В. Ш. Мы перечислили те «кирпичики», которые составили фундамент нашего театра пантомимы. Вопрос о том, что такое театр пантомимы, мучил меня постоянно. Однозначного ответа на него, по-моему, нет. А вот спектакли (очень разные) — это и есть попытка на этот вопрос ответить.

Е. М. К разговору о спектаклях мы, безусловно, вернемся, но чуть позже. Сначала хотелось бы узнать, как вам удалось подготовить актеров для вашего театра, при том, что они «театральных университетов» не заканчивали и, живя в Иркутске, были практически лишены информации о возможностях искусства пантомимы?

В. Ш. Во время обучения в театральном училище я на самом-то деле пантомиму не бросал. Да и все мои этюды, как правило, были пластическими, хотя в них я старался не использовать тех пантомимических элементов, которые уже были достаточно известны и даже стали штампами, — «шаг на месте», «стенка», «перетягивание каната» и пр. Но самое интересное, что в сочетании с элементами театра кукол они и не могли быть использованы, а потому если и присутствовали в нашем лексиконе, то только на уровне тренировочных упражнений. Театр кукол открыл бескрайние просторы для моей актерской фантазии: простая газета вдруг становится то тортом, то бутылкой шампанского или маленьким ребенком, то пистолетом — да чем угодно! По сути дела, и пантомимическая техника, и техника театра кукол развивают фантазию актера, но только разными путями.

А теневой театр? Какие у него колоссальные возможности! Он позволяет мгновенно трансформировать сценическое пространство. Правда, при этом от актера, как и в пантомиме,

требуется владением таким движением, которое не сводится к бытоподобному, имеет определенный стиль и точно найденную форму.

Е. М. Как часто вы сами использовали возможности «теневого театра» в своих спектаклях?

В. Ш. У нас был спектакль, который целиком строился на принципах «теневого театра», — «Памяти Хиросимы и Нагасаки». Там мы добивались даже такого эффекта, когда после взрыва от человека оставалась только тень на стене. Оказалось, что благодаря использованию простых технических приемов в соединении с фантазией актеров и режиссера можно достичь очень зрелищных и выразительных эффектов. Но если бы актеры, участвовавшие в этом спектакле, не были подготовлены пластически, вряд ли бы они справились с поставленными задачами.

Е. М. А что конкретно вы имеете в виду под пластической подготовленностью?

В. Ш. Особое чувство сценического пространства. Умение владеть каждой частью своего тела по отдельности. Умение фиксировать каждый жест. Умение координировать различные движения и ритмически их оформлять. В результате — это умение рассказать своим телом о глубинных человеческих переживаниях, а вовсе не уподобляться пивке, которая грациозно движется в банке с водой. И рисунок этого движения должен быть столь же точен, как рисунок графика.

Е. М. Правильно ли я понимаю, что обучение ваших актеров шло не просто параллельно с постановкой спектаклей, а во время этих постановок?

В. Ш. Да, безусловно. Но только это не просто какая-то особая методика, а вполне вынужденная, продиктованная обстоятельствами необходимость. В 1980 году одновременно с поступлением в театральное училище я набрал студию пантомимы при ДК Профсоюзов. Набрать-то набрал, но парадокс в том, что и сам не знал основ, о чем честно сообщил ребятам. И мы вместе с ними пытались разбираться в том, что такое пантомима. Все знания, которые я получал в училище, я тут же передавал своим подопечным. То есть действовали по известному принципу: если хочешь научиться чему-либо, попробуй научить этому другого. Потом появились кое-какие дополнительные возможности — лаборатории, которые

проводились ленинградским театром «Лицедеи», лаборатории пантомимы в Москве и Ярославле, Тбилиси. Очень значимой встречей было знакомство с Олегом Киселевым. Он перевернул мое представление о театральном пространстве. Его тренинги дали мне очень много. Это было уже системной подготовкой актера. Простая, внятная методика, побуждающая актера фантазировать своим телом.

Е. М. Действительно, к середине 80-х годов отечественная, тогда еще советская и многонациональная, пантомима переживала расцвет. Во многих крупных городах, особенно тех, где проходили гастроли Марселя Марсо, возникло множество студий пантомимы. Более того, в Ленинграде, Москве, Тбилиси, Минске, Ереване, Киеве, Одессе, Нижнем Новгороде, Риге, Каунасе уже существовали театры пантомимы. Правда, репертуар большинства студийных коллективов в основном состоял из концертных номеров, часто подражательных. Своего «голоса» у многих коллективов не было. Оригинальные спектакли возникали редко. Это, прежде всего, театр пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса, тбилисский театр пантомимы под руководством Амираша Шаликашвили и минский пластический ансамбль «Рух» под руководством Владимира Колесова.

А как складывался репертуар вашего театра?

В. Ш. С одной стороны, хорошо, что мы никогда не видели номеров Марсо. Это убергло нас от подражательности. К этому времени во мне было уже много всего намешано: хотел стать клоуном, мимом, тяга к драматическому театру, освоение искусства театра кукол — полный микс... Время обучения в театральном училище привило мне вкус к высокой литературе (вернее — драматургии) — Чехов, Шекспир, Гоголь. Это — и классическая музыка. Это — и мировое изобразительное искусство. Полученные во время обучения основы все дальше и дальше уводили от эстрады, тем более в расхожем ее варианте. Поэтому не случайно первой нашей работой был спектакль по повести Н. В. Гоголя «Портрет». Вопрос «Что такое настоящий художник?» был очень актуален для нас, да, наверное, и для зрителя, который очень тепло принимал этот спектакль. Собственно, «Портрет» можно назвать нашим программным спектаклем.

Здесь как раз мои навыки кукольника очень пригодились. Старик — один из главных персонажей этой повести — был решен следующим образом: маска лица черная хламида (тело). Мы решали для себя очень важный вопрос — почему в пантомиме молчат и как это оправдать? И родился прием, когда главный герой Чертков, рисуя очередную картину, уже не может переносить звуки внешнего мира: шум столичного Петербурга, сплетни, интриги и т. п. В отчаянии он закрывал уши руками, а мы — отключали фонограмму, на которой до того воспроизводились звуки внешнего мира. И тем самым давали понять зрителю, что есть еще молчаливое пространство, в которое между тем вполне органично встраивался внутренний монолог, звучащий «за кадром». И здесь же пригодились знания актерского мастерства — умение, пластически решая свою роль, видеть, слышать, взаимодействовать и т. д. Собственно, это была первая проба в освоении пластической драмы.

Е. М. То есть вы начинали не как большинство мимов с постановки одного-двух номеров, которые потом игрались годами, а сразу с постановки спектакля?

В. Ш. Не совсем так. У нас, конечно, тоже были этюды и концертные номера. Это было обязательное условие Дворца культуры, при котором мы существовали. Своего рода оброк. Мы его отдавали, а потом трудились над собственным «урожаем» — то есть над спектаклем.

Е. М. Все ваши актеры были исключительно любителями, то есть днем где-то работали, а искусством занимались, что называется, в свободное время?

В. Ш. Естественно. Коллектив-то у нас был самодеятельный!.. Кстати, в этом было много положительного. Это совершенно другая творческая энергия, когда люди делают все своими руками: шьют, красят, создают декорации, самостоятельно репетируют, придумывая целые эпизоды. Метод студийной работы открыт, как известно, не нами, он возник еще во времена Станиславского. Студия — это такое идеальное сообщество, где нет профессиональных (в плохом смысле слова) взаимоотношений, когда люди начинают думать о зарплатах, званиях, ролях, пенсиях и т. п. В студии вся жизнь подчинена творчеству. А главное, нет узкой специализации: вот я свою роль сделал, а как там все остальное — меня не касается.

Студия не должна превращаться в «террариум единомышленников», как часто случается в профессиональных театрах.

Е. М. Несмотря на все сложности и, по большому счету, ущербность существования наших любительских студий, мне кажется, что, утратив эту систему, наша театральная культура потеряла очень много. Ведь эти студии, как минимум, воспитывали очень подготовленного зрителя, который на деле, а не на словах общался к театру.

В. Ш. И к литературе, и к изобразительному искусству, и к музыке, поэзии. То есть, пройдя через любительскую студию, человек становился зрителем культурным, образованным, с широким кругозором.

Е. М. Сейчас дворцы и дома культуры формально продолжают существовать, но если до «перестройки» основной ценностью в них были те самые художественные коллективы (а стало быть — люди), то нынче главной ценностью стали помещения, которые можно сдать в аренду или запустить в них модные кружки и клубы, которые тоже приносят доход.

