

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2016 № 2 (18)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Барбой Ю. М.

(председатель Экспертного совета)

Барсова Л. Г.

Богданов И. А.

Галендеев В. Н.

Клитин С. С.

Красовский Ю. М.

Кулиш А. П. (главный редактор)

Максимов В. И.

Титова Г. В.

Цимбалова С. И.

(ответственный секретарь)

Чепуров А. А.

Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: publish@rgisi.ru,

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)

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2016

Содержание

Историческая перспектива

<i>Титова Г. В.</i> Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес».	
<i>И.</i> Перед «Грозой» (<i>Продолжение</i>)	3
<i>Карташова Д. А.</i> Трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт» на французской сцене XIX века.....	23

История спектакля

<i>Ярош К. В.</i> «Под лапой... ласкового НЭПа»: «Герой» Дж. М. Синга в Первой студии МХТ. 1922/23	43
--	----

Театр и драматургия

<i>Фрейн М.</i> Замечания о переводе	
<i>Перевод Ю. В. Савиковской</i>	55

Виды театра

<i>Кузовчикова Т. И.</i> «Театр для дураков» Гордона Крэга.....	63
<i>Крэг Г.</i> Мистер Фиш и миссис Бонс	
<i>Перевод Т. И. Кузовчиковой</i>	64
<i>Крэг Г.</i> Мелодия, от которой старая корова сдохла	
<i>Перевод И. А. Ефимовой, Т. И. Кузовчиковой</i>	68

Зеркало сцены

<i>Коваленко Г. В.</i> Чехов в эстетике постдраматического театра.....	72
--	----

Театр + ТВ

<i>Ряпосов А. Ю.</i> Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр.....	82
---	----

Аудиторный практикум

<i>Васильев Ю. А.</i> Актуальное и устоявшееся в речевой педагогике.....	93
--	----

Литчасть

<i>Сацко В. В.</i> О монографии Ю. А. Васильева «Дикция. Актуальное»	115
--	-----

Г. В. Титова

Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес»

I. Перед «Грозой»*

5

Постановкой пьесы Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Федор Комиссаржевский дебютировал в московской антрепризе К. Н. Незлобина (премьера 4 сентября 1910 года). Перед началом репетиций он зачитал на труппе реферат, где в духе П. М. Ярцева и Ю. Д. Беляева призывал незлобинских актеров играть Островского «красочно и сочно», от чего «мы отвыкли»¹. А ведь то время, говорил он, «когда так блестяще играли Островского в Малом театре», «совсем не за горами». Да и сегодня там играют его не хуже, чем при жизни драматурга! Но во времена Островского «не было того, что мы называем постановкой, не был в достаточной мере выявлен в общем стиль Островского, не чувствовалось духовного содержания его вещей...»².

Призывая незлобинцев «выиграться» с полной отдачей прежних и нынешних мастеров Малого театра, режиссер особенно настаивал на том, чтобы они вникли в «стиль Островского». «Островский был крупнейшим после Гоголя стилистом. <...> Каждый его диалог или монолог сплетен, как кружево, а каждая фигура обведена определенным контуром, и краски положены на нее очень решительно, без боязни, временами совершенно невероятных очертаний»³.

Надо думать, незлобинцы благосклонно заслушали реферат нового режиссера. Они ничего другого, как «выигрывать» на сцене, себе и не представляли. Всегда

играли *роли*, будь то Островский или любой другой драматург, что классик, что современник. Вряд ли им был чужд и так уж для них нов и призыв Комиссаржевского придерживаться стиля исполняемой пьесы. Сам Незлобин, ставивший большинство пьес в своей антрепризе (и в Вильне, и в Риге, и в Москве), был профессионально грамотный режиссер, бесспорно отдававший себе отчет в том, что Э. Ростана («Орленок», 1910) надо ставить и играть иначе, чем Л. Андреева («Анфиса», 1910) или Островского. «Незлобин был режиссером уверенным, — свидетельствовал П. А. Марков, — и его спектакли бывали сделанными технически очень ловко»⁴.

В отличие от Малого театра, где Комиссаржевский, приглашенный туда по настоянию В. А. Теляковского, не прижился («Лекарь поневоле» Мольера, 1913)⁵, Незлобина и его актеров пришлые режиссеры ничуть не смущали. Непосредственно перед Комиссаржевским с ними экспериментировал К. А. Марджанов, и, разгуливая по сцене среди мебели цвета слоновой кости в коричневых костюмах, раскуривая коричневые папироски и нюхая коричневые розы («Ню» О. Дымова, 1909)⁶, актеры чувствовали себя по обычаю вольготно, может быть, за кулисами и посмеиваясь над режиссерскими «выкрутасами». Слушались режиссера, который внушил им, что как раз такая «обстановка» и сообщит спектаклю «подвижность» и внутренний ритм⁷.

Хотя незлобинцы были, что называется, «сами с усами», их, в отличие от мастеров Малого театра, можно было увлечь режиссерским замыслом. Можно было

* Продолжение. Начало см.: Театрон. 2015. № 2. С. 3–17.

и достичь с ними зримых художественных результатов в собственно режиссерском спектакле, как показали лучшие постановки самого Комиссаржевского в театре Незлобина — «Псиша» Ю. Д. Беляева (1911), «Фауст» и «Идиот» (1912), отчасти «Принцесса Турандот» (1912)⁸.

Но с постановкой Островского этого не случилось. Скорее всего, потому, что осталось непроговоренным, как и «про что» режиссер собирался ставить эту пьесу. Да и сам драматург в его подаче «расплывался» в некоем мистическом тумане. И хотя незлобинцев, только что отыгравших «Мелкого беса» Ф. Сологуба (премьера 7 января 1910 года), теперь уж и никакая «мистика» смутить не могла, с Островским они ее не связывали. А Комиссаржевский на мистике настаивал: «Рядом примеров я указал вам на то, что религиозная душа Островского чувствовала истинную жизнь только за пределами окружающего человеческого быта. Единственное истинное освобождение, покой и красота — в мечте и, наконец, в смерти»⁹. Так как, кроме «Грозы», других «примеров» в опубликованном тексте реферата не приводилось, остается верить Комиссаржевскому на слово.

Зато он представил слушателям под знаком «религиозной души Островского» его знаменитую пушкинскую речь. «Задачу всякого художника Островский ясно определил в речи, сказанной (1881 г.) на открытии памятника Пушкину. Он сказал, что „нынче на нашей улице праздник“ — праздник на улице тех, кто ведет зрителя в незнакомую ему страну изящного, *иначе говоря*, способствует общению лица, воспринимającego художественное произведение, с миром неизвестным, с Богом (курсив мой. — Г. Т.)»¹⁰.

Но Островский говорил не о «Бог», а об искусстве, о его возвышающих человеческую душу «сокровищах». «Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех. Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-

то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства»¹¹. И «праздник» Островского был во славу Поэзии: «Выпьем весело за вечное искусство, за литературную семью Пушкина, за русских литераторов! Мы выпьем очень весело этот тост: нынче на нашей улице праздник»¹².

В этой подмене — весь Комиссаржевский. Не «вечное искусство» Островского, а его «тайный смысл», который не «преодолевший символизм»¹³ Блок находил в шекспировском «Отелло»¹⁴ (хотя вряд ли стал бы искать его у Островского!).

Выступая то «под знаком философии», то «под знаком романтизма», Комиссаржевский на самом деле продолжал оставаться «под знаком» символизма. В любом тексте искал потаенный символический смысл, мистическую сущность, далеко не всегда считываемую в его конкретных спектаклях. В этой позиции он определился еще в претензиях Мейерхольду перед изгнанием последнего из театра сестры. Оставляя «символизм» за Мейерхольдом, театр на Офицерской без него Комиссаржевский видел «на путях мистического реализма, а не символизма»¹⁵. Это было распространение символизма на все мировое искусство. Задачу театра, комментировал его оппозицию Н. Д. Волков, он видел в том, «чтобы показать жизнь, отрешенную от повседневного быта и освещенную, и очищенную божественной силой, единением земли и неба»¹⁶. При этом Комиссаржевский предпочел не заметить, что театр на Офицерской, ведомый Мейерхольдом, уже отходил от платформы символизма как такового («Жизнь человека», «Пробуждение весны», «Победа смерти»), которому до конца верна оставалась одна Комиссаржевская. Место отступавшего символизма в неореалистическом развороте исканий было уже угадано Мейерхольдом, а чуть позже (в 1908 году) закреплено предельно конкретной театральной формулировкой: «Это тот реализм, кото-

рый не избегает быта, однако преодолевает его, так как ищет только *символа* вещи и ее *мистической сущности*»¹⁷.

Отличие теоретических выкладок Мейерхольда от рефлексии Комиссаржевского «под знаком философии» в том и заключалось, что они неизменно возникали под знаком *театра* — в осмыслении проделанной и предстоящей работы.

То, что декларации Комиссаржевского часто расходились с реальностями его спектаклей, было верно замечено К. Л. Рудницким¹⁸. Сказано это было как раз в связи с разговором о постановке комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Но есть и другой срез этой проблемы — насколько сами декларации Комиссаржевского непротиворечивы, как (вне зависимости от того, что выходило в спектакле) согласуются они с тем или иным автором. В случае Островского — Комиссаржевскому следовало ставить «Грозу», ведь на «Грозе» (что вполне очевидно) и покоится вся его концепция. «Грозу» и приводит режиссер в качестве единственного «примера». Так отчего бы, кажется, «Грозу» и не поставить, тем более что у Незлобина в это время служила Е. Н. Рощина-Инсарова, будущая Катерина Мейерхольда? Время «Грозы» наступало. Она уже появилась на русской сцене в символическом освещении (в Передвижном театре П. П. Гайдебурова, 1909 и у Н. Н. Синельникова в Харькове, 1910)¹⁹. Но Комиссаржевский выбирает пьесу, ничем на «Грозу» не похожую, никак не мотивируя свой выбор. Нигде не излагает режиссерский замысел постановки — ни в реферате, ни в его развернутой версии «Власть быта» (1915), помещенной в книге «Театральные прелюдии» (1916). Хотя предисловие к ней заключает чуть ли не «категорическим императивом»: «Только философский замысел, созданный постановщиком пьесы, на основании интуитивного проникновения в глубины автора, делает на сцене живым то произведение, которое драматург для сцены написал.

Иначе всякий спектакль — ненужный и безграмотный пересказ автора»²⁰. Но чем же тогда отличается собственно режиссерский замысел от любого другого, задуманного «под знаком философии»? Вот и увидел Н. Шебуев в «замысле» постановки конкуренцию Незлобина с Коршем!

«Поставили в театре Незлобина — „Не было ни гроша, да вдруг алтын“.

Старую, позабытую и устаревшую пьесу Островского.

Поставили только потому, что и у Корша поставили.

Соревнование.

У Корша „Тайфун“ (драма М. Ланггеля. — Г. Т.).

И у Незлобина „Тайфун“.

У Корша „Не было ни гроша, да вдруг алтын“.

И у Незлобина „Не было ни гроша“.

И не будет ни гроша, если не прекратят этого бездельного соревнования.

Поставили — почуднее»²¹.

Конечно, вердикт Шебуева грешил «перебором». «У Корша» — поставили давно, в 1900 году, а сама пьеса Островского была хоть и «позабытая», но ничуть не «устаревшая», как покажет дальше сам Н. Г. Шебуев.

Шебуев, как и остальные рецензенты «Не было ни гроша», руководствовался подходом к Островскому, заявленным режиссером в опубликованном реферате. Но ему не казалось, что «смех Островского такой же иеремический смех, как и смех Гоголя», а потому, считал он, Островского не следовало играть «в утрированных картузах, в перерасцвеченных костюмах, в ужимках и подчеркиваниях»²². И вообще, на его взгляд, не Островский вырос из «шинели» Гоголя, а Федор Сологуб из «шинели» Островского. Эта мысль кажется неожиданно глубокой. Критик напал на нее, рассказывая, как незлобинские актеры, помимо режиссерской воли, примеряли на персонажей Островского «костюмы» героев «Мелкого беса».

«Михея Михеевича Крутицкого играл Неронов, тот самый, который дал положительно незабвенный образ Передонова в „Мелком бесѣ“.

Домну Пантелеевну Мигачеву — г-жа Карпенко, которой так удалась роль Переполовеной (Преполовеной. — Г. Т.) в „Мелком бесѣ“.

Ларису Истукариевну Епишкину — г-жа Васильева, являвшаяся в Варваре („Мелкий бес“) квинтэссенцией мещанства и выдержанная стильно, до мельчайших деталей слаженно проводящая эту роль»²³. И так далее — «сидишь на Островском, а все время „Мелкий бес“ вспоминается и в интонациях, и в ужимочках, и вообще во всем». «Да ведь так и надо!» — ошарашивает критик сам себя неожиданной догадкой. «Ведь, вот она из чего передоновщина-то, — из шинели Крутицкого — Плюшкина выросла»²⁴.

Что до сравнения Крутицкого с Передоновым, то оно у Шебуева «хромает». Но дело в другом. Ф. Сологуб на Островского никак не ориентировался. Комиссаржевский нигде не говорил, что его трактовка Островского хоть в чем-то сопряжена с Сологубом. Незлобинские актеры играли «по Сологубу», потому что он «застрял» в их психофизике. А в спектакле вдруг обнаружилось, что «выйдет Лариса замуж — настоящей Варварой сделается». У Островского встречаются, говоря словами Вячеслава Иванова, «предчувствия» и «предвестия» новой театральной эпохи²⁵. Не режиссер так задумал, «а жизнь наша русская выстроена по одному каркасу» — «никчемушная, никудышная, мелкодонная, без захватов, без интересов, без цветов». «Такой была, такая есть и *такой долго будет*». Из «этой мути», где «человек человеку свинья», и «родилась — развилась передоновщина»²⁶.

Яков Львов расхвалил постановку Комиссаржевского едва ли не больше, чем «Мудреца» Художественного театра. Впору было и Незлобину предоставить ему

постоянное кресло в своем театре! Львову понравилось все — и декорации А. П. Крымова («такой красочный, яркий, трогательный и наивный тупичок старой Москвы»), и костюмы А. А. Арапова, и больше всего новый подход к Островскому. «Это было так приятно, так неожиданно» — «немного наивно, но так мило и интересно»²⁷. Насколько это приложимо к пьесе Островского, не оговаривается. О ней сказано только, что, подвергнутая «стилистической» обработке режиссера, она «взяла нас... своей мелодрамой в лучшем смысле слова»²⁸. Из коротенькой рецензии Львова не вполне ясно — пьесе, режиссеру или актеру он адресует резкое сочетание буффонады с лиризмом, лиризма с «надрывом Достоевщины» и всего этого вместе — с мелодрамой. И как мелькнувший в этом «наборе» «трагический зверинец» (при оговорке, что актеры «играли в общем неровно»²⁹ и удостоились только назывных оценок) мог сочетаться с тем, что «было так приятно», «так мило». Впечатление такое, что критик решил одарить полюбившегося режиссера всем, чем можно.

М. Юрьев также поздравил Москву с «приобретением» петербуржца Комиссаржевского — «режиссера идейного, режиссера — новатора»³⁰. И прояснил кое-что из «несостыкованного» у Львова. Жанр постановки он определяет как «художественный лубок», равно действующий в «мягкой наивности» декорации Крымова, с ее «типично „крымовским пейзажем“» и в «кричащей» наивности костюмов Арапова. Юрьев считает, что Комиссаржевский подошел к Островскому «совсем *просто*» и тем выиграл свою постановку, даже в сравнении с «Мудрецом» Художественного театра, хотя и уступил ему в «смысле той значительности Островского», которая «так отчетливо выступила» там. Как и Шебуев, Юрьев увидел в пьесе Островского (в «некоторых сценах») «достойную предшественницу сологубовской и ремизовской литературы», по его мне-

нию, Комиссаржевским не подчеркнутую, но заметную, например, в «передоновских» взвизгиваниях Крутицкого В. И. Неронова — «самой крупной силы в незлобинской труппе»³¹. Актер, по его словам, играет Крутицкого так же «жутко и интересно», как и Передонова, но не «потрясает в трагических сценах последних актов»³². Но ведь ради них написана вся пьеса! Вопросом о том, как вообще обошелся Комиссаржевский с «трагическим» в этой комедии и возможно ли его реализовать в жанре лубка, Юрьев не задавался.

А вот Эммануил Бескин на него ответил твердо: нельзя. «Комиссаржевский... фигуру Крутицкого включил в формулу „смеха над бытом“. От этого в значительной степени поблек и смех вокруг него. Не было того контраста, который дал Островский. Не было должной глубины. Это большая ошибка»³³. Но и Бескин был готов простить Комиссаржевскому даже «большую ошибку», считая, что Незлобин приобрел в его лице режиссера «с несомненно чуткой душой художника»³⁴.

Заметил Бескин и еще одну проблему режиссера Комиссаржевского. «Хороший режиссер в смысле литературного замысла, г. Комиссаржевский оказался гораздо ниже как техник, не обнаружив достаточного умения использовать чисто сценический материал. В „Не было ни гроша“ хромали и *mise en scène* и отдельные фигуры... Чувствовалось, что литература доминировала над сценой. Не слилась с ней. Актер не попевал за режиссером и, только туманно уяснив его мысль, „мазал“»³⁵.

А. Р. Кугель, обратившийся к постановке Комиссаржевского спустя год (с открытием филиала незлобинской антрепризы в Петербурге), подошел к ней так же «просто», как Комиссаржевский к Островскому. «Спектакли открылись — честь честью — пьесой Островского „Не было ни гроша, да вдруг алтын“. Я читал в каких-то газетах, что будто Островский „модернизован“ в театре Незлобина — уж не помню,

в плюс или минус поставлено было это обстоятельство. Признаюсь, к чести Ф. Ф. Комиссаржевского, никакой особой „модернизованности“ я не нашел, если не считать таковой некоторый легкий „нажим“»³⁶. Продолжая в том же духе, Кугель писал: «За исключением... мелочей, я, благодарение Богу, „модернизованности“, т. е. закрепощения русских классиков по образцу „художественных постановок“, не заметил». И еще круче: «„Модернизовать“ произведение искусства — это нечто до такой степени дерзко-нелепое, надменно-пошлое, напыщенно-невежественное, что и говорить об этом противно»³⁷.

И, конечно, досталось «г. Теляковскому», который «мучительно раздваивается между невольным почтением к живым еще великим артистам... и полуграмотной жаждой „новых“ мейерхольдовских слов». И само собой — родоначальнику всех сценических бесчинств — Художественному театру, положившему «непочтение к родителям» «краеугольным камнем своего успеха» с тем, чтобы «на могилах наших классиков» выставлять «одно неприличие за другим»³⁸. Впору содрогнуться.

Увлечшись привычным для себя разномом режиссерского театра, по поводу спектакля Комиссаржевского Кугель не сказал практически ничего, отметив только у многих исполнителей «какую-то нарочитость», «бытовую подделку» вместо «наивной правды жизни», свойственной Островскому.

Вряд ли Комиссаржевский ждал от Кугеля всего лишь признания себя умеренным режиссером. Но от упреков в модернизации Островского отрекся совсем в его духе. «После спектакля, поставленного в московском театре Незлобина... говорили, что мое толкование есть „искажение Островского“, что оно „противоречит традиции“, что Островский „модернизован“, а кто-то даже заявил, что „это не Островский, а какой-то Александр Блок“»³⁹. Этот «кто-то» невзначай напомнил

Комиссаржевскому о его причастности не только к Блоку, но и к ненавистному Мейерхольду: «...не очень это остроумно обращать Домну Евстигнеевну, Фетинью Мионовну, Ларису, Разновесова по внешним обликам в каких-то „мистиков обоего пола“ из блоковского „Балаганчика“»⁴⁰.

Одержимый давней враждой к Мейерхольду, Комиссаржевский подает как курьез и возможность сопоставления своей постановки с «Александром Блоком». В 1913 году он вдруг «объявил», что в театре на Офицерской «в период режиссуры Вс. Э. Мейерхольда театральными реформаторами могут считаться только сама Комиссаржевская и художники-декораторы, писавшие для этого театра»⁴¹. Это изумило даже оппонентов Мейерхольда, к которым в то время относился и Блок⁴², обнаруживший в рецензии Комиссаржевского на книгу Мейерхольда, несмотря на «тяжкие улики», «много личной злобы»⁴³. Это опровергла бы и сама Комиссаржевская, будь она жива. Вот отрывок из ее интервью (ноябрь, 1909), комментирующий разрыв с Мейерхольдом:

«— <...> Я пошла на разрыв...

— На разрыв с Мейерхольдом, но не с условным театром, с новыми сценическими методами?

— Конечно, конечно! Да и самого Мейерхольда я по сию пору ценю как большого талантливого новатора, ищущего с подлинной искренностью. А такие его работы, как „Балаганчик“, „Жизнь человека“, „Сестру Беатрису“, я считаю режиссерскими шедеврами»⁴⁴ (это при том, что в двух первых она, как известно, не играла).

Комиссаржевскому в его романтико-символистской подаче Островского нельзя было отмахиваться от Блока — вне зависимости от того, была ли Фетинья Мионовна похожа на мистиков «Балаганчика» или не была. Возможность взгляда на Островского сквозь призму Блока обозначилась еще на исходе символизма, когда театр, сохраняя символистский им-

пульс, обернулся к классике. «А, — чувствует мне, — писал Евгений Аничков в „Книге о новом театре“ (1908), подводящей итоги символистскому этапу русской сцены, — за кулисами стоит Островский. Подождите, вы непременно увидите Островского не только на сцене Художественного театра, но в театре Мейерхольда, Вячеслава Иванова, если таковому суждено осуществиться, даже — Александра Блока...»⁴⁵ Пренебречь сопряженностью с Блоком взгляда на Островского «под знаком романтизма» ни Комиссаржевскому, ни его ближайшему сотруднику Василию Сахновскому было не дано. Подобно Блоку, им было присуще восприятие романтизма как «условного обозначения шестого чувства»⁴⁶. Романтизм, пронизанный символистской интенцией, поэт, как уже говорилось, сохранял на протяжении всего своего творческого пути. Романтизм как «форму чувствования», «способ переживания жизни», «мировое стремление», расплеснувшееся «на весь мир»⁴⁷. Все это предельно близко и Комиссаржевскому, и Сахновскому. Особенно Сахновскому. Будь у него под руками эти поздние формулировки Блока, он не преминул бы на них сослаться.

Рассказывая о работе Театра-студии имени В. Ф. Комиссаржевской, организованного в 1914 году, Сахновский, сидевший там за режиссерским столом рядом с Комиссаржевским, говорит, что этот театр сумел выразить «особое мироощущение», преломляя «через себя жизненные явления, разлагая обычное и знакомое» «на необычное и невиданное»⁴⁸. То есть во всем искал потаенный символический смысл. И все подавал «под знаменем театрального романтизма». Хотя авторы 18-ти названий, представленных театром за пять лет, были, по словам Сахновского, «на первый взгляд, часто совершенно не сродни друг другу», «каждый из них владеет магией волшебного преобразования действительности из реальной в реальнейшую»⁴⁹. Этот тезис не противоречит подходу Комиссар-

жевского к Островскому во «Власти быта» — его поиску вечного во временном. Но здесь обозначилось и нечто иное, гофмановское — Сахновский так и говорит: «Театр и сам был мечтатель и фантаст, поэтому, уводя в свои сферы своих зрителей, он глядел и на Островского, и на Достоевского глазами своего героя Леонгарда, глазами одной из выразительнейших фигур ночных рассказов „Серапионовых братьев“ Эрнста Теодора Гофмана»⁵⁰. «Гофмановское» — это лично от Сахновского, уводящее его в будущем от Комиссаржевского к Мейерхольду. Это Мейерхольд, это его гротеск. Другое дело, насколько он применим к «Семейной картине» Островского.

Творческое содружество Комиссаржевского и Сахновского еще ждет своего исследователя, которому публикатор обширного и в высшей степени содержательного блока материалов о В. Г. Сахновском В. В. Иванов подготовил источниковедческую базу. В рамках данного разговора надо сказать только, что вплоть до разрыва в 1918 году содружество не знало ни сучка, ни задоринки. Вместе работали в театральных журналах «Студия» и «Маски» (эстетическое лицо последнего определял Комиссаржевский). Сахновский читал лекции в студии Комиссаржевского, открытой в 1910 году, и писал рецензии практически на все спектакли Комиссаржевского десятых годов⁵¹. Называя Сахновского «философствующим о театре», В. В. Иванов считает, что он был для Комиссаржевского «источником острых философских идей; ему принадлежала роль интеллектуальная и инспирирующая». А «Комиссаржевский, знаток театральной „кухни“ был художественным воплощением»⁵². Нечто подобное говорит и сам Комиссаржевский в письмах Сахновскому — «вы в основе человек литературный, а я — театральный». «Если же Вы стали „избегать“ меня, как режиссера (в связи с попыткой Сахновского само-

стоятельно поставить „Лулу“ Ф. Ведекинда. — Г. Т.), то я не думаю, чтобы могла в настоящее время, пока Вы еще не стали *техником сцены*, у Вас выйти постановка пьесы, в которой есть какое-либо „действие“, без помощи опытного в „сцене“ человека»⁵³. Это было дежавю Комиссаржевского! Он вменял Сахновскому то, что когда-то инкриминировал ему самому Мейерхольд, — вовлеченность в стиль модерн, говорил тогда Мейерхольд, не освобождает режиссера от наличия профессиональных умений. «В то время как Театры Балета и Оперы, — писал он, — требуют от своих „ремесленников“ непрямого знания всех технических тонкостей ремесла, Театр Драмы свободно открывает свои двери всякому, кто в них постучится. Только при этом условии возможным стало появление режиссера без элементарных знаний режиссерской техники»⁵⁴.

По существу же вопроса — думается, что Комиссаржевский не нуждался в «допинге» своего подхода к искусству «под знаком философии». Он был и оставался «философствующим о театре» не меньше Сахновского. На этом и строилось их содружество. Что до «приговора» Мейерхольда, назвавшего Комиссаржевского «режиссером-компилятором», то сегодня за то же самое его провозгласили бы родоначальником постмодернизма в режиссуре! Но главное — приговор, как показало время, был все-таки опрометчив. Как и приговор Комиссаржевского Сахновскому. Важно другое. Содружество Комиссаржевский — Сахновский строилось на присущей обоим органической «литературности». А то, что они были люди «разных устройств и разных душевных содержаний»⁵⁵, как пронизательно заметил Комиссаржевский, до поры до времени не осознавалось ни тем, ни другим, выступавшим на единой платформе философского романтизма.

Возвращаясь к Островскому, надо сказать, что прелюдии «Власть быта» предшествовала статья Сахновского «О бытовом

театре» (1912), где в заключительных пассажах текста, посвященного поэтике Чехова, содержалась высокая оценка новаторского, на его взгляд, подхода Комиссаржевского к «бытовому» театру Островского. При том, что ничего нового в сравнении с заявками реферата Комиссаржевского там не сказано. Не проявленной остается и незлобинская постановка режиссера⁵⁶.

Рассказывая о программе театра им. В. Ф. Комиссаржевской, Сахновский причисляет к сонму символических «сущностей» купца Пузатова из поставленной Комиссаржевским «Семейной картины» (его вторая и последняя постановка Островского, 1914). Оказывается, Антип Антипыч Пузатов, поставленный через запятую с Иудой, принцем Искаротским («Проклятый принц»), Смертью («Каждый человек») и Димитрием Донским, таит в себе, как и они, «черты *нездешнего* порядка, что-то оттуда...»⁵⁷. Не из белой ли Арапии, так и хочется спросить! Правда, Сахновский оговаривает, что «театру не удавалось во многих случаях заставить зазвучать в душе актеров отзвук этой смущающей мечты»⁵⁸. Хочется верить, что этого не случилось как раз с Пузатовым!

О том, как была поставлена «Семейная картина» — первая жанровая зарисовка Островского из купеческого быта, дает представление мини-рецензия гимназиста Павла Маркова, сохраненная в тетрадке его «театральных впечатлений», приложенной к «Книге воспоминаний». «Постановка очень хороша. Прекрасно выявлена вся скука купеческой жизни. Есть два превосходных исполнителя: И. А. Залесский, отлично, верно, глубоко, без тени шаржа исполняющий роль купца Пузатова, этакий самодур с жирным хохотом, глуповатый, но плут, и В. А. Носенков, дающий елейную подлость купца Шириялова»⁵⁹. Но, может быть, гимназист Марков еще не дорос до символизма!

В поддержку выбора Комиссаржевским этой пьесы, в которой, как и в любой

другой пьесе драматурга, он видел **всего** Островского, можно привести суждение о ней Аполлона Григорьева, считавшего ее не оцененной по достоинству: «„Семейная картина“, самое первое, но одно из оконченных произведений Островского, прошла при появлении своем почти что не замеченной...»⁶⁰. Но **весь** Островский это его **театр**. А Комиссаржевский Островского от театра отлучает: «Говоря об авторах произведений для сцены, я говорю, конечно, не о тех, которые сочиняют произведения а cause или просто пишут выгодные для актеров и режиссеров роли и сценические положения.

Я говорю о тех драматургах, произведения которых, возвышаясь над тем, что случайно и временно, живут под знаком вечности»⁶¹. На это Комиссаржевскому мог бы возразить сам Островский. Он не считал себя живущим «под знаком вечности», всегда думал о ролях, «выгодных» для актеров; создавая образы своих пьес, часто держал в воображении роли, уже сыгранные его любимыми актерами, и писал для них новые. Это не значит, разумеется, что такие истолкователи художественного мира драматурга, как тот же Григорьев, не видели «вечного» в его пьесах. Но сам Островский, повторяем, жил в современном театре. «Если императорский театр, — писал он в очередной „Записке“ в контору (1884), — желает быть русским, — сцена его должна принадлежать мне, на ней все должно быть к моим услугам; в настоящее время я — хозяин русской сцены»⁶². Это — не мания величия, а констатация действительного положения вещей на русской сцене времен Островского. Он дал ей не одну или две пьесы, а полноценный художественный **репертуар**, дабы ей, по его же словам, не обращаться вспять — «к Полевому, Кукольникову, Загоскину или еще дальше — к Озерову, Сумарокову», или к современным «аматерам-недоучкам» и «фразерам-ремесленникам»⁶³.