В. Ш. Да. Сия проблема нас тоже не обошла стороной. К 1999 году наш коллектив знал не только весь Иркутск, но и другие города России, да и на зарубежных гастролях мы побывали неоднократно, к тому же по инициативе нашего театра состоялось четыре Международных фестиваля «Мимолёт». К этому времени ДК Профсоюзов был, попросту говоря, разграблен, почти весь сдан в аренду, хотя строили его когда-то на народные — профсоюзные — деньги. Нашему театру в очередной раз выставили счет за аренду нашего же помещения. При всем желании мы не могли погасить долг, таких финансовых возможностей у театра не было. И наши многократные попытки с помощью прессы обратить внимание на проблемы театра ни к чему не приводили. Однажды мы даже подожгли несколько дымовых шашек и подняли в воздух огромный шар, на котором написали «SOS!». Приехали пожарные и телевидение. Мы на этом фоне пытались горожанам рассказать, что происходит с ДК Профсоюзов и, в частности, с нашим театром. Но и эта акция ни к чему не привела. Тогда мы поняли, что ничего не остается делать, как в знак протеста объявить голодовку. Об этом написали газеты. Однако чиновники, заведующие культурой, опять никак не отреагировали. Они даже не

приехали разобраться с ситуацией на месте. Правда, прислали за мной, голодающим, автомобиль, пригласив на беседу к себе в кабинеты. И это еще не все. Во время моей голодовки нашему коллективу предложили выступить на одном из ответственных мероприятий (и мы, конечно же, выступали!). На встречу я поехал, мне надавали голословных обещаний, которые так никогда и не были выполнены. Самый главный аргумент против нас состоял в том, что мы не являемся муниципальным театром, а так — частники. Хотя они прекрасно знали, что в течение всего 1999-го года мы как раз оформляли документы на статус муниципального театра. А эта процедура, как и все остальные, впрочем, долгоиграющая. Но самое интересное во всей этой истории то, что когда в 2000-м году все документы уже были готовы и подписаны финансовым отделом администрации города (это вроде бы стопроцентная гарантия решения вопроса), то в последний момент мы получили отказ. Аргумент был один: «Денег нет». Нам ничего не оставалось делать, как оставить это поле боя... Я распустил коллектив и уехал в Москву.

Е. М. Знаете, в биографии Марселя Марсо произошло однажды примерно то же самое. Начиная с 1947 года он практически на собственные деньги содержал труппу театра «Содружество мимов Марселя Марсо». Это был уникальный (единственный тогда во всем мире) коллектив, репертуар которого состоял из полнометражных спектаклей пантомимы (мимодрам). Но когда в 1959-м Марсо в очередной (и который уже!) раз обратился к государственным властям с просьбой оказать ему финансовую поддержку, Андре Мальро (тогдашний министр культуры Франции) ответил своему соотечественнику, искусством которого к тому времени уже восхищались все европейские страны: «Я знаю, что пантомима важное искусство, но у меня нет денег»...

Но давайте вернемся в более счастливые для вашего театра годы.

В. Ш. До закрытия театра мы действительно жили счастливо, по-настоящему творчески счастливо. Это были и хорошие спектакли, и хорошие гастроли, и хорошие отклики, а главное — настоящее творческое братство. А еще важно, что на протяжении существования театра вместе с нами рос и наш зритель — и качественно и количественно. Без преувеличения

можно сказать, что, когда мы начинали, иркутяне не представляли себе, что такое «театр пантомимы». А спустя некоторое время к нам потянулась молодежь, которая в тот момент была увлечена брейк-дансом, Майклом Джексонем и, как всякая молодежь, тянулась к чему-то новому и оригинальному. Когда же пошли спектакли, в которых поднимались достаточно серьезные темы, круг публики расширился — к нам присоединились театралы. Зритель для себя отмечал очень важную вещь — актеры, не произносившие ни единого слова, доносили важные сокровенные мысли, которые рождались у самого зрителя. То есть невербальное общение оказалось более притягательным для зрителя, и он вступил с нами в творческое содружество. Граждане нашей страны уже не первый год (и с каждым годом все острее) переживали эпоху бесконечных перемен, которые, несмотря на прекрасноречивые обещания властей, отнюдь не улучшали их жизни. Люди устали от бесконечных словопрений и словоблудия и потянулись к молчаливому, доверительному общению. Недаром же Марсо сказал: «Пантомима — это поэзия без слов».

Е. М. Сколько зрителей вмещал ваш зал?

В. Ш. Сорок мест на стационаре. Но на выезде мы выступали на очень разных (в том числе и очень больших) площадках. А залы все равно всегда были полные, хотя больше нам нравилось работать в камерном пространстве.

Е. М. Но все же вы с успехом выступали и на больших площадках, и вообще огромные масштабы и грандиозный размах вам не чужды. Расскажите о вашем прославившем не только театр, но и Иркутск фестивале «Мимолёт».

В. Ш. По большому счету фестиваль этот родился от отчаяния, возникшего в связи с переменами, которые произошли в жизни к середине 90-х. До Сибири наш новоиспеченный «капитализм» добрался чуть позже, чем до европейской части страны, но все же добрался...

Когда ты видишь, что вокруг тебя рушатся ценности человеческие, когда все начало продаваться и покупаться, когда наш замечательный Дворец культуры стал терять один коллектив за другим (из 140 осталось только четыре), когда другие ДК уже закрыты и превращены в торговые рынки, а мы хоть и существуем, но на непонятных правах и с непонятной перспективой, — наступает отчаяние. И ты, как перед последней атакой, собираешь последние силы,

поднимаешь знамя и говоришь всему миру: «Мы просто так не сдадимся!» В один прекрасный день родилась идея — собрать всех друзей, занимавшихся пантомимой, и доказать себе и окружающим, что пантомима жива и нужна людям.

Я взял ручку и листок бумаги, разделил его на две половинки: в одной — расходы, в другой — доходы. Первая оказалась огромной, вторая — никакой. Надо было просто принять волевое решение — делать это или не делать. Душевные порывы никак не согласовывались с математическими выкладками. И все-таки мы решили проводить фестиваль. Все делалось в кредит: афиши, аренда, оплата всевозможных услуг — свет, звук, питание, проживание, транспортные расходы и т. п. В течение первых трех фестивалей я работал в минус: занимал, а потом в течение года расплачивался. Благо многие мне доверяли и давали деньги «под честное слово». На самом деле эти финансовые переживания — ничто по сравнению с той душевной радостью, которую приносил фестиваль. Очень важным оказалось и то, что иркутяне благодаря фестивалю получили возможность увидеть много разных и хороших спектаклей пантомимы. Люди буквально за несколько фестивальных дней начинали как-то светиться изнутри. Иркутск — город небольшой, до миллиона не дотягивает, всего около 700 тысяч человек населения. Особо культурными явлениями не избалован.

Два первых фестиваля мы между собой окрестили «сибирскими». Они в принципе носили образовательный характер — мы проводили много мастер-классов, устраивали видеопросмотры, а приезды учеников Марсея Марсо становились знаковыми событиями. Это дало очень мощный толчок для всех коллективов. Образовалась внутренняя связь, сложилось «сибирское пантомимическое сообщество». Я понял, что не только театры пантомимы находятся в таком плачевном состоянии, но и художники, и музыканты — в принципе культура. А с другой стороны, возникла связь с очень многими интересными людьми, которые так же, как и мы, несмотря ни на что, продолжали творить.

Сибирский регион, как известно, очень большой. Участниками фестиваля стали коллективы из Омска, Новосибирска, Красноярска, Иркутска, Улан-Удэ, Хабаровска, Влади-

востока, Монголии. Также стало традицией приглашать на фестиваль зарубежных гостей — из Америки, Франции, Германии, Чехословакии и Москвы.

Я даже предположить не мог, что «Мимолёт» будет иметь такое грандиозное значение для жизни не только нашего коллектива, но и всего города, и всей Сибири. Довольно быстро мы стали чем-то вроде не просто пантомимического, но общекультурного центра.

Тут есть еще один очень важный аспект: благодаря географическому положению, то есть близости к азиатским странам, жители Сибири вольно или невольно, но впитывают основы восточной культуры.

Е. М. В те времена становилось модным создавать всевозможные проекты, связанные с «Диалогом культур Запада и Востока». Вы же тоже участвовали в подобных начинаниях?

В. Ш. Как-то в начале 90-х годов, когда иностранные деловые люди начали присматриваться к Сибири, а наши деловые люди — искать инвесторов, в Иркутск приехали какие-то очередные иностранцы. Нам даже никто не сказал, «кто это и что это». Просто позвонили и предложили выступить перед ними (благо наши спектакли в переводчиках не нуждаются), намекнув, что если выступление наше гостям понравится, то нас пригласят на зарубежные гастроли. Мы выступили. Все получилось замечательно. Время шло, и мы уже забыли об этом, ведь таких предложений не только у нас, но и у других коллективов было множество. Мы бесплатно работали, а потом ничего не происходило.

А тут вдруг случилось, и мы поехали в Бельгию. То есть не только мы, а большая делегация из 400 человек. Это была мощная акция в рамках программы «Восток–Запад». Несмотря на то, что мы выступали в таких, казалось бы, приобщенных к европейской культуре городах, как Брюссель, Антверпен, Льеж, к нашему удивлению, мы довольно быстро поняли, что своими спектаклями открываем для бельгийцев «Америку», то бишь пантомиму. После этой поездки мы довольно часто стали ездить в Европу, и не только со спектаклями, но и с мастер-классами. Так у нас появились соратники и друзья за рубежом. И не только они нас принимали, но и мы возили их на Байкал (хотя это было не просто — в нашей стране тогда еще продукты выдавали по карточкам). Оказалось, что не

только общие творческие интересы, но и совместное переживание жизненных трудностей очень способствует сближению. Наши первые гости из Бельгии по собственной инициативе решили добраться до Иркутска на поезде. Как известно, это занимает пять суток. Они воочию увидели состояние страны и масштабы разрухи... Так что, приехав в Иркутск, они уже не задавали вопросов: ели все, что давали, спали, где и как придется, и т. д. Но все негативные впечатления искупал Байкал — его красота, его величие. На Байкале все выдуманные цивилизацией условности отступают и между людьми восстанавливаются нормальные человеческие отношения.

А когда заканчивается официоз и люди начинают общаться по-человечески, все вопросы — и творческие и экономические — решаются легко и просто. К чести иркутского бизнеса надо сказать, что тогда его представители весьма охотно поддерживали наш фестиваль, возможно, еще и потому, что он приносил в город атмосферу праздника. Заодно мы, конечно, тоже как могли их пиарили. Но это нормально. Начиная с третьего фестиваля наше финансовое положение улучшилось, мы стали себя окупать. Расходы и доходы сравнялись, после окончания фестиваля не нужно было целый год расплачиваться по кредитам. Даже появилась возможность пусть скромно, но оплачивать работу организаторов фестиваля.

И все же главный эффект состоял, конечно же, в единении людей. Это ни с чем несравнимое чувство!

Е. М. Вы попали просто в десятку. Ведь сегодня социальные психологи все чаще и чаще напоминают нам, что многие беды происходят оттого, что самым главным и распространенным дефицитом, который породила современная цивилизация, стал дефицит межличностного доверия!

В. Ш. Мне кажется, что без доверия друг к другу полноценные человеческие отношения вообще невозможны. А театр как раз то искусство, которое призвано этот принцип претворять в жизнь. Ведь в театре произведение искусства создается не только актерами, но и зрителями (вернее — совместно со зрителями), которые происходящее на сцене воспринимают и оценивают.

Я отдаю себе отчет, что спектакли нашего любительского театра невозможно причислить

к шедеврам театрального искусства, но в них мы, видимо, добивались созвучности размышлений о жизни с нашим зрителем. Мы вместе проходили один и тот же путь. Вот тут-то и возникла какая-то духовная связь, которая проявлялась и через много лет.

Е. М. Давайте теперь более конкретно и предметно поговорим о спектаклях вашего театра.

В. Ш. Начну с простого перечисления: «Портрет» по повести Н. В. Гоголя, по Гоголю же «Старосветские Ромео и Джульетта», «Барабашки», «Аутальный мультипликатор», детский спектакль «Что такое этикет?», «Притчи, или Экзерсисы банальной философии», «Женщина с витрины, или Банальная история любви», «Мусорный ящик», спектакль «Без названия» и сборные концертные программы, состоявшие из отдельных номеров.

Надо, наверное, сказать, что с 80-го по 89-й год наш коллектив существовал как любительская студия и в основном довольствовался постановкой отдельных номеров и участием с ними в общих концертных программах. В 89-м, когда в нашей стране появился закон, разрешающий возникновение новых театральных коллективов, мы обрели статус Центра пластических искусств, а в нашем репертуаре стали появляться спектакли пантомимы, примерно по одному в сезон. И так вплоть до 2000 года.

Постановка спектакля пантомимы весьма и весьма отличается от постановки драматического спектакля, который опирается на пьесу. «Пантомимную» драматургию приходится сочинять самим, даже если ты и пишешь потом в афише «по повести Н. В. Гоголя». Речь идет о том, что актеры и режиссер должны сочинить сценический текст, не прибегая к помощи слов.

В пантомимическом спектакле недопустимо иллюстрировать диалоги даже хорошо известных литературных произведений, здесь все решает точно выстроенное сценическое действие, выраженное в поступках героев. Цепочка поступков, их последовательность и эмоциональное наполнение создают драматургию спектакля. Как правило, здесь основным приемом является монтаж эпизодов, каждый из которых внутри себя должен быть завершен. Это неперемное правило, скажем так, сценического синтаксиса.

Е. М. Без конкретных примеров, наверное, будет трудно понять, что вы имеете в виду.

В. Ш. Вот, например, спектакль «Барабашки»... Главный герой там одинокий мужчина средних лет, попивающий инженеришка... Как мне дать понять зрителю, что это за человек? И вот что я придумал... Я положил своего героя на две спинки стула — так лежат йоги или люди, загипнотизированные магом-волшебником. И включил запись реальной пластинки, которую когда-то случайно нашел, — «Аутогенная тренировка, как бросить пить». Это первая картинка, которую видит зритель после открытия занавеса. Дальше актер, играющий этого человека, медленно погружается между стульев и снова принимает горизонтальное положение. Это физически трудно. Слова аутогенной тренировки, льющиеся с пластинки, как бы проникают в него, и мы видим, как он борется с собой. Но сама фонограмма идет на убыстренной скорости, отчего возникает комический эффект. Мне важен такой сбой, потому что я хочу, чтобы зритель полюбил моего героя.

В следующем эпизоде появляются трое смешных, обаятельных барабашек, которые бездомны и ищут пристанища. Они с поклажей — чемоданы, тапки, авоськи и, конечно, паспорта. Реальный человек встречается с нереальным, можно даже сказать, мистическим пространством — и здесь открывается неслыханный простор для фантазии.

Дальше я сталкиваю два этих мира через поступки, конфликты и их разрешение. Например, одному из барабашек нравятся кусочки сахара, лежащие на столе и время от времени поднимающиеся в воздух, что, естественно, удивляет нашего главного героя, и он возвращает их на место. Другому барабашке нравится теплое место возле батареи. Но когда наш герой ставит к батарее свои старенькие, стоптанные ботинки, барабашка постоянно вышвыривает их оттуда. Третий барабашка любит укутываться в плащ или пальто, висящие на вешалке. Наш герой надевает плащ, а внутри-то сидит барабашка, который не хочет вылезать с нагретого местечка, и у героя вдруг появляются четыре руки и ноги.

Очень важно в пантомимических спектаклях найти и оправдать зоны молчания. Здесь изначально герой и барабашки находятся в различных мирах, а стало быть, диалога словесного между ними и не может быть.

Если на спектакле пантомимы зритель задает вопрос, а почему они молчат, значит,

где-то в построении драматургии допущена ошибка. Если все же возникает ситуация, когда персонажи должны говорить, пусть говорят. И в «Барабашках» такой момент возник. Когда мир героя и мир барабашек встречаются, то, естественно, происходит знакомство этих существ. И они пытаются найти общий язык — общаясь на самом деле на некоей абракадабре. В такой ситуации поле пантомимического спектакля расширяется, ассоциативный ряд усиливается.

Е. М. А насколько велико участие актеров в сочинении пантомимического спектакля?

В. Ш. Просто есть какие-то вещи, которые режиссер не может придумать, тем более заранее. Они рождаются во время репетиции. И чем талантливее актер, тем ярче в его интерпретации прозвучит режиссерская мысль. Театр — это прежде всего актер. Например, главную роль в спектакле «Барабашки» играл очень хороший актер Александр Высоцкий. Эпизоды с барабашками он наполнял индивидуальными и неповторимыми нюансами, присущими только ему, и тогда вдруг в этом маленьком плюгавеньком человечке на наших глазах рождался трогательный (в чем-то даже «чаплиновский») человек со своей историей и судьбой. Его поведение окрашивалось внутренним монологом, который актер сам выстраивает, попав в ту или иную драматическую ситуацию. Вот это обогащение роли, наполнение ее конкретным, глубоким смыслом дорогого стоит. Режиссер придумывает, но осуществить может только актер. И очень важно подмечать такие вещи, доверившись актеру. Вот я придумал, что герой, возвращаясь домой, каждый раз приносит кирпичи, потому что мечтает построить себе дом. А барабашки предлагают ему пуститься в путешествие по другим мирам, но это значит — отказаться от непостроенного дома. Герой оказывается перед выбором, и здесь только актер может привнести глубину в решение этого вопроса. Не говоря уже о том, что во время репетиции, когда актеры загораются той или иной идеей, они становятся настоящими соавторами в создании спектакля. При постановке пантомимического спектакля, как нигде, важен этюдный метод.

Е. М. А откуда берутся темы спектакля?

В. Ш. У меня, как, наверное, и у всех, — из личных переживаний. Первый спектакль был «Портрет» Гоголя, о выборе каждым художни-

ком своего пути. И мы тоже решали проблему: броситься в шоу-бизнес или сохранить свое лицо.

Е. М. Но вы же работали в клубах? Или это были какие-то особые клубы, творческого порядка?

В. Ш. Конечно же, работал, вернее подрабатывал. Но важно, ради чего это делаешь. Если для того, чтобы прокормить семью, — одно, а если хочешь вписаться в элитную тусовку, попить водки и выехать с телкой на ночь — другое. Мотивы работы в таких заведениях у всех разные. Но чем быстрее мы выгоним из храма торговцев, тем лучше будет для всех.

Парадокс в том, что мы первыми в Иркутске открыли ночной клуб. Он назывался «Клуб полуночников». И это было совсем иное заведение, чем те, в которых девочки пляшут вокруг шеста. Наш клуб был организован для тех, кто не спит по ночам, но при этом склонен к творчеству.

У нас работал отличный джазовый квинтет под руководством братьев Лавровых. А наш коллектив показывал там свои концертные номера, отрывки из спектаклей. Там читали стихи — актеры и поэты. А еще в творческой атмосфере очень хорошо себя чувствовали влюбленные пары... Им было не до сна и очень хотелось возвышенного чувства.

Е. М. Давайте вернемся в пространство театра.

В. Ш. Следующим после «Портрета» был спектакль «Женщина с витрины». Он рассказывал о том, что каждый в этой жизни ищет настоящую любовь. В нем опять сталкивались два мира — мир человека и мир манекенов. И мы опять решали важный вопрос для пантомимы — почему они молчат.