Есть у Островского и еще «возражение» к рассмотрению его драматургии под

знаком ли философии, романтизма ли, а не под знаком театра. «Хорошая пьеса, — писал он, — понравится публике и будет иметь успех, но долго не продержится на репертуаре, если плохо разыграна: публика ходит в театр смотреть *хорошее исполнение хороших пьес*, а не самую пьесу; пьесу можно и прочесть. „Отелло“, без сомнения, хорошая пьеса; но публика не желала ее смотреть, когда роль Отелло играл Чарский»⁶⁴. Это, к слову, и «ответ» Ю. И. Айхенвальду на его «отрицание театра»⁶⁵, притом куда более убедительный, чем оппонирование самого Комиссаржевского напумевшей статье⁶⁶. Короче говоря, Островский был убежден — писателям нужно, «чтоб их пьесы игрались, а то труд пропадет даром»⁶⁷.

С театром у Островского связано и все то, что Комиссаржевский называет стилем драматурга, еще не освоенным сценой. Но разговор о стиле Островского, начатый в реферате 1910 года («Островский был крупнейшим после Гоголя стилистом...»), обращается во «Власти быта» в рефлексии о символическом *смысле* его пьес. В реферате говорилось, что, любуясь ювелирной отделкой формы, Островский «часто забывал о духовном содержании»⁶⁸. И вот теперь во «Власти быта» Комиссаржевский решил «напомнить» драматургу о «вечном во временном». Этой формулой, восходящей к Мейерхольду⁶⁹ и всему театральному символизму, Комиссаржевский неизменно руководствовался в своем подходе к искусству, для него, как верно замечает Е. А. Зноско-Боровский, «все искусство есть победа духа над материей»⁷⁰. Это смысловой стержень всех его прелюдий — что об Островском, что о постановке «Фауста», что о Мольере... Даже о постановке трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». Там говорится: «Мы идем в театр, чтобы волею вдохновения художника вознестись в те области, откуда мир и человек виден не во мраке временного, а в лучах вечности»⁷¹.

Но это — не стиль. А ведь Комиссаржевский в режиссуре был, пожалуй, не меньшим «стилистом», чем Островский в драматургии! Именно он в «Идиоте» и в «Скверном анекдоте» впервые сценически воплотил стиль Достоевского⁷². Именно он в «Гимне рождеству», а не Первая студия в «Сверчке на печи» нашел ключ к стилю рождественских сказок Ч. Дикенса (которого в Первой студии еще не искали).

Весь репертуар театра им. В. Ф. Комиссаржевской можно назвать *стильно* выдержанным: тут и Бальзак («Безрасудство или Счастье»), и Гофман («Выбор невесты»), и Гоголь («Майская ночь, или Утопленница»). Но и *инсценировочным*. Даже моралите XV века «Каждый человек» и мистерия А. М. Ремизова «Проклятый принц» изначально имеют инсценировочную основу. В этом, может быть, и все дело. Не случайно его оппонирование «отрицанию театра» называлось — *писатель* и актер. При обращении к пьесам драматургов как таковых — Островского или Мольера — категория стиля давала сбой. Ведь у драматурга стиль не обладает нерасчлененностью писательского видения, определяется персонажами, а не «автором», с расчетом на то, что речь драматическая претворится в сценическую. Налицо — и у Мольера, и у Островского — и связь стиля с жанром. Не случайно и у того, и у другого Комиссаржевский «исключает» пьесы, не подходящие видимому им «смыслу», пренебрегая их жанрово-стилистической сопряженностью. «Что касается до мольеровского „Дон Жуана“, то характер героя этой романтической (?) драмы мне представляется фальшивым по замыслу»⁷³. «Моральные сентенции в пьесах Островского (например, мораль Глумова) всегда надуманы, а моральные финалы — совершенно случайны, с пьесами органически не связаны»⁷⁴.

Кажется, Григорьев говорил как раз о таких случаях произвольного, по его

слову, наложения «теории» на художественный мир Островского: «Вот в этой колее ты нам совершенно понятен, в этой колее мы тебя узакониваем, потому что в ней ты идешь к той цели, которую мы предписываем жизни. Дальше не ходи. Если ты прежде пытался ходить — мы тебя, так и быть, прощаем: мы наложим на твою деятельность мысль („смысл“, по Комиссаржевскому. — Г. Т.), которую мы удачно сочинили для ее пояснения, и обережем или скроем все, что выходит из-под ее уровня!»⁷⁵

С категорией стиля у Комиссаржевского связана проблема историзма. «...Историзм, — заявлял он, — в постановке пьес Островского, как и во всяком живом спектакле, на мой взгляд, совершенно не уместен»⁷⁶.

Здесь не вполне понятно, о каком историзме, историзме **чего** идет речь. Если это демарш в сторону только что поставленного в Художественном театре «Мудреца» (что, скорее всего, так), то историзм несколько не помешал Немировичу-Данченко сделать свой спектакль «живым». Не исторически верная обстановка конца 1860-х годов, а понимание того, что, несмотря на реформы, в русской жизни ничего не меняется («Тысяча лет так жили и будут так жить тысячи лет»), сообщили спектаклю остроту современного звучания⁷⁷. Да и сам Комиссаржевский, судя по рецензиям на незлобнскую постановку, от реальный быта Замоскворечья не отказывался.

Может показаться, что прояснению взгляда Комиссаржевского на историзм способствует аналогичная «реплика» Сахновского о театре им. В. Ф. Комиссаржевской: «Театр избегал всяческого историзма, он никогда не повторял буквально протокольной действительности...»⁷⁸. Но и Художественный театр «никогда» не ставил себе такой задачи, сколько бы Комиссаржевский по разным поводам в этом его ни упрекал. Что до театра-студии в Настасьинском переулке, то он действительно

был «театром нового типа, который давал простор на своей сцене и трагедии, и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности»⁷⁹. И это, в первую очередь, означало, что его новизна покоилась на фундаменте техники Условного театра. «Если признать, — писал Мейерхольд в 1907 году, — что подлинным методом должен считаться тот, который может удовлетворить требованиям архитектуры пьес разных родов, начиная с античных до ибсеновских, — метод условный, несомненно, победит приемы натуралистические»⁸⁰. Но и Условный театр историзма не отменял. Напротив, со всей остротой поставил вопрос о том, **что, с чем и как** стилизуется и как это может восприниматься современным зрителем.

Комиссаржевский, судя по его декларациям, ставил Островского как в полемике с Художественным театром, «жизненный психологизм» которого не дал «показать ни одной писательской индивидуальности» («Все писатели на его сцене — на одно лицо»⁸¹); так и с Условным театром Мейерхольда, грешащим, по его словам, тем же пороком — обезличиванием автора («Все вмещающий Условный театр единой условной техники, если в нем ставят разных авторов, — художественный абсурд»⁸²).

Однако, как показали первые режиссерские подходы к Островскому, его театр не противился ни психологизму, ни условности. Островский, как писал о нем Аполлон Григорьев, полемизируя с Добролюбовым, захватывает жизнь «гораздо шире теории», дает «отражение целого мира», потому что он «органический поэт» русской жизни⁸³.

Доведись Григорьеву оценить «Власть быта», он назвал бы ее очередной «теорией», неорганичной художественному миру Островского. Между тем первый советский биограф и исследователь творчества Комиссаржевского М. Н. Любомудров не замедлил связать с Григорьевым и прелюдию режиссера, и его постановку пьесы

«Не было ни гроша, да вдруг алтын». «Опираясь на идеи Ап. А. Григорьева, назвавшего Островского „глашатаем тайн русской народности“, он пытался оспорить распространенное толкование комедиографа только как обличителя „темного царства“. Режиссер отказывался видеть в Островском лишь бытописателя, воссоздававшего среду и характеры ограниченной исторической эпохи. Комиссаржевскому, как и Григорьеву, в драматургии виделся пророк русской души, создатель универсальных национальных типов. В его понимании Островский — символист быта, художник-духовидец, раскрывающий человека перед лицом основных начал жизни, в борьбе духа и материи, света и тьмы»⁸⁴. Не отвлекаясь на оценку того, насколько лексика изложенного Григорьеву соответствует, предпочтение его Добролюбову можно понять. 1970-е годы — время возвращения Григорьева в научно-художественный контекст эпохи, как это впервые случилось с его наследием в 1910-х годах. Но ни тогда, ни в 70-е для большинства исследователей творчества Островского это не означало отречения от Добролюбова. Ведь и он в социально-психологическом подходе к Островскому не был чужд романтико-символического взгляда на сотворенный драматургом художественный мир (сами названия статей революционно-демократического критика — «Темное царство», «Луч света в темном царстве» — подтверждают это).

Концепция Комиссаржевского — не григорьевская, а именно что добролюбовская — на привитой символизмом мистической прокладке. И дело, конечно, не в том, что режиссер цитирует Григорьева единожды, а Добролюбова — многократно. Само деление персонажей Островского на «материально сильных и слабых», примат **типичности** в их характеристике — от Добролюбова («бессмысленное самодурство одних и рабская уклончивость, бездеятельность других»⁸⁵). Так и у Комиссаржевского: «Это купцы, — и все они

невежественные кулаки; это — чиновники, — и все, все без исключения воры; это помещики — дикие самодуры»⁸⁶. И «слабые» — смиряющие себя под напором «сильных» или, в лучшем случае, прозябающие в «мечтах».

Григорьев Комиссаржевскому был без надобности — ведь критик видел «безграничные тайны» не в «новости быта, выводимого поэтом, и до него вовсе не початого»⁸⁷ (хоть и считал эту заслугу драматурга исторической и ценил высоко), а в самой русской жизни. «*Ergo pereat mundus — fiat justitia!*»⁸⁸ Общее правило теоретиков действует во всей силе, и действительно разрушается целый мир, созданный творчеством, и на месте образов являются фигуры с ярлыками на лбу: самодурство, забитая личность и т.д.»⁸⁹.

Зачем же М. Н. Любомудрову понадобилось «отрывать» Комиссаржевского от Добролюбова и «прикреплять» к Григорьеву? Ответ очевиден. Дабы доказать, что в «привязке» к Григорьеву Комиссаржевский опередил Мейерхольда, а в постановке «Не было ни гроша, да вдруг алтын» узреть знаменательное для режиссерского театра «предгрозы»⁹⁰. Принимая как должное то, что режиссер рассматривал все творчество драматурга «как бы сквозь призму этой пьесы», Любомудров, правда, оговаривает — «сюжетно» «Не было ни гроша» «не похожа на „Грозу“». «Но, — продолжает он, — проблематика их сходна...»⁹¹. Так ли это? Вопрос надо переадресовать Комиссаржевскому, поставившему под знак «предгрозы» (термин принадлежит именно ему) пьесы рубежа 60–70-х годов — «Горячее сердце», «Лес», «Не все коту масленица». Примеров из них, подтверждающих, по убеждению режиссера, «власть быта», даже больше, чем из пьес, написанных до «Грозы». Тем самым заведомо нарушается историческая логика творческой жизни Островского в 60-е годы.

С начала десятилетия романтическая интенция «Грозы» обратила драматурга

к национальной истории, интерес к которой после реформ 1861 года он разделял с «мыслящими людьми России»⁹². Исследовательница исторического цикла драматургии Островского Л. М. Лотман приводит слова знаменитого этнографа А. Н. Пыпина, характеризующие историографию 60-х годов как «стремление раскрыть народную сторону истории»⁹³. Применимо не ко всем — но к Островскому в первую очередь. Не случаен, разумеется, восторженный отзыв Григорьева о драматической хронике «Козьма Захарыч Минин, Сухорук»⁹⁴. Высоко оценил «Минина» и П. В. Анненков. Но отношение большинства современников к стихотворному циклу исторических пьес драматурга было скорее прохладным. Они хотели видеть прежнего Островского.

Сам Островский относился к своим историческим опусам как к главному делу жизни, которое тогда же не раз собирался завершить. «Современных пьес я писать более не стану, — сообщал он в сентябре 1866 года Ф. А. Бурдину, — я уж давно занимаюсь русской историей, и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены...»⁹⁵ (причина — сценические мытарства с «Мининым»). Те же настроения в письме к Н. А. Некрасову в связи с еще не завершенной хроникой «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»: «Хорошо или дурно то, что я написал, я не знаю; но, во всяком случае, это составит эпоху в моей жизни, с которой начнется новая деятельность; все, доселе мною писанное, были только попытки (!)...»⁹⁶.

Все-таки возвратившись к пьесам, которые он называл «оригинальными» (в отличие от исторических)⁹⁷, Островский пишет Ф. А. Бурдину по окончании работы над «Мудрецом»: «...у меня теперь богатый запас: начато три оригинальных пьесы... Все это я кончу и потом, кажется, надолго расстанусь с театром»⁹⁸. Ему же, месяц спустя: «Я теперь занят большой пьесой

„Горячее сердце“, которую кончу в ноябре, это уж будет последняя, затем прекращаю всякие сношения с театром»⁹⁹.

О следующей пьесе «Бешеные деньги» сначала говорится, что она «хоть и драматическая, но не для сцены (!)»¹⁰⁰. Это обескураживающее заявление насчет одной из самых сценичных своих вещей Островский спустя два месяца сам же опровергает: «...если ее не поставить в этом сезоне, то я боюсь, что Москва меня забудет совсем»¹⁰¹. Порвать с театром оказывалось труднее, чем, как заклинание, это повторять.

После «Леса» говорить о разрыве с театром уже не приходилось. Но написанная вслед за восхитившей всех комедией «Не все коту масленица» то ли комедия, то ли драма «Не было ни гроша, да вдруг алтын» снова вызвала у Островского душевное смятение. О работе над ней он писал Бурдину: «...а в Петербург думаю приехать... ..Только в таком случае, если кончу новую комедию, над которой сейчас *страдаю, пригоняя свою мысль в рамки действий и явлений* (курсив мой. — Г. Т.)»¹⁰². Видимо, «мысль» этой пьесы была для Островского настолько новой и такой важной, что он вдруг стал испытывать затруднения в драматургической технике, которой прежде владел безусильно.

При авторском чтении «в разных местах» комедия произвела, по его словам, «впечатление необыкновенное», «всем понравилась чрезвычайно», «меня чуть ли не на руках носят»¹⁰³. Но после «полууспеха» на александринской сцене писал Н. А. Некрасову, что «стал *сумлеваться*», ему «сделалось как будто совестно: уж не обманул ли я Вас своим чтением». «Но вот, — облегченно продолжает он, — та же комедия шла на днях в Москве, как я ни избалован успехами, а такого еще не видал: это был успех сумасшедший, бешеный; а еще исполнение-то было не совсем безукоризненное»¹⁰⁴. Такой успех «Не было ни гроша» больше никогда не повторился, да

и пьеса, в отличие от «Мудреца», «Горячего сердца», «Леса», не стала репертуарной. Она стоит особняком в драматургии Островского. Но прежде чем говорить о ее «особости», сначала о том, что связывало «Не было ни гроша» с великими комедиями рубежа 60–70-х годов.

Общее — как раз в исторической смене вектора проблематики. Об этом точно пишет В. Я. Лакшин: «Политика и карьера были главным винтом действия в „Мудреце“. Деньги — и в заглавии пьесы („Бешеные деньги“. — Г. Т.), в ее сюжете, в мотивах поведения действующих лиц — основная ось новой комедии»¹⁰⁵. И не только «Бешеных денег». Ведь и название «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — тоже «про деньги». А перекочевавший из «Мудреца» в «Бешеные деньги» Глумов теперь уже не рассчитывает на природные способности, понимая, что карьеру без денег не сделаешь. Что карьеру! Деньги стали всеобщей мерой вещей. «Нет, красота не мертвый капитал, — говорит он, — она должна приносить проценты» — «Нынче век практический» (д. 1, явл. 3). И его уже не рассмотришь «под знаком романтизма»!

Островский предчувствовал наступление практического века еще до «Грозы». И это заметил не кто иной, как Аполлон Григорьев, процитировавший письмо Серафимы Карповны к мужу («Не сошлись характерами!», 1858): «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? — тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег, — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить (и ведь не какая-нибудь купчиха Белотелова, а хоть в девичестве и Толстогораздова, но — „высокого роста, худощава, необыкновенной красоты“. — Г. Т.). А когда у меня будут деньги — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы»¹⁰⁶. «Вот в чем истинно горькое и закулисно-трагическое этого мира, а не в самодурстве, — комментирует „наивное письмо“ героини Григорьев. — Самодурство — это только накипь, пена, ко-

мический отсадок»¹⁰⁷. К слову, Серафима Карповна совсем не наивна. Она, говоря афоризмом Саввы Василькова, «из бюджета» не вышла и не выйдет.

В пьесах рубежа 60–70-х годов все крутится вокруг денег. Это легко подтвердить выдержками из комедий.

«Горячее сердце»

Матрена. Ты что вышел-то? Тебе не нужно ль чего?

Наркис. Да мне теперича очень требуется...

Матрена. Чего?

Наркис. Денег.

Матрена. Каких денег, что ты!

Наркис. Таких денег, — обыкновенных, государственных, а ты думала, игрушечных? <...> Тысячу рублей давай!

Матрена. Да опомнись ты! Давно ли...

Наркис. Оно точно, что недавно, только, коли я требую, так, стало быть, нужно. <...>

<...>

Матрена. Да ведь ты меня грабишь.

Наркис. А для чего ж мне тебя не грабить, коли я могу. <...>

Матрена. Да, ненасытная твоя душа, ужли тебе мало еще?

Наркис. Мало не мало, а коли есть мое такое желание, так, значит, подавай: разговаривать нечего. Ежели да мне с тебя денег не брать, это будет довольно смешно. (Д. 1, явл. 6.)

Эта «любовная» сцена переворачивает всю расстановку сил в «темном царстве». «Материально сильный самодур» здесь приказчик Наркис, заставляющий богатую хозяйку воровать у мужа по тысяче рублей за каждое греховное свидание с ним. Да и похотливая Матрена, хоть и «жертва» наглости и хамства Наркиса, точно такая же, как он. И хотя в финале оба получают по заслугам, понятно, что отправленный в кутузку Наркис и там не пропадет. Он и Хлынова готов был поучить не балаганному, а настоящему разбою: «Наш народ

простой, смирный, терпеливый народ, я тебе скажу, — говорит он Барину из свиты Хлынова, — его можно грабить»¹⁰⁸.

Что до самодура, закрепленного «Властью быта» Комиссаржевского, — именитого купца Павлина Павлиныча Курослепова, то какой же он самодур? Ну грозился вернуть «беглую» дочь на веревке под конвоем солдата, так ведь по наущению Матрены и спросонья. Спит он сутками, а просыпаясь, ждет светопреставления. Место Дикого в «практический век» занял Курослепов, в горячечном бреде которого — «небо валится», «последний конец начинается». И даже в налаживаемом здравомыслящей Парашей укладе купеческого дома пребывающий в сонном мареве — «сколько в нынешнем месяце дней, тридцать семь или тридцать восемь?»¹⁰⁹ Все смешалось в «темном царстве» Островского. «Расшатаны прежде нерушимые устои купеческих особняков»¹¹⁰.

Комиссаржевский не хочет замечать радикальных преобразений быта обитателей города Калинова, где, как и в «Грозе», происходит действие «Горячего сердца». А ведь не только крутой Дикой стал спящим Курослеповым. На «службу» к Хлынову поступил «часовщик-самоучка, отыскивающий перпетум-мобиле» Кулигин, теперь изобретающий для хозяина «часы с музыкой над конюшней». «Вот он — конец просветительских иллюзий!»¹¹¹ Под молохом «денежного мешка» преобразается сама атмосфера приволжского города. В первой реплике «Грозы» Кулигин говорил Кудряшу: «Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу». В «Горячем сердце» Кулигину «на Волгу» смотреть некогда. Расставляя по местам фигурантов очередной балаганной «акции», Хлынов командует:

- Аристарх, к рулю!
- Аристарх становится у руля.*
- Маркигант! Знай свое дело!

Один из гребцов подает флягу с водкой и закуску.

— Пожалуйте, господа, на дорожку, чтоб смелей было ехать.

Все пьют и закусывают.

— Аристарх, наблюдай, братец, где мели и подводные камни! Чуть где место опасное, докладывай, — мы в те поры будем на нутрь принимать для храбрости. Поехали! Начинай! Васька, действуй с бубном!

Песня. Отъезжают. (Д. 3, явл. 10.)

Можно понять испуг тогдашнего критика, назвавшего «Горячее сердце» «безобразием в драматической форме»¹¹². А можно опознать в Хлынове первого «модератора» грядущих «бизнес-шоу»!

«Бешеные деньги»

Лидия. Я погибла. Я, как бабочка, без золотой пыли жить не могу; я умру, умру.
<...>

<...> Мне нужно испробовать себя, сколько сильна моя ласка и что она стоит на вес золота. <...>

Надежда Антоновна. Страшные слова говоришь ты, Лидия.

Лидия. Страшней бедности ничего нет.

Надежда Антоновна. Есть, Лидия: порок.

Лидия. Порок! Что такое порок? Бояться порока, когда все порочны, и глупо, и нерасчетливо. Самый большой порок есть бедность. Нет, нет! Это будет первый мой женский подвиг. Я доселе была скромно кокетлива, теперь я испытаю себя, насколько я могу обойтись без стыда.

Надежда Антоновна. Ах, перестань, Лидия! Ужасно! Ужасно!

Лидия. Вы старуха, вам бедность не страшна; я молодая и хочу жить.

Для меня жизнь там, где блеск, раболепство мужчин и безумная роскошь¹¹³. (Д. 3, явл. 10.)

Слова Лидии отсылают читателя и назад — к пьесе, которая так и называлась

«Бедность не порок», и вперед — к той, что будет названа «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Героиня нового времени опровергает иллюзии ранней и любимой пьесы Островского. А в образе Насти («Не было ни гроша») читателю еще предстояло узнать, что бедность и впрямь может стать пороком. Как и Лидия, Настя — «новый, необычный для Островского тип молодой девушки»¹¹⁴. И хотя у нее нет ни ума, ни смелости, ни ослепляющей красоты Лидии, ее участь подтвердит, что страшной бедности нет ничего.

«Лес»

Гурмыжская. Да, я не скупа; кого я люблю, тому все отдам.

Буланов. А у вас много денег-с?

Гурмыжская. Много. Вот посмотри! (Открывает коробку.)

Буланов смотрит и вздыхает.

И все эти деньги я отдам тому, кого люблю.

Буланов (с глубоким вздохом). Ох-с! (Д. 3, явл. 12.)

Аксюша. <...> Нужно приданое, а у меня его нет.

Несчастливцев. Какой вздор! Счастье дороже денег.

Аксюша. Мне нет счастья без денег. (Д. 4, явл. 6.)

В «Лесе» для Островского настала очередь взглянуть на то, что стало в пореформенное время с бытом помещичьим. И, словами Несчастливцева, он описал гротескную картину: «Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец»¹¹⁵. Тут не живут, а играют роли: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, — а комедианты — вы»¹¹⁶. И Гурмыжская знает это за собой: «Играешь, играешь роль, ну и заиграешься»¹¹⁷. Про Буланова и гово-

рить нечего. «Он здесь получше вашего роль-то играет», — злорадно сообщает Несчастливцеву Аркашка.

Несчастливцев. Какая роль, братец. Ну, что он такое? Мальчишка, больше ничего.

Счастливцев. Какая роль? Первый любовник-с. (Д. 4, явл. 1.)

«Не все коту масленица»

Круглова. <...> И какая это подлость в людях, что завели такой обычай — деньгам кланяться! <...> Отыми ты у него деньги (у Ахова. — Г. Т.), вся цена ему грош; а везде ему почет, и не то, что из корысти, а как будто он в самом деле путный. Отчего это не скажут таким людям, что не надо, мол, нам тебя и со всеми твоими деньгами, потому как ты скот бесчувственный. Да вот не скажут в глаза¹¹⁸.

Круглова так смела в речах и действиях (Ахову отказала в сватовстве), что живут они с дочерью хоть и скромно, но настоящей бедности не знают, да и влюбленный в Агнию племянник Ахова Ипполит дядю перехитрил, получив сполна заработанные деньги.

«Не было ни гроша, да вдруг алтын»

Настя. Я боялась, что вы войдете к нам, увидите нашу бедность и разлюбите меня. (Плачет.)

Баклушин. А плакать-то об чем?

Настя. Мне стыдно.

Баклушин. А зачем же стыдиться бедности?

Анна. А то чего же стыдиться-то! Есть ли что еще хуже, обидней бедности, особенно для молодой девушки!

Баклушин. Мало ли что есть хуже бедности!

Анна. Вы посмотрите хорошенько на людей-то! Многие ль стыдятся того, что хуже-то, а бедности-то всякий стыдится. Вы сами бедности не знаете, оттого не полюдски и судите. (Д. 2, явл. 7.)

А когда, узнав, что Настя идет просить милостыню со «свидетельством на бедную невесту», Баклушин напоминает Анне, что вот это-то и есть «хуже бедности», она немедленно парирует: «Это не хуже бедности, милостивый государь, это самая бедность-то и есть. Сначала просить, потом воровать...»¹¹⁹.

Во «Власти быта», рассуждая о «слабых» героях Островского, у которых, в отличие от «сильных», скованная «их порядками» душа, Комиссаржевский ставит Настю через запятую с Несчастливцевым, «чей удел — одни химеры». Достоин удивления, что сын знаменитого певца, брат великой актрисы, сам — режиссер называет театр «химерами». Ведь даже «практичный» Счастливцев не смог ужиться у дяди-лавочника, «бежал из окошка», «мы народ вольный». И какой же Несчастливцев «слабый»? Ведь нельзя же всерьез инкриминировать актеру, что он «не может стать разрушителем порядков старой жизни». Что до Насти, то она, конечно, «слабая», беспомощная перед ударами жизни. В слабости — типическая предсказуемость судьбы молоденькой девушки, которую «у маменьки — крестной» учили только «быть милой и наивной». «Нет, нет ни за что! Лучше я с голоду умру, сейчас, с голоду умру»¹²⁰, — кричит она Крутицкому, протягивающему ей «свидетельство на бедную невесту». Но не «умирает», не тот характер (ее бы Несчастливцев в актрисы не позвал!). А только «плачет». И под взглядами соседей «ведут ее бедную, как овечку»¹²¹ на заклание. Лишь свалившийся с неба алтын («наследство» повесившегося Крутицкого) спасает Настю от участи соержанки, проданной за «пятьдесят целковых» «солидной личности» — купцу Разновесову. Теперь ей ничто не помешает носить фамилию *Баклушина* — «мы с Модестом Григорьевичем промотаем их [деньги] скоро»¹²².

Отношение Комиссаржевского к изложенному сюжету, как и ко всей проблематике поставленной им пьесы, узнать не

удается. Упоминаний о ней в его прелюдии — наперечет. Самый развернутый пассаж — о подходе к «внешности пьесы». «Подчеркнуто бытовая» ее подача, а не «лубок», который неизвестно с чего обнаружили в его постановке рецензенты, отвечает, по убеждению режиссера, «внутреннему рисунку Островского»¹²³. Но опять же здесь не в фокусе особенности именно этой пьесы. Лубок не лубок, а что-то искусственное есть на сей раз в замоскворецком быте.

В «Не было ни гроша» как бы две пьесы — одна про купеческий быт Замоскворечья, которая легко вписывается в концепцию «власти быта»; другая — про Крутицкого и фатально зависимых от него жену и племянницу, которую Комиссаржевский никак не комментирует. А эта «вторая» была той самой «мыслью», что преследовала Островского и провести которую через действия и явления «бытового» Замоскворечья удавалось не без труда.

Мастерство драматурга и на сей раз его не подвело. Уже в ремарке, представляющей место действия, описывается полуразвалившийся каменный дом с железной решеткой на окне — обиталище Крутицкого. Как мрачный символ возникает он среди домиков и палисадников Замоскворечья и открывающейся «вдали панорамы Москвы». Из сплетен Мигачевой и Фетиньи читатель узнает о «прошлом» Крутицкого, ставшем «достоянием» палисадников. Как зловещий призрак, возникает то и дело за спиной Крутицкого стряпчий Петрович, преследующий бывшего грабителя-подьячего: «В Сибирь пойду, а тебя доконаю»¹²⁴. Даже Баклушин, как неожиданно обнаруживается в счастливом финале, был должен именно Крутицкому.

Многозначительно символичны и как будто случайные реплики. «...Деревья у тебя в саду большие, — говорит в начале пьесы квартальный Лютов купцу Епишкину, — вдруг кому-нибудь место понравится: дай, скажет, удавиться попробую»¹²⁵.

Разговоры о шинели, в которой зашиты награбленные сокровища Крутицкого, начинаются тоже в первом действии.

Мигачева. Что это вы, Михей Михеич, в шинели?

Крутицкий. Что тебе шинель! Что тебе шинель! Не твоя шинель.

Мигачева. Да жарко.

Крутицкий. Кому жарко, а мне не жарко, я старичок». (Д. 1, явл. 4.)

А перед самой катастрофой, когда Крутицкий, убегая от Петровича, замахивавшегося на него дубиной, «задевает шинелью за дерево», Петрович кричит ему вдогонку: «Сшей себе новую хоть на мои сиротские деньги, да уж и саван себе кстати на них купи»¹²⁶.

И все-таки наличие «двух» пьес в «Не было ни гроша» очевидно. Это сразу заметили тогдашние рецензенты: «Вся она сшита из разных сцен, кое-как соединяемых одна с другой»; «В цельности она как будто недоделана»¹²⁷. Но почти всех восхитила, а многих и потрясла фигура Крутицкого: «...по силе художественного изображения и глубине психологического анализа, — писал В. Авсеенко, — тип этот превосходит все прежние создания г. Островского и поднимается на ту высоту, на которой стоят герои Шекспира и „Скупой <рыцарь“> Пушкина»¹²⁸. Выделяя Крутицкого среди «торопливо набросанных эскизами характеров», писали о «нравственной агонии» скряги, которую «автор комедии сумел осветить и очертить поистине мастерски»¹²⁹.

Понятно, что мимо некоторой «неуклюжести» в композиции комедии и новизны образа Крутицкого не могли пройти и позднейшие исследователи творчества драматурга. «...В центре пьесы, — писал В. Я. Лакшин, — по существу, один характер, и он интересует автора как *тип человеческих страстей*... Прочие лица комедии, разветвления ее сюжета нужны, по преи-

муществу, как световой фон для прорисовки этого типа (курсив мой. — Г. Т.)»¹³⁰.

И что же пишет о Крутицком Комиссаржевский? Он упоминает его один (!) раз в перечне персонажей Островского со значащими фамилиями: «„закручивает“ волокитой имеющих до него дело и, разумеется, раскрутиться можно только с помощью взятки»¹³¹. Но ведь что бы Крутицкий в прошлом ни «закручивал», в пьесе он стоит на паперти с нищими, в рваной шинели, в которой зашит «миллион»!