Еще в юности я увидел фильм Аркадия Райкина «Люди и манекены». С тех пор идея эта застряла у меня в подсознании. Потом видел схожий этюд Славы Полунина. И вот спустя много лет решил создать свою версию на эту тему.

Мир манекенов был решен, в общем-то, традиционно. Это застывшие, холодные, бездушные существа, движения которых синкопированны и напоминают движения танцоров брейк-данса.

Мир главного героя — мир одинокого, на первый взгляд ничем не привлекательного человека. Между тем мне было важно, чтобы

зритель с первых минут спектакля этого человека полюбил. Для этого я придумал такой ход. Я дал главному герою мягкую белую проволоку, из которой он делал сначала маленькое окошечко, потом — лупу и шел разглядывать зрителей, пытаясь отыскать что-то важное для себя. Потом — сложил эту проволоку в красивый профиль женщины. И в какой-то момент смял проволоку в комок и выпрямил ее в длинную-длинную прямую линию. Этим простым ребусом я пытался наметить канву последующих событий.

Попав во внешний мир (на улицы большого города), наш герой оказывался среди манекенообразных существ. Во время репетиций эпизодов с главным героем актеры, которые играли манекенов, постоянно сидели в зрительном зале. И однажды после команды «Манекены, на сцену!» кто-то из исполнителей стал подниматься на сцену в пластическом рисунке манекенов. Так был найден финал спектакля, когда с разных сторон из зрительного зала на сцену выходили люди-манекены, что создавало нужный эмоциональный эффект.

Соприкоснувшись с миром манекенов, человек постепенно утрачивал присущую ему органику и все больше и больше становился похож резкостью движений на свою возлюбленную, а она буквально расцветала на глазах, становясь мягкой, женственной, грациозной.

Самое сложное было решить, чем же закончится эта история. Версий финалов было несколько. До сих пор не знаю, какой лучший. Остановились на том, что манекены забирали эту женщину с собой. Она уходила от возлюбленного, оставив в его душе и теле неизгладимый след.

Е. М. А почему вы переименовали повесть Гоголя «Старосветские помещики», хотя и взяли ее за основу своего следующего спектакля?

В. Ш. Мне очень понравилась сама история, но, когда я ее читал, все время невольно думал о Ромео и Джульетте. Любовь юных сердец, которая воспринимается как идеальная, хотя и длилась недолго, у этих старичков была пронесена сквозь всю жизнь.

Спектакль был придуман следующим образом. Три актера достают из сундука детали одежды персонажей. Надевая шинельку и фуражку, актер пластически преображался в старичка Афанасия Ивановича. Накинув теплую шаль на плечи, актриса становилась старушкой

Пульхерией Ивановной. Третьим персонажем стал обобщенный образ вороватого дворового Никиты. Весь спектакль был построен как воспоминания этой влюбленной пары. Шинель и шаль были их старческой оболочкой, покидая которую они становились молодыми. А потом — вновь возвращались в свое «старческое пространство».

Я придумал ход, будто бы в молодости они каждый вечер друг для друга разыгрывали домашний спектакль и таким образом осуществляли свои мечты. Пульхерия Ивановна танцевала, Афанасий Иванович был благодарным зрителем, а дворовый Никита подыгрывал им во всем. В этом спектакле мы использовали прием наложения времени. Например, Пульхерия Ивановна, сбросив старушечью шаль, становилась молодой балетной танцовщицей, а Афанасий Иванович оставался в своей шинельке, а стало быть, старичком. Но когда во время пируэта героиня вдруг теряла равновесие, он мчался к ней на сцену, чтобы подхватить, не считаясь со своим преклонным возрастом. При этом Никита пытался вернуть зрителя на место, а артистку заставлял продолжить концерт. Так, совмещая разные временные пространства, мы смогли гораздо глубже раскрыть те душевные связи, которые соединяли этих героев. Такое, по-моему, возможно только в театре пантомимы.

Е. М. А были в вашем репертуаре спектакли, которые принято называть «заказными»?

В. Ш. Нет. Ни одного заказного спектакля у нас никогда не было. Даже спектакль, посвященный трагедии Хиросимы и Нагасаки, был сделан под впечатлением от самого события. Правда, он действительно возник незадолго до 50-летия со дня этой печальной даты. Но, поверьте, это был чисто творческий порыв, и как раз в этом спектакле мы открыли для себя (и, конечно, для зрителя) огромные возможности теневого театра.

Е. М. На самом деле пластическая образность обладает безграничными и интереснейшими возможностями для сценического искусства в целом. Ведь именно с помощью движения актер может вызвать в сознании зрителя мощный ряд ассоциаций, создавая любое пространство и время.

В. Ш. Абсолютно согласен. Но хочу уточнить, что все зависит от готовности режиссера и актеров к такой необычной форме исполне-

ния. Да и зритель тоже должен быть к ней подготовлен.

Е. М. Не хотите ли вы сказать, что пантомима, таким образом, становится элитарным искусством, то есть не каждому она по зубам?

В. Ш. Нет. Все гораздо проще. Никакое это не элитарное искусство. Давайте проведем аналогию. Вот, например, «Черный квадрат» Малевича — кто-то видит в нем бездну, а кто-то просто покрашенный масляной краской квадрат. Но так или иначе — Малевич провоцирует сознание воспринимающего. А уж последний сам должен выбрать, что это ему дает. Так же и в музыке: кто-то воспринимает только классику, кто-то только попсу, а кто-то жить не может вне атональной музыки.

С самого рождения на свет пантомима как раз была одной из наиболее демократичных форм театрального искусства. Пантомима может не все, но многое. По своему опыту я понимаю, что пантомима, которая себя во многом ограничивает (в костюме, слове, музыке), как раз тем самым расширяет ассоциативное поле зрителя. Марсо выходит на сцену один, никогда не меняет костюма, вместо музыки использует тишину (изредка — шум), а между тем создает полноценные сценические образы. Справится ли с такими ограничениями современный драматический театр?

Е. М. Но ведь драматический театр не случайно иногда называют «разговорным», потому что это иная — синтетическая форма театра, в которой участвуют уже два искусства — актерское и литература, драматургия. Правда, в большинстве спектаклей, идущих на сценах драматических театров, когда актеры слабо владеют своим искусством, на помощь им приходят еще и живопись и музыка. А в пантомиме актер должен все образы создать исключительно в процессе своей игры.

В. Ш. Я бы не стал так сильно обижать драматический театр, имея в виду, что по большому счету все гораздо проще. Зритель в первые же несколько минут спектакля определяет — интересно ему это или нет. Если хорошая драматургия, она затронет, то же произойдет с творчеством театрального художника и музыкой в театре. Но с другой стороны, современный драматический театр, имея такое количество участников (художник, музыка, драматург, актер), очень часто становится однообразным, одинаковым, словно бы эти «синтетические»

спектакли производят по одному и тому же клише.

Другое дело, что пантомима в отличие от «разговорного» театра способна обойтись без помощи других искусств, но эта ее способность вовсе не является запретом для сотрудничества с другими искусствами. Просто в пантомиме актерское искусство является столь же всемогущим и самодостаточным, как любое другое, которое вступает с ним в сотрудничество.

Но, когда я много смотрю так называемую «чистую пантомиму», я устаю. Пантомима требует не только от актера, но и от зрителя колоссального напряжения. Не будем же мы отрицать очевидного факта: чем разнообразнее спектакль, тем меньше шансов, что зритель устанет.

Представим себе, что в разговорном драматическом спектакле появляется пантомимический эпизод и, наоборот, в спектакле пантомимы, где все очень аскетично, используется какой-то яркий элемент костюма или декораций. Это, конечно же, обогатит восприятие зрителя. Я бы вообще не отделял пантомиму от искусства актера как такового. Пантомима нужна драматическому актеру так же, как миму — внутренняя актерская техника. Мы же знаем, что и Марсель Марсо, а до него Жан-Луи Барро, а потом — Джорджо Стерелер и его актеры «Пикколо ди Милано» и многие-многие другие (и не только зарубежные знаменитости, но и наши выдающиеся актеры: Евгений Лебедев, Евгений Евстигнеев, Аркадий и Константин Райкины, Игорь Ясулович, Леонид Ярмольник и т. д.) — все они, пройдя через школу пантомимы, стали замечательными драматическими актерами.

И все равно при всем при этом у пантомимы, поскольку она лежит в основании актерского искусства, гораздо больше выразительных средств, чем у тех артистов, которые излишне уповают на слово.

Я, например, сомневаюсь, что драматический артист смог бы справиться с заданиями, которые возникали в нашем спектакле, посвященном трагедии Хиросимы и Нагасаки. Мы уже говорили о том, что приемы, на которых строится теневой театр, требуют от актера повышенной точности движений, обостренного чувства сценического пространства, обостренного чувства партнера. Более того, необходимо умение строить сценическое действие

не только линейным образом, но и с помощью монтажа. А значит, исполнитель должен быть готов к мгновенным пространственно-временным переменам, что возможно только в том случае, если у актера развита фантазия (я уже не говорю о разнообразных навыках исполнительского мастерства), если он способен сочинять сценическое действие.

Со временем принципы, найденные при постановке спектакля, посвященного Хиросиме и Нагасаки, мы использовали в спектакле, который назывался «Аутальный мультипликатор». Он посвящен очень страшной и, к сожалению, очень актуальной проблеме — проблеме наркомании. На жаргоне наркоманов «посмотреть мультики» значит уколоться. Аут — значит «выход». Пытаясь найти форму воплощения этой темы, перепробовав несколько вариантов, я остановился на том, что ее можно раскрыть, вернувшись к теневому театру. И те принципы, которые уже были освоены нами при создании спектакля об атомном взрыве, мы применили и здесь. На самом деле это бессюжетная пантомима, где все было построено на разрушении привычной логики, по которой строится нормальный видооряд. Под воздействием наркотиков картина видения героев резко менялась, становясь причудливой и хаотичной. Эпизоды носили этюдный характер, ткань спектакля получилась мозаичной. От чего-то красивого и гармоничного путь был всегда к хаосу и темноте.

Во время репетиций актеры и режиссер находили новые, неожиданные формы пластических решений. Хотя проблематика спектакля была печальной, но работа над ним принесла нам много радости, потому что мы сумели открыть для себя (и для зрителя) новые возможности пантомимы.

«Притчи во..., или Экзерсисы банальной философии» — одна из попыток освоить территорию классической пантомимы. Здесь практически нет костюмов, актеры работают в своеобразной униформе — черном трико. Единственное, что мы себе позволили, — это vzdыбленные прически. Дело в том, что у меня от природы мощная курчавая шевелюра, торчащая во все стороны. Чтобы добиться единообразия, которого требует всякий ансамбль (а я в этом спектакле тоже участвовал), остальным актерам пришлось сделать на голове сильный начес.

Спектакль этот состоял из небольших номеров, разнообразных по тематике. Нам было интересно в лаконичной форме рассказать о каких-то серьезных проблемах. Это, кстати, еще одна особенность классической пантомимы, когда в течение нескольких минут актер может рассказать о жизни — от рождения до смерти. Такова знаменитая философская пантомима Марсо «Юность, Зрелость, Старость, Смерть».

Здесь, конечно же, понадобились и пластические навыки, и актерское мастерство. Если мы использовали реквизит, то он становился партнером.

Е. М. Вы сказали, что спектакль состоял из отдельных номеров. Значит ли это, что он имел концертное построение, или все-таки номера объединялись неким внутренним сюжетом?

В. Ш. Они действительно объединялись, так как в экспозиции актриса, встав к зрителю спиной, медленно-медленно отклонялась назад так, что мы видели ее глаза. Для меня это был знак перевернутого мира, когда можно на простые, банальные вещи посмотреть с неожиданной точки зрения. В этом и состояла концепция всего спектакля, его внутренний ход. Хотя каждый из номеров внутри себя был тоже завершен, и его можно было играть не только в структуре этого спектакля.

Е. М. А почему спектакль, ставший последним, вы озаглавили «Без названия»?

В. Ш. В вашем вопросе содержится ответ. Создавая этот спектакль, я уже понимал, что он последний на иркутской земле. И когда мы его сделали, а сделали мы его к очередному фестивалю, я предложил назвать его «Последний спектакль», но ребята взбунтовались.

Е. М. А чему он был посвящен?

В. Ш. На фестивале «Мимолёт» спектакль получил приз зрительских симпатий. Наверное, только иркутяне поняли, о чем мы играли. Вот его краткое содержание. Действие происходит в музее, где стоят античные скульптуры на постаментах (кубах). В этом музее постоянно обитает одна пожилая женщина (в исполнении Люси Байкаловой). Она ухаживает за скульптурами, даже общается с ними. Когда в музее нет посетителей, скульптуры оживают. И утром в этот музей приходит оголтелая толпа посетителей, с фотоаппаратами, телефонами — что называется, «хорошо упакованная». Они при-

вносят в музей, в этот мир высокого искусства, вульгарную энергетику. И в какой-то момент кто-то из этих посетителей позволяет себе скинуть одну из скульптур, чтобы самому постоять на пьедестале. Его пример подхватывают другие. В результате они полностью разрушают то, что хранилось в музее, да и саму его атмосферу покоя, вечности, красоты.

Скульптуры (вернее, их остатки) заматывают в целлофан, сбрасывают в кучу и оставляют лежать под дождем. И на следующий день заходит еще одна группа посетителей — и попадает в разрушенный храм: все вокруг разбросано, оплевано... Кто-то тоже начинает фотографировать, считая, что встретился с новым направлением в искусстве, хотя на самом деле это оскверненные развалины. А заканчивается тем, что наша хранильница музея берет швабру и пытается вычистить все, что натворили люди, выгоняя всех посетителей.

Иркутяне понимали, что мы играли про себя. А остальные думали, что мы — по-прежнему успешно существующие организаторы фестиваля, давно уже ставшего знаменитым.

У нас действительно были огромные планы и огромное желание продолжать начатое...

Е. М. И. насколько мне известно, эти планы уже выходили за пределы Иркутска. У вас ведь к этому моменту возник теснейший творческий контакт с Улан-Удэ, с Нелли Петровной Дугар-Жабон и ее воспитанниками...

Мне тоже довелось быть знакомой с этой удивительной женщиной. Судьба свела нас в конце 70-х годов. Тогда в ЛГИТМиКе под руководством профессора И. Э. Коха открыли экспериментальный класс пантомимы. Мастером этого курса был К. Н. Черноземов, я преподавала технику пантомимы. А Нелли была аспиранткой на кафедре сценического движения. Аспиранткой необычной — во-первых, взрослой, во-вторых, с богатым и разнообразным опытом работы в театре. Позже я узнала, что, вернувшись в Улан-Удэ, она внедрила в обучение актеров предмет «пантомима», ссылаясь на опыт ленинградских коллег, а со временем из выпускников этого класса был организован театр пантомимы «АзАрт», который со временем был переименован в театр «ЧелоВек».

В. Ш. А я познакомился с ней как-то почти экзотично. Мы, как всегда, проводили в студии занятия. Вдруг заходит женщина с характерной

бурятской внешностью и говорит: «Можно, я посижу у вас на занятиях?» Я обычно приветствую наличие зрителей: это очень стимулирует и меня, и ребят. И она остается. Ну, «посидела» и уехала, сказав напоследок, что очень интересуется пантомимой.

Через какое-то время она вновь приехала, но уже с каким-то молодым человеком. Им оказался Игорь Григурко, который тут же начал заниматься вместе с нами. Спустя еще какое-то время Нелли Петровна вновь появилась на горизонте, но на сей раз уже в сопровождении человека пятнадцати. И все они тоже стали с нами заниматься. Я спросил: «А где вы остановились?» — «Нигде»...

Ребят мы оставили на ночевку в театре, а Нелли Петровну я пригласил к себе домой. И мы долго-долго разговаривали в ту ночь. После этого мы дружили до самого последнего момента ее жизни. Она скоропостижно скончалась прямо на репетиции спектакля, который в тот вечер должен был быть показан на нашем фестивале «Мимолёт».

От нее я узнал, что в Улан-Удэ благодаря ее инициативе в Институте культуры был набран курс пантомимы. Потом мы очень часто созванивались, я ездил в Улан-Удэ. А однажды она пригласила меня за несколько дней до сдачи их спектакля. Приехав в Улан-Удэ, я попал сразу на репетицию спектакля «Мотыльки». То, что я увидел, меня потрясло. Меня тут же подключили к работе — как «свежую голову», как «незамыленный глаз». Хотя в целом спектакль был готов, какие-то вещи мне действительно удалось подкорректировать. Это совместное творчество окончательно нас сблизило.

А потом мы вели бесконечные разговоры. Нелли Петровна мечтала о создании театра, в котором бы использовалась французская школа пантомимы, но при этом спектакли опирались бы на восточную культуру, литературу, философию.

Вскоре, правда, выяснилось, что она ушла с курса и создала бурятскую студию, с которой поставила спектакль и привезла его к нам на «Мимолёт». Это был 1999-й, наш последний год.

Я заразился идеей Нелли Петровны о создании такого направления в пантомиме, которое бы опиралось на восточную культуру. Тем более что к этому времени я уже видел спектакли

театра Кабуки и был потрясен теми пластическими возможностями, которые они использовали.

Да, возможностей для развития пантомимы было обнаружено (да и опробовано) много. Но из-за непонимания со стороны чиновников (увы!) все пока хотя и возникает, но тут же обрывается. И как сдвинуть дело с мертвой точки? Неизвестно...

Е. М. Да. В европейской части страны, где пантомима стала возрождаться чуть раньше, чем в Сибири, и достигла не меньших успехов, происходили те же процессы. Когда, например, после опубликования закона, разрешающего создавать в нашей стране новые театральные коллективы, тот же Полунин и Адашинский обратились к властям с просьбой предоставить их коллективам помещение, им выдвинули невыносимые условия аренды, ссылаясь на то, что они коллективы популярные, выступающие за рубежом. И не думая о том, что актеры пластического театра не могут выступать ежедневно, тем более что все свои спектакли играют в одном составе. В результате театром DEREVO теперь гордится город Дрезден, а Полунин кочует из страны в страну, изредка приезжая в родной город в качестве зарубежного гастролера.

Но давайте вернемся к студийному периоду, с которого начинался ваш театр пантомимы. Расскажите поподробнее, как вам удалось воспитать такой уникальный коллектив в атмосфере практически полной информационной изоляции?

В. Ш. Совсем уж такой полной она не была. Что-то все-таки иногда к нам проникало. Помню, в журнале «Театр» нашел одну-две статьи о Марсо, была серия статей о пантомиме в журнале «Советская эстрада и цирк». Доходила информация о Елизарове, Жеромском, был фильм «Айболит-66», что-то мы видели по телевизору...