Конечно, Островский, создавая образ своего скряги, держал в воображении и Шейлока Шекспира, и Барона Пушкина. Помнил и о мольеровском Гарпагоне, которого видел в исполнении любимого актера А. Е. Мартынова. Он понимал, что его «тип» имеет закрепленный в искусстве архетипический след. «Гимн» Крутицкого рваной шинели достоин сопоставления с монологом Барона посреди открытых сундуков с золотом: «Глупый ты стряпуга! „Худа она, по швам ползет“. <...> А кабы ты знал, что эта шинель стоит! Хорошо мне в ней, радостно. Шубы собольей не возьму за нее, десяти, ста шуб. Смейтесь надо мной, бейте меня, я стерплю. Я вернусь в свою шинель, мне и хорошо. Мне и тепло, мне и весело, да еще сам над вами посмеюсь. Чиновник в худой шинели! А знаешь ты, глупый человек (*оглядываясь*), что я из одной полы пять домов каменных выстрою; из другой пять деревень куплю»¹³².

И все-таки это был его собственный «скупой», маниакальность скупости которого означала безвыходность для ее жертв. Его Крутицкий — не персонаж *комедии*, который, как Гарпагон, должен быть развенчан. И не герой *трагедии*, экзистенциальная вина которого неизбежно ведет к гибели. Он — лицо *драматическое*, которому достается только повеситься.

Трудно представить себе, что Комиссаржевский над этим не размышлял. Но следов его рефлексии отыскать не удалось.

А потому, дабы соотнести свою концепцию Островского без «сопротивления» драматурга, Комиссаржевскому, кажется, лучше было бы выбрать для постановки другую его пьесу — например, «Не все коту масленица».

Примечания

¹ *Комиссаржевский Ф. Ф.* О театре Островского: (Из реферата, прочитанного в театре К. Н. Незлобина перед началом сезона) // *Рампа и жизнь.* 1910. № 36. С. 587.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 29.

⁵ Комиссаржевский так откомментировал свой «вояж» в Малый театр: «Этот спектакль должен был идти в день Щепкинского юбилея. Но за день до представления после генеральной спектакль был внезапно снят управлением театра с афиши. Снятие было для меня совершенно неожиданным, потому что репетиции велись открыто. А эскизы декораций и костюмов были утверждены и прощупывались управлением театра и конторы. „Лекарь поневоле“ был перенесен на один из последующих дней, когда и шел после главной пьесы, как водевиль „для развезда“. Официальной причиной снятия, как мне было сказано, было то соображение, что „хотя эта постановка, может быть, и очень интересна, но она представляет собою, быть может, дело будущего Малого театра, но никак не его щепкинского прошлого, который, как и Мольер, был отцом реализма“» (*Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С. 99). А. Р. Кугель, ценивший Комиссаржевского за режиссерскую «скромность», на сей раз все-таки поддержал А. И. Южина: «Дом Щепкина не должен превращаться в дом г. Комиссаржевского» (*Ното Новус* [Кугель А. Р.]. Заметки // *Театр и искусство.* 1913. № 45. С. 914).

⁶ См.: *Бескин Э. М.* Московские письма // *Театр и искусство.* 1909. № 38. С. 648.

⁷ См.: *Гугушвили Э. Н.* Котэ Марджанишвили. М., 1979. С. 91.

⁸ Это была первая постановка «Принцессы Турандот» К. Гоцци

на русской сцене. Комментируя выбор незлобинского театра, Э. Старк писал: «Незлобин совершает, на мой взгляд, крупное дело, отваживаясь на постановку вещей, подобных „Турандот“, ибо этим говорит: „смотрите, вот еще каким может быть театр, и, право, это неплохо!“» (*Зигфрид* [Старк Э. А.]. Русский драматический театр // *Театр и искусство.* 1913. № 40. С. 782).

⁹ *Комиссаржевский Ф. Ф.* О театре Островского: (Из реферата, прочитанного в театре К. Н. Незлобина перед началом сезона) // *Рампа и жизнь.* 1910. № 36. С. 587.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Островский А. Н.* По случаю открытия памятника Пушкину // *Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 111.*

¹² Там же. С. 113–114.

¹³ В. М. Жирмунский об акмеистах (см.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106–133).

¹⁴ См.: *Блок А. А.* Тайный смысл трагедии «Отелло» [1919] // *Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 384–389.*

¹⁵ *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 343.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Мейерхольд В. Э.* [Без названия] // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 173.

¹⁸ См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М., 1990. С. 74.

¹⁹ См.: *Герасимов Ю. К.* Театральный модернизм и Островский // *А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX вв. Л., 1974. С. 240–241.*

²⁰ *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С. 18.

²¹ *Шебуев Н. Г.* Московские письма // *Обозрение театров.* 1910. 16 сент. С. 12.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ См. об этом в № 16 «Театрона» в связи с разговором о другой пьесе Островского «Грех да беда на кого не живет».

²⁶ *Шебуев Н. Г.* Московские письма // *Обозрение театров.* 1910. 16 сент. С. 13.

²⁷ *Львов Я. Л.* У Незлобина // *Новости сезона.* 1910. 8–9 сент. С. 6–7.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ *Юрвев М.* Театр Незлобина // *Рампа и жизнь.* 1910. № 37. С. 605.

³¹ Там же. С. 606.

³² Там же.

³³ *Бескин Э. М.* Московские письма // *Театр и искусство.* 1910. № 37. С. 680.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ *Кугель А. Р.* Театральные заметки // *Театр и искусство.* 1911. № 42. С. 793.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. С. 24.

⁴⁰ *Театрал.* Стилизованный Островский // *Театр.* 1910. № 688. С. 6. Цит. по: *Герасимов Ю. К.* Театральный модернизм и Островский // *А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX вв. С. 245.*

⁴¹ *Комиссаржевский Ф. Ф.* По поводу книги Вс. Э. Мейерхольда «О театре» // *Маски.* 1912–1913. № 4. С. 30.

⁴² См. об этом: *Титова Г. В.* Блок — Аполлон Григорьев — Мейерхольд // *Театрон.* 2014. № 2 (14). С. 3–14.

⁴³ Блок — Л. Д. Блок. 20 февр. 1913 г. // *Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 410.*

⁴⁴ *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 471.

⁴⁵ *Аничков Е. В.* Традиция и стилизация // *Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. М., 2012. С. 34.*

⁴⁶ Блок А. А. О романтизме (1919) // Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. С. 365.

⁴⁷ Там же. С. 363, 364.

⁴⁸ Сахновский В. Г. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской: К пятилетию его художественной работы // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 287.

⁴⁹ Там же. С. 290, 291.

⁵⁰ Там же. С. 291.

⁵¹ См.: «Псиша». Представление в 4 действиях с прологом Ю. Беляева // Студия. 1911. № 2. С. 22–23; На сотом представлении «Псиши» (театр К. Н. Незлобина) // Там же. 1912. № 20. С. 9–10; К предстоящим осенним постановкам в драматических театрах // Там же. 1912. № 29. С. 1–3; «Фауст» в постановке Комиссаржевского // Маски. 1912. № 1. С. 29–40; «Ассамблея» и «Принцесса Турандот» // Там же. 1912. № 2. С. 54–57; Против «истории» на сцене // Там же. 1912–1913. № 4. С. 22–29; О бытовом театре // Там же. 1912–1913. № 6. С. 35–43; «Идиот» (постановка в театре Незлобина) // Там же. 1913. № 3. С. 59–66 и др.

⁵² Письма Ф. Ф. Комиссаржевского В. Г. Сахновскому, О. Д. Каменевой, А. В. Луначарскому и др., 1915–1919 // Мнемозина. Вып. 4. С. 324.

⁵³ Там же. С. 336.

⁵⁴ Мейерхольд В. Э. О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра: (Рецензия) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 203.

⁵⁵ Мнемозина. Вып. 4. С. 334.

⁵⁶ См.: Сахновский В. [Г.] О бытовом театре // Маски. 1912–1913. № 6. С. 41–42.

⁵⁷ Мнемозина. Вып. 4. С. 295.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 494–495.

⁶⁰ Григорьев А. А. После «Грозы» Островского: Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 191–192.

⁶¹ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 5.

⁶² Островский А. Н. Записка по поводу проекта «Правил о прениях императорских театров за

драматические произведения // Полн. собр. соч. Т. 10. С. 240.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же. С. 243.

⁶⁵ См.: Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре. М., 2012. С. 5–23.

⁶⁶ См.: Комиссаржевский Ф. Ф. Писатель и актер: (Мысли) // Там же. С. 54–64. Утверждая в этой статье «подлинность театра» как искусства, Комиссаржевский говорит не о театре как таковом, а о собственных критериях его «подлинности». «Его [театра] художники, как и художники других родов искусства, когда рисуют перед нами жизнь, выбирают из этой жизни лишь то, что является символом их одухотворенности, формой, таящей в себе силу, одухотворяющую людей, воспринимающих произведения этих художников» (с. 58). Так в чем же тогда специфика театра, и чем в таком случае сказанное отличается от «оппонирования» Немирович-Данченко, с несвойственной ему детской наивностью вопрошавшего Айхенвальда: «Если Ю. И. прав, то как же я и целый театр, в котором я работаю, как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художественные ценности, служим настоящему большому искусству?.. (Немирович-Данченко Вл. И. Искусство театра // Там же. С. 44).

Прочитывая этот впечатляющий пассаж, Н. Н. Евреиннов язвительно заметил: «Ессе argumentum! — раз в Камергерском переулке думают иначе, стало быть, Айхенвальд не прав. Иначе „как же я“ — сам Вл. И. Немирович-Данченко! „как же мы“! и т. д.» (Евреиннов Н. Н. Театр для себя // Евреиннов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 277).

Стоит заметить, что В. Г. Сахновский в своих возражениях Айхенвальду оказался ближе к его «коренной мысли», нежели патрон: «Актер передает то, что нельзя записать, нельзя нарисовать, что бывает, только пока бывает». И еще: «Игра, само это искусство, то есть как раз основа театра, замолчено вовсе у Ю. И. Ай-

хенвальда. <...> Но как можно говорить в этом случае о театре, то есть как можно говорить о театре без игры?» (Сахновский В. Г. Игра и спектакль: (Возражение) // В спорах о театре. С. 66, 72).

⁶⁷ Островский А. Н. Полное собрание сочинений Т. 10. С. 245.

⁶⁸ Комиссаржевский Ф. Ф. О театре Островского: (Из реферата, прочитанного в театре К. Н. Незлобина перед началом сезона) // Рампа и жизнь. 1910. № 36. С. 587.

⁶⁹ Она была сложена Мейерхольдом на переходе его херсонской антрепризы к символизму и Условному театру (1903). Перед началом второго провинциального сезона он говорил местному корреспонденту, что Новая драма раскалывает «скорлупу жизни», дабы открыть «скрытое в ней ядро — душу», связывая тем самым «повседневное с вечностью» (см. Мейерхольд В. Э. Наследие. I. М., 1998. С. 390).

⁷⁰ Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала века. М., 2014. С. 323.

⁷¹ Комиссаржевский Ф. Ф. Театр и война: (К постановке трагедии Озерова «Димитрий Донской») // Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 115.

⁷² «Казалось, что в „Идиоте“, — вспоминал П. А. Марков, — невдомый мне Петербург был передан с необыкновенной тонкостью: костюмы, мебель, вся бутафория, освещение тревожили и беспокоили. <...> Он вообще великолепно знал и чувствовал стиль эпохи, ее дух». И стиль автора — так же: «Я вдруг увидел Настасью Филипповну (Е. Т. Жихарева. — Г. Т.) такой, какой я ее себе вообразил, читая роман. Уже при первом ее появлении — в остротрагическом припадке, в загадочной, тревожной красоте, в самой манере двигаться, даже в том, как была надвинута на лоб шляпка, ощущалось полное, на мой взгляд, проникновение в Достоевского» (Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 34, 32).

⁷³ Комиссаржевский Ф. Ф. Мольтер // Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 90.

⁷⁴ Там же. С. 22.

⁷⁵ Григорьев А. А. После «Грозы» Островского: Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // *Григорьев А. А. Театральная критика*. С. 191.

⁷⁶ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 34.

⁷⁷ См.: *Театрон*. 2015. № 2 (16). С. 10–14.

⁷⁸ Сахновский В. Г. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской: К пятилетию его художественной работы // *Мнемозина*. Вып. 4. С. 291.

⁷⁹ Там же. С. 289.

⁸⁰ *Мейерхольд В. Э.* Max Reinhardt: (Berliner Kammerspiele) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 164.

⁸¹ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 12.

⁸² Там же. С. 9.

⁸³ См.: Григорьев А. А. После «Грозы» Островского: Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // *Григорьев А. А. Театральная критика*. С. 175, 184.

⁸⁴ Любомудров М. Н. Ф. Ф. Комиссаржевский — режиссер и теоретик сцены // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века. Л., 1976. С. 193.

⁸⁵ Добролюбов Н. А. Темное царство // *Собр. соч.*: В 9 т. М., 1962. Т. 5. С. 40.

⁸⁶ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 26.

⁸⁷ Григорьев А. А. Театральная критика. С. 191.

⁸⁸ Пусть погибнет мир, но свершится правосудие! (*лат.*)

⁸⁹ Григорьев А. А. Театральная критика. С. 183.

⁹⁰ В поддержку себе Любомудров ссылается на вердикт Ю. К. Герасимова, разделявшего с ним, пусть и с приличествующими научному подходу оговорками, отношение как к Комиссаржевскому (в высшей степени положительное), так и к Мейерхольду (резко отрицательное). См.: *Герасимов Ю. К.* Театральный модернизм и Островский // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX — XX веков. С. 245.

⁹¹ Любомудров М. Н. Ф. Ф. Комиссаржевский — режиссер и тео-

ретик театра // У истоков режиссуры. С. 196.

⁹² См.: *Лотман Л. М.* Историческая драматургия А. Н. Островского: (1861–1865) // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 6. С. 339.

⁹³ Цит. по: Там же.

⁹⁴ См.: Григорьев А. А. По поводу одного мало замечаемого критикой явления: Письмо из Оренбурга К. Н. Косице [Страхов Н. Н.] // *Григорьев А. А.* Театральная критика. С. 243–249.

⁹⁵ Ф. А. Бурдину. 25 сент. 1866. Москва // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 11: Письма (1848–1880). С. 228.

⁹⁶ Н. А. Некрасову. Первая пол. марта 1866. Москва // Там же. С. 220.

⁹⁷ Что бы ни говорил Островский, он и будучи поглощенным историей работу над ними не прекращал: завершил трилогию о Балзаринов («Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», 1861), написал «Грех да беда на кого не живет» (1863), «Пучину» (1866).

⁹⁸ Ф. А. Бурдину [Начало сентября]. 1868. Москва // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 287.

⁹⁹ Ф. А. Бурдину. 23–24 октября 1868. Москва // Там же. С. 292.

¹⁰⁰ Ф. А. Бурдину. [20-е числа ноября] 1869. Москва // Там же. С. 312.

¹⁰¹ П. С. Федорову. 26 января 1870. Москва // Там же. С. 320.

¹⁰² Ф. А. Бурдину. Щелыково, 3 сентября 1871 г. // Там же. С. 361.

¹⁰³ М. В. Островской. 3 декабря 1871; 14 декабря 1871 // Там же. С. 374, 375.

¹⁰⁴ Н. А. Некрасову. 13–15 декабря 1872. Москва // Там же. С. 415.

¹⁰⁵ Лакин В. Я. Островский (1868–1871) // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 3. С. 471.

¹⁰⁶ Островский А. Н. Не сошлись характерами! // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2. С. 167.

¹⁰⁷ Григорьев А. А. Театральная критика. С. 186.

¹⁰⁸ Островский А. Н. Горячее сердце // Полн. собр. соч. Т. 3. С. 144.

¹⁰⁹ Там же. С. 163.

¹¹⁰ Лакин В. Я. Островский (1868–1871) // Там же. С. 483.

¹¹¹ Там же. С. 484.

¹¹² Цит. по: Блюмина З. Комментарий // Там же. С. 515.

¹¹³ Со «слов» Лидии поставил в 1947 году «Бешеные деньги» Андрей Лобанов. «Неверный блеск золота, выстрелы шампанского, садовый фейерверк, брио словесных дуэтов — запах „бешеных денег“, заново открытый Лобановым в притупившемся было названии пьесы Островского, — были сенсационны, почти вызывающими...» (*Туровская М. И.* Воспоминания о А. М. Лобанове // Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания. М., 1980. С. 349).

¹¹⁴ Лакин В. Я. Островский (1868–1871) // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 480.

¹¹⁵ Островский А. Н. Лес // Там же. С. 337.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же. С. 299.

¹¹⁸ Островский А. Н. Не все коту масленица // Там же. С. 342.

¹¹⁹ Островский А. Н. Не было ни гроша, да вдруг алтын // Там же. С. 424.

¹²⁰ Там же. С. 410.

¹²¹ Там же. С. 412.

¹²² Там же. С. 464.

¹²³ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 34.

¹²⁴ Островский А. Н. Не было ни гроша, да вдруг алтын // Полн. собр. соч. Т. 3. С. 447.

¹²⁵ Там же. С. 393.

¹²⁶ Там же. С. 448.

¹²⁷ Цит. по: *Прохоров Е.* Комментарий // Там же. С. 554, 555.

¹²⁸ Цит. по: Там же. С. 555.

¹²⁹ Цит. по: Там же.

¹³⁰ Лакин В. Я. Островский (1868–1871) // Там же. С. 494.

¹³¹ Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 28.

¹³² Островский А. Н. Не было ни гроша, да вдруг алтын // Полн. собр. соч. Т. 3. С. 448.

Д. А. Карташова

Трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт» на французской сцене XIX века

1

Интерес к культуре Германии и в частности к творчеству Фридриха Шиллера возник во Франции еще в начале XIX века; одновременно с просыпающимся интересом к немецкой культуре постепенно происходят и внутренние движения в самой французской культуре. Немаловажную роль в этом процессе сыграла Жермена де Сталь и ее сочинения «О литературе»¹ (1800), где большое внимание уделено английской литературе, в частности Шекспиру, и «О Германии»² (1810–1813), где, помимо описания нравов жителей этой страны, особое место занимает характеристика немецких философов, также в книге представлен обзор литературного процесса в Германии от средних веков до конца XVIII века (в том числе Сталь пишет о Гете и Шиллере, с которыми была лично знакома). «Своими характеристиками И. Гете, Ф. Шиллера... Сталь расширила горизонты литературного видения... Именно через эти характеристики проник во французскую литературу дух романтизма»³. В книге «О Германии» впервые во Франции появляется определение романтизма⁴ как нового литературного направления, отличного от господствующего на тот момент во французском искусстве классицизма. Этот труд стал отправной точкой в процессе зарождения романтизма во Франции. В то же время о романтизме как таковом на примере творчества де Сталь говорить еще рано. Это скорее предромантизм, поскольку «ее сочинения знаменуют собой переходную ступень от Просвещения к романтизму»⁵.

Почва для зарождения новых течений в искусстве начала формироваться еще в XVIII веке, когда во Франции возникает интерес к творчеству Шекспира. В 30-е годы XVIII века знакомить французам с Шекспиром начинают аббат Прево, Луиджи Риккони, Вольтер. И если Прево, осмысливая Шекспира, еще не осмеливался «бросить вызов принципам классицизма»⁶ (но пишет, что «английский драматург „возмещает“ отсутствие правил „нравами, характерами, силою страстей и выражением чувств“»⁷), Риккони «пытается найти пути гармоничного сочетания драматургии классицизма с Шекспиром»⁸, то Вольтер вносит в отношение к Шекспиру «просветительскую интонацию»⁹. И далее, осваивая Шекспира, опираясь на его творчество, к середине XVIII века развивается и укрепляется просветительская идеология. Появление драматургии Шекспира во французском театре (пусть и в переделках), новые переводы и издания его произведений только усилили интерес к нему и вместе с тем подняли проблему сосуществования классицистического искусства с Шекспиром: «перед французскими художниками встает проблема выбора: Расин или Шекспир»¹⁰. Сторонников Шекспира в первую очередь привлекало «постоянное смешение контрастных жизненных красок, сочетание трагического и комического в одном произведении, безграничная свобода в использовании различных выразительных средств»¹¹. Эти черты вслед за просветителями отметят и французские романтики; Виктор Гюго называл Шекспира «великим создателем романтической поэтики контрастов»¹². Но

все-таки главным для романтиков станет умение Шекспира «рисовать безгранично свободные бурные страсти, ставить в центре внимания ничем не скованную индивидуальность»¹³. В начале XIX века, когда во французской литературе уже утвердилось значение Шекспира, только началось распространение произведений Шиллера (которого впоследствии, как и Шекспира, будут противопоставлять Расину теперь уже романтики).

Наряду с мадам де Сталь исследователем немецкой культуры был Бенжамен Констан, писатель, публицист, философ и политический деятель. Он стал одним из первых французов, целенаправленно и настойчиво работавших над переводами пьес Шиллера для театра. Констан взялся перевести для французской сцены трилогию о Валленштейне («Лагерь Валленштейна», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна» (1799)) — монументальную драматическую поэму Шиллера. Он соединяет все три пьесы в одну, читает друзьям и коллегам один за другим новые варианты переделки, но безуспешно. Трагедию не принимают. В 1809 году Констан издает окончательный вариант переделки, а также теоретическую статью «О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера „Валленштейн“ и немецком театре»¹⁴, где размышляет о принципиальных различиях немецкой и французской театральной традиции. И хотя пьеса Констан так и не была поставлена в театре, она стала одним из этапов развития исторической драмы, которая уже к 1820-м годам занимает важнейшее место во французском репертуаре.

С подачи Констан возникает интерес к пьесам с историческим сюжетом, а также непосредственно интерес к пьесам Шиллера. В 1810-е годы один за другим выходят переводы его драматических произведений: «Мария Стюарт» (1816 год, с предисловием Ж. Эсса (J. G. Hess)), «Вильгельм Телль» (1819 год, перевод в прозе Анри Мерле-д'Обинье (Henri Merle-d'Aubigné))¹⁵;

в 1814 году переиздается «Жанна д'Арк» («Орлеанская дева»), переведенная еще в 1802 году Шарлем Крамером (Charles-Frédéric Cramer). О работе Крамера стоит сказать несколько слов: этот перевод в прозе — подстрочник, ни на шаг не отступающий от текста Шиллера (несмотря на то, что в предисловии автор не скрывает своего возмущения по поводу искажения Шиллером исторических фактов, он не меняет даже финал пьесы). Очевидно, почему именно «Орлеанская дева» незамедлительно переводится на французский язык. Крамер переводит «Орлеанскую деву» не для театра, но предположительно именно этот перевод (а затем и переводы Констан) спровоцировал появление многочисленных пьес, написанных французскими писателями-драматургами в подражание Шиллеру, также разработавшими собственные интерпретации легендарного сюжета¹⁶.

Несмотря на вновь проснувшийся интерес к истории Жанны д'Арк, пьеса Шиллера все-таки не ставится на сцене, но зато большой популярностью пользуются многочисленные вариации этого сюжета, написанные французами, — все они с успехом идут в театре. Из переведенных шиллеровских пьес сценическое воплощение в это время получает только «Мария Стюарт».

В 1820 году одновременно (с разницей в месяц) выходят два новых перевода «Марии Стюарт»: в стихах Пьера-Антуана Леброна (Pierre-Antoine Lebrun) в марте и прозаический А. де Латуша (H. de Latouche)¹⁷ в апреле. Именно поэтическое переложение «Марии Стюарт» Леброна вскоре было поставлено на сцене Комеди Франсез. Лебран начинал как поэт; после написания «Оды Великой армии» (1805) его замечает Наполеон Бонапарт и покровительствует ему — дает титул герцога, назначает пэром Франции. Затем Лебран берется за сочинение трагедий и исторических драм для французской сцены: «Паллас, сын Эвандера» (1806), «Улисс»

(1816), сценическое воплощение которого было отмечено современниками как лишнее новизны¹⁸, но главной его пьесой становится переложение «Марии Стюарт» Шиллера, «его триумф»¹⁹, «его наиболее яркий успех»²⁰.

Оба вышедших перевода снабжены авторскими предисловиями: у Леброна несколько слов о том, что и как он переводит²¹, у Латуша подробная статья «Некоторые размышления о Шиллере, Марии Стюарт и двух пьесах — немецкой и французской»²²²³, включающая в себя некоторые факты творческой биографии Шиллера, хронологию переводов его пьес на английский и французский языки (в том числе переводов Констан и Леброна) и размышления о роли мадам де Сталь в процессе сближения немецкой и французской культуры.

Латуш, очевидно, переводит пьесу для чтения (делает буквально подстрочник). Лебран же целенаправленно работает для театра. Трагедия Шиллера периода, который позже будет назван литературоведами «Веймарским классицизмом», выбрана не случайно: пьеса из пяти актов на исторический сюжет соответствовала «нормам хорошего вкуса»²⁴ в представлении зрителей Комеди Франсез (Лебран переводит пьесу, конечно, для главного парижского театра), воспитанных на классицистских трагедиях. Однако парадокс состоит в том, что выбранная пьеса все-таки не вполне классицистская. Не стоит забывать, что Шиллер в своем творчестве прошел период «Бури и натиска» (*Sturm und Drang*) — этап развития немецкой литературы, возникший в споре с классицизмом и ставший предвестием романтизма (70–80-е годы XVIII века). Для творчества штюрмеров (так называли последователей этого направления, нем. *Stürmer* — «бунтарь, буян») характерен отказ от рационального начала в пользу чувства и крайняя эмоциональность. Пройдя этот период, Шиллер обращается к классицизму.

«Мария Стюарт» максимально приближена к законам классицистской трагедии, и все-таки это не вполне классицизм. Стремление к упорядоченности, стройности гармонично соединилось здесь со штюрмерской неистовостью чувств, страстью. Классическое единство места, времени и действия соблюдено не вполне, между тем есть некое стремление к единству, последовательности повествования. Действие происходит в течение трех дней, а не одного, как того требуют каноны (при этом единство действия прослеживается именно внутри акта), в нескольких местах (замок Фотрингей, сад, приемная королевы), также в пьесе есть второстепенные персонажи и побочные сюжетные линии. Нарушен один из главных законов, запрещающий убийства, насилие и кровь на сцене: в пьесе не только Мортимер закалывается на глазах у зрителей, но и трагическая развязка, казнь Марии Стюарт, совершается хоть и за сценой, но «в настоящем, сию же минуту»²⁵. Шиллер, как пишет Н. Берковский, «хочет, чтобы казнь Марии была пережита зрителем, врезалась в его душу, не будучи, однако, зрелищем и потехой (как это было порой у штюрмеров»²⁶. — *Д. К.*). Он не прибегает к вестникам, через которых в настоящем узнают в классической трагедии о кровавых событиях, отодвинутых в прошлое... зрителю оставлено чистое сострадание, он слышит, но не глазеет, он испытывает благородный ужас трагической развязки, представленной в той мягкости, которой требовал классицизм, но так, что сквозь эту мягкость снова пробивается непосредственная сила событий»²⁷.

И, конечно, главное, что было в штюрмерстве, чувство, здесь не упразднено, оно по-прежнему важно, как это было в период «Бури и натиска», но теперь не доминирует над разумом. Конечно, в большей степени штюрмерские черты нашли воплощение в образе Марии Стюарт: «ее судьба — переживать и возбуждать бурные страсти»²⁸,

писал Шиллер в письме к Гете. «Мария Стюарт прошла через великие страсти, через грехи, хотя и невольные. Она всегда возбуждала любовь, возбуждает ее и сейчас... Она живет открыто, всегда и всюду будучи самой собой»²⁹. Страстной натурой, «бьющейся в тисках смерти»³⁰, называет Марию Б. Эйхенбаум. В сцене встречи двух королей, кульминационной, «важнейшей в трагедии»³¹, Шиллер мастерски соединил классицистскую сдержанность, рациональность, воплотившуюся в образе Елизаветы (олицетворение силы государства, власти) и штюрмерскую эмоциональность, страстность — черты, воплотившиеся в образе Марии. «До сей поры они [Мария и Елизавета] соотносились друг с другом сквозь дебри государственных абстракций, как цифра с цифрой, теперь они люди, женщина против женщины...»³². В этой сцене наиболее ярко проявляется подавляющая, «трагическая сила государства»³³ и вместе с тем безрезультатность эмоциональных (штюрмерских) порывов. Пьеса только на первый взгляд кажется написанной в традициях классицизма, в ней отчетливо слышны отголоски «Бури и натиска».

Премьера «Марии Стюарт» Леброна состоялась 6 марта 1820 года в Комеди Франсез. О том, что это перевод пьесы Шиллера, в театральных альманахах первой половины XIX века упомянуто лишь однажды, в день премьеры³⁴; далее при каждом обозначении в репертуаре «Марии Стюарт» рядом неизменно значится фамилия Леброна как единственного автора. Дело в том, что проделанную работу нельзя назвать полноценным переводом, это переделка, причем пьеса не столько переделана, сколько написана заново на основе «Марии Стюарт» Шиллера («Я обязан этой трагедией Шиллеру»³⁵, — писал Лебран в предисловии). Так же она воспринималась и современниками — как пьеса Леброна, написанная по мотивам пьесы Шиллера. Современные французские исследователи, по традиции считая Леброна

полноправным автором трагедии, пишут, что он и вовсе «подражал (курсив мой. — Д. К.) Шиллеру и черпал вдохновение в немецком романтизме»³⁶. «Мария Стюарт» неизбежно должна была быть адаптирована для французской сцены и для французского зрителя в соответствии с классическими канонами. От Леброна, пишущего классицистскую трагедию, требовалось соблюдение в первую очередь трех единств (места, времени и действия), устранение всех побочных сюжетных линий и второстепенных персонажей, не имеющих отношения к основному действию, а также тщательная работа со стихотворным слогом. Помня об этих правилах, Лебран ставит перед собой еще одну важную цель, которую формулирует в предисловии к «Марии Стюарт»: «...сблизить Мельпомену иностранную и нашу [французскую], создать союз двух муз, которые, казалось, были непримиримыми врагами, и ввести на французскую сцену (не повреждая строгость нашего вкуса и наших правил (!)) формы и цвета, которых так недостает нашей драматической литературе и которые, я полагаю, так необходимы современной трагедии»³⁷. Эта цель — «создание союза двух муз», — как оказалось, стала для Леброна первостепенной; ради ее достижения (как будет видно далее) он несколько отходит от классицистских канонов. В этом смысле Лебран продолжает дело, начатое ранее Жерменой де Сталь и Бенжаменом Констаном, желанием которых было не только сближение французской и немецкой культур вообще и театральной в частности, но и стремление «обогащать... нравственное сознание французов новыми чувствами и знаниями, расширить их эмоциональный и идейный диапазон»³⁸. Не случайно взгляды в это время обращены в сторону Германии, по словам мадам де Сталь, «человеческий разум, словно путешествуя из страны в страну, в настоящее время находится в Германии». «Я старательно изучаю не-

мецкий язык, — пишет она в письме Шарлю Виллеру, который также будет знакомить французов с немецкой литературой и философией, в частности с Кантом, — так как уверена в том, что только в этой стране я найду новые мысли и глубокие чувства... <...> Теперь там выдающихся деятелей философии и литературы больше, чем в любой другой стране»³⁹.

2

Центральная коллизия «Марии Стюарт» Шиллера — противостояние двух королей: Марии, гордой, несломленной, держащейся по-королевски, несмотря ни на что, и Елизаветы, слабой, сознающей свою незаконность на английском престоле и оттого способной на подлость. Несмотря на то, что Мария — пленница английской королевы, дух ее не сломен, она и на пороге смерти величественна и свободна. Настоящей заложницей — заложницей своего положения — становится Елизавета, зависящая от общественного мнения («должна я чтить общественное мнение»⁴⁰, явл. 10, д. IX). Она заложница своего страха: за престол, за свою жизнь, репутацию. Ею легко манипулировать, что и делает Берли, государственный казначей, внушая ей необходимость казнить Марию, главным образом потому, что она католичка и, придя на престол, может упразднить пуританство в Англии. Эти политические доводы Елизавета соединяет со своими, личными — завистью к Марии, как к женщине, у ног которой «и юноша, и старец» (явл. 9, д. II), к Марии, которую любил

когда-то Лейстер, теперь возлюбленный Елизаветы, на деле всего лишь ищущий выгоды жалкий придворный. Противостояние двух королей соединяется с соперничеством двух женщин в любви. Не выдержав давления (ни внешнего в лице Берли, ни внутреннего — зависти к Марии, умноженной к тому же ее дерзкими словами при встрече (д. III)), Елизавета подписывает приговор, но казнь совершится как будто без ее ведома, она, бесконечно слабая, переложит ответственность на чужие плечи.

Лебран, так же, как и Констан, переводивший Шиллера и взявший за правило «уважать законы нашего [французского] театра»⁴¹, сокращает шиллеровский материал в два раза, перекраивает пьесу по французским меркам. В первую очередь он уменьшает число действующих лиц, вместе с ними уходят и побочные сюжетные линии. Из восемнадцати персонажей Лебран оставляет девять центральных, намеренно упрощает, корректирует центральную коллизию — противостояние двух королей, делая ее четче, яснее. Практически без изменений оставлены только первый и третий акты (сцена встречи двух королей в третьем акте — подлинный шедевр, и Лебран, понимая это, оставляет ее без изменений), здесь сокращен объем и короткие реплики героев объединены в небольшие монологи (так сделано почти со всеми короткими репликами в пьесе). Сравним, например, первую сцену первого действия «Марии Стюарт» в переложке Лебрана и оригинал Шиллера:

Anna

Cessez, au nom du ciel, et daignez m'écouter.
A son malheur encor pourriez-vous ajouter!
Quand j'ai vu sans effroi ma reine infortunée
Du château de Talbot dans le vôtre amenée,
Mon espoir vainement nous avait-il promis
Une prison plus douce et des cœurs plus amis?
Est-ce enfin pour servir une implacable haine

Kennedy

Was macht ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit!
Zurück von diesem Schrank!

Paulet

Wo kam der Schmuck her?
Vom obern Stock ward er herabgeworfen,
Der Gärtner hat bestochen werden sollen

Que vous avez reçu la garde de la reine?
Sa fidèle nourrice embrasse vos genoux;
Ne nous ravissez pas...

Paulet

Madame!

Anna

Rendez-nous

Ces lettres, ces écrits, ces secrets caractères,
De ses longs déplaisirs tristes dépositaires;
Et ce bandeau royal de fleurs de lis orné,
Dont son front fut jadis en France couronné.
Hélas! de ses beaux jours,

de son ancienne gloire,

Il lui vient quelquefois rappeler la mémoire;
C'est le seul souvenir qu'elle en ait conservé:
Faut-il que par vos mains il lui soit enlevé!

Paulet

Mon devoir est sur moi plus fort que vos prières.
J'ai des ordres, madame.

Anna

O comble de misères!

O crime! à voir ces murs à peine ouverts au jour,
Qui croirait qu'une reine y fasse son séjour!
A tant de maux, grand Dieu!

l'aviez-vous destinée,

Cette belle Marie, au berceau couronnée,
Qui vit de son enfance adorer les désirs,
Qu'éleva Médecis au milieu des plaisirs,
Et qui, de trois états la joie et l'espérance,
Fut reine d'Angleterre et d'Ecosse
et de France!

Paulet

D'Angleterre!

Anna

Que dis-je? ah! voilà son forfait!
De là tous ses malheurs. Plût au ciel qu'en effet
Elle n'eût point porté ce titre héréditaire,
Ce déplorable nom de reine d'Angleterre!
Ses droits ont fait son crime.
(P.-A. Lebrun. Marie Stuart)

Mit diesem Schmuck — Fluch über Weiberlist!
Trotz meiner Aufsicht,

meinem scharfen Suchen,

Noch Kostbarkeiten, *noch* geheime Schätze!
Wo das gesteckt hat, liegt noch mehr!

Kennedy

Zurück, Verwagner!

Hier liegen die Geheimnisse der Lady.

Paulet

Die eben such' ich.

Kennedy

Unbedeutende

Papiere, bloße Uibungen der Feder,

Des Kerkers traur'ge Weile zu verkürzen.

Paulet

In müß'ger Weile schafft der böse Geist.

Kennedy

Es sind französische Schriften.

Paulet

Desto schlimmer!

Die Sprache redet Englands Feind.

Kennedy

Concepte

Von Briefen an die Königin von England.

Paulet

Die überliefr' ich — Sieh! Was schimmert hier
Ein königliches Stirnband, reich an Steinen,
Durchzogen mit den Lilien von Frankreich!
Verwahrt's, Drury. Legt's zu dem übrigen!

Kennedy

O schimpfliche Gewalt, die wir erleiden!

(F. Schiller. Maria Stuart)

Анна

Прекратите ради бога
и соизвольте выслушать меня.
Не хотите же вы еще больше
увеличить ее горе!
Я смотрела без ужаса на мою
несчастную королеву,
Когда ее привезли к вам в замок Толбот,
Моя надежда оказалась тщетна,
нам обещали
Тюрьму более снисходительную
и сердца более дружелюбные.
Или, наконец, чтобы служить
непримиримой ненависти
вы получили гвардию королевы?
Верная кормилица Марии
обнимает ваши колени.
Не отбирайте у нас силой...

Полет

Мадам!

Анна

Верните нам
Эти письма, эти записки,
эти знаки королевских отличий,
Что долго хранили мы
в печальной немилости;
И эту королевскую диадему,
украшенную цветами лилии,
Которая когда-то увенчала ее лоб
на коронации во Франции.
Увы! Прекрасные дни ее былой славы
Приходят к ней теперь
только в воспоминаниях;
Это единственное, что она сохранила,
Вашим ли рукам снимать с нее корону!

Полет

Мой долг имеет надо мной власть
сильнее, чем ваши мольбы.
У меня приказ, мадам.

Анна

О, высота страданий!
О, преступление! Видеть эти стены,
открытые однажды для кары!

Кеннеди

Что ж это, сэр! Бог знает, до чего
Становитесь вы дерзки! Прочь от шкапа!

Полет

Чья эта вещь? Ее швырнули сверху —
Садовника хотели подкупить.
Спасенья нет от бабьего лукавства!
Уж как смотрю, уж как усердно роюсь,
А что ни день — то новая находка,
За кладом клад.
Ведь не одно же это
Лежало здесь.

Кеннеди

Прочь, наглый человек!
Здесь тайны госпожи моей.

Полет

Вот их-то
И нужно мне.

Кеннеди

Ничтожные бумаги,
Пустячное писанье, чтоб досуг
Неволи сократить.

Полет

В досуге праздном
Поживу сатана себе находит.

Кеннеди

Бумаги все французские.

Полет

Тем хуже:
Для Англии — на вражьем языке.

Кеннеди

Наброски писем к вашей королеве.

Полет

Я и представляю... Э! сверкнуло что-то.
Начальник королевский! И камня
И лилии французские! Спрячь, Друри,
Туда же, где и прочие находки.

Кто может предположить, что здесь
 проводит свои дни королева!
Сколько мучений, великий боже!
 Да знаете ли вы,
Кто эта прекрасная Мария,
 коронованная с рождения,
Та, желания которой
 исполнялись с детства,
Над которой теперь возвысилась Медичи,
И та, что является радостью
 и надеждой трех государств,
Королевой Англии,
 Шотландии и Франции!

Полет

Англии!

Анна

Ах, что я сказала! В этом
Причина всех ее несчастий.
О, если бы на самом деле
Она не носила этот наследственный титул,
Это жалкое имя королевы Англии,
от которого
Ее права стали ее преступлением.

(Подстрочный пер. с франц. мой. — Д. К.)

Кеннеди

О, гнусное насилие!

(Пер. с нем. В. Лихачева.)

Начало действия приобретает более размеренный ритм. В отличие от шиллеровского стремительного начала, где читателя буквально «вбрасывают» в действие, где почти каждая реплика заканчивается восклицательным знаком, Лебран вводит в действие читателя и зрителя плавно и чуть менее эмоционально.

Стоит отметить, что «Мария Стюарт»

A. 3., a. 1.

Maria.

Laß mich der neuen Freiheit genießen,
Laß mich ein Kind seyn, sey es mit!
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.

Шиллера написана в основном метрически организованным стихом, но без рифмы. К тому же речь каждого героя имеет свой индивидуальный ритм. И только в моменты наивысшего душевного подъема героев Шиллер рифмует монологи, используя при этом перекрестную рифму. Преимущественно это, конечно, монологи Марии Стюарт:

Д. 3, явл. I.

Мария

Новой свободой мне дай насладиться!
Детство я вспомнила — вспомни и ты:
Птицей хочу я по лугу носиться —
Мяť шаловливо траву и цветы.

Bin ich dem finstern Gefängniß entstieg'n,
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

(F. Schiller. Maria Stuart)

Правда ль, что я не в тюрьме безотрадной?
Что надо мною не свод гробовой?
Дай же упиться мне вольно и жадно
Воздуха райского чистой струей!

(Пер. с нем. В. Лихачева.)

Трагедия Шиллера за счет вкраплений рифмованного стиха в белый приобретает внутренний пульсирующий ритм. Лебран же, следуя французской традиции декламации на сцене, переводит «Марию Стюарт» ямбом со смежной рифмой, такой вид стиха дает возможность произносить текст нараспев (поэтому короткие реплики и объединены в небольшие монологи — таким образом можно яснее услышать красоту рифмованного стиха). Ритм такого стиха сильный, энергичный, что придает речи традиционное для французского театра торжественное звучание, привычную «поэтическую высокопарность»⁴³.

Из всех героев Шиллера Лебран оставил без изменений только образ Марии Стюарт, сохраняя ее высоту духа. В этой героине нет противоречий, она цельна. «Мы жаждем цельности, — писал Констан, размышляя о различиях французской и немецкой традиции, — и потому изгоняем из характеров наших трагических героев все черты, разрушающие цельное впечатление. Мы отбрасываем все, что не связано с основным событием»⁴⁴. Сохраняя шиллеровский образ Марии без изменений, Лебран все же несколько отступает от традиции создания цельного трагического героя и оставляет, правда с существенными сокращениями, те монологи, которые рассказывают о прошлом Марии, о ее ошибках, но это не разрушает ее образа несправедливо заточенной королевы-мученицы. Характер Елизаветы, напротив, переработан полностью. Во французской переделке она четко знает, чего хочет, не колеблясь, подписывает приказ о казни и сама передает его на исполнение. В этом

деле ей не требуются чужие руки. Здесь она настоящая королева и ведет себя по-королевски: ни с кем и ни с чем не считается, не доверяет ничьим советам. Чтобы не разрушать образ Елизаветы — коварной и деспотичной правительницы — Лебран лишает ее способности любить. Шиллеровская Елизавета любила Лейстера; для Елизаветы Лебрана он один из фаворитов, необходимый для придворной игры. Как указал в своих «Размышлениях...» Констан — «в трагедиях... французы изображают только одну страсть»⁴⁵, поэтому в переделке Лебрана нет и линии фанатичной любви Мортимера к Марии, он только преданный защитник католической веры, воплощением которой стала для него Мария. Он не любит ее как женщину, она для него буквально *дева Мария*, способная привести католичество в Англию. Тот безумец, которого изобразил Шиллер, невозможен на французской сцене, слишком много черт сочетается в нем, и одна страсть неразрывно связана в нем с другой: истовая вера и в то же время страсть к Марии как к женщине, ради которой он готов на все, даже преступить заповедь и убить королеву. Однако Лебрану не вполне удается превратить Мортимера в классицистического героя, позже, оценивая его работу, критика писала о том, что «Лебран обладает прекрасным чувством меры и не совершает тех же ошибок что и Шиллер, кроме изображения Мортимера, персонажа, которого он сохраняет»⁴⁶. «Немцы не умалчивают ни об одной черте, определяющей индивидуальность персонажа, — анализирует такое многообразие красок в создании героев Констан, — они изображают

его со всеми его слабостями, непоследовательностью и изменчивостью»⁴⁷. Поэтому Лебран оставляет Мортимеру только веру (и именно неистовство веры Мортимера — «ошибки» Шиллера, как виделся этот персонаж французской критике, — отчасти нарушающее гармонию пьесы, ставят в вину Лебрану), а любовь отдает Лейстеру, который здесь становится трагическим героем. Он любит Марию и готов участвовать в заговоре против королевы Елизаветы (перед ней он вынужден лицемерить). Заговор организует Мортимер ради спасения Марии, но в последний момент Лейстер, боясь быть заподозренным в заговоре, предает Мортимера. Это и становится его трагической ошибкой. Он оказывается слаб, беспомощен перед королевой, но не подл, не труслив, каким изображает его Шиллер. Такой Лейстер был бы недостойн Марии, поэтому Лебран поднимает его до трагического героя. Лейстер не выдерживает смерти Марии. Он осознает, что пошел по ложному пути, поддавшись инстинкту самосохранения, потому и умирает во время казни с именем любимой на устах (в последней сцене все «работает» на внешний эффект, который так дорог французам). На этом пьеса Леброна заканчивается. У Шиллера Лейстер, умелый политический игрок, поняв, что здесь проиграл, спасая себя, бежит во Францию. Так же у Шиллера, узнав об измене, закалывается Мортимер, во французской переделке Мортимера убивают где-то за сценой, зрителям приносят только весть о его смерти (Лебран соблюдает классический закон: «ни убийств, ни жестокости, ни крови на сцене»⁴⁸.)

Лебран не снижает пафоса трагедии, но смещает акценты. Здесь любовь отдельно, политика отдельно — это способствует цельности восприятия. «Описывая только страсть вместо того, чтобы охватить весь характер личности, можно добиться более цельного воздействия, ибо противоречивость индивидуальных характеров мешает

единству впечатления»⁴⁹, по этому принципу и работает Лебран, описывая страсть Елизаветы к власти, Мортимера к религии, Марии и Лейстера к свободе и любви, не смешивая при этом несколько страстей в одном герое, как это делает Шиллер.

Сократив в два раза число действующих лиц, Лебран, как и Констан, отказался от преимущества, которым пользовался Шиллер. «Второстепенные персонажи... позволяют немецким драматургам добиться эффекта, совершенно не известного нашему зрителю»⁵⁰. Эти персонажи, как полагает Констан, выполняют ту функцию, которую выполнял хор в античной трагедии, — наблюдают и оценивают поступки главных героев. Второстепенные герои «сами являются своего рода зрителями... <...> Впечатление, производимое положением главных героев на эту группу персонажей, усиливает впечатление, производимое на зрителей»⁵¹. К тому же у этих героев есть и дополнительная функция — они «служат яркому и глубокому раскрытию характеров главных героев»⁵². Один из таких персонажей — Толбот, граф Шрусбери — буквально совесть Елизаветы. Он говорит ей о несправедливости суда, произведенного над Марией, о незаконности казни, взывает к тому лучшему, что в ней есть. Этот персонаж заставляет взглянуть на Елизавету с другой стороны, как на заложницу обстоятельств («Суровый искус / несчастья ты прошла. Жизнь на тебя / Не светлой стороной своей смотрела», явл. 3, д. II; «Заставь умолкнуть эти голоса / Суровые, дерзающие волю / Монаршую насиловать, монаршим / Решеньем управлять», явл. 8, д. IV). Это нарушает единство впечатления, поэтому этого персонажа у Леброна, конечно, нет. Его реплики отчасти переданы Полету, стражу Марии, здесь он — воплощение справедливости. В отличие от Полета Шиллера, частично носящего функцию «хора»: в начале действия он, высказывая свое отношение к Марии, позволяет себе дерзости

(«крамольница коварная», д. I, явл. 1). Еще одни второстепенные шиллеровские герои — граф Кент и государственный секретарь Вильям Дэвисон. Они рассказывают о том, что происходит за сценой (турнир, на котором французы сватались к Елизавете, волнения толпы), приносят новости, отпускают шутки в адрес Елизаветы («уверен я, не устоит твердыня», д. II, явл. 1), докладывают о приходе новых персонажей — то есть все то, что и делает хор. Этих персонажей также нет во французской переделке, как нет и сцен, с ними связанных. И, наконец, в переделке нет двух французских послов: графа Обепина и графа Бельевра, приехавших заключить союз между Англией и Францией, добиться согласия Елизаветы на брак с французским принцем. Политическая линия упрощена и не затрагивает темы международных связей, все сосредоточено только на стремлении Елизаветы к власти.

Пьеса имела большой успех и была воспринята как «творение, бросающее вызов законам трагедии»⁵³. И это неудивительно, так как Лебран, переделывая «Марию Стюарт», не соблюдал единства места (действие происходит в замке Фотрингей, в саду, в приемной королевы) и времени (события занимают три дня). Только единства действия в классицистском смысле Лебрану все же удается достичь, так же, как и целостности в характерах героев (с одной лишь оговоркой — то небольшое, что известно о прошлом Марии, отчасти бросает тень на ее репутацию).

Как отмечают современные французские исследователи, «Лебран писал трагедии, отмеченные робкими нарушениями законов классицизма»⁵⁴. Наиболее успешны его «робкие нарушения» были, конечно, в «Марии Стюарт». Лебран был одним из немногих переводчиков Шиллера на французский язык в начале XIX века, осознанно адаптировавших его для французской сцены. Этот перевод, ставший каноническим, еще очень долго использовался для

постановок в театре, несмотря на то, что появлялись новые, более современные (в основном в 1860-е годы). К тому же последующие переводы были ориентированы больше на чтение, нежели на сценическое их воплощение, так как были более подробны. Да и играть «почти дословный перевод Шиллера» вплоть до конца XIX века считалось по меньшей мере «дурным вкусом»⁵⁵. Поэтому перевод Лебрана, изначально сделанный для театра, оставался самым удобным для постановок на протяжении всего XIX века. Кроме того, «чувство меры и идеальная гармония в выборе и в распределении эффектов... естественность, не теряющая благородства, трогательность, не впадающая в слабость, сделали „Марию Стюарт“ Лебрана почти безупречным образцом трагической драмы, переделанной в соответствии с актуальными требованиями французского сценического искусства»⁵⁶. А успех, который принесла Лебрану пьеса, «стал эпохальным и в жизни самого автора, и в летописи театра»⁵⁷, поскольку, как будет видно далее, выводя на сцену Шиллера, Лебран не просто переделывал пьесу «в соответствии с нормами хорошего вкуса», но, отчасти неосознанно, начинал прививать на практике первые ростки романтизма.

3

Премьера «Марии Стюарт» состоялась в театре Комеди Франсез 6 марта 1820 года. Это было первое серьезное знакомство французского зрителя с Шиллером. До этого последнее десятилетие XVIII века в театре Дю Марэ (Théâtre du Marais) шла только переделка пьесы «Разбойники» (1782) — «Роберт, атаман разбойников». «Подражание немцам, написанное горожанином Ла Мартельером»⁵⁸ — значилось на обложке издания 1793 года — драма в пяти актах, в прозе. Пьеса не имела практически ничего общего с драмой Шиллера, у персонажей были даже другие имена.

В спектакле 6 марта 1820 года роль Марии Стюарт исполняла мадмуазель Дюшенуа (M^{lle} Duchesnois), настоящее имя этой актрисы Катрина-Жозефина Рафан (Catherine-Joséphine Rafain). Согласно иерархии, в труппе Комеди Франсез она исполняла первые роли в трагедиях и имела талант «выше всех похвал»⁵⁹. Как отмечали современники, вдохновение и некоторая чувствительность, свойственная ее игре, шли «от сердца»⁶⁰ (с другой стороны, из-за излишней чувствительности ее нередко называли «слезливой актрисой»⁶¹). Талант ее был «наполнен душой больше, чем пониманием»⁶², кажется, именно преобладающее чувствительное начало подсказывало актрисе верное решение роли. В сорок пять лет — а Марию Стюарт Дюшенуа играла именно в этом возрасте — она обладала все тем же нежным голосом и фигурой двадцатипятилетней девушки, что и в годы своего дебюта в роли Федры (1802)⁶³. Хотя, как отмечает Ламот-Лангон, писатель, мемуарист, уже к концу ее карьеры (Дюшенуа ушла со сцены в 1829 году) недостатки ее игры все увеличивались, в то время как достоинства исчезали⁶⁴ — она все чаще оставалась неподвижна на сцене, и, хотя аплодисменты звучали по-прежнему, все-таки в ее игре была некоторая холодность.

Елизавету играла мадам Парадоль (M^{me} Paradol), ее амплуа — королева в трагедиях. Дебютировала в Гранд Опера (Grand-Opéra) — главная партия в опере «Альцеста» К.-В. Глюка. Затем ее пригласили в Комеди Франсез для замены мадмуазель Жорж. На драматической сцене Парадоль дебютировала в роли Семирамиды в одноименной трагедии Вольтера. Современники неоднократно отмечают ее необыкновенную красоту и талант (хотя, с другой стороны, говорили о том, что у нее была только эффектная внешность и ни капли драматического таланта). «Тело этой актрисы создано для того, чтобы ослеплять и обольщать. Великолепная фигура, лицо

настолько же благородно, насколько и красиво, превосходные руки...»⁶⁵. «Это действительно талант, она прекрасна!»⁶⁶ «Ей удастся выражать как благородные чувства, так и чувство презрения; эффект, который она производит, обычно создается очень простыми средствами»⁶⁷. Роль Лейстера исполнял величайший трагический актер своего времени Франсуа-Жозеф Тальма (François-Joseph Talma); Мортимера — Мишелот (Michelot), настоящее имя Пьер Теодор (Pierre-Marie-Nicolas Théodore), амплуа — влюбленный, жен-премьер.

Как отмечает «Главный указатель спектаклей» за 1820 год, эта трагедия имела большой и заслуженный успех: «Представления шли с постоянно растущим наплывом зрителей, которых нельзя было остановить. Тальма и мадмуазель Дюшенуа смогли уйти в отпуск только в начале нового театрального сезона»⁶⁸. Латуш в предисловии к изданию своего перевода «Марии Стюарт» пишет о том, что «по удивительному стечению обстоятельств „Мария Стюарт“ Леброна мгновенно достигла успеха в нашем театре»⁶⁹.

С другой стороны, в этом имевшем успех у зрителей спектакле «все элементы мелодрамы соединены, свалены в кучу, смешаны в первых четырех актах; и только пятый акт — патетический. Стиль часто сухой, взвинченный и иногда смешной»⁷⁰, — отмечается в том же альманахе за 1820 год. Тальма «мог претендовать на долю успеха в этой пьесе», мадам Парадоль «сделала все возможное»⁷¹, у мадмуазель Дюшенуа были «прекрасные моменты»⁷².

Среди «прекрасных моментов» м-ль Дюшенуа в первую очередь (правда, чуть позже, в 1827 году) отмечали, конечно, сцену третьего акта — встречу Марии с Елизаветой: «...зрители, проникаются болью и унижением шотландки, вынужденной молить о прощении»⁷³. Также отмечали и последнюю сцену — прощание Марии со слугами перед казнью, в которой

Дюшенуа предстала в «наиболее патетическом образе»⁷⁴. Именно в этой сцене слезливость и излишняя чувствительность, свойственные актрисе, проявлялись наиболее ярко. Современниками это воспринималось как некоторый перебор, поскольку голос актрисы переходил в такие моменты на фальцет, и критика не без иронии писала о том, что «никакой физиолог никогда не отмечал подобного эффекта, полученного слезами, растроганностью и даже удушьем»⁷⁵.

Тальма же, напротив, в последней сцене был не так патетичен и чувствителен; «он с теплотой выразил те угрызения совести, которые мучили его, как льстеца Елизаветы и любовника Марии, в тот момент, когда она [Мария] вот-вот взойдет на эшафот»⁷⁶. Тронутая этой «душераздирающей сценой»⁷⁷ публика аплодировала. И если поначалу Тальма мог только «претендовать на долю успеха», то уже в 1827 году — вскоре после смерти этого великого актера — исполнение этой роли назовут гениальным. Хотя позже, спустя пятнадцать лет после его смерти, напишут о том, что он все-таки «не смог сделать эту роль одним из своих лучших созданий»⁷⁸. В памяти потомков как «лучшие создания» Тальма остались не шиллеровские, но шекспировские роли — Макбет, Отелло, Гамлет. Именно в них у Тальма проявляются приемы, которые позже возьмут на вооружение в театре романтики. Он «первый на французской сцене ввел подлинный исторический костюм... портретный грим... Его эмоциональные „броски“ обладали поистине романтической силой и непосредственностью»⁷⁹. Особенно высоко оценивала Тальма Сталь: «...он умеет изображать самые разнообразные характеры, и ни один актер не достигает таких больших успехов такими простыми средствами»⁸⁰. Она отмечала те особенности его игры, которые впоследствии использовали и актеры романтического театра. Например, о роли Гамлета Сталь писала:

«Гамлет — триумф Тальма. Зрители на французской сцене не видят тени отца Гамлета. Ее появление целиком обнаруживается при помощи „немой игры“ лица. Когда в середине спокойного и печального разговора Гамлет–Тальма замечает призрак, то по всем его движениям, по глазам, которые следят за ним, нельзя сомневаться в присутствии чего-то ужасного. Когда Гамлет в третьем акте появляется один на сцене и в прекрасных французских стихах произносит знаменитый монолог „Быть или не быть“, Тальма избегает жестов, иногда только делает движение головой, как бы вопрошая землю и небо о том, что такое смерть. Величие размышления поглощает все его существо»⁸¹. Глубокое понимание Шекспира возникает у Тальма, конечно, потому, что он был ближе знаком с его драматургией, читал ее в оригинале, был в Англии и видел, как исполняют эти пьесы английские актеры, и потому мог вопреки французским переделкам играть его с большим осознанием, как «глубокий знаток человеческого сердца» — по определению, данному ему Сталь. С драматургией Шиллера у Тальма не случилось такого же близкого знакомства, возможно, потому шиллеровские роли и не стали его «лучшими созданиями», как роли шекспировские.

Сухость стиля пьесы, о которой писала критика, вероятно, возникла в результате попытки Лебрана в какой-то степени «успокоить», «укротить» язык Шиллера, придать речи героев манеру еще более сдержанную. Достигается это в том числе и за счет формы стиха (ямб с перекрестной рифмой). Лишь в те моменты, когда Лебран содержательно оставляет немногие шиллеровские сцены без изменений (шлифуя, опять же, только рифму), состояние душевного подъема шиллеровских героев (а именно в эти моменты волнующий стих Шиллера звучит с наибольшим пафосом) обращается взвинченностью. Отсюда и неровность в восприятии пьесы зрителями.

Так как в сценах, которые Лебран оставляет без изменений, вероятно чувствуя их эмоциональный заряд, который не укротить никакой привычной для уха французской рифмой, прорывается то самое, импульсивное, лирическое, шиллеровское начало, свойственное всем его пьесам. Возможно, привлекательность новизны, в частности новизны ощущений, поначалу непривычных, непонятных зрителям, и позволила пьесе так долго продержаться на сцене. Вскоре это «новое ощущение» наконец будет поименовано: оно получит название романтизма, и, возможно, Шиллер (хотя и в переложке Лебрана) отчасти явился его предвестником на французской сцене⁸². С момента премьеры «Марию Стюарт» Лебрана играли в Комеди Франсез на протяжении тридцати семи лет (1820–1857), за это время она была сыграна сто двадцать три раза⁸³.

В середине XIX века Шиллер утверждается на французской сцене. Но был ли он ключевой фигурой для французского театра первой половины XIX века? Стал ли он для французов тем «властителем дум», каким стал он в это же время для русской интеллигенции? Скорее нет, чем да. Но между тем, появившись во Франции, произведения Шиллера спровоцировали некий творческий всплеск в литературных и театральных кругах. Подтверждение тому не только незамедлительно вышедшие переводы Шиллера (конечно, во многом благодаря Сталь и Констану) и последующие многочисленные переиздания, но и не менее многочисленные вариации на шиллеровские сюжеты, написанные самими французами, а также, конечно, постановки его пьес в театре (пусть и в переложках). Именно с переводов Шиллера началось утверждение немецкой драматургии на французской сцене — «переделанные больше, чем переведенные, его пьесы вызвали большой интерес у публики»⁸⁴. Кроме того, интерес к Шиллеру сыграл немаловажную роль в формировании ро-

мантизма во Франции. Его Карл Моор («Разбойники») стал предвестником Эрниани («Эрниани» В. Гюго, 1829), Лорензаччо («Лорензаччо» А. де Мюссе, 1834) и Рюи Блаза («Рюи Блаз» В. Гюго, 1838) — французских романтических героев. А переведенный Констаном «Валленштейн» предвосхитил «Кромвеля» Гюго (1827)⁸⁵, предисловие к которому стало манифестом романтизма.