А с ребятами мы делали все то, что я сам познавал в училище. Там делали упражнения на память физических действий, и в студии тут же их делали. В училище начали работать над органическим молчанием — и в студии; и т. д. По сути дела, вслед за мной — студентом театрального училища — студийцы поэтапно постигали основы актерского мастерства.

Е. М. Обычно во многих городах нашей страны вслед за успешно развивавшейся студией вскоре появлялись аналогичные коллек-

тивы. Так, в Ленинграде первая студия пантомимы возникла на рубеже 50–60-х годов, а к 70-м их было уже более двадцати. И если первыми студиями руководили профессиональные актеры или режиссеры, то в дальнейшем руководителями становились в основном бывшие студийцы. В Иркутске этот процесс повторился или все пошло по другому пути?

В. Ш. Мы двигались по этой же дороге. Особенно после того, как появился «Мимолёт», возникло несколько студий, которые возглавили наши бывшие студийцы. Поначалу они использовали уже наработанный нами сообществом репертуар, но впоследствии стали сочинять сами.

Е. М. И насколько успешно?

В. Ш. По-разному. Как всегда и в любом деле. Кто поталантливее, у того и поуспешнее получалось. Но в основном контингент студийцев всегда складывался так, что в большинстве своем это были девушки, потом они выходили замуж, на том вся пантомима и кончалась.

Е. М. Это общая проблема проблем всех (не только пантомимических) любительских студий. Текучесть кадров там колоссальная. Это, конечно, естественно. Но дело в том, что, по большому счету, пантомима требует от актера высочайшей квалификации. Добиться этого в условиях любительского коллектива почти невозможно.

В. Ш. Тут еще одна проблема. Если человек хочет посвятить себя драме, балету или вокалу, он может, начав заниматься в любительской студии, продолжить потом своим образованием, поступив в училище, институт, а в финале — начать работать в государственном учреждении — театре, филармонии и т. д. У мима в нашем отечестве таких возможностей нет. Еще отдельные номера в концертные программы охотно берут филармонические организации, но если вы заводите речь об организации стационарного театра, то вам говорят, что в реестрах государственных театров такого понятия не существует.

Е. М. Больше того, ни в одном государственном учебном заведении будущие актеры и режиссеры не имеют возможности получить полный курс основ пантомимы. Редко где и, к сожалению, не всегда на должном уровне преподается некий спецкурс по пантомиме.

В. Ш. На мой взгляд, тут еще одна проблема и с очень серьезным якорем, который

держит пантомиму в андеграунде. Даже в тех учебных заведениях, где хоть как-то преподают пантомиму, она идет как один из фрагментов обучения сценическому движению и сводится к разучиванию достаточно скудного и потому поверхностного набора отдельных элементов, которые, по сути дела, не дают человеку представления о возможностях пантомимы. Более того, искажают его представление об этом искусстве.

Е. М. Это можно сравнить с ситуацией, когда человек за границей, не зная иностранных языков, пытается общаться с помощью элементарных фраз, которые он разучил, пару дней полистав разговорник, где «чужие» слова воспроизведены к тому же русскими буквами.

В. Ш. Если говорить о театральных учебных заведениях, то не только пантомима находится в таком плачевном положении. Ведь и другие формы сценического движения осваиваются весьма поверхностно. Ни одного выпускника драмфака, несмотря на то, что он несколько лет занимался танцем, никогда не примут даже в кордебалет, и в цирк не примут, несмотря на пройденный курс акробатики, и чемпионом по фехтованию ему не стать... Дело еще в том, что такое кратковременное — и потому уже поверхностное — овладение специфическим движением никак не связано с существом дела — с мастерством актера. А пантомима (разумеется, не вульгарно понимаемая) как раз и позволяет установить эту связь.

Е. М. Положение дел, связанных с преподаванием и вообще пониманием пантомимы и ее возможностей, в сознании не только публики, но даже и профессионалов, у нас весьма превратное и примитивное. Это огромнейшая проблема, которая требует подробного разговора. Но давайте вернемся в Иркутск и попробуем понять, как благодаря деятельности вашего театра в отдельно взятом городе, где еще совсем недавно вообще мало кто знал такого «зверя», как пантомима, она приобрела популярность.

В. Ш. Самое главное для меня это — качество спектакля. Как сказали бы работники торговли — «качественный продукт». Любой качественный продукт всегда найдет своего покупателя. Однажды купив такой продукт, человек обязательно расскажет о нем своим друзьям. Однажды увидев спектакль, который

ему придется по душе, человек обязательно поделится своими впечатлениями со своими друзьями и знакомыми. Так естественным образом устанавливается цепочка доверительных взаимоотношений, а театр обретает своего зрителя. Это похоже на круги, которые расходятся от брошенного в воду камня. Под камнем я, разумеется, имею в виду хороший спектакль.

Е. М. Как складывались ваши отношения с пантомимой после переезда в Москву?

В. Ш. Первым меня поддержал Илья Григорьевич Рутберг, который был председателем жюри «Мимолёта» пять раз из шести. Я предупредил его о моем возможном отъезде из Иркутска. Он сказал мне, что возглавляет кафедру пантомимы в АПРИКТе, и предложил работать у него педагогом. И я действительно года три проработал с группами, приезжавшими в Москву для повышения квалификации. Вообще-то в Москве я уже был достаточно хорошо адаптирован, потому что учился в ГИТИСе с 1992 по 1996 год на кафедре режиссуры эстрады (мастерская В. Шалевича и В. Гаркалина). Сначала на очном отделении, а заканчивал на заочном, потому что в театре начались внутренние конфликты после моего отъезда.

Е. М. А почему вы пошли учиться на режиссуру эстрады, а не драмы?

В. Ш. Причин было несколько. Во-первых, так исторически сложилось, что пантомима в нашей стране официально отнесена к оригинальным жанрам эстрады. А еще — именно на этой кафедре преподавал пантомиму Анатолий Елизаров. Я видел его выступления по телевизору, и мне они показались интересными. Хотелось у него поучиться. Тогда он был чуть ли не единственным актером в нашей стране, который владел основами классической пантомимы.

В 2003 году, поругавшись с Рутбергом, я ушел из АПРИКТа. Последующие пять лет трудовая книжка моя лежала у меня дома, хотя на самом деле я, конечно, работал. Это были эпизодические съемки в кино, постановки в драматических театрах в различных городах, в том числе и в Москве, придумывание всяческих проектов. Друзья пригласили в Кремль работать в качестве постановщика елочных представлений. Но тоска по своему театру не покидала. Тут я придумал фестиваль пантомимы «Белая маска» в интернет-варианте. На первом этапе все участники присылают нам

диски, а мы, организовав сайт www.whitemask.ru, выкладываем их в интернете. Дальше, разумеется, жюри отбирает лучших, хотя мнение пользователей, просмотревших и прокомментировавших работы наших участников, тоже имеет значение. Благодаря интернету резонанс получился гораздо более мощный, чем это бывает от проведения «обычного» фестиваля.

Е. М. Да и количество конкурсантов, подавших заявки на участие в «Белой маске», поражает. Насколько мне известно, их число перевалило за сотню. Это значит, что, как ни велик и постоянен прессинг в отношении пантомимы (будь он идеологическим, экономическим или просто порожденным неграмотностью чиновников от культуры), а она — пантоми-

ма — все-таки в нашей стране существует! А вы-то сами сейчас пантомимой практически занимаетесь?

В. Ш. Попыток организовать что-либо в этом направлении не оставляю, но реальными результатами пока похвастать не могу. В ожидании новых возможностей я потихоньку поступил во ВГИК на режиссуру игрового кино и в 2009 окончил его. С тех пор больше работаю в кино, чем в театре. Для меня уход в кино объясним. Там я могу набрать тех актеров, которые мне нравятся. В кино я мечтаю снять фильм, основанный на принципах пантомимы.

А еще мечтаю набрать курс, где бы студенты учились не только внутренней технике актера, но и основам пантомимы.

Авторы номера

Ким Анастасия Константиновна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail skripychka@yandex.ru

Киселева Евгения Евгеньевна —

аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail marquisa-attavanti@yandex.ru

Маркова Елена Викторовна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail elvikmark@gmail.com

Молодцова Майя Михайловна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail mayamolodzova@yandex.ru

Некрасова Инна Анатольевна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail nekrassova-inna@mail.ru

Ряпосов Александр Юрьевич —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail a-ryaposov@yandex.ru

Станкевичус Владислав Валерьевич —

аспирант кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail stankevichus@mail.ru

Титова Галина Владимировна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail trikafedry@yandex.ru

Ульянова Анна Борисовна —

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail foocha@yandex.ru

Шевченко Валерий Вадимович —

актер, режиссер театра и кино.