4

Конечно, в большей степени, чем новизна шиллеровского материала, на сценическую жизнь пьесы повлияла актриса, исполнявшая роль Марии Стюарт после Дюшенуа. В 1840 году в заглавной роли дебютирует Элиза Рашель (Élisabeth Rachel) (1821–1858), актриса, игравшая в те годы роли старого классического репертуара. О чем сокрушался Теофиль Готье, который считал, что именно Рашель создана для современной драматургии и может в полной мере воплотить роли уже сложившегося на тот момент романтического репертуара. Тем важнее была для нее роль, воспринятая современниками как близкая к романтизму.

Премьера состоялась 22 декабря 1840 года. В статье по поводу дебюта Рашели в «Марию Стюарт», анализируя путь, пройденный этой пьесой на сцене, Ипполит Люка писал о том, что Лебран создал ее «в эпоху, когда школа, которую мы [французы] называем романтической, еще не расширила границы нашей старой [классицистической] трагедии; Лебран все предвидел своим независимым умом, но запер себя в суровых рамках и не мог, быть может, следовать достаточно высокой степени сентиментальной экзальтированности в пьесе, какой обладает это произведение Шиллера»⁸⁶. Именно своей игрой на сцене, соединившей в себе обе традиции — классицизма и романтизма, — уже Рашель, вслед за Лебраном, расширяет «границы старой [французской] трагедии»⁸⁷, держа

себя при этом, как когда-то Лебран, в «суровых рамках» французской традиции.

«Она не декламирует, а говорит; чтобы тронуть зрителя, она не прибегает ни к тем условным жестам, ни к неистовым крикам, которыми теперь повсюду так злоупотребляют; она не пользуется обычными средствами, почти всегда действующими наверняка, теми ритмическими контрастами, которые можно обычно положить на ноты, когда актер жертвует десятью стихами, чтобы выделить одно слово, — места, где по традиции стараются произвести эффект, она большею частью даже не выделяет. Особенный восторг она возбуждает, произнося самые простые стихи, частью меньше всего заметные, и в местах, где этого совсем не ожидаешь»⁸⁸, — писал о манере игры Рашель Альфред де Мюссе. Ее игра гармонично сочетала в себе и классицистические и романтические традиции. При этом Рашель не прибегала к крайностям, свойственным классицистской манере: строгой декламации и нарочитой речи нараспев, условным жестам и эффектам; «Рашель пренебрегала обычными в то время приемами трагических актеров и актрис; в ней не было ни традиционного пафоса, ни условных жестов, ни бьющего на эффект крика»⁸⁹. Но в то же время она не могла «играть классицистическую роль так, как ее играли в прежние времена, по тем законам, которые тогда главенствовали в Комеди Франсез... Ей не позволяла ее творческая индивидуальность, страстность и глубина ее натуры, ее отношение к сценическому образу, как к явлению целостному, где человек предстает во всей сложности его внутренних переживаний»⁹⁰, кроме того «тончайшая эмоциональность, редкая душевная подвижность, предельная искренность и достоверность»⁹¹, которыми обладала актриса, делали ее творчество поистине уникальным для своего времени.

Рашель вышла на сцену Комеди Франсез в тот период, когда «романтиче-

ская драма вытеснила со сцены классическую»⁹², а в репертуаре французских театров закрепились пьесы Александра Дюма и Виктора Гюго. «Однако новые веяния, с такой силой охватившие умы, не могли совершенно изгнать глубоко укоренившуюся в умах французов симпатию к грекоримскому классицизму»⁹³. Рашель, первыми ролями которой стали Камилла («Гораций» Корнеля), Эмилия («Цинна» Корнеля), Гермiona («Андромаха» Расина), Роксана («Баязет» Расина), задала иную манеру исполнения хорошо знакомых французскому зрителю пьес Корнеля и Расина. Она дала новое дыхание классической французской трагедии, «очеловечила» холодных героинь классицизма, приблизила их к современности.

Новые черты проявились уже в Камилле, первой роли, которую Рашель исполнила на сцене Комеди Франсез (1838). Как правило, «актер трагедии во время чужого длинного монолога замирал в картинной позе и терпеливо ждал своей очереди»⁹⁴ или же попросту «выходил» из роли, поправлял костюм, разговаривал с партнерами. Рашель же, напротив, и безмолвная оставалась Камиллой, живо реагировала на каждую реплику партнеров: «...молчание Рашели было красноречивее слов... Камилла всем существом слушала милого сердцу Куриация, в ее лице, скупых движениях ясно читалось, как она откликается на каждую мысль, переживает и переосмысливает услышанное»⁹⁵. Не только манера поведения на сцене, но и сам вид актрисы не мог не удивить зрителей: вместо привычного в то время пышного современного платья, Рашель появилась в белоснежной тунике, стремясь приблизить свой костюм к эпохе древнего Рима.

Чуть позже, в Роксане (1838) Рашель отважилась на более смелое решение роли: внешне — все та же классицистическая, гармоническая возвышенность рисунка, но вместе с тем Рашель стремилась передать все движения души героини, она

«показывала, как под напором событий естественно высвобождаются дремавшие в душе... силы»⁹⁶. Ее Роксана оказывалась не турчанкой, но парижанкой XIX века: «несмотря на классический стихотворный размер монологов и несколько архаический язык, Роксана Рашели оказалась плотью от плоти „парижанки“, эфирного создания с душою политика или дельца, с жадностью ко всем осязаемым благам быстротекущей жизни»⁹⁷. Этот подтекст, аллюзии на современность проявятся у Рашели еще не раз. О лучшей ее роли, Федре (1843), сыгранной позже и привезенной на гастроль в Россию, Аполлон Григорьев писал: «Это была цивилизованная Федра, которая в детстве училась танцевать непременно у французского танцмейстера, выправившего все ее дурные манеры; в детстве это была une jolie petite feé со всею утонченною грацией французской маленькой благовоспитанной девочки высшего круга; вдруг необузданная страсть, как реакция натуры против педагогического стеснения, наполнила все ее существо: Рашель умела выразить эту страсть с поразительной силой, но в формах, обусловленных воспитанием, в формах французской грации, доведенной до идеала»⁹⁸. Описывая Федру, Григорьев фиксирует основу манеры игры Рашели: романтические внутренние страсть и сила, сдерживаемые внешними традициями классицизма. «В области драматического искусства она, казалось, скорее отвечала тем требованиям, которые высказывали в литературе молодые романтики, и совершенно незаметно прокладывая новый путь, решила сложную... задачу: удержать и охранить в стремительном потоке прогресса те искры красоты и истины, которые никогда не стареют, а только временами облекаются в новые формы»⁹⁹.

Наиболее органичной для Рашели, с той манерой игры, какая сложилась у нее в классическом репертуаре, стала заглавная роль в «Марии Стюарт». Это «един-

ственная иностранная и романтическая роль в репертуаре Рашель»¹⁰⁰, — писал Габор Эгреши, австрийский и венгерский актер. «Рашель в этой роли — единственная в своем роде Мария. Шиллер, в этом противоречивом характере... пытался пробудить сочувствие к своей героине»¹⁰¹, и Рашель, следуя усвоенному принципу «очеловечивания» своих героинь, идет все-таки за Шиллером, а не за Лебраном (который стремился именно этот момент сочувствия к героине свести на нет); она своей игрой это сочувствие к Марии усиливает.

Воспоминания о дебюте 1840 года остались в мемуарах современников: «Рашель произносила свою роль чисто и более резко, чем ее партнеры... Она была слишком нежной и слишком жалобной в первом акте; более правдива и более красива в третьем; ...снова слишком жалобная и слишком слабая в пятом... она может подняться в следующих представлениях; но сможет ли она найти тот голос, который сейчас является главным ее недостатком, а также здоровье, которое сейчас разрушается?»¹⁰²¹⁰³.

Готье, наблюдавший за творчеством Рашель, выразил эту же мысль более изящно: «Роль Марии Стюарт, созданная в 1820 году Дюшенуа (актрисой, которая обладала простотой и трогательным голосом, без труда становившимся до слез взволнованным и производившим сильное впечатление на зрителей) была решена в двух планах — в плане смирения с незаслуженным пленением и в плане накопившейся мести к сопернице, во власти которой она находилась. А Рашель великолепно выглядела в сценах ожесточения и злобы (в частности, в знаменитой сцене с Елизаветой), но ей все же не хватало мягкости и безропотности, и точно отобразить эту грань роли она сможет лишь после многих представлений. К тому же там будет не хватать слезы, которая смогла бы увенчать такое удачное исполнение роли»¹⁰⁴.

Писали также и о том, что в роли Марии Стюарт Рашель «потеряла размах, этот расцвет чувствительности, который ожидают при встрече со знаменитой шотландской королевой»¹⁰⁵, — этот тон, излишнюю чувствительность, задала еще Дюшенуа, первая исполнительница роли Марии Стюарт. Отмечали также, что Рашель «потеряла и физическую энергию»¹⁰⁶: статичность актрисы, возможно, восходила к тем же традициям, в каких играла эту роль Дюшенуа.

В первом акте она — «королева благородная, нежная»¹⁰⁷. В третьем действии, как писал Готье, «в обращении к небу, где требуется большее лирическое излияние, она [Рашель] была, если верить старым знатокам, много ниже Дюшенуа, которая произносила эти прекрасные строки восхитительно»¹⁰⁸. Несмотря на это, в самом финале сцены «энергия актрисы была пронизана счастьем»¹⁰⁹. Эгреша так писал о знаменитой сцене «встрече двух королей»: «Рашель создает образ безвинной женщины, которая стала жертвой насилия. Это один из вдохновенных моментов творческой силы Рашель. Она вся в порыве ярости, готовая разорвать цепи на руках, и в то же время сохраняет королевское величие. Когда ее раненая женская гордость получает полное удовлетворение, из ее груди вырывается такой торжествующий вопль, будто сам дух, которому стало тесно в теле, вырывается на волю и Мария радуется его полету в бесконечность!»¹¹⁰ Сам слог, каким описывает Эгреша сцену третьего акта, показывает, что именно здесь в большей степени проявилось все романтическое, что было в манере игры Рашель, ее страстность, естественность чувств.

В сцене пятого акта — прощание со слугами перед казнью, — как отмечает Готье, Рашель была «благородна и трогательна». Описывает он и костюм, «грациозный и богатый». Мария Стюарт Рашель одета «с ослепительной роскошью... жесткий корсаж с драгоценными камнями

и колье с двадцатью рядами жемчуга»¹¹¹. «Костюм, между прочим, делает м-ль Рашель похожей на портрет Анны Болейн»¹¹², — отмечал Готье.

Чуть позже Готье напишет: «Ее манера говорить четко, сжато, отрывисто, яростно... противоречит звучным периодам, элегантным многословным выражениям, фразам, облаченным в длинные складки классицистской поэзии, и именно этот контраст приводит ее, в конечном счете, к успеху. Мы с удивлением обнаружили такую энергию и такое душевное движение в торжественных и симметрических поэмах, пожалуй, даже восхитительных, но все же мало занимательных, и это доказывает, что Рашель добилась... в Марии Стюарт... того же результата, что и в самых удачных ролях наиболее превосходных пьес старого репертуара. Таким образом, это именно актриса, а не пьеса притягивает толпу, и именно потому, что ее манера игры совершенно противоположна классицистской манере. В чем-то эта хрупкая с черными глазами девушка с бледным лицом, с нервными и возбужденными движениями, с жестами сдержанными и резкими, с горькой улыбкой... с сильным слогом и взрывами ярости, подобна античной маске Мельпомены!...»¹¹³

В 1850-х годах Рашель привозила «Марию Стюарт» на гастроли в Россию. Она предстала перед Москвой и Петербургом тогда, «когда мастерство ее достигло зрелости»¹¹⁴, когда ее уже знали не только во Франции, но и в Европе. Воспоминания об этих гастролях оставила актриса Александра Шуберт: «В первый раз я увидела ее [Рашель] в „Марии Стюарт“. Она меня поразила. Я видела трагедии в исполнении Каратыгина, Брянских — они все декламировали. Она — тоже, но у нее во время декламации вырывались фразы, сказанные просто, натурально, скороговоркой, — это было ново. Басовый, почти металлический голос странно действовал на нервы... Я ее видела почти во всех пьесах из-за кулис.

Мне хотелось выразить мой восторг, но я не знала как»¹¹⁵. В то же время Шуберт пишет о том, что «Самойлов не признавал ее, потому что у нее все рассчитано заранее и всякий раз те же позы и жесты»¹¹⁶, — здесь очевидны классицистические приемы, от которых все-таки Рашель не отказывалась. На Мартынова (в бенефис которого Рашель сыграла сцену «встречи двух королей»), напротив, она иначе подействовала: «Он увидел ее в „Марии Стюарт“ и ревел от восторга, слезы градом лились из его глаз»¹¹⁷.

Герцен писал о Рашели: «Она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра ее удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не сможете оторваться от нее; это слабое хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который

не находился бы под ее влиянием во время представления»¹¹⁸. Именно манера игры Рашели, вобравшая в себя все лучшее от устойчивых традиций классицизма и веяний романтизма, влекла зрителей в театр. И в этом плане «Мария Стюарт» Шиллера (пусть и в переложке Леброна), воспринятая в 40-е годы XIX века уже как пьеса современного романтического репертуара позволяла создать роль больше в романтическом ключе, в этом актрисе, несомненно, помогала сама пьеса, в которой сквозь упорядоченные Лебраном строки прорывалось благородное и страстное чувство, уходящее корнями еще в штюрмерский период творчества самого Шиллера.

Рашель играла Марию Стюарт более пятнадцати лет, почти до конца своей жизни. Последнее представление состоялось в 1857 году. С ее смертью (1858) пьеса надолго уходит из репертуара Комеди Франсез.

Примечания

¹ *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.

² *Staël-Holstein G. de.* Œuvres de madam la baronne de Staël-Holstein: en 3 t. Lefevre (Paris), 1838. Т. 3.

³ *Аникст А.* О жизни и творчестве Жермены де Сталь // *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. С. 29.

⁴ Само слово «романтизм» уже давно существовало, и им пользовались как «термином для обозначения чего-то яркого, необычного, фантастического» (Там же. С. 30).

⁵ Там же. С. 34.

⁶ *Левбарг Л. А.* Луи-Себастьян Мерсье о драматургии и театре // *Лидия Аркадьевна Левбарг:* Из научного наследия, статьи учеников и коллег, воспоминания о ней. СПб., 1997. С. 65.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 66.

¹⁰ Там же. С. 74.

¹¹ Там же. С. 80.

¹² Там же. С. 82.

¹³ Там же. С. 81.

¹⁴ См.: *Констан Б.* О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // *Эстетика раннего французского романтизма.* М., 1982. С. 260. Эта и следующая статья Констана «Размышления о трагедии» на тот момент стали своеобразным манифестом (как и книга Сталь «О Германии»), призывавшим к сближению французской и немецкой театральной традиции; это один из этапов на пути к формированию романтизма во Франции.

¹⁵ См.: *Bibliothèque dramatique.* Paris, 1844. Vol. 3. P. 204.

¹⁶ См.: *Puymaigre Boudet T. Jeanne d'Arc au théâtre, 1439–1890.* Paris, 1890. P. 50–56. Среди них работы М. Маурина (M. Maurin), 1809, Дьелафоя и Герсина (Dieulafoy et Gersin), 1812 — пьеса шла в театре Водевилль, Д'Авриньи (d'Avrigny), 1819 — большой успех в Комеди

Франсез, А. Сомета (A. Soumet), 1824 — успех в театре Одеон, триумф м-ль Жорж.

¹⁷ Анри де Латуш (Henri de Latouche) (1785–1851) — французский журналист, поэт и писатель.

¹⁸ См.: *K. Y. Z. Almanach des spectacles.* Paris, 1820. P. 90.

¹⁹ *Gengembre G. Le théâtre français du XIX siècle.* Paris, 1999. P. 316.

²⁰ *Dictionnaire des auteurs // Le théâtre français du XIX siècle.* Paris, 2008. P. 525.

²¹ См.: *Lebrun P.-A. Marie Stuart. Tragédie. Préface // Lebrun P.-A. Œuvres de Pierre Lebrun.* Paris, 1864.

²² Имеется в виду оригинал и перевод «Марии Стюарт».

²³ *Latouch H. de. Quelque réflexion sur Schiller, Marie Stuart et les deux pièces, allemand et française // Marie Stuart. Tragédie en cinq actes.* Paris, 1820. P. 5–16.

²⁴ *Berthier P., Ledda S. Persistence des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle.* P. 45.

²⁵ Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 176.

²⁶ Берковский приводит в пример драму У. Терринга, автора, близкого к штурмерству, «Агнес Бернауэр», где казнь главной героини «дана с подробностями более чем страшными» (Там же).

²⁷ Там же.

²⁸ Цит. по: Эйхенбаум Б. Трагедии Шиллера в свете его теории трагического // Искусство старое и новое. Пг., 1921. С. 129. Письмо датировано 18 июня 1799 г.

²⁹ Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 176.

³⁰ Эйхенбаум Б. Трагедии Шиллера в свете его теории трагического // Искусство старое и новое. С. 129.

³¹ Берковский Н. Театр Шиллера // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 175.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ См.: K. Y. Z. Almanach des spectacles. P. 90.

³⁵ Lebrun P.-A. Marie Stuart. Tragédie. Préface // Lebrun P.-A. Œuvres de Pierre Lebrun. P. 149.

³⁶ Berthier P., Ledda S. Persistance des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle. P. 55.

³⁷ Lebrun P.-A. Marie Stuart. Tragédie. Préface // Lebrun P. — A. Œuvres de Pierre Lebrun. P. 149.

³⁸ Реузов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962. С. 157.

³⁹ Цит. по: Там же. С. 72.

⁴⁰ Здесь и далее текст цитируется по: Шиллер Ф. Мария Стюарт / Пер. В. Лихачева // Собр. соч.: В 6 т. М., 2012. Т. 3. С. 260–466.

⁴¹ Констан Б. О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. С. 260.

⁴² Русский перевод практически полностью передает ритм поэзии Шиллера.

⁴³ Констан Б. О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. С. 267.

⁴⁴ Там же. С. 264.

⁴⁵ Там же. С. 265.

⁴⁶ Lucas H. Théâtres // L'artiste. 1840. S. 2. T. 6. P. 422.

⁴⁷ Констан Б. О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. С. 265.

⁴⁸ Berthier P., Ledda S. Persistance des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle. P. 46.

⁴⁹ Констан Б. О тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре // Эстетика раннего французского романтизма. С. 265.

⁵⁰ Там же. С. 268.

⁵¹ Там же. С. 269.

⁵² Там же.

⁵³ Berthier P., Ledda S. Persistance des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle. P. 55.

⁵⁴ Dictionnaire des auteurs // Le théâtre français du XIX siècle. P. 521.

⁵⁵ Escudier M. Théâtre Imperial Italien // La France musicale. 1855. № 26. P. 203.

⁵⁶ Lebrun // Encyclopédie des gens du monde. Т. 16. Paris, 1842. P. 317–318.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ La Marteliere. Robert, chef de brigands. Paris, 1793.

⁵⁹ K. Y. Z. Almanach des spectacles. P. 86.

⁶⁰ Lamothe-Langon É. de. Voyage à Paris. Paris, 1830. P. 269.

⁶¹ Gengembre G. Le théâtre française au 19^e siècle. P. 65.

⁶² Langerhanns A. Revue dramatique // Journal de la Littérature étrangère. 1841. № 6. P. 45–48.

⁶³ Среди ролей м-ль Дюшенуа — Гертруда (1816, «Гамлет» Дюссиса), Агриппина (1817, «Британик» Расина), Жанна д'Арк (1819, «Жанна д'Арк» д'Авриньи), Клитемнестра (1822, «Ифигения» Расина) и др.

⁶⁴ Lamothe-Langon É. de. Voyage à Paris. P. 269.

⁶⁵ Ricord A. Les fastes de la Comédie Française et portraits des plus célèbres acteurs. Paris, 1822. P. 269.

⁶⁶ Géréon L. La rampe et les coulisses. Paris, 1832. P. 90.

⁶⁷ Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle. Paris, 1875. Vol. 13. P. 135.

⁶⁸ L'indicateur général des spectacles. Paris, 1820. P. 47.

⁶⁹ Latouch H. de. Quelques réflexions sur Schiller, Marie Stuart et les deux pièces, allemande et française // Marie Stuart. Tragédie en cinq actes. P. 15.

⁷⁰ K. Y. Z. Almanach des spectacles. P. 90.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Lamothe-Langon É. de. Voyage à Paris. P. 269.

⁷³ 3^{em} lettre sur les representation de Mademoiselle Duchesnois. — Marie Stuart. — Alzire // Journal du Havre. Commercial, Maritime et Littéraire, annonces légales et avis divers. 1827. № 1144. P. 1.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Langerhanns A. Revue dramatique // Journal de la Littérature étrangère. 1841. № 6. P. 45–48.

⁷⁹ Казарлицкий Ю. И. Театр на века. М., 1987. С. 203.

⁸⁰ Цит. по: Игнатов С. И. Актеры. Тальма // История западноевропейского театра. М; Л., 1940. С. 24.

⁸¹ Там же.

⁸² Романтизм заявит о себе чуть позже. Предисловие к драме «Кромвель» В. Гюго, манифест французского романтизма, будет написано только в 1826 году.

⁸³ См.: Charras C. Marie Stuart // L'avant-scène théâtre. 1964. № 304. P. 8.

⁸⁴ Ledda S., Naugrette F. Le drame romantique // Le théâtre français du XIX siècle. P. 130.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Lucas H. Théâtres // L'artiste. 1840. S. 2. T. 6. P. 422.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Мюссе А. де. О трагедии. По поводу дебютов м-ль Рашель // Мюссе А. де. Избранные произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 582.

⁸⁹ Ниссен М. Рашель, ее жизнь и артистическая деятельность // Артист. 1893. № 27. С. 100.

⁹⁰ Гутельман Л. И. Французский театр в Санкт-Петербурге в XVIII–XIX вв. // Вестник истории литературы и искусства. М., 2005. Т. 1. С. 204.

⁹¹ Минц Н.В. Рашель // Минц Н.В. Театральные коллекции Франции. М., 1989. С. 35.

⁹² Ниссен М. Рашель, ее жизнь и артистическая деятельность // Артист. 1893. № 27. С. 99.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Зингер Г. Рашель. М., 1980. С. 49.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же. С. 92.

⁹⁷ Там же. С. 94.

⁹⁸ Григорьев А.А. Несколько слов о Ристори // Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 207.

⁹⁹ Ниссен М. Рашель, ее жизнь и артистическая деятельность // Артист. 1893. № 27. С. 100.

¹⁰⁰ Цит. по: Гершкович А.А. Поэтический театр Петефи. М., 1970. С. 105.

¹⁰¹ Цит. по: Там же. С. 105.

¹⁰² В 40-е годы актриса уже больна, все чаще и чаще дают о себе знать признаки туберкулеза.

¹⁰³ Thierry Ed. Simples lettres sur la Comédie-Française // La France littéraire. 1840. Т. 3. Р. 443.

¹⁰⁴ Цит. по: Разгонникофф Ж. Крупнейшая актриса «Комеди Франсез» XIX века: Рашель (1821–1858) // Париж. По-русски о Франции. URL: <http://parij.free.fr/> (дата обращения 18.08.2016).

¹⁰⁵ Langerhanns A. Revue dramatique // Journal de la Litterature etrangere. 1841. № 6. Р. 45.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France. Paris, 1859. Р. 87.

¹⁰⁹ Langerhanns A. Revue dramatique // Journal de la Litterature etrangere. 1841. № 6. Р. 46.

¹¹⁰ Цит. по: Гершкович А.А. Поэтический театр Петефи. С. 105.

¹¹¹ Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France. Р. 87.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Цит. по: Разгонникофф Ж. Крупнейшая актриса «Комеди Франсез» XIX века: Рашель (1821–1858) // Париж. По-русски о Франции. URL: <http://parij.free.fr/> (дата обращения 18.08.2016).

¹¹⁴ Литвиненко Н. «Рукоплескали даже дамы»: Гастроли зарубежных актеров в России, XIX век // Экран и сцена. 1997. № 12. С. 14.

¹¹⁵ Шуберт А. Моя жизнь // Судьба таланта: театр в дореволюционной России. М., 1990. С. 342.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Цит. по: Театр в русской поэзии. М., 2007. Т. 1. С. 268.

К. В. Ярош

«Под лапой... ласкового НЭПа»¹

«Герой» Дж. М. Синга в Первой студии МХТ. 1922/23

28 ноября 1922 года Корней Чуковский уезжал из Москвы, с сожалением оглядываясь на мышей с клопами — «жалко расстаться»!² — и на Первую студию МХТ — «очень я втянулся в эту странную жизнь и полюбил много и многих»³. Три недели он жил в помещении студии на Советской и спал на «лиловом диване, бутафорском из „Катерины Ивановны“⁴ Леонида Андреева». Спал мало, ибо «спешно переводил Плэйбоя»⁵. Это — о пьесе Джона Миллингтона Синга «Playboy of the Werstern world». Она уже до этого была единожды поставлена в Камерном театре (в 1914 году, сразу же вслед за «Сакунталой») А. Зоновым. Семнадцатилетний Павел Марков записал тогда в своем театральном дневнике, что режиссеру удалось оттенить глубокое («потому что комическое, как более внешнее, и без того легко бросится в глаза»), что постановка есть «безусловно интересная вещь», хотя «успех... имела средний»⁶. Игралась в переводе З. Венгеровой под заголовком «Ирландский герой». Но студийцы заказали Чуковскому новый. Что удивительно: «в блестящем», как охарактеризовал его В. Шершеневич на страницах «Зрелищ»⁷, переводе Чуковского (1923 года) пьеса более не переиздавалась. Сегодня известна как «Удалой молодец — гордость запада» в переводе В. Метальникова (1937 года), хотя он драматически и поэтически слабее.

Москву Чуковский, по собственному признанию, «видел мало, т.к. сидел с утра до вечера» за переводом. И все же видел. Нэповскую. «Мужчины счастливы, что на свете есть карты, бега, вина и женщины; женщины с сладострастными, пьяными

лицами прилипают грудями к оконным стеклам на Кузнецком, где шелка и бриллианты. Красивого женского мяса — целые вагоны на каждом шагу... <...> ...У мужчин затылки дубовые. Вообще, очень много дубовых людей...»⁸. Топорность, считал он, и на сцене — «в театрах стреляют, буффонят, увлекаются гротесками и проч». Из чего делается вывод, — мол, оскудело. А ведь насыщенность сценической жизни в этот момент запредельна. И в том числе — благодаря тому, что «стреляют, буффонят, увлекаются гротесками и проч».

1922-й. Это «Великодушный рогоносец» Мейерхольда, «Принцесса Турандот» Вахтангова, таировская «Федра». Это «поразительный взлет театральной режиссуры, один из последних таких взлетов в России в романтическую эпоху между двух мировых войн, на фоне быстро развивающейся, быстро уходящей вперед индустрии кино и в обстоятельствах постепенно усиливающегося официального давления на большую режиссуру»⁹.

Кроме процитированной статьи Гаевского «Год 1922», существует множество текстов его учителя — П. А. Маркова, освещающих сезон 1921/22. В 2011 году в РИИИ прошла конференция по материалам театральных событий этого «золотого сезона» советского театра (в 2016-м выпущен сборник «„Золотой сезон“ советского театра 1921/1922 г.»¹⁰). «Почему золотой сезон? — прокомментировала Н. Таршис. — Не просто потому, что Театр уже расцвел и время еще не скисло. Значительные спектакли случались и потом. Но это был момент, когда сцена распахнулась максимально. Полярные античные

маски воплотились, отражаясь друг в друге»¹¹. Год театральных прозрений и предзнаменований.

При том.

Минул год, как Блока, как он предсказывал, «слопала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка»¹².

Год смерти Вахтангова. И Хлебникова. Год философских пароходов.

Поразительно: год выхода ликующей книги Пастернака «Сестра моя — жизнь» — это тот же год, когда Мандельштам написал «Век мой» через запятую со «зверь мой», не в силах ни «заглянуть в его зрачки», ни сызнова склеить кровью позвонки столетий. Год ожиданий и разрухи. «Хаос поет в наших русских печках, стучит нашими выюшками и заслонками»¹³, — из статьи того же Мандельштама «Гуманизм и современность». Зверствует НКВД, от истощения гибнут миллионы. «Под лапой внешне ласкового НЭПа»¹⁴ губернии воют с голоду, а театры выпускают шедевры. «Все эти корифеи русской режиссуры прекрасно распознавали „шум слитный“, как написал Блок, „шум времени“, как написал Мандельштам, но вроде бы до них не доходил „стон времени“, раздававшийся именно в 1922 году. Ведь это был год продолжающегося голода в Поволжье, достигшего небывалого, почти средневекового размаха...»¹⁵. Какой-то особый, зловещий, смысл приобретает комедия Синга в контексте 22-го. Парадоксальность ее в тон гибельному вдохновению времени. Она стыкует то, что отталкивается: разновекторное этическое и эстетическое.

Кроме того, она попадает во время темой героя — темой «человека, который вчера „был ничем“, а сегодня „стал всем“»¹⁶, как пишет Г. Дадамян в первом томе «Атлантиды советского искусства». И завтра снова стал ничем.

Но не только этим созвучна времени.

Восхититься человеком, раскrojившим череп отцу, воспеть его как героя. Разоча-

риваться, осознав, что отец остался жив. Спровоцировать этого героя на повторное убийство отца, чтоб довел начатое до конца и заслужил право именоваться убийцей. Прийти в ужас, увидев воспетое воочию.

Синг в 1907 году написал пьесу, предвосхитив, по сути, историю XX века.

Только — комедию.

Выдержки из дневника Чуковского:

22 декабря. *Вчера случилось великое событие: я после 8-летнего перерыва (или шестилетнего?) заказал себе новый костюм. Сейчас буду редактировать «Робин-зона Крузо», а потом примусь писать о Синге.*

30 декабря. *Сегодня утром я должен написать предисловие о Синге — и все отлыниваю. А между тем пьеса уже набрана. Откладываю дневник и берусь за статью.*

Вот и Новый Год. 12 часов 1923 года. *1922 год был ужасный год для меня, год всевозможных банкротств, провалов, унижений, обид и болезней. Я чувствовал, что черствею, перестаю верить в жизнь и что единственное мое спасение — труд. И как я работал! Чего я только не делал! С тоскою, почти со слезами писал «Мойдодыра». Побитый — писал «Тараканище». Переделал совершенно, в корень свои некрасовские книжки, а также «Футуристов», «Уайльда», «Уитмэна». Основал «Современный Запад» — сам своей рукой написал почти всю Хронику 1-го номера, доставал для него газеты, журналы — перевел «Королей и капусту», перевел Синга, — о, сколько энергии, даром истраченной, без цели, без плана! <...>*

Сейчас, напр., я сижу один и встречаю новый год с пером в руке, но не горюю: мне мое перо очень дорого — лампа, чернильница, — и сейчас на столе у меня моя милая «Энциклопедия Британника», которую я так нежно люблю. Сколько знаний она мне дала, как она успокоительна и ласкова. Ну, пора мне приниматься за Синга, нужно же наконец написать о нем статью!

5 янв. Человек рождается, чтобы износить четыре детских пальто и от шести до семи «взрослых». 10 костюмов — вот и весь человек. Вчера получил телеграмму из Студ. Худ. Театра: переменить «Плэй-боя» на «героя».

6 янв., ровно 3 часа ночи. Сочельник. Встал, чтобы снова написать о Синге. Принимаюсь писать третий раз, все не удается. Напишу и бракую. Вчера портной Слонимский принес мне костюм. Первый раз костюм не доставил мне удовольствия¹⁷.

И только 12 января, отвергнув три разных варианта, на четвертом Чуковский почувствовал, что, кажется, статья годная. Затруднял работу еще и поиск материала о драматурге: «Ни одной книжки о Синге найти невозможно в Питере, поэтому, соображая время постановки его пьес, я рылся в старых номерах „Acade <nrзб.>“ и „Athenaeum’a“, отыскивая крошечные и беглые рецензии о „Playboy’e“. Так как иностранный отдел Публ. Библиотеки заперт, я был вынужден сидеть в канцелярии, людной и шумной, и перелистывать журналы страница за страницей, примостившись у окна. В журналах по большей части не было оглавлений — и уходило часа 2 на то, чтобы разыскать нужные строки»¹⁸. Предисловие его — сочиненное в муках, а меж тем сочное, стремительное — по сей день остается лучшим разбором пьесы Синга. А из редакционного сектора Госиздата приходит бумага: «Так как Чуковский выражает свои собственные мысли — выбросить предисловие»¹⁹. Безжалостный и безграмотный приказ: «Его анализ — извращенно-индивидуалистический. Признавая „всечеловеческое значение“ и отрицая социальные мотивы творчества, Ч. приписывает Сингу „логику безумия“ и оправдание „мировой чепухи“. <...> Чуковский выдает талантливое изображение автором ограниченности и тупости ирландских фермеров и кабатчиков как выражение талантливости, богатства натур». Чуковский взбешен: «Из этого документа

так и вылезла на меня морда такого хамоватого тупицы, каких, бывало, ненавидел Чехов. Пусть бы зарезали статейку, черт с нею, но как-нибудь умнее, каким-нб. острым ножом»²⁰.

Кажется, переводчик отождествляет себя с драматургом, когда пишет: «Слишком зоркий был у Синга глаз, слишком отчетливо видел он те жалкие и смешные пружины, которые вертят людьми. Люди не внушали ему уважения. Если в жизни он и видел логику, это была логика безумия»²¹. И она выражается не только в обратной психологической мотивировке, отмеченной Чуковским.

Сравнивая Синга с Андреевым и Блоком, которые «болеют мировой чепухой и ненавидят ее», Чуковский находит, что «автор не проклинает мировую чепуху, но благословляет ее». И пьеса — «не сатира, но ода»²². Этой самой мировой чепухе. Под собою чуя и страну, и эпоху, Чуковский пишет: «В основе этой веры — отчаяние». В Синге он видит «эстета, приверженца искусства для искусства», живущего творением легенды, «превращающего воду в вино и грязных убийц в героев», нечувствительного к вопросам морали, антидогматического, не знавшего никаких других оценок, кроме эстетических: «даже национализм его был эстетический»²³. Беря тему фарсовую, драматург, по мысли Чуковского, превращает ее, благодаря языку, в «произведение высокой поэзии». Для изображения пышных героев — пышный язык, который Чуковский пытается передать в переводе. «Их речи действительно начинают пахнуть орехами и яблоками. Последний пропойца говорит у Синга так нарядно, картинно, певуче, что поневоле восхищаешься им»²⁴. При этом аутентичное наречие и система образов не замыкают текст на сугубо ирландской культуре.

«Всечеловеческое значение», в приписывании которого его обвиняли, и правда было дорого Чуковскому, считавшему

пьесу перемахнувшей границы национального и общечеловеческого. Чуковский записывает за Алексеем Диким, режиссером спектакля, желание поставить его перевод в Первой студии МХТ вне ирландского колорита — о вселенском — «Впервые дать произведение Синга без реально-бытовой, национальной окраски, впервые использовать материал, предлагаемый пьесой, для создания спектакля общечеловеческого, а не узко-национального»²⁵.

Дикий позднее признался, что как раз «против этого абстрактного решения резко восставал... Корней Чуковский. Он говорил тогда, и совершенно резонно, что международное выражает себя лишь в народном, что и Шекспир не был бы мировым художником, если бы в его пьесы под сказочной, мифологической и иноземной оболочкой не вошла действительность Англии эпохи позднего Возрождения. Он был прав, но я не внял его мудрым советам»²⁶. Синг, даже без сопоставления с Шекспиром, немыслим без ирландского колорита. Но мысль Чуковского не была узко-национальной: он ведь и национальному, и социальному (которое в то время понималось как «общечеловеческое») противопоставлял «всечеловеческое». Этим опережал свое время.

Общенациональное в режиссерском решении превратилось в интернациональное, подавалось визуально, буфонно и не без «капустного» эффекта. Как говорилось в одном фельетоне, актрисы «заставляющие воображать», что они испанки, а не ирландки, сменялись немцами из Баварии «в костюмах, гримах и галстуках» и многочисленными мужчинами и женщинами, чью «национальность и родословную определить точно или приблизительно» вообще не представлялось возможным. Зритель под конец спектакля уже решительно запутывался «в интернациональном обществе цыганок, испанок, англичанок, ирландок, норвежек и немцев, встретившихся неожиданно... на сцене»²⁷.

Этот же фельетонист верно объясняет просчет режиссерского смешения национальностей: «Нечаянный отцеубийца как „герой“, неудачный отцеубийца как преступник, невольный отцеубийца как враг. Отцеубийство „за глаза“ как подвиг и героизм, отцеубийство — на глазах как преступление, отцеубийство, вызывающее смерть, как — дерзание и сила; отцеубийство, сохранившее жизнь, как — бессилие и немощ.

<...>

Разве могут быть в этом мире люди из разных стран, а не из единой земли, красной от крови желаний, страстей любви и ненависти, незримо превратившейся в быт?»²⁸ Тогда как «всечеловеческая» трактовка Чуковского — как раз про «единую землю».

Э. С. Капитайкин в статье «Режиссура Московского Художественного театра второго» вообще полагал, что, «лишившись ирландской окраски, „Герой“ обрел русский колорит»²⁹. Это не совсем исторически верно. Он, обобщая, вероятно смотрел на «Героя» уже через призму «Блохи» (спектакль Дикого 1925 года). «Философским премудростям „Эрика“ и „Архангела Михаила“ Дикий противопоставил грубый простонародный быт без проблем и подтекстов»³⁰. Карнавализация быта в «Герое» предвосхищала шальной, едкий лубок «Блохи». «Быт в спектакле был густой, но какой-то вневременной, обобщенный». Особым вещественным выражением этого явились, по замыслу Дикого, «стилизированные, с причудами костюмы, среди которых были и фраки»³¹.

Показателен забавный эпизод. Когда «на премьеру явился Вл. И. Немирович-Данченко», он «вежливо просидел весь спектакль, а потом пришел за кулисы и задал... деликатно покашливая, один-единственный вопрос: „Скажите, пожалуйста, а почему — фраки?“». Дикий стал вдохновенно распространяться на тему межнационального... Немирович слушал,

«слушал внимательно и, все-таки не дослушав, снова спросил: „Это все я понимаю, конечно. Однако почему — фраки?“»³².

После смерти Вахтангова перед Первой студией встал вопрос, по какому пути идти: по режиссерскому или актерскому. По пути театра или по пути Студии. И тогда возникла оппозиция Дикий — Михаил Чехов. Дикий был за режиссерский, Чехов за актерский. И хотя Вахтангов вел Студию к Театру, у Дикого не было такого авторитета, чтобы победить в этой сценической полемике с Чеховым. Следуя за Чеховым, Студия стремительно отдалялась и от Художественного театра, и от режиссерского театра в принципе, пусть и оставаясь явлением режиссерской эпохи. Студия сближалась с актерской лабораторией, ее движущей силой был, как говорил Э. С. Капитайкин, остроугольный ансамбль — диссонанс актерских индивидуальностей. И. Н. Соловьевой высказана мысль, что оппонирование Дикого Чехову «очевидно уже в „Герое“. Нагловатая фабула, терпкий цинизм выводов, плотность бытовой материи в сочетании с озорством трюков, нарочитая грубость актерских средств»³³ — против эзотерики Чехова. Попытка режиссуры против актерского диссонанса. Их «разный „состав крови“ мешал распознать, какие единые театральные принципы могут выкристаллизоваться в результате соседства трагически гротескного мира „Гамлета“ и „Петербурга“ — с эксцентричным показом человеческой натуры в „Герое“ Дж. Синга»³⁴. Пойдя за Чеховым, Студия осталась Студией, пусть даже театром-студией, а могла бы быть театром.

И. Шестова, пишущая о Серафиме Бирман, недвусмысленно отдает предпочтение духовным поискам Чехова, подчас принижая «„земнородность“ (выражение Дикого)»³⁵ оппонента. Но Дикий был не только «вечною бедой», был еще и «гордостью Первой Студии»³⁶ (слова Гиацинтовой). Чуковский записал в дневнике о нем: «...умный, даровитый, себе на уме — вроде

Куприна — чудесный исполнитель Джона в „Сверчке“ — без высших восприятий, но прочный и приятный человек. На лице у него детски-хитрое, милое выражение, играет он четко, обдуманно, работает, как черт, и режиссерствует без суеты, без криков, но авторитетно»³⁷. Без высших восприятий. Чуждый чеховской теософии. Кроме того, у них в принципе отличалось понимание того, что такое театральный коллектив и его организация в спектакле.

5 декабря в «Жизни искусства» в заметке о том, что «в 1-й Студии МХАТ заканчивается работа над постановкой пьесы Синга»³⁸, подчеркивалось: перевод сделан специальный, новый, Чуковским. Вообще студийцы его ввели «в свою среду как равного»³⁹, что было необычайно для него важно, и даже к советам его прислушивались. Например, когда переводчик сказал Дикому на репетиции, что для любовной сцены нужны совсем иные краски — балладные, — то режиссер «согласился, принял все... указания»⁴⁰ и переделывал эту сцену битых две недели. И это того стоило. Контрастное остальному действию, сценическое «чудо величайшего преображения», как не без сентимента написал С. Ауслендер, «возникает среди всего этого шума и суетни буффонады... преображает жалкого идиотика и смешную дикарку, и вдруг делает их прекрасными, почти недостижимыми героями»⁴¹. Чтобы вслед за тем низвергнуть недостижимых.

«Весь этот» шум и суета буффонады были для Дикого программны. В пьесе Синга режиссер вычитывал игру про то, что героев нет. Через эксцентрику ощутил ее замес — «реалистического и условного, тоску о чистом в человеке и парадоксальное отрицание самой возможности человеческой чистоты» плюс отсутствие «безупречной народности, ибо мораль ее шатка, а выводы скептически»⁴². Дикий искал остроту театральной формы, но скатывался до острот. О. Литовский в рецензии 1923 года написал так: «Постановка А. Ди-

кого (кажется, дебют), несомненно, далеко ушла от канонов Художественного театра, приближаясь не столько к стилю Вахтангова, сколько к Форрегере⁴³. Это была первая постановка Дикого в Студии, но не дебют: в 1921-м он уже ставил «Зеленого попугая» А. Шницлера в Студии Шаляпина. В студийном спектакле многое «берется» за счет ансамбля, сплава ученического прошлого. Но ведь игравшие «Героя» уже были без пяти минут как МХАТ Второй.

На пути к МХАТ-2 в игре актеров «с начала 20-х гг. означалась сжатость, воля к обобщению, к выделению немногих, важнейших черт, усиленная проработка пластики»⁴⁴. Кроме того, новое пространство: с 1921 года это просторное помещение бывшего театра «Альказар» — следовательно, новые масштабы, новые требования к актерам Студии. Требования четких мизансцен, звучной и внятной подачи текста, активного „общения“, рельефной лепки характеров»⁴⁵. Зал большой, камерность учебного показа теряется. И критики не без некоторого злорадства отмечают программный выход в «Герое» на «широкую аудиторию» вместо игры на «удрученного интеллигента из почитателей МХТ»⁴⁶.

Расслышав пульс Студии и, что еще важнее, расслышав время — а это «шаг вперед, так как до сих пор МХТ со своими придатками был бесконечно далек от способности прислушаться к современности»⁴⁷, — Дикий попытался взвинтить в актерах эксцентрический нерв. Почти все рецензенты противопоставляют его спектакль мхатовской традиции, фиксируя процесс отхода Студии «все дальше и дальше... от своей „метрополии“»⁴⁸. Это, конечно, еще и лакомый для критиков повод отточить перо: «Если в этой постановке и есть нечто героическое, то это дерзновение Дикого — режиссера пьесы, поставившего „Герой“ Синга в самом... respectable отпрыске МХТ — Первой Студии». Вызов имиджу Студии в постановке чувствовался и снисходительно

поощрялся. Находили, что «эта полуудача или полунеприятная приятна в Первой Студии, где привыкли видеть благопристойные скучные пьесы, в благопристойной постановке...»⁴⁹.

С другой стороны, критики не до конца понимали, как надо реагировать на эту нескучную пьесу, вероятно предчувствуя веяния цензуры. С июня 1922-го работает Главлит (дремучая советская цензура). Премьера же — 17 января 1923-го — приходится аккурат перед учреждением Главреперткома по надзору за репертуаром (в феврале 1923 года), который все пьесы поделит на запрещенные, разрешенные и — допустимые, но не рекомендованные для широкой аудитории. Кто хвалил «Героя» за «антиклерикальную пропаганду»⁵⁰, кто возмущался, что в пьесе «ни словом не упоминается о ненависти к угнетателям»⁵¹, а иной вообще ругал ее за нескучность — «она не только насквозь литературна и статична, она не допускает действительности»⁵². (Это при том, что Синг есть преддверье МакДонаха, одного из самых репертуарных драматургов современности.) Не чувствовали критики и драматической упругости перевода Чуковского, думали, что он «прекрасная и остроумная книга для чтения»⁵³.

Противоречивый спектакль в репертуар МХАТ-2 не включили. В «Опыте восстановления биографии» даже среди студийных работ нет его программки. Сам режиссер сразу после премьеры «малодушно уехал в санаторий, ожидая „разгромных“ рецензий о спектакле. Впрочем, их не было. <...> Спектакль имел „среднее“ признание и „среднюю“ прессу»⁵⁴. Для Дикого спектакль озаменовал собой право «на самостоятельную режиссерскую работу в театре», хотя он «в глубине души... знал, что провалился, и это было основным полезным выводом спектакля»⁵⁵. Впрочем, он своего знания не скрывал. Как-то, записывает Чуковский, на одном из обсуждений в Доме Печати «все оживились, когда Юлий [Юрий] Соболев стал разносить

постановку „Героя“, и смотрели на Дикого сладострастно, ожидая, как-то он отделает Соболева. Но Дикий сказал, что статья Соболева ему нравится, и все увяли: мордобой не состоялся»⁵⁶.

Однако из «средней» прессы, из оценки проблем и достижений этого провального спектакля, не примечательного на фоне титанов 1922 года, выходит, что не такой уж он был и провальный, а очень даже процессуальный.

Из дневника Чуковского:

14 янв. *Получил телеграмму из 1-й Студии. Приглашают на первое представление. Ехать ли?*⁵⁷

Процессы, происходившие в Первой студии, отражает в первую очередь вавилонская разноязыкость постановки — разноязыкость пьесы и игры, актеров и режиссера.

Актеров обвиняли в том, что те «бывали слишком всерьез серьезны и потом не находили естественно легких переходов к буффонаде»⁵⁸. Эта подробность и «психологизация» сказывались на темпе, растянутом, кое-где буксующем из-за «несколько чеховских переживаний и усложненных „психологических“ моментов, вряд ли уместных для этой пьесы»⁵⁹. Писали уничижительно: мол, «проглядывал даже намек на желание дать буфф, гротеск. Но в МХТ „пауза твоя — враг твой“. Темп товаропассажирский». Притом «сквозь всю трафаретную приглушенность голосов, полужесты, полудвижения — почувствовалось желание дать бодрый спектакль, без нытики, без психопатии, без надрыва». Желание приписывали режиссеру, невоплощенность — актерам. «Вероятно, Дикий этого хотел. Вероятно, актеры этого не поняли»⁶⁰.

Когда Дикий писал повесть своей «театральной юности», стоял 1957 год, и потому режиссер каялся в отклонении от реализма: «И в самых режиссерских приемах я отклонялся тогда от реализма, все время стилизуя и подчеркивая, приходя тем самым в невольное противоречие с актерами, которые и в этом спектакле

были правдивы и интересны, в особенности игравший главную роль Кристофера В. Ключарев и С. Гиацинтова в роли Пеггин — возлюбленной „героя“»⁶¹. В рецензиях же 23 года о правдивости не было и речи: «...у Ключарева для героя не хватает голоса... Гиацинтова думала, что достаточно „забасить“, чтобы получилась деревенская девочка, а Скуковский, изображая фермера, так рычал, что даже в провинции завидовали»⁶². Возможно, это реакция критиков на брутальность сценической формы спектакля, которая не вписывалась в их понимание как театральности, так и правды. В одном из фельетонов прямо говорится об «искусстве грубости на театре». В нем «четкость театральных мазков» Дикого, «решительность театральной резкости, кровь театрального темперамента» противопоставляются его же «грубости, лишенной утонченности иронии, и оттого грубящей жизненно»⁶³, то бишь якобы не театрально.

Когда читаешь у Чуковского в дневнике о жене Дикого, Екатерине Корнаковой, «молоденькой монголке с опьяненным тихим лицом, за которым чувствуется отчаянная безумная кровь»⁶⁴, представляешь, как тему Пеггин, «темую бешено вспыхивающей, бродящей крови — наследия воинственного духа и кровавых религиозных войн прошлого — К. могла бы замечательно сыграть в спектакле Дикого»⁶⁵. Удивительно не то, что «режиссеру требовались куда большая буффонная резкость»⁶⁶ и пресловутая грубость, а то, что на эту роль он назначает (или натаскивает?) Гиацинтову — лирическую актрису Первой студии. У нее были, по словам очевидцев, «резко нарисованы глаза», поставлен «крикливый голос»⁶⁷, она, как и Попова, шаржировала. Попова (вдова Квин), судя по отзывам, более всех подпадала под стилистику спектакля и в нестройной игре транслировала пестроту, присущую всей постановке в целом: «парадоксальную фантастику, где так прихотливо сливаются и язвительная насмешка,

и болезненная гримаса, и грубая буффонада, и подлинные человеческие чувства, и страсти, вспыхивающие яркими искрами»⁶⁸.

Ауслендер писал: «Станный спектакль, который все время беспокоит, а местами волнует своими парадоксальными неожиданностями. Это беспокойство, будоражение зрителей входит в замысел автора и исполнителей, иногда оно переходит в неприятное недоумение и это — неудача и автора и исполнителей»⁶⁹. Зрители не понимали жанра: «Что это — трагедия, злая сатира или просто беспечная веселая буффонада»⁷⁰. На самом деле — и то, и то, и то. Изменчив был как жанр, так и рисунок роли. Ключарев без конца сменял образ жалкого юродивого на бесшабашного оболытателя и свершал «опасные переходы очень изящно... без всякого напряжения»⁷¹. У Чуковского в дневнике актер предстает еще не поборовшим напряжение: «...Ключарев, молодой человек, 24 лет, который будет играть непосильную ему главную роль — умница, начитанный, любит стихи, играет на бегах — и волнуется своей ролью очень»⁷². Эта роль стала у Ключарева любимой из сыгранных в Студии.

Ключарев играл гиньольный контраст. Вначале изображал «дефективного питомца колонии малолетних преступников»⁷³, так что писали даже и про «лапотника с частушечным налетом»⁷⁴, а в последнем акте («в бурном и ярком потоке третьего акта»⁷⁵) уже без «патологических нот»⁷⁶ смело выказывал «большой сценический темперамент»⁷⁷, доходя до «подлинного трагического»⁷⁸ в сцене повторного убийства отца, совершал прыжок из состояния в состояние посредством трюка. Толпа, меченная (по принципу «Эрика») визуально — клоунские гримы, «карикатурно-балаганские костюмы и страшные маски лиц и эти волнующие переходы от трагедии к фарсу»⁷⁹, — выносила на своих руках героя под торжественный марш Николая Рахманова. Но, завидев ожившего отца, «обезумевшие от страха крестьяне под-

брасывали Кристи Мэгона на добрый метр вверх, после чего он летел прямо в объятия жертвы...»⁸⁰. Еще и сальто делал. Трюк, достойный Игоря Ильинского, вскоре сменившего в этой роли Ключарева. И если «Ключарев доводил придурковатость персонажа Синга до клинического идиотизма, рисуя порой жутковатую картину психического заболевания», то «Ильинский создавал некий гибрид Труффальдино и Иванушки-дурачка»⁸¹.

Сам факт, что в спектакль спустя месяц после премьеры был введен к тому времени мейерхольдовский актер Игорь Ильинский, заслуживает отдельного внимания. Это ведь сразу дисбаланс. Языка, техники, ансамбля. Ильинского, чьи отношения с Мастером на тот момент охладились, в «лоно МХАТ» зазвал Дикий. Актер Кристофера подал через балаган (буквально), по-своему толкуя роль, что, впрочем, не смутило Дикого (а может, как раз соответствовало его режиссуре). «Труппа Первой студии несколько настороженно, но в общем безусловно положительно»⁸² приняла его игру. «Настороженность ее была проявлена главным образом по отношению к яркой и несколько свободно-условной манере исполнения, принесенной мной от Мейерхольда и иногда не вязавшейся с реалистической точностью и простотой Художественного театра, которой были верны актеры Первой студии»⁸³, — вспоминал Ильинский. После Вахтангова верность Студии Художественному театру претерпевала изменения, но разница актерских энергий, конечно, ощущалась и воспринималась как испытание.

Левая пресса торжествовала. «Ильинский настоящий, испытанный мастер в театре левого крыла» выступил в «плоть от плоти и кровь от крови МХТ, в его первом и любимом детище» и утер нос правым, возвратив «упрек в ученичестве актеров левого фронта... знатокам и ценителям МХТ». По словам рецензента, все студии, кроме Поповой, Гиацинтовой и Волкова,

сразу выщвели «тусклым фоном», игра их предстала как «преодоленное режиссером ученичество». Ибо «то, что легко, без нажима дается Ильинским, то, что неотъемлемо от него в силу дарования, не достигается остальными, несмотря на напряжение, сверхчеловеческие усилия, старательность»⁸⁴. Ввод его в спектакль оказался еще одним поводом для лозунгов — «Настоящие актеры и мастера создаются в жизненной, вольной школе левого искусства, а не аккуратными прилизанными теориями в бюрократической атмосфере, которая отдается за систему дисциплинирования актера» — и еще одним аргументом в борьбе против «пресловутого натурализма, в котором, как полагает МХТ, он не имеет соперников»⁸⁵. Тот факт, что в Первой студии о натурализме и речи не было, оставляется рецензентом без внимания. Для него, конечно, главным представлялось, что Ильинский создал босяцкий «натуральнейший тип, но без примеси „натурализма“, как его принято понимать»⁸⁶. Меж тем сам образ для истории записан толково: «малоиспользованный, натуральнейший тип природного забулдыги, бродяги с романтической жилкой», как какой-нибудь пацан из портового города, такой, из «имеющих склонность к бродяжничеству веселых парней, вралей» с налетом «легкого донкихотства»⁸⁷.

Студийцы стремились играть в унисон с Ильинским, равняться на его игру, но «напряженно овладевали условными театральными масками, сплошь и рядом сбиваясь на знакомый психологический рисунок роли»⁸⁸. Иностраный актер сколь обновил спектакль, столь и спутал, нарушив и без того уже распадающийся на индивидуальности студийный ансамбль. (Такое же разностилье случилось потом в «Укрощении строптивой» В. С. Смышляева и А. И. Чебана, но там, в силу коллективной режиссуры, его удалось использовать на благо взаимной импровизации. «За всю мою жизнь я, — вспоминал Ильин-

ский, — пожалуй, не встречал такой увлеченной, дружной, истинно товарищеской атмосферы, которая царила в репетиционной работе: Готовцев, Чебан, Володя Попов, Волков, Смышляев беспрерывно подсказывали друг другу разные трюки, интонации, находки. Импровизации следовали за импровизациями»⁸⁹.)

Впечатляет, как тот же Ильинский в том же качестве приглашенного артиста в чужой коллектив (Академического, бывшего Александринского театра) в той же пьесе через каких-нибудь два года вызвал уже совершенно иную реакцию критики.

Это был 1925 год, и Чуковский уже охарактеризован как «буржуазный критик», и пьеса Синга «где не раздается нотки протеста против... стадности, нет намека на классовое пробуждение или сознание (это в угнетенной Ирландии, в стране картофельной диеты, нищенской эмиграции)... не может претендовать на интересы и симпатии сознательного пролетарского зрителя»⁹⁰. Спектакль Дикого к тому времени совершенно обесценен, ибо если, «как было в Москве, вычеркнуть из пьесы все специфическое, ирландское и оставить в ней только „вселенское“, „общечеловеческое“, то пьеса явится простым мелким фарсом, немощной потугой на какое-то идеологическое значение»⁹¹.

Про Ильинского в спектакле 1925 года⁹² уже говорится, что, «несмотря на всю его несомненную талантливость и прекрасное, своеобразное мастерство, он совсем не так значителен, чтобы мог играть вне ансамбля и вне постановки. Ильинский в театре Вс. Мейерхольда неизмеримо выше, чем в б. Александринском»⁹³. Интересно, что, по-видимому, здесь он так же «повторял пройденное» у Мейерхольда, как и в спектакле 1923 года, но теперь это ставилось ему в вину. «Как в „Рогоносце“, все патетические монологи он читает с явно насмешливой, иронической интонацией, подчеркивая ее утрированными комическими движениями. Всю вообще

игру строит как ряд выходов — антрэ, делает их очень расчетливо и четко, — а затем сейчас же перестает играть...»⁹⁴. В Акдраме (вероятно, как в Первой студии) «весь состав настолько расходится с приемами Ильинского, что говорить о целостном спектакле совершенно невозможно. Все попытки академистов, играющих достаточно крепко, подделаться под стиль Ильинского, конечно, безнадежны, почти так же, как безнадежны и неинтересны многие попытки Ильинского вести сцены в обычном театральном-разговорном тоне». Но если в 1922-м и 23-м это доказывало его превосходство, то в 1925-м — уже «слабость» («так как всю роль построить на эксцентризме ему не удастся, то и весь образ, даже в техническом плане, оказывается невыдержанным»⁹⁵).

В 1923 году козлом отпущения назначили художника. Хотя и писали про то, «что режиссура не довела своих замыслов до воплощения», про «„смешение стилей“ — правоверного мхатейного с камерно-комиссаржевщиной», но главной причиной неудачи сочли «флирт с Радаковым, декорации которого весьма слабы, а „изломанная площадка“ подготовительного класса»⁹⁶. (Строго говоря, декорации сочиняли двое: Александр Радаков и его помощник, по словам Чуковского, «талантливый Либак» — художник, музыкант, танцор»⁹⁷, но вину не делили пополам.) Когда переводчика, после премьеры приехавшего в Москву, «встретили растерянно», когда он «из уклончивых ответов... понял, что Синг провалился», то записал в дневнике: «Всю вину они возлагают на Радакова»⁹⁸.

Радаков — сатирический график, иллюстратор, плакатист, с 1912-го сценограф. Литовский считал, что «Радаков сделал для этой пьесы отличные декорации. И костюмы, и живопись — вполне в тоне и в стиле текста»⁹⁹. На обложке «Зрелищ» № 21 — первоначальный эскиз декорации. Задник — огромное круглое. Это солнце. Что-то от футуризма. Как с восторгом

писал Ауслендер, «во втором акте мрачные ночные тона декорации сменяются яркой золотой солнечностью» завалившегося «карикатурного, но пленительно яркого Радаковского»¹⁰⁰ шара. Справа — импровизированный шуточный трон, на него толпа в момент триумфа сажает героя. Спинка — в виде человека, смахивающего на шаржированного тотемного идола, с короной-кокошником на голове и посохом в руке. Слева то ли крест, то ли указатель, с которого свисает сушеная рыба. Посередине — светлая широкая полоса дороги. Все остроугольное и кривое — свалка линий, нагроможденных вкривь и вкось.

В 1908-м Радаков был главным редактором и художником журнала «Сатирикон», и один из фельетонистов не преминул сослаться, что «самое место действия происходило на обложке „Сатирикона“, и оттого утрачивало все признаки театра»¹⁰¹. Другой рецензент тоже видел проблему оформления в плакатном и иллюстраторском прошлом художника: «Совершенно ясно, что А. Радаков не помог режиссеру. Остроумный карикатурист перенес все приемы плоской карикатуры (плоской в смысле рисунка) на сцену. Получились безжизненно-неповоротливые костюмы, которым не помогла ни аппликация, ни самый пышный разнообразный подбор цветов и материалов»¹⁰².