Контакты: e-mail most105105@mail.ru

Юрьев Андрей Алексеевич —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail art-andreev@yandex.ru

Authors

Anastasia Kim —

doctorate student at Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail skripychka@yandex.ru

Evgenia Kiselyova —

doctorate student at Foreign Arts Studies Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail marquisa-attavanti@yandex.ru

Elena Markova —

PhD (Arts), professor at Foreign Arts Studies Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail elvikmark@gmail.com

Maya Molodtsova —

PhD (Arts), professor, Foreign Art Studies Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail mayamolodzova@yandex.ru

Inna Nekrasova —

PhD (Arts), professor, Foreign Art Studies Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail nekrassova-inna@mail.ru

Alexander Ryaposov —

PhD (Arts), associate professor, Russian Theatre Studies Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail a-ryaposov@yandex.ru

Vladislav Stankevicius —

doctorate student at Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail stankevichus@mail.ru

Galina Titova —

Dr. Sc. (Arts), professor at Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail trikafedry@yandex.ru

Anna Ulianova —

PhD (Arts), senior lecturer at Foreign Languages Dept., St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail foocha@yandex.ru

Valery Shevchenko – actor and director for theatre and film.

Contacts: e-mail most105105@mail.ru

Andrey Yuriev –

PhD (Arts), professor, Foreign Art Studies Dept., St. Petersburg State
Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail art-andreev@yandex.ru

Аннотации

Ряпосов А. Ю.

Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж?

Статья посвящена актуальной для современной науки о театре проблеме — анализу особенностей термина «коллаж» в его сценическом преломлении. На материале важнейшего компонента режиссерской методологии М. А. Захарова — «монтажа экстремальных ситуаций» — исследуются сходство и различие терминов «монтаж» и «коллаж» и закономерности взаимодействия элементов того и другого в построении динамической структуры сценического образа.

Ключевые слова: Марк Захаров, режиссерская методология, монтаж, монтаж экстремальных ситуаций, коллаж.

Некрасова И. А.

**«Всякий человек» на школьной сцене:
из истории религиозной драмы Ренессанса**

Статья посвящена неолатинской драматургии эпохи Ренессанса, крайне мало изученной в отечественном искусствоведении. Религиозная драма «Гекаст» нидерландского гуманиста Георгия Макропедия (настоящее имя Йорис ван Ланкфелд, 1487–1558), созданная для школьного театра (впервые поставлена в Утрехте в 1538 г., издана в 1539 г.), рассматривается как одно из ключевых произведений эпохи и как драматургический эксперимент по совмещению средневековой и ренессансной традиций. В основу пьесы было положено средневековое моралите о «всяком человеке», известное в Нидерландах и в Англии. Автор касается также исторической роли школьного театра XVI в. в процессе формирования профессионального сценического искусства Западной Европы.

Ключевые слова: Георгий Макропедий, «Гекаст», моралите, религиозная драма, неолатинская драма, школьный театр, эпоха Ренессанса.

Станкевичус В. В.

**О своем и о чужом: журнал Доктора Дапертутто
«Любовь к трем апельсинам»**

В статье предпринимается попытка осмысления мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914–1916) как одного из первых подступов к отечественной науке о театре. Рассматриваются теоретические статьи К. А. Вогака, В. Н. Соловьева, С. М. Вермеля, Вл. П. Лачинова, а также самого В. Э. Мейерхольда. Исследуется влияние идей журнала на А. А. Гвоздева.

Ключевые слова: Мейерхольд, Доктор Дапертутто, «Любовь к трем апельсинам», Гвоздев, Балаган, комедия дель арте, Бенуа, Станиславский, гротеск, Александринский театр, традиционализм, театроведение.

Юрьев А. А.

Первый «Кукольный дом»

Статья посвящена первой постановке драмы Хенрика Ибсена «Кукольный дом», премьера которой состоялась в копенгагенском Королевском театре 21 декабря 1879 г. В первой главе речь идет о критической рецепции самой пьесы. Поскольку дирекция театра сумела договориться со столичными критиками о том, что до премьеры они не будут высказываться о пьесе в печати, драма Ибсена воспринималась большинством сквозь призму спектакля. В горячих дебатах, развернувшихся вокруг «Кукольного дома», первостепенное значение имели вопросы, связанные как с психологическими и моральными мотивациями поступков Норы, так и с драматургической убедительностью развязки. Наиболее содержательной оказалась статья Эдварда Брандеса, сумевшего наиболее глубоко раскрыть содержание пьесы и ее художественную новизну.

Ключевые слова: Хенрик Ибсен, «Кукольный дом», скандинавская драматургия, история датского театра, Эдвард Брандес.

Киселева Е. Е.

Drammi per musica Пьетро Метастазιο «Артаксеркс» и «Король-пастух»

Статья посвящена рассмотрению структуры произведений Пьетро Метастазιο в контексте правил написания пьес для музыкального театра, что позволяет выявить особенности архитектоники его либретто. В ней приводится анализ двух сочинений Метастазιο — «Артаксеркс» (1730) и «Царь-пастух» (1751), которые предоставляют возможность проследить существенные изменения стиля либреттиста от его ранних работ к поздним. Кроме того, указывается значение Пьетро Метастазιο для европейской культуры второй четверти XVIII — первой трети XIX в.

Ключевые слова: Метастазιο, либретто, opera seria, «Артаксеркс», «Царь-пастух».

Молодцова М. М.

Итальянские праздники и спектакли в конце XV и XVI веке

Это 4 часть статьи, опубликованной в предыдущем номере «Театрона». Здесь на ряде конкретных примеров рассматриваются особенности театральной практики Мантуи, успехи профессионализации сцены в этом регионе и начало выступления трупп комедии дель арте.

Ключевые слова: итальянский театр эпохи Возрождения, мантуанские герцоги Гонзага, Леоне де Сомми, комедия дель арте, маски, Джелози, Тристано Мартинелли.

Титова Г. В.

От «Ревизора» к «Горе уму»: Мейерхольд и Аполлон Григорьев

В статье рассматривается соотносительность режиссерских концепций В. Э. Мейерхольда с творческими идеями и художественными прозрениями Аполлона Григорьева. В контекстуальное поле разговора попадают: символистский этап освоения гоголевской поэтики; две сценические редакции «Ревизора» в Художественном театре (1908, 1921); Михаил Чехов — Хлестаков; «Кюхля» Ю. М. Тынянова и др.

Ключевые слова: Мейерхольд, Аполлон Григорьев, Гоголь, Грибоедов, поэтика, символизм, гротеск.

Ким А. К.

Спектакль актерский и режиссерский:

«Гамлет» М. А. Чехова и «Гамлет» Н. П. Акимова

В статье рассматриваются рожденные в разные времена советского театра постановки «Гамлета»: во МХАТе 2-м Михаила Чехова (1924) и в театре им. Евг. Вахтангова Николая Акимова (1932). Подробно изученные, спектакли впервые анализируются относительно друг друга. Отталкиваясь от того, что один спектакль является актерским, другой — режиссерским, сопоставляются замыслы, решения образов и сцен, реакция прессы. Сравнение интересно и тем, что Н. П. Акимов к моменту премьеры был в первую очередь художником, хоть и с видимым потенциалом режиссера, а для Михаила Чехова эта работа стала, кроме всего прочего, манифестом его актерской техники.

Ключевые слова: Н. П. Акимов, Михаил Чехов, Шекспир, «Гамлет», театр им. Евгения Вахтангова, МХАТ 2-й, Р. Н. Симонов.

Ульянова А. Б.

«Керальская Натьяшастра»: исполнительское искусство санскритского театра *кудияттам*

Кудияттам — это форма храмового санскритского театра, представления которого проходят в Керале. Он считается древнейшим санскритским театром Индии, а также древнейшей театральной формой мира, существующей более двух тысяч лет. Международная организация ЮНЕСКО дважды признавала *кудияттам* «шедевром устного и нематериального наследия человечества» (в 2001 и 2008 гг.). *Кудияттам* исполняется только в специальных храмовых театрах особыми актерскими семьями, известными как *чакьяры* и *намбьяры*. Представления *кудияттама* имеют уникальную структуру: как правило, единичный акт пьесы разыгрывается в течение одиннадцати ночей, а *нангьяр-кутту* — женское сольное пантомимическое исполнение сказаний о Кришне — занимает сорок одну ночь. Теоретические тексты *кудияттама* собраны в сборник, условно называемый «Керальской Натьяшастрой» и являющийся бесценным источником сведений об актерском искусстве.

Ключевые слова: Индия, Керала, Натьяшастра, индийский театр, кудияттам, санскритская драма, санскритский театр, исполнительское искусство, актерский грим.

Маркова Е. В., Шевченко В. В.

А все-таки она существует... Диалог

Диалог театроведа и режиссера посвящен истории создания иркутского театра пантомимы «Размышление», на базе которого проводился Международный фестиваль пантомимы «Мимолёт». Раскрываются художественные принципы создания пантомимного спектакля, проблемы воспитания актера-мима, специфика этого вида театрального искусства.

Ключевые слова: Валерий Шевченко, театр пантомимы, актер-мим, «Мимолёт».

Summary

Alexander Ryaposov

**Mark Zakharov's notion «montage of extreme situations» —
montage or collage?**

Contemporary humanitarian studies focus much attention on the notion of collage are related to theatre. «Montage of extreme situations» is the basic component of the methodology of prominent Russian stage director Mark Zakharov. Comparison of montage and collage theatre action structures is made as of different ways to compose theatrical imagery on stage.

Key words: Mark Zakharov, methodology of directing, montage, montage of extreme situations, collage.

Inna Nekrasova

Religious drama *Everyman* on Renaissance stage

Neo-Latin drama of the Renaissance times has not been sufficiently researched by Russian scholars. Religious drama *Hecastus by Dutch humanist* Georgius Macropedius (1487–1558) also known as Joris van Lanckvelt was composed for staging in the monastery, and was first produced in Utrecht in 1538, published in 1539 may be considered to be one of the key creations of the epoch and the experience of bringing together principles of both Medieval and Renaissance traditions. Play was based on Medieval morality play about everybody (everyman) that circulated in the Netherlands and in Britain. Role of scholastic theatre in the origin of West European professional dramatic art is discussed in this paper.