На иллюстрации к статье Ауслендера в «Театре и музыке» вышагивает диспропорциональная троица персонажей спектакля: круглый, из карманов рубашки торчат батоны, разлинованные по диагонали, одна лямка комбинезона наискось, пузатый с колотушкой и еще один, художочный, с головой, рассеченной надвое, — отец Кристофера — жилистые костлявые руки тянутся из засученных рукавов двукрылого фрака. А в «Зрелищах» № 22, возле рецензии, уперла руки в боки Вдова Квин — Попова. Вся ромбовидная, с треугольными мышцами. (Огромный нос картошкой, лицо тоже многоугольное, в скрещении

диагональных морщин угрожающая улыбка.) На шее бусы в два ряда, на голове воинственно повязанный платок, и тело все перемотано одеждами в косую клетку. По картинкам сложно поверить в несценичность такого визуального решения, но текст возле них гласил: «Еще раз для зрителя стало ясно, что один или два художника в России являются художниками на сцене (если говорить о „художестве“ в театре) и попытки остальных, также, как попытка Радакова, „мертва“ [ы], несмотря на всю „старательность“ художника»¹⁰³. Студийцы тоже предпочитали переложить всю ответственность на Радакова: «Мы видели, что он губит пьесу, но было уже поздно... Нелюбовь к Радакову чувствуется во всех отзывах о нем. „Он никогда не мыл шеи. Никогда не умывался. В его комнату войти нельзя было: грязь, вонь; помадит свои вихры фиксатуаром. Лентяй, ленив до такой степени, что, созвав всех малевать декорации, сам лег спать“ и т. д.»¹⁰⁴.

Чуковский же был, скорее, против трактовки Дикого, глухой к стилю Синга,

который автор перевода ставил во главу угла. Против стремления «играть каждую пьесу не в том стиле, в каком она написана, а непременно навыворот»¹⁰⁵. Шире — был против времени, не чуткого к искусству, — времени, которое не расслышало пьесу о себе самом.

После 26 февраля. Я читал в Доме Печати о Синге, но успеха не имел. Никому не интересен Синг, и вообще моск. нэпманская публика, посещающая лекции, жаждет не знаний, а скандалов. <...>

У меня большая грусть: я чувствую, как со всех сторон меня сжал сплошной нэп — что мои книги, моя психология, мое ощущение жизни никому не нужно. В театре всюду низменный гротеск, и, например, 20 февр. я был на «Герое» Синга: о рыжие и голубые парики, о клоунские прыжки, о визги, о хрюканье, о цирковые трюки! Тонкая, насыщенная психологией вещь стала отвратительно трескучей. Кини¹⁰⁶ сказал мне: «О Синге говорили, что его слова пахнут орехами (nuts). Но nuts в Америке значит также и дураки»¹⁰⁷.

Примечания

¹ Итоги зимнего сезона // Эрмитаж. 1922. № 1. С. 5.

² Чуковский К. И. Дневник: В 3 т. М., 2011. Т. 2. С. 59.

³ Там же. С. 58.

⁴ В Первой студии хранились элементы сценографии и реквизит из разных спектаклей Художественного театра.

⁵ Там же.

⁶ Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 510.

⁷ Аббат Фанфрелюш [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁸ Чуковский К. И. Дневник. Т. 2. С. 58.

⁹ Гаевский В. Год 1922 // Гаевский В. Книга ожиданий. М., 2014. С. 18–19.

¹⁰ «Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей / Сост. Е. В. Соколова / Российский институт сценических искусств. СПб., 2016.

¹¹ Таршис Н. [Комментарий к опубликованной программке конференции «„Золотой сезон“ советского театра (1921/1922 гг.)»] // ПТЖ. Официальный сайт. 2011. 17 нояб. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/zolotoj-sezon-sovetskogo-teatra-1921-1922/> (дата обращения 4.03.16).

¹² Блок А. [Письмо К. Чуковскому от 26 мая 1921] // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 537.

¹³ Мандельштам О. Гуманизм и современность // Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 287.

¹⁴ Итоги зимнего сезона // Эрмитаж. 1922. № 1. С. 5.

¹⁵ Гаевский В. Год 1922 // Гаевский В. Книга ожиданий. С. 20.

¹⁶ Дадамян Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991: В 2 ч. М., 2010. Ч. I. 1917–1932. С. 245.

¹⁷ Чуковский К. И. Дневник. Т. 2. С. 63–70.

¹⁸ Там же. С. 78.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 79.

²¹ Чуковский К. Синг и его «Герой» // Собр. соч.: В 15 т. М., 2001. Т. 3. С. 540.

²² Там же. С. 541, 542.

²³ Там же. С. 546.

²⁴ Там же. С. 543.

²⁵ Там же. С. 545.

²⁶ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 346.

²⁷ Конек-Горбунок. Путешествия по театрам: [Генеральная репетиция] // Театр и музыка. 1923. № 4 (17). С. 516.

²⁸ Там же. С. 517.

²⁹ Капитайкин Э. Режиссура Московского Художественного театра второго // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 164.

³⁰ Там же.

³¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 346.

³² Там же. С. 346–347.

³³ Соловьева И. Алексей Денисович Дикий // МХАТ Второй: Опыт

восстановления биографии. М., 2010. С. 383.

³⁴ *Васильева С.* «Любовь — книга золотая» // Там же. С. 60.

³⁵ *Шестова И.* Серафима Бирман: от Первой Студии МХТ к МХАТ Второму // Русское актерское искусство XX века. СПб., 2013. Вып. 4. С. 94.

³⁶ *Гиацинтова С.* С памятью наедине. М., 1985. С. 238.

³⁷ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 59.

³⁸ [Б. п. Об окончании работ по подготовке пьесы для постановки] // Жизнь искусства. 1922. 5 дек. С. 4. (Московская хроника).

³⁹ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 59.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 525.

⁴² *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. С. 345–346, 346.

⁴³ *Литовский О.* «Герой» Синга в 1-й студии Художественного театра: [Спектакль 1923 г.] // *Литовский О.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. М., 1963. С. 214.

⁴⁴ *Соловьева И.* Алексей Денисович Дикий // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. С. 382.

⁴⁵ *Капитайкин Э.* Режиссура Московского Художественного театра второго // Театр и драматургия. Вып. 4. С. 159.

⁴⁶ *Пир.* МХАТ. Первая студия. На генеральной — Синга // Зрелища. 1923. № 21. С. 14.

⁴⁷ *Аббат Фанфрелюш* [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия. Еще о «Герое» Синга // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁴⁸ *Литовский О.* «Герой» Синга в 1-й студии Художественного театра: [Спектакль 1923 г.] // *Литовский О.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 214.

⁴⁹ *Пир.* МХАТ. Первая студия. На генеральной — Синга // Зрелища. 1923. № 21. С. 13, 14.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ *Литовский О.* «Герой» Синга в 1-й студии Художественного театра [Спектакль 1923 г.] // *Литовский О.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 214.

⁵² *Аббат Фанфрелюш* [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия.

Еще о «Герое» Синга // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁵³ Там же.

⁵⁴ *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. С. 347.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 82–83.

⁵⁷ Там же. С. 73.

⁵⁸ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 524.

⁵⁹ *Литовский О.* «Герой» Синга в 1-й студии Художественного театра [Спектакль 1923 г.] // *Литовский О.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 214.

⁶⁰ *Аббат Фанфрелюш* [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия. Еще о «Герое» Синга // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁶¹ *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. С. 346.

⁶² *Аббат Фанфрелюш* [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия. Еще о «Герое» Синга // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁶³ *Конек-Горбунук.* Путешествия по театрам: [Генеральная репетиция] // Театр и музыка. 1923. № 4 (17). С. 517.

⁶⁴ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 59.

⁶⁵ *Васильева С.* Екатерина Ивановна Корнакова // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. С. 417.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 524.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 525.

⁷² *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 59.

⁷³ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 524.

⁷⁴ *Пир.* МХАТ. Первая студия. На генеральной — Синга // Зрелища. 1923. № 21. С. 14.

⁷⁵ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 525.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ *Пир.* МХАТ. Первая студия. На генеральной — Синга // Зрелища. 1923. № 21. С. 14.

⁷⁸ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 525.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ *Капитайкин Э.* Режиссура Московского Художественного театра

второго // Театр и драматургия. Вып. 4. С. 164.

⁸¹ Там же.

⁸² *Ильинский И.В.* Сам о себе. М., 1984. С. 244.

⁸³ Там же.

⁸⁴ *Пир.* МХАТ. Первая студия. И. Ильинский в «Герое» // Зрелища. 1923. № 31/32. С. 11.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 12.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ *Капитайкин Э.* Режиссура Московского Художественного театра второго // Театр и драматургия. Вып. 4. С. 164.

⁸⁹ *Ильинский И.В.* Сам о себе. С. 244–245.

⁹⁰ *Адоныч Г.* Герой // Жизнь искусства. 1925. № 12. С. 4.

⁹¹ Там же. С. 5.

⁹² Постановка Н. Берсенева.

⁹³ *К. Т.-О.* Гастролер в Акдраме: [И. Ильинский в роли Кристофера] // Рабочий и театр. 1925. № 13. С. 12.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же. С. 12–13, 13.

⁹⁶ *Аббат Фанфрелюш* [Шершеневич В. Г.]. МХАТ. Первая студия. Еще о «Герое» Синга // Зрелища. 1923. № 22. С. 15.

⁹⁷ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 82.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ *Литовский О.* «Герой» Синга в 1-й студии Художественного театра [Спектакль 1923 г.] // *Литовский О.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 214.

¹⁰⁰ *Ауслендер С.* «Герой» // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 524.

¹⁰¹ *Конек-Горбунук.* Путешествия по театрам: [Генеральная репетиция] // Театр и музыка. 1923. № 4 (17). С. 516.

¹⁰² *Пир.* МХАТ. Первая студия. На генеральной — Синга // Зрелища. 1923. № 21. С. 14.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 82.

¹⁰⁵ Там же. С. 83.

¹⁰⁶ Спеджи Милтон Кини — американский филолог, представитель АРА — ассоциации помощи голодающим.

¹⁰⁷ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 82–83.

Майкл Фрейн

Замечания о переводе*

Перевод с английского и примечания Ю.В. Савиковской

Английский писатель, драматург и переводчик Майкл Фрейн (р. 1933) наиболее известен в России как автор фарса «Шум за сценой» (1982) и пьесы «Копенгаген» (1998), в центре которой — встреча физиков Нильса Бора и Вернера Гейзенберга в Копенгагене в 1941 году. В октябре этого года на сцене московского РАМТа состоялась премьера спектакля по еще одной пьесе Фрейна — «Демократия» (2003), в основе которой, как и в «Копенгагене», реальные исторические события: уход с поста канцлера ФРГ Вилли Брандта в связи со шпионским скандалом в его ближайшем окружении. Многие пьесы Фрейна еще не переведены на русский язык. До «Шума за сценой», принесшего ему всемирную славу, Фрейн написал фарсы «Алфавитный порядок» и «Старые добрые», которые периодически ставятся в Британии. Его перу также принадлежат пьесы «Благодетели» (1984), «Балморал» (1987), «Смотри, смотри» (1990), «Здесь» (1993), «Жизнь после смерти» (2008). В 2014 году Фрейн выпустил сборник «Театр в спичечном коробке». Майкл Фрейн — автор романов «Переводчик на русский язык» (1966), «Теперь тебе все известно» (1993), «Одержимый» (1999), «Шпионы» (2002), «Скиос» (2012).

М. Фрейн перевел на английский язык пьесы А.П. Чехова «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», переработал его «Безотцовщину» в пьесу «Дикий мед».

В книге «Сценические ремарки» Фрейн рассказывает о своих театральных работах, включая переводы Чехова. Данная публикация — перевод одной из глав этой книги.

<...> Любой, кто переводит Чехова, с болью думает об очень большом количестве других версий его пьес, которые были созданы за предыдущие годы, и знает о враждебном отношении Чехова к самой идее перевода: «Я ведь не могу их остановить? Ну, пускай себе переводят, все равно ничего путного не выйдет»¹. Насколько мне известно, все более ранние английские версии были созданы или людьми, которые могли прочесть оригинал, но никогда сами пьес не писали, или же английскими драматургами, которые иногда знакомились с текстом через сделанный для них подстрочник, а иногда — через уже вышедшие издания. Такой путь знакомства с пьесами часто совмещался с мистическим знанием того, что хотел сказать Чехов или что он должен был сказать, если был бы больше похож на них самих. Единственным оправданием новой попытки в моем случае является то, что я знаю русский язык и пишу пьесы. Перевести пьесу — это почти что написать новую. Первое правило, конечно же, состоит в том, что каждая фраза, сказанная тем или иным персонажем в конкретный момент, должна звучать так, как если бы он говорил по-английски с рождения. Чтобы понять это, надо вжиться в персонаж или попробовать сблизиться с ним, как если бы это был твой собственный герой. Второе основное правило, как мне кажется, заключается в том, что

* Фрагменты одной из глав книги: *Frayn M. The Stage Directions: Writing on Theatre, 1978–2000. London: Faber and Faber, 2008. P. 202–219.* Перевод печатается с разрешения автора книги.

каждая фраза должна быть понятна сразу — так, как это происходит при просмотре пьесы на русском. В спектакле нет сносок, и в нем нельзя вернуться на предыдущую страницу.

Практические сложности возникают тогда, когда применяешь эти правила, особенно в отсылках к привычным понятиям, которые незнакомы современному английскому зрителю. Некоторые я развил, другие убрал из перевода. Самые сложные проблемы возникают в связи с многочисленными литературными аллюзиями. О них я говорю подробнее в замечаниях о каждой отдельной пьесе. Я работал с ними по-разному. Некоторые из них несущественны и во всяком случае будут непонятны современному русскому зрителю — поэтому я посчитал, что имею право убрать их. Но большинство из них важны для понимания смысла, а для русского являются монетой, стертой от долгого использования. Для таких мест я старался, как мог, найти аналоги, но сохранить этот блеск старой и знакомой вещи никаким способом нельзя.

Другая проблема, общая для всех пьес, связана с именами. Русские обращаются друг к другу и упоминают друг друга иногда по фамилиям (например, Войницкий), а иногда по именам и отчествам (Иван Петрович — возьмем все того же известного персонажа). Достаточно редко употребляется только отчество, а вот уменьшительное от имени (в нашем случае — Ваня) используется очень часто, так же как и многочисленные его варианты, сильно озадачивающие английского читателя (Иваша, Иша, Ишута, Ива, Ванюха, Ванюша, Ванюра, Ванюта — вот только некоторые формы этого имени). Еще один вариант, который использовался представителями образованных классов до революции, — это французский эквивалент имени (мать Войницкого называет его Жаном). У английских актеров возникают большие трудности с этими постоянно меняющи-

мися сгустками непроизносимых слогов. У английской аудитории возникают такие же трудности, когда это звучит со сцены, потому что они плохо понимают тонкости перемен в обращении к человеку и к тому же не помнят, к какому персонажу эти варианты относятся. Слепо подвергать все имена транслитерации было бы нарушением моего второго правила (быстрая доступность), а также, я думаю, и первого. Персонажи должны говорить и думать по-английски, а англичане не используют иностранных слов и имен. Поэтому здесь я безжалостно упрощал. От этого меняется понимание отношений между героями, особенно если речь идет о слугах и хозяевах.

Сама транслитерация представляет еще одну проблему. Моя транслитерация не всегда следует одним и тем же правилам и часто отклоняется от принятой. Причина в том, что я упростил ее, чтобы актерам было легче достигать сходства (насколько это возможно) со звучанием в оригинале. Точное следование правилам иногда может привести к бессмыслице. Фамилия барона в «Трех сестрах», к примеру, очевидно представляет собой транслитерацию на кириллице немецкого оригинала «Tusenbach». Елизавета Фен в своем переводе делает такую транслитерацию на английский — «Toosenbakh»... Другие переводчики бросаются в противоположную крайность и используют английские эквиваленты имен собственных. Почему-то никогда не изменяется «Ваня» — я не знаю переводов с названием «Дядя Джек», однако в той же пьесе Рональд Хингли использует «Хелен Серебряков» и «Майкл Астров». А почему же не Тони Чехов в таком случае? И почему только русские должны наслаждаться преимуществами англификации? Почему не Чарльз Маркс и не Генри Ибсен? Не Джон-Джеймс Руссо и Леонард из Винчи? Также я не вижу никакой причины давать мужские фамилии героиням пьес. Почему Раневская и Серебрякова имеют право

становиться «миссис Раневский» и «миссис Серебряков», в то время как миссис Уоррен и миссис Тенкерей² не предстают перед русскими зрителями как Уоррена и Тенкерей? Меня также сбивает с толку привычка некоторых критиков говорить о мадам Раневской и мадам Аркадиной. Они не француженки, и в текстах пьес никогда не употребляются подобные французские формы обращения.

<...>

Я надеюсь, что... несмотря на все эти трудности, мои версии сохранили часть того ощущения, которое дает оригинал. О естественности и простоте чеховского стиля многое уже было сказано. В речи его персонажей есть еще одна трудноуловимая особенность: некая проскальзывающая риторика, в которой, кажется, точно схвачена и передана правда об их сути. Переводам иногда не удается передать эту прозрачность, это ощущение, что сквозь слова будто бы смотришь прямо в сердца людей, которые произносят их. Огромное удовольствие от перевода этих пьес состоит в том, что он подводит тебя ближе как к их структуре, прочной и хрупкой одновременно, так и к людям, которые населяют их, — ближе, как я подозреваю, чем любая из театральных постановок. И только сам Чехов все так же остается тайной.

<...>

«Чайка» начинается с литературной аллюзии. Известные первые строки пьесы — «Отчего вы всегда ходите в черном?» — «Это траур по моей жизни» — являются цитатой из «Милого друга» Мопассана. Однако большинство литературных аллюзий в этой пьесе — к большой радости переводчика — отсылают к Шекспиру и четко определяются как таковые персонажами, которые их произносят. Я даже добавил дополнительную строчку из Шекспира. В оригинале Аркадина переходит к сцене из «Гамлета», обращаясь к Константину, потому что в русском переводе реплика Гертруды начинается со слов

«мой сын». У меня она начинается с предыдущей фразы — и это несколько иной вход в чеховскую сцену.

Но есть пара отсылок к русской культуре, о которых надо упомянуть. В третьем акте Сорин едет в город, чтобы немного отдохнуть от того, что он в оригинале называет «пескариной жизнью». Я слегка перестроил эту фразу, чтобы тем, кто не знаком с тонкостями рыбной ловли, стало понятно, что пескари живут в илистой гуще на дне реки. Но я не смог найти путей, как указать на литературный источник этой аллюзии, дать отсылку к жутковатой сказке Салтыкова-Щедрина «Премудрый пискарь»³. <...> В оригинале пьесы русскому зрителю таким образом дается намек на образ жизни самого Сорина. Между прочим, больше всего пискарь боится, что его поймут на удочку и сварят из него суп — такой судьбы сам Сорин избежал, но Нина, видимо, нет.

Константин в четвертом акте упоминает сошедшего с ума мельника из «Русалки». Это фрагмент драмы в стихах, написанной Пушкиным. В ней дочку мельника соблазняет и бросает князь, после чего она бросается в мельничный ручей, а он сходит с ума от горя и считает себя вороном. Утопившаяся же девушка превращается в русалку и, кажется, близка к тому, чтобы отомстить князю, когда фрагмент обрывается. Параллель с Ниной и Тригориным очевидна.

Есть еще одна цитата или кусочек, очень похожий на цитату, которую я не смог идентифицировать. Обращение Аркадиной к Сорину в первом акте: «Ну, пойдем, старик злосчастный», — в русском имеет метрическую форму, порядок и выбор слов, близкий к поэзии. Я предполагаю, что это фраза из какой-то роли, которую играла Аркадина, и, действительно, в черновике этого акта она добавляет: «В какой-то пьесе говорится: „Приди в себя, старик!“». Фраза Аркадиной во втором акте: «Непокойна у меня душа», —

тоже звучит подозрительно поэтично. Я проверил множество источников и посоветовался на этот счет с русскими друзьями, но безрезультатно. Эти строки вполне могут быть из каких-то забытых пьес или вообще выдуманными. С другой стороны, здесь можно найти больше скрытых смыслов, если источник все же существует.

Чехов дает точные указания на песни, которые напевают Сорин и Дорн. Я сохранил названия только двух, которые могут быть знакомы зрителю. Другие же, растворившиеся в тумане времени, так и останутся совершенно неизвестны аудитории, даже если извлечь их названия из архивов. Поэтому я свел их к бессловесным напевам. С другой стороны, я слегка расширил упоминание Дорном гнева Юпитера в первом акте («Юпитер, ты сердисься». — *Ю. С.*), восстановив то крылатое латинское выражение, на которое он ссылается.

<...>

Так вышло, что есть двойная ирония в упоминании Константином цензуры в первом акте — намеренная с его стороны и привнесенная обстоятельствами. Я слегка расширил этот момент, чтобы он стал одновременно понятным и несколько туманным (у русского зрителя, конечно же, было больше опыта в чтении между строк). Константин объясняет, по какой причине он не окончил университет, прибегая к выражению, которое употреблялось тогда, когда текст не мог быть напечатан из-за цензуры, — «по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим». У Чехова была та же трудность с Трофимовым в «Вишневом саде» — найти способ объяснить, что отчисление из университета произошло из-за политической деятельности. Цензура в то время не пропустила бы прямое упоминание такого факта, однако указание на существование цензуры, видимо, было вполне допустимым.

Я убрал некоторые французские варианты личных имен в «Дяде Ване». «Элен» для английского слуха слишком далека от «Елены», чтобы быстро соединить их в сознании. Однако я сохранил употребляемые Марьей Васильевной «Александр» на французский манер для Серебрякова и «Жан» для Войницкого, так как эти обращения точно характеризуют ее отстраненность от серых будней русской провинциальной жизни.

Пьеса Островского, которую упоминает Астров в первом акте, когда ищет свою шляпу перед уходом, — это «Бесприданница». Паратов, беззаботный франтоватый подлец, который разбил сердце заглавной героини, собираясь сделать это еще раз, представляется Карандышеву, ее трусливому жениху, теми словами, которые цитирует Астров, — «человек с большими усами и малыми способностями». Астрова, скорее всего, навели на мысль об Островском его же собственные слова, которые он бормочет перед этим («Где уж... куда уж...». — *Ю. С.*), отсылающие к словам еще одного персонажа Островского, из «Волков и овец». <...> Смысл этой строки в оригинальном контексте — в ее комической неуместности, но вне этого контекста она настолько туманна, что становится бессмысленной, поэтому я удалил ее. Астров еще раз использует цитату во втором акте, когда говорит с Соней о красоте Елены («она прекрасна, спора нет». — *Ю. С.*). Эта строка взята из поэмы Пушкина «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях». Это история, очень похожая на сказку о Белоснежке и семи гномах (хотя «богатыри», приютившие царевну у Пушкина, — вовсе не гномы, а воинственные герои из русских народных сказок). Фраза Астрова переделана из той строки поэмы, где волшебное зеркальце дает ответ злой мачехе после того, как она избавилась от падчерицы. Чтобы это стало понятным, я изменил эту фразу так, чтобы она отсылала к более знакомому варианту братьев

Гримм. Очевидно, что есть ироническая параллель между тем, что зеркальце говорит мачехе о красоте ее падчерицы, и тем, что Астров говорит с падчерицей о ее мачехе.

Я вырезал еще одну литературную отсылку, которая имеет смысл, только если опознается, а в переводе она точно никем не будет угадана (возможно, в современной России тоже). Когда Войницкий в первом акте говорит о том, что Серебряков работает у себя в кабинете с утра до вечера, в чеховском оригинале он цитирует фразу из сатиры на оды некоего И. Дмитриева (1760–1837), которая звучит так:

Что за диковина? лет двадцать уж прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело
Со всеусердием все оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не слышим⁴.

По сходным причинам я сократил песню, которую посреди ночи поет Астров во втором акте («Ходи, хата, ходи, печь, хозяину негде лечь...». — Ю. С.), а также его упоминание о своем фельдшере и его особом выговоре («У меня есть фельдшер, который никогда не скажет „идет“, а „идёт“». — Ю. С.). Я внес небольшое изменение в прекрасную сцену примирения Сони и Елены. В оригинале они пьют на брудершафт и этим обещают быть в будущем друг с другом на «ты». Я сделал еще одну небольшую правку в четвертом акте, где в оригинале Телегин описывает попытку Войницкого убить Серебрякова как «сюжет, достойный кисти Айвазовского». Айвазовский был художником XIX века, наиболее известным своими морскими пейзажами, и также создал некоторое количество батальных полотен, о чем, наверное, и вспоминает Телегин. Айвазовский написал около шести тысяч картин, но, несмотря на эту впечатляющую продуктивность, его имя ничего не скажет современному английскому зрителю.

Очень сожалею о тех страданиях, которые я причинил, удалив две реплики,

к существованию которых в английском тексте привыкли целые поколения британской аудитории. «Снова промахнулся» или «Снова не попал» — возможно, звучит смешнее, чем у Чехова, но не передает важную часть смысла этой фразы. В оригинале Войницкий говорит: «Опять промах?!», и это значит не только не попасть, стреляя; это любой вид ошибки или неправильного действия, и фраза явно относится не только к двум выстрелам. Также есть вопрос, связанный с прозвищем Телегина. В каждом из переводов, которые я смотрел, его переводят как «Waffles»⁵. Русское «Вафля» и правда означает вафлю, но Телегину дают это прозвище, как он объясняет, по причине «непривлекательной наружности», пострадавшей вследствие перенесенной оспы. У меня нет причин считать, что «Waffles» в английском языке предполагает последствия оспы. Конечно, это слово очень хорошо звучит как английская кличка, но то, что оно в себе включает, неправильно для определения персонажа. Если эту кличку услышит современный англичанин, он сразу подумает о склонности к бессмысленной болтовне; а во времена написания пьесы, согласно Партриджу⁶, «waffles» означало лентяй, праздношатающийся бездельник. Речь Телегина становится путаной, когда он расстроен, но он не болтает попусту. Он, конечно, делает не так уж много, но он не праздношатающийся лентяй. Причина бездействия — его самоотречение, смиренность и святая преданность идеалам любви и семьи. Я не знаю ни одного английского прозвища, которое намекало бы на следы от оспы. А если бы нашелся подходящий эквивалент в нашем языке, было бы странно применять его к русскому персонажу. Многие английские прозвища звучат достаточно странно, даже когда их применяют к англичанам; а по отношению к русским такие детские клички, как «Waffles», «Boofy», «Bingo», выглядят так же нелепо, как гамаши и соот-

ветствующая им обувь. В конце концов единственным возможным действием с «Вафлей», как мне показалось, было выкинуть это прозвище. Я довольствовался тем, что кое-где вставил уменьшительные имена, а упоминание Телегиным следов от оспы сдвинул вперед, к его замечанию о своей «непривлекательной наружности».

В оригинале Серебряков планирует использовать деньги, которые останутся от продажи имения, чтобы купить скромную дачу «в Финляндии». В то время Финляндия была Великим княжеством в составе Российской империи, и на первый взгляд кажется загадкой, почему Серебряков хочет жить на природе там, если ему претит сельская местность в любом из уголков России. Привлекательность этого места, однако, в том, как правильно заметил Рональд Хингли в своем переводе, что финская граница проходила всего в двадцати милях от Санкт-Петербурга, поэтому я тоже использовал переводческое решение Хингли.

<...>

Я расширил некоторые отсылки в «Трех сестрах», которые иначе могли бы остаться непонятными, — например, упоминание Добролюбова или Панамской аферы. Я также вставил обращение на «ты» в момент прощания Маши и Вершинина — исходя из того, что мы слышали раньше, такое обращение возникает между ними в первый раз. Но самые большие трудности в этой пьесе (снова и еще больше, чем раньше) возникают в связи с литературными аллюзиями. Я расширил цитаты там, где это было необходимо, чтобы прояснить их смысл, но не смог придать им ощущение узнаваемости. Строка, которую повторяет Маша («У лукоморья дуб зеленый...»), — это начало пролога к пушкинской поэме «Руслан и Людмила» (где говорится о попытках Руслана спасти свою украденную невесту), магическое заклинание, вводящее нас в мир волшебных сказок. Строки Соленого «Он ахнуть не успел, как на него

медведь напал» взяты из басни Крылова «Крестьянин и работник», в которой говорится о крестьянине, которого спас от медведя работник, ударивший того по голове топором. Крестьянин же потом жалуется, что испорчена шкура медведя. Соленый опять обращается к Крылову в третьем акте: «Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздражить...». Это конец басни о стае гусей, которых ведут на рынок, в то время как они настаивают на своем достоинстве, так как имеют благородное происхождение от гусей, спасших Капитолий в Риме. «Не раздражить гусей» стало расхожей русской фразой.

Соленый также цитирует Чацкого, главного героя грибоедовского «Горя от ума»: «Я странен — а не странен кто ж? / Тот, кто на всех глупцов похож...» — и сразу после этого упоминает Алеко. Алеко — герой поэмы Пушкина «Цыганы», человек высокого происхождения, который влюбляется в цыганку. Его принимает ее семья, но, когда она изменяет ему, он убивает ее вместе с любовником. Прямое отношение к натуре самого Соленого очевидно, хотя слов, которые он, видимо, цитирует, на самом деле нет в тексте поэмы. Лермонтов, кумир Соленого, так восхищался этой поэмой, что использовал ее как основу для оперного либретто. Строки, которые цитирует Соленый в последнем акте («А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!») — из «Паруса», возможно самого известного лермонтовского стихотворения. Это действительно один из самых известных в литературе образов одинокого мятежа романтического героя.

Маша цитирует (с небольшой ошибкой) фразы из двух повестей Гоголя. «Скучно на этом свете, господа!» — это размышление Гоголя (в оригинале он не добавляет глагола «жить») в тот момент, когда он под дождем, в осенней грязи покидает небольшой город Миргород в конце «Повести о том, как поссорился Иван

Иванович с Иваном Никифоровичем». Это история о том, как два друга состарились и поседели, ведя судебное дело друг против друга после того, как один из них назвал другого гусакom. «Молчание... молчание...» — это из «Записок сумасшедшего». Точнее, «ничего, ничего... молчание» — это отчаявшийся чиновник из повести всякий раз говорит сам себе, когда вспоминает о недостижимых чарах дочери начальника его департамента.

Реплика Чебутыкина в первом акте («Для любви одной природа нас на свет произвела!») — начало арии в старой и забытой комической опере «Оборотни». В письме к Станиславскому Чехов говорит, что песня, отрывок которой поет Чебутыкин, когда уходит в третьем акте («Не угодно ли этот финик вам принять...»), взята из оперетты, название которой он забыл, поэтому я сократил ее до бессловесного напева. Дональд Рейфилд в своей статье о песнях в чеховских пьесах высказывает мнение о том, что структура оперетты лежит в основе «Трех сестер». В этой пьесе, как он пишет, обнаруживается пародия на «Гейшу» (впервые поставленную в 1896 году), популярную опереточную версию сюжета «Мадам Баттерфляй».