Key words: Georgius Macropedius, *Hecastus*, morality play, religious drama, Neo-Latin drama, scholastic theatre, Renaissance arts.

Vladislav Stankevicius

Dr Dapertutto's Journal *Love to Three Oranges*

Journal issued at Vsevolod Meyerhold's Studio *Love to Three Oranges* (1914–1916) is considered to be one of the first approaches to Russian national school of theatre studies. Theoretical articles that were published in the journal were composed by K. Vogak, V. Solovyov, S. Vermel, Vl. Lachinov as well as by Meyerhold himself. We may trace influence of this journal on the work of Alexei Gvozdev.

Key words: Meyerhold, Dr. Dapertutto, *Love to Three Oranges*, Gvozdev, fair ground booth theatre style, commedi dell'arte, Benois, Stanislavsky, grotesque, Alexandrinsky theatre, traditionalism, theatre studies.

Andrey A. Yuriev

The First *A Doll's House*

The article deals with the world première of Henrik Ibsen's *A Doll's House* at the Royal Theatre in Copenhagen on December 21, 1879. The first chapter is de-

voted to the critical reception of the play itself. Since the theatre management had succeeded in persuading the capital critics to reserve their main review for the première, the most of them treated Ibsen's work through the performance. The burning issues in this debate became the psychological and moral motivations of Nora's actions and the dramatic justification for the dénouement of the play. Edvard Brandes' penetrating analysis was especially notable for his profound understanding of the drama's contents and artistic novelty.

Key words: Henrik Ibsen, *A Doll's House*, scandinavian drama, history of danish theatre, Edvard Brandes.

Evgenia Kiselyova

Drammi per musica *Artaserse* and *Il Re pastore* by Pietro Metastasio

Research of structure of Pietro Metastasio's works in the context of standards that existed for creating librettos brings to understanding of specific features of his writings' architectonics. Two dramas – *Artaserse* (1730) and *Il Re pastore* (1751) demonstrate sufficient changes in libretto style from early to late creations of Metastasio. Legacy of this author for the European culture from the second quarter of the 18th c. till 1820s is studied in this paper.

Key words: Metastasio, libretto, opera seria, *Artaserse*, *Il Re pastore*.

Maya Molodtsova

Italian festivities and performances in the late 15th and early 16th centuries

It's the continuation of the paper that was published in the previous issue of *Theatron Journal*. Specific features of theatre life in old Mantua are covered in this part: successful professional development of performing, first performances of *commedia dell'arte* groups.

Key words: Italian theatre of the Renaissance, Dukes Gonzaga of Mantua, Leone di Sommi, *Commedia dell'arte*, theatre mask, Gelosi, Tristano Martinelli.

Galina Titova

From *Government Inspector* till *Woe to Wit*:

Meyerhold and Apollon Grigoryev

Author finds correlation of Vsevolod Meyerhold's directing concepts and ideas of creation and artistic revelations of Apollon Grigoriev. Context of this connection is made by approach to poetics of Gogol in symbolist period, two versions of *Government Inspector* at Moscow Art Theatre (in 1908 and in 1921), role of Khlestakov performed by Michael Chekhov, novel *Kuehla* by Yuri Tynyanov etc.

Key words: Meyerhold, Apollon Grigoriev, Gogol, Griboyedov, poetics, symbolism, grotesque.

Anastasia Kim

***Hamlet* as the production of the actor and the production of the director: performances made by Mikhail Chekhov and Nikolai Akimov**

Two productions of *Hamlet* made in different periods of Soviet times are compared: performance by Michael Chekhov at the Second Moscow Art Theatre (1924), and by Nikolai Akimov at Vakhtangov Theatre (1932). Productions are directly compared to each other in greater detail. Considering that one of the production was focused on acting while another one was structured by the director there are differences in basic concept of the play, representation of certain characters and scenes, press reviews of two plays. Two performances were especially interesting because Akimov by the moment of this production was mostly

the set designer though he had good perspectives for directing while Michael Chekhov has manifested his method of acting through this role.

Key words: Nikolai Akimov, Michael Chekhov, *Hamlet*,
Vakhtangov Theatre, Second Moscow Art Theatre,
Ruben Simonov.

Anna Ulianova

Natyashastra of Kerala: performing art in *Kudiyattam* dance

Kudiyattam is a form of Sanskrit theatre that is performed in Kerala; it is considered as the oldest existing Sanskrit theatre in India and also the oldest of the still existing theatre forms of the world: it could easily claim more than 2000 years of continued existence. *Kudiyattam* was twice recognised by UNESCO as a «masterpiece of oral and intangible heritage of humanity» (in 2001 and in 2008). *Kudiyattam* is performed only in very special temple theatres only by specific actor families known as *chakyar* and *nambyar*. The performance structure of *kudiyattam* is of a unique nature: the norm is for an act of a play taking at least eleven nights, and *nangyar-kuthu* — the solo female pantomime performance, which tells the story of God Krishna — taking 41 nights. Theoretical texts about *kudiyattam* are assembled in the collection of documents called for convenience *The Kerala Natyashastra*, that contains invaluable information about acting.

Key words: India, Kerala, Natyashastra, Indian theatre, Kudiyattam,
Sanskrit drama, Sanskrit theatre, acting, actor's make-up.

Elena Markova, Valery Shevchenko

It Still Exists... Dialogue

Theatre researcher and stage director discuss creation of mime group «Reflexion» in Siberian city Irkutsk. This group hosted international festival of the art of pantomime «Twinkle». Discussion covers issues of creation of mimic performance, education of professional mime, specific features of this kind of theatre art.

Key words: Valery Shevchenko, pantomime, mime.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: akademizdat1@yandex.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Для аспирантов и докторантов публикации статей бесплатны.

Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства предлагает следующие издания:

Барбой Ю. М.

К теории театра: Учебное пособие. СПб., 2008. 240 с.

Первая за долгое время попытка предложить для обсуждения целостную теоретическую концепцию театрального искусства, каким оно предстало, с одной стороны, в свете открытий режиссуры XX века и, с другой, в контексте рожденных этим веком паратеатральных форм и соответствующих им идей.

Некрасова И. А.

Поль Клодель и европейская сцена XX века: Монография. СПб., 2009. 464 с.

Это первое исследование творчества одного из крупнейших французских поэтов и драматургов, чьи произведения с успехом идут на мировой сцене наших дней. Впервые в отечественном театроведении представлена богатейшая история постановок Клоделя в разных странах Европы, а также в России на протяжении всего XX столетия.

Селезнева-Редер И. А.

**Цирк в Санкт-Петербурге первой половины XIX века:
Учебное пособие. СПб., 2009. 280 с.: ил.**

Скрупулезно реконструируя и анализируя этапы становления и формирования циркового представления в Северной столице, автор выявляет тесную взаимосвязь этих процессов с общим развитием зрелищной петербургской культуры, их специфику, выстраивает своего рода типологическую модель формирования циркового искусства за пределами западноевропейских стационаров.

Вокруг Гротовского:

Коллективная монография / Отв. ред. В. И. Максимов. СПб., 2009. 208 с.

Монография, подготовленная на кафедре зарубежного искусства, выявляет важное направление театрального модернизма (Н. Евреинов, С. Виткевич, А. Арто), кульминацией которого стали искания Е. Гротовского.

Молодцова М. М.

Карло Гольдони: Очерк творчества: Учебное пособие. СПб., 2009. 208 с.

В пособии рассматриваются основные этапы творческой деятельности драматурга, дается характеристика его театральной концепции, анализируется созданный им репертуар, выявляются особенности театральной практики XVIII века и спектаклей, поставленных Гольдони.

Таршис Н. А.

Музыка драматического спектакля: Учебное пособие. СПб., 2010. 164 с.

В книгу вошла монография «Музыка спектакля», впервые изданная в 1978 году, и статьи, посвященные разным аспектам взаимодействия драматического театра и музыки. Древние связи музыки и драмы показаны в их генезисе и в преломлениях новейшего времени, что должно убедить читателя в фундаментальности понятия «музыка драматического спектакля» и одновременно в актуальности предложенного подхода к явлениям современной сцены.

Введение в театроведение:

Учебное пособие / Сост. И отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб., 2011. 367 с.

Впервые в истории отечественного искусствознания предпринята попытка связать современные представления о том, как изучался и изучается театр, с результатами этих изучений — основными театральными понятиями.

Для приобретения книг обращаться по адресу:
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 35.
Интер-Мастер-Класс
Тел. (812) 273-12-54; (812) 273-10-72

Для приобретения книг по безналичному расчету
заявки направляйте по адресу:
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34.
Издательство Санкт-Петербургской
государственной академии
театрального искусства
Тел. (812) 273-17-63
Факс (812) 272-24-79
E-mail: ekuzheleva@mail.ru



Уважаемые читатели!

Подписка на научный альманах
Санкт-Петербургской государственной академии
театрального искусства «**Театрон**»
принимается во всех отделениях связи

Подписной индекс в каталоге Роспечати
81788

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 07.12.2011. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 11.
Тираж 500 экз. Зак. тип. № 1776

Отпечатано в типографии ООО «Береста»
196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.