В четвертом акте Чебутыкин постоянно напевает первые две строчки из припева песни: «Ta-ra-raboom-de-ay». В американском оригинале припев состоит из одной и той же бессмысленной фразы, которая повторяется четыре раза. До того как я прочитал статью Дональда Рейфилда, я предполагал, что версия Чебутыкина («Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...») была отвлеченной импровизацией доктора, что побудило меня придумать ничуть не менее импровизированный куплет для ее перевода. Рейфилд отмечает, что Чебутыкин поет принятую русскую версию песни, в которой, вместо повторения первой строчки, возникает меланхолическое размышление о судьбе (продолжение звучит так: «И горько плачу я, / Что мало

значу я»). Поэтому я неохотно решил, что вернуться к словам оригинала будет наиболее правильным для сохранения смысла текста.

<...>

Другая достаточно серьезная проблема состояла в том, чтобы найти эквиваленты для многих повторяющихся слов и фраз. Самым сложным — и наиболее часто встречающимся — было выражение «все равно» и его варианты, которое я передал как «It doesn't matter» (неважно). «It's all the same» (то же самое) было бы точнее, но эта фраза подходит не ко всем ситуациям, где в оригинале используется «все равно». Как мне кажется, эффект повторения в пьесе, где он настолько сознательно используется, должен быть важнее точности в переводе фразы.

В «Вишневом саде» я убрал «вечного студента»⁷ и добавил дату к упоминанию отмены крепостного права, которая в русском сознании присутствует так же прочно, как, допустим, в нашем Вторая мировая война. Я вырезал избитую фразу, с которой Шарлотта обращается к Симеонову-Пищигу в третьем акте, когда она сомневается в его способности любить («Guter Mensch aber schlechter Musikant», «хороший человек, но плохой музыкант»), так как я сомневаюсь, чтобы британские зрители понимали даже такой простой немецкий. Я вставил в текст то, что Чехов указывает только в качестве ремарки, а именно первые строки изумительно плохой поэмы Алексея Толстого «Грешница», где иудейская куртизанка хвастается, что смутит Иисуса одним из своих неотразимых взглядов, но сама покорена взглядом Иоанна Крестителя.

С некоторыми колебаниями я вставил кое-какие строки, к которым неясно отсылает фраза Прохожего в оригинале. Его слова — только лишь «Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон...». Первая часть — неточная цитата из малоизвестного стихотворения Надсона.

Вторая взята из кажущихся мне великолепными «Размышлений у парадного подъезда» Некрасова. То, что прохожий декламирует эти строки, меняет атмосферу сцены, но две цитируемые поэмы много говорят о том же самом, что волнует Трофимова. Это было бы нарушением моего второго правила перевода (быстрая доступность), если бы я просто заставил человека выйти на сцену и произнести:

«Выдь на Волгу, чей стон...». Также для понимания этой сцены может оказаться важным, что «прохожими» в Сибири в те времена называли тех, кто скитался по дорогам, сбежав из тюрьмы или ссылки. Чехову наверняка попадалось это слово в таком значении во время его поездки на Сахалин. Однако вкладывал ли он часть этого смысла в эту сцену, я не могу сказать⁸. <...>

Примечания

¹ Ср.: «По-английски я не читаю, английских журналов не вижу и не знаю. И мне кажется, для английской публики я представляю так мало интереса, что решительно все равно, буду ли я напечатан в английском журнале или нет» (О. Р. Васильевой // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 9. Письма 1900 — март, 1901. С. 97).

² Героини пьес «Профессия миссис Уоррен» Д. Б. Шоу и «Вторая миссис Тенкерей» А. Пинеро.

³ Далее автор излагает содержание сказки.

⁴ Автор приводит свой стихотворный перевод этой цитаты.

⁵ В английском языке есть два значения этого слова: «вафля», если это существительное, и «говорить вздор», «болтать попусту», если это глагол.

⁶ Имеется в виду известный словарь английского сленга (*Partidge E. A Dictionary of Slang and Unconventional English*), впервые выпущенный в 1937 г. и многократно переизданный.

⁷ В отдельной статье о «Вишневом саде», которая предшествует «Замечаниям о переводе» в книге М. Фрейна «Сценические ремарки», автор размышляет о проблеме прямого перевода выражения «вечный студент» при создании образа Трофимова на британской сцене: «Трофимов пострадал по-разному. В прошлом на английской сцене его иногда играли как незрелую личность, которая боится окончить университет и взглянуть в лицо реальной жизни. Этот взгляд получил распространение из-за устоявшегося перевода его иронической характеристики самому себе — „вечный студент“. Это выражение в английском языке предполагает не только правильное первое значение — что человек бесконечно учится, но также (как и выражения „вечный ученик“, „вечный треугольник“) несет в себе идею неменяющегося студенческого типа, образа жизни и мыслей. В русском же выражении „вечный студент“ есть другой оттенок; это вариант „вечного

жида“... который был проклят и вынужден бродить по земле, не имея крова, целую вечность. Чехов ясно дает понять, что именно этот смысл он хочет вложить в это словосочетание, когда в своем письме к Книппер признается, что волнуется за второй акт. Его волнует, кроме прочего, пишет он, „некоторая незаконченность студента, Трофимова. Дело в том, что Трофимова постоянно ссылают, постоянно выгоняют из университета — а как показать такие вещи?“» (*Frayn M. The Cherry Orchard* (in «Chekhov. Collected Plays») // *Frayn M. The Stage Directions: Writing on Theatre, 1978–2000*. P. 199–200.)

⁸ Фрейн заканчивает «Замечания о переводе» фрагментом черновика чеховского второго акта «Вишневого сада» в том виде, в каком он был написан до премьеры в Москве — потом Чехов переделал его, включив Шарлотту в первую сцену акта и вставив обращение Трофимова к Ане в его конце.

Т. И. Кузовчикова
«Театр для дураков» Гордона Крэга

Вспоминая свою встречу с Гордоном Крэгом (1872–1966) в 1956 году, Питер Брук писал о поразившем его несоответствии масштаба представшей пред ним личности и окружающей обстановки. В пространстве бедной комнаты пансионата на юге Франции, заваленной книгами, вырезками и эскизами, Крэг — один из главных реформаторов театрального искусства XX века — продолжал вести интенсивную работу по переустройству театра. К тому моменту он был занят судьбой театра кукол. «Он пишет пьесу „Драма для дураков“, триста шестьдесят пять сцен для марионеток, для нее он уже сочинил декорации и костюмы, сделал очаровательные рисунки преимущественно в ярких красках, а также безупречные рабочие чертежи, показывающие, как построить декорации и протянуть нити, управляющие куклами, которые могут появляться и исчезать в дверях. Он постоянно редактирует пьесу, вынимая текст той или иной сцены из многочисленных коробочек, лежащих на полу, изменяя слово здесь, знак препинания там, чтобы приблизиться к совершенству. Возможно, пьесу никогда не прочтут, возможно, ее никогда не поставят, но она — законченное произведение»¹.

По замыслу Крэга «Театр для дураков» должен был включать в себя 365 коротких пьес — на каждый день года. Давать представления планировалось с 1 апреля по 31 марта. Из 365 пьес Крэг придумал и набросал порядка пятидесяти, закончил — около тридцати, опубликовал — семь

(последняя была издана в 1921 году). Эти семь пьес, написанных под псевдонимом Том Фул (Том Дурак), он назвал «квинтэссенцией» своего замысла и сосредоточился на концепции театра кукол, в котором планировалось их поставить. За многие десятилетия работы над проектом (с 1914 года вплоть до самой смерти) Крэг подробно продумал устройство театра, организацию, репертуар, исполнительскую технику, персонажей и даже рекламную кампанию. Он мечтал реформировать английский театр кукол, но, начав с его резкой критики (о современных кукольниках режиссер высказался еще в 1907 году в статье «Актер и Сверхмарионетка»), поддержки от профессионального сообщества он не получил.

Как и многие из замыслов Гордона Крэга, этот не был реализован. «Театр для дураков» достался наследникам в виде трех ящичков с рукописными тетрадями — черновиками, эскизами, планами для будущего театра. Вскоре этот архив попал к американскому коллекционеру Уильяму Эмбодену, а впоследствии был приобретен Международным Институтом искусства театра кукол (Шарлевиль-Мезьер, Франция). В итоге при поддержке института, благодаря многолетней работе трех французских исследователей — Марион Шенетье-Алев, Марка Дювиллье, Дидье Плассара, «Театр для дураков» в 2012 году увидел свет². Увесистое двуязычное издание, богато проиллюстрированное рисунками самого Крэга, включает в себя законченные пьесы, драматические от-

¹ Брук П. Гордон Крэг. Встреча в 1956 г. // Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 46.

² Le Théâtre des fous / The Drama for fools. Charleville-Mézières; Montpellier: Institut International de la Marionnette; L'Entretemps, 2012.

рывки и наброски, теоретические статьи, а также современные исследования, посвященные Крэгу и театру кукол.

Сюжет «Крэг и марионетка» — уже без приставки «сверх» — стал популярен среди европейских исследователей не так давно — после того, как в фондах Французской национальной библиотеки (BNF) были обнаружены коллекции крэговских кукол. В 2009 году в Париже была организована масштабная выставка «Craig et la Marionnette»¹ (выставка также была показана в рамках театральных фестивалей в Авиньоне и Шарлевиль-Мезьере), по материалам выставки был издан каталог². В российском театроведении эта тема до

сих пор оставалась без внимания — пребывая в тени революционной концепции драматического театра. Крэг и театр кукол — одна из составляющих огромного творческого наследия Гордона Крэга, требующая подробного изучения. Возможно, данная публикация будет способствовать дальнейшей разработке сюжета.

Из семи изданных Крэгом пьес ранее были переведены на русский язык две — «Школа»³ и «Гордиев узел»⁴. Здесь приводятся еще две пьесы — «Мистер Фиш и Миссис Бонс» и «Мелодия, от которой старая корова сдохла» в переводе Татьяны Кузовчиковой и Ирины Ефимовой. Перевод сделан по первому изданию⁵.

Мистер Фиш и миссис Бонс⁶

*Действие для марионеток в семи сценах:
интерлюдия из «Драмы для дураков» Тома Фула⁷*

Была представлена Семейством Мистера и Миссис Т.Д.Х. Смит в Милтхорп Грандж,
Эссекс. Декабрь 1917.

Действующие лица

Мистер Фиш
Василиск
Миссис Бонс

}

3 бессмертных

Нелли Смит
Повелитель

}

2 смертных

Кукловоды

Мистер Тедди Смит

Мисс Нелли Смит

}

В роли самой себя
Миссис Смит

}

¹ Во французском языке слово «une marionette» обозначает театральную куклу любой системы.

² Craig et la marionnette / Sous la direction de P. Le Boeuf. Paris: Actes SUD; Bibliothèque national de France, 2009.

³ Крэг Г. Школа, или Не принимай на себя обязательств // Театр кукол зарубежных стран. Л.; М., 1959. С. 181–185.

⁴ Крэг Г. Гордиев узел / Пер. с англ. Н. Райтаровской // Современная кукольная драматургия. 1989. № 2. С. 202–204.

⁵ Mr Fish and Mrs Bones // The Marionette. 1918. Vol. 1. № 1. P. 12–19; The Tune The Old Cow Died Of // The Marionette. 1918. Vol. 1. № 2. P. 48–53.

⁶ Буквально: «Мистер Рыба и Миссис Кости». — Примеч. переводчика. Перевод Т. И. Кузовчиковой.

⁷ Интерлюдия «Мистер Фиш и Миссис Бонс» состоит из семи сцен; однако, будучи ограничены в печатном пространстве, мы выбрали самую последнюю сцену, которая избавит публику от волнения за судьбу Миссис Бонс. К тому же Автор хочет нам сказать, что это единственная Ссора, которую можно увидеть в «Драме», и он хотел бы, чтобы она кончилась как можно скорее.

СЦЕНА. Комната.
РЕКВИЗИТ. Скамейка.
ВРЕМЯ. 12.30.

Сцена седьмая

Финал Мистера Фиша и Миссис Бонс.

Музыка. Мистер Фиш входит с одной стороны сцены, Миссис Бонс входит с другой стороны.

Мистер Фиш. Доброе утро, миссис Бонс.

Миссис Бонс. Доброе утро, мистер Фиш.

Мистер Фиш. Какой счастливый случай свел нас здесь?

Миссис Бонс. Моя дорогая подруга Мисс Нелли Смит сказала мне прийти сюда, чтобы повидаться с вами.

Мистер Фиш. Определенно, это любопытно и больше похоже на простое совпадение, поскольку мой дорогой друг мистер Тедди Смит сказал мне прийти сюда, чтобы повидаться с вами.

Миссис Бонс. Нет!

Мистер Фиш. Да.

Миссис Бонс. Что ж, тогда давайте присядем вот здесь, мистер Фиш, и немного поговорим... да?

Мистер Фиш и Миссис Бонс садятся на каменную скамейку в центре сцены.

Миссис Бонс. Это так мило встретить кого-то интересного и спокойного. Сегодня все ругаются. Вероятно, жизнь стала довольно скучной.

Мистер Фиш. Я абсолютно с вами согласен, миссис Бонс, — абсолютно — абсолютно. Эта ругань — ни о чем — переворачивает мир навыворот-шиворот.

Миссис Бонс. Навыворот-шиворот, мистер Фиш?

Мистер Фиш. Возможно, я должен был сказать... поворачивает мир наперед задом.

Миссис Бонс. Мистер Фиш...

Мистер Фиш (*мирно и невозмутимо*). Да, миссис Бонс?..

Миссис Бонс. Вы сказали на-вы-ворот-шиворот? Мистер Фиш, вы *сказали* навыворот-шиворот?

Мистер Фиш. Да, миссис Бонс, сказал.

Миссис Бонс. Но сейчас так никто не говорит. Нужно говорить шиворот-навыворот.

Мистер Фиш. Но, миссис Бонс, я думаю, что...

Миссис Бонс (*перебивает его, не давая закончить фразу*). Думаю! Но я знаю!

Мистер Фиш. Конечно, миссис Бонс, я просто забыл... можем мы сменить тему? О чем бы нам поговорить?

Миссис Бонс (*с готовностью*). О моде.

Мистер Фиш. О моде! Увы, я ничего не знаю про эти штуки. Если вы не возражаете, я бы предпочел поговорить о спорте.

Миссис Бонс. Спорт! Какой кошмар! Вы говорите о спорте со своим «другом» мистером Тедди Смитом?

Мистер Фиш. Да, всегда.

Миссис Бонс. Вам *нравится* этот молодой человек?

Мистер Фиш. Да, конечно. Могу добавить «ужасно».

Миссис Бонс. Боже мой, боже мой! Не понимаю, что может вам в нем нравиться. Говорят, он держит кроликов. Молодой человек, который сегодня занимается подобными вещами, не заслуживает того, чтобы о нем говорили.

Мистер Фиш (*повышая голос*). Миссис Бонс, я не позволю вам оскорблять моих друзей.

Миссис Бонс (*повышая голос*). Полагаю, он вам больше друг, чем я.

Мистер Фиш (*смягчаясь*). О, миссис Бонс, не говорите так! Я не имел в виду...

Миссис Бонс. О да, конечно имели. Вы сказали, что он вам больше друг, чем я.

Вы сказали это — сказали. Теперь не отрицайте этого, мистер Фиш. Я своими собственными ушами слышала, как вы говорите: «Мистер Тедди Смит мне больше друг, чем вы». (*Визжит.*)

Мистер Фиш. О, миссис Бонс! Поверьте, я никогда... это было бы последнее, что я мог сказать.

Миссис Бонс. Но вы так подумали.

Мистер Фиш (*умоляюще*). Миссис Бонс!

Миссис Бонс (*отворачивается*). О, что вы за ужасный человек — ужасный человек! Эгоистичный безразличный мужчина! (О-хо-хо!) Но я забылась. Я не плачу. В наши дни леди не плачут... они убивают.

Мистер Фиш (*слабым голосом*). Что вы сказали, миссис Бонс? Я плохо слышу.

Миссис Бонс (*тихо и отчетливо*). Я сказала, что убью вас, мистер Фиш... да... и (*тише*) потом съем вас.

Мистер Фиш. Но вы же не имеете в виду именно это, миссис Би.

Миссис Бонс. Миссис Би! (*Визжит.*) Нахал! Вы назвали меня «вашей миссис Би». Теперь не отрицайте! Вы сказали «Моя дорогая миссис Би». Да как вы смеете?

Мистер Фиш. Но на самом деле я не называл вас «моя дорогая».

Миссис Бонс. Да, я думаю, вы не говорили «моя дорогая». (*Носится по сцене.*) На помощь! На помощь! Послушайте его! Послушайте его все! Он оскорбляет меня. Он назвал меня своей любимой.

Мистер Фиш. О, миссис Бонс!.. («Миссис» слышно неотчетливо, акцент был сделан на «О» и «Бонс».)

Миссис Бонс. Не ваша Бонс, мистер Фиш, я попросила бы! Оскорбление это одно дело, но фамильярность — совершенно другое. Я никогда никому не позволяла фамильярничать со мной. Не желаю вас больше видеть — слышать — или разговаривать с вами когда-либо снова.

Она садится.

Мистер Фиш садится.

Пауза.

Миссис Бонс. Мистер Фиш, мистер Фиш!

Мистер Фиш.

Миссис Бонс. Мистер Фиш! Вы могли бы быть более участливым.

Мистер Фиш?..

Миссис Бонс. Мне хочется участия, и сегодня утром я вышла, чтобы заполучить его, и я думала, что найду вас очень участливым... у меня такая проблема, мистер Фиш.

Мистер Фиш. Надеюсь, ничего серьезного, миссис Бонс.

Миссис Бонс. «Ничего серьезного!» Вы полагаете, что я легкомысленная ветреная простушка, что моя проблема не может быть серьезной?.. Это мистер Бонс.

Мистер Фиш. Нет!!

Миссис Бонс. Что значит это ваше «Нет»?.. Все как сговорились, чтобы злить меня. О, мистер Фиш, *помогите мне!* (*Утыкается в его плечо.*)

Мистер Фиш. Миссис Бонс, если я что-либо могу сделать, я буду несказанно счастлив...

Миссис Бонс. Счастлив! Не *говори-те* о счастье! Я так несчастна! У меня холодные ноги... и мои волосы не выются... и мистер Бонс — скотина.

Мистер Фиш. Какое на вас милое платье, миссис Бонс.

Миссис Бонс (*вскакивает и начинает кружить по сцене в ритме вальса*). Вот! Я всегда говорила, что вы самый участливый человек, которого я когда-либо встречала. «Поделись своей проблемой с мистером Фишем», — сказала я однажды моей дорогой подруге Нелли — нет, моей дорогой подруге Полли... нет, это была моя дорогая подруга Флора. Я сказала: «Поделись своей проблемой с мистером Фишем — он настоящий защитник, на которого можно положиться». О, если бы

только мистер Бонс был таким, как вы, мистер Фиш, — я... *(В развязной манере XX века.)* Скажи мне, Фиш, если я разведусь с ним, ты на мне женишься? Вы можете развестись с миссис Фиш...

Мистер Фиш всплескивает руками — подпрыгивает, но ничего не говорит.

Миссис Бонс. Итак — почему вы мне не отвечаете? *(Он качает головой как полоумный.)* Говорите!

Мистер Фиш. Э... я... о... э-э-э... о... я...

Миссис Бонс. Вы не можете говорить нормально?

Мистер Фиш. Но это так внезапно, миссис Фиш. Я имею в виду мистер Бонс. То есть — простите, миссис Бонс, мне кажется, что я потерял дар речи. Мне нужно пойти поговорить с Повелителем. Я сейчас вернусь.

Миссис Бонс *(подскакивает к двери и, растопырив руки, загоразживает выход)*. Нет, вы не покинете эту комнату до тех пор, пока не пообещаете быть моим.

Мистер Фиш *(к Публике)*. Я охотился на льва, гнался за единорогом, ловил крокодила, но никогда, никогда еще моя жизнь не была в такой опасности. Я навсегда откажусь от спорта. Вытащи меня наверх, мистер Тедди... скорее, вытащи меня. Это твой друг Фиш. Быстрее! *(Спускается облако и забирает мистера Фиша на Небо. Пауза.)*

Миссис Бонс *(как во сне)*. Мистер Фиш! Мистер Фиш! Как, куда он мог деться?.. Я не видела, как он проходил. Я думаю, что нравлюсь ему, но над ним еще нужно как следует поработать. Кроме того, принято... Помогите! Помогите! Что-то не так!

(Она отступает назад, резко садится, раскинув руки, ее нити вдруг ослабевают, сверху спускается Рука — с вытянутым указательным пальцем.)

Голос свыше *(глубокий, сильный голос)*. Миссис Бонс, миссис Бонс, миссис Бонс! Внемли голосу твоего Создателя. Вы очень капризная девчонка и можете уби-

раться к черту, миссис Бонс. Вот ваши нити... вы совершенно свободны, миссис Бонс. Я никогда больше не буду управлять ими, никогда *(они падают на плечи миссис Би)*.

(Музыка.)

Твои нити нужно обрезать, миссис Бонс* *(спускаются ножницы и режут нити; на каждый знак* — щелчок)*...да, эти канаты* надо перерубить* — и гордячка* превратится в куклу*... да, скорее даже, в ручную* птичку*. Миссис Бонс, вы мое разочарование.

Миссис Бонс *(слабо)*. Змей соблазнил меня, о Боже.

Голос Создателя. А? Что? Миссис Бонс? Змей? Когда?

Миссис Бонс. Только что, о Боже.

Голос. Где?

Миссис Бонс. О Боже, здесь.

Голос. Змей?

Миссис Бонс. Да... Мистер Фиш.

(В верхнем углу, над авансценой показывается голова Мистера Фиша.)

Мистер Фиш. О, право, миссис Бонс, я уверен, я...

Голос. Прекратите, молодой человек... Прекратите, Генри Фиш! Отвечайте мне, миссис Бонс. Как он выглядел, этот змей?

Миссис Бонс. Как? Он был уродлив, как Дьявол. У него был длинный нос и неприятный взгляд. Он весь был покрыт пятнами, а голос его был похож на звук варгана.

Голос. Было в нем что-нибудь от этого, миссис Бонс?

Создатель спускает на сцену СТАРОГО ДРУГА¹. Старый друг одет как Мефистофель.

¹ Здесь нужно разъяснить, кто такой этот Старый Друг. Это Василиск. Он очень часто появляется в Дrame — и сейчас, и потом в Интерлюдиях.

Он отвратительный.

Он принимает разные причудливые формы — в настоящий момент это Старый Ник.

Как правило, он еще ниже — Он хотел бы ползать — но Искусство и Мифология дружно настаивают на том, чтобы он ходил прямо.

Впрочем, описание его нелепого облика принадлежит Плинию, а перед Плинием мы снимаем шляпу.

Миссис Бонс. О, какой очаровательный мужчина, в самом деле!

Голос. Итак, миссис Бонс! «On ne badine pas avec l'amour»¹, миссис Бонс.

Старый друг. Сие означает, миссис Бонс, — не шутите с Любовью. Любите ли вы нас, миссис Бонс? Станешь ли ты моей женой, Птенчик?

Миссис Бонс. О, сэръ!.. Если бы вы пришли к нам домой и бросили на мистера Бонса один свой испепеляющий взгляд, я бы стала *его* вдовой и *вашей* женой.

Старый друг. Так пойдем же, мой ангелочек! Дом, милый дом! (*Он собирается идти.*)

Миссис Бонс. Но я не могу двигаться, сэръ.

Старый друг. Не можете делать *что*, миссис Бонс? Так, миссис Би, с любовью не шутят, как говорит Повелитель. Идете вы или нет?

Миссис Бонс. Я не могу!

Старый друг. Не можете? Скажи, Повелитель, можешь *ты* заставить ее двигаться?

Голос. Некоторое время назад я, фигурально выражаясь, умыл руки.

Старый друг (*смотрит на Руку; смотрит на Леди; снова на Руку; снова на Леди, затем к Публике*). Итак, вы слышали, что сказал Повелитель... Что ж, леди и джентльмены, тут ничего не поделаешь. (*Он уходит.*) Стоп! Счастливая мысль. Нет ли здесь юной леди, которая хочет куклу?

Мисс Нелли Смит (*со своего кресла в зрительном зале*). Я хочу. (*Подбегает и вырывает миссис Бонс*².) О, бедная миссис Бонс!

Старый друг (*скачет, как танцующий аист*). Да чтоб я провалился! Иди сюда, Фиш! (*Появляется Фиш*). Господь, возлюби нас — Иди сюда, Повелитель.

(*Показывается голова Повелителя.*)

Идите все сюда: чем больше, тем лучше... Мы все чудом здесь собрались! (*Множество Гиньолей теснятся сверху, внизу, вокруг сцены и просцениума и застывают в изумлении, всматриваясь в Человеческое Существо.*) Посмотрите на это! Посмотрите туда! Миссис Бонс всё же познала Блаженство.

Музыка.

ЗАНАВЕС

Мелодия, от которой старая корова сдохла³

Действие для марионеток

Интерлюдия с убийством из «Драмы для дураков» Тома Фула
Все права защищены

Посвящается дяде Говарду

Жил-был старик, и была у него старая корова,
Но он ничего не мог дать ей поесть

¹ С любовью не шутят — пер. с франц.

² Она сбегает по центральному проходу, пробегает рампу и с нежностью матери к гадкому утенку поднимает Миссис Бонс, ласково смотрит на нее,

целует, убаюкивает ее, а пока Старые Друзья, смеясь, переговариваются, идет вверх по проходу — поворачивается и машет рукой оставшимся на сцене, выходит в дверь, занавес закрывается.

³ Перевод И. А. Ефимовой, Т. И. Кузовчиковой.

Жил-был старик, и была у него старая корова,
Но он ничего не мог дать ей поесть
Тогда он взялся за скрипку и сыграл ей эту мелодию:
«Пойми, славная корова, пойми!
Сейчас не время для роста травы,
Пойми, славная корова, пойми!»
Старая песня¹

Действующие лица

Корова
Дядюшка

СЦЕНА. Три гладких
и нерентабельных акра золы.
Полная луна.
РЕКВИЗИТ. Табурет.

*Корова смотрит на землю. Входит
Дядюшка. Музыка.*

Дядюшка. Что ты здесь делаешь,
дитя мое?

Корова. Я слушала, как растет трава.

Дядюшка. Ах ты, маленькая сибарит-
ка! И что же ты слышишь?

Корова. Я слышу шум — бледно-зеле-
ный шум, Дядюшка. Я думаю, что растущая
трава создает этот бледно-зеленый шум.

Дядюшка. То есть ты способна это
слышать? Но, пойми, славная Корова,
пойми...

Корова. Возможно, я слышу что-то
еще... о... это звучит многообещающе.
Т-с-с — слушай!

*Из-под сцены ясно слышен шум швей-
ной машинки Зингер.*

Это там — ну, что я говорила? Тссс!..

*Дядюшка склоняется к земле, прислу-
шиваясь.*

Дядюшка. Определенно, это очень
похоже на звук растущей травы.

*Теперь шум напоминает стук печат-
ной машинки Ремингтон.*

Дядюшка (*пораженный*). Что это
может быть?

Корова (*помогая*). Полагаю, это про-
бивается одуванчик.

Дядюшка (*качая головой*). По мне,
так это не совсем британский шум.

Корова. А Природа — она британ-
ская, Дядюшка?

Дядюшка. Не вся Природа, славная
Корова; правда — медленно, но верно, ку-
сочек за кусочком, всё постепенно стано-
вится британским.

Корова. А это сделает Природу бы-
стрее или медленнее, Дядюшка?

Дядюшка. Думаю, что с некоторой
долей вероятности мы можем предполо-
жить, что всё сущее не совершит такой
ошибки и не станет двигаться быстрее.

Корова. Вы можете повторить это,
Дядюшка? Я не вполне все уловила, а это
было похоже на одну из тех фраз, которые
следует тщательно переварить.

Дядюшка. Какой же ты ребенок! На-
блюдаешь за ростом травы и еще просишь
фраз, которые нужно переваривать! Ма-
ленькая обжора!

*Корова роняет одну, две, три большие
кристальные слезы.*

Дядюшка (*похлопывая ее по спине,
как добрый покровитель*). Ну что ты, что
ты! Не принимай это так близко к сердцу.

*Корова поднимает копыто и кладет
его на руку Дядюшке.*

¹ Старинная английская баллада. Название — «Мелодия, от которой старая корова сдохла» — является крылатым выражением и означает режущий слух мотив; скучную, плохо исполняемую музыку. — Примеч. переводчиков.

Дядюшка начинает похлопывать ее по копыту.

Дядюшка. Подумай, добрая Корова, подумай, сколько еще в мире существует достойных, превосходных, даже удивительных штук, которые можно кушать, помимо травы и броских фраз.

Корова. О... что, дядюшка?

Дядюшка. Ну, моя дорогая, это брюква, и турнепс, и орехи, и апельсины, и говядина, и...

Корова. А что такое говядина, дядюшка? Я никогда раньше об этом не слышала.

Дядюшка. О да! Старый добрый английский ростбиф!

Корова. Но как это выглядит, дядюшка? *(Она дрожит от нетерпения... глаза ее расширяются.)*

Дядюшка. Проваливай сейчас же и не задавай неуместных вопросов!

Корова снова роняет хрустальную слезу, уходит в дальний угол сцены и, высоко подняв голову, смотрит на белую луну. Пауза. Дядюшка здесь разговаривает сам с собой.

Дядюшка. 32 фунта сахара — 125 фунтов чая — 35 фунтов кофе — 80 бутылок сгущенного молока — мука — рис — тапиока, по 33 фунта каждого — смородины 14 фунтов — 100 банок клубничного джема — столько же абрикосов — столько же винограда, столько же...

Корова. Дядюшка! *(Пауза.)* Дядюшка!

Дядюшка. Ну... Что еще теперь?

Корова. Могу я спросить тебя о другой?

Дядюшка. Что — другой?

Корова. О другой загадке, похожей на ту, последнюю.

Дядюшка. Ну, и что это?

Корова. Что ты дашь мне поесть?

Дядюшка. Вечно ты думаешь о своем желудке! Ах, ах, разве благоразумно задавать мне такой вопрос?.. В такой момент.

Корова. Но это не вопрос, дядюшка, это всего лишь загадка. Вы не знаете ответ.

Дядюшка. Я-то знаю, мисс!

Корова. Нет, дядюшка, не знаете.

Дядюшка. А я говорю, что знаю... И докажу, что знаю.

Корова *(роняет еще две слезы, на этот раз от радости)*. Но если вы это сделаете, дядюшка, — но нет, вы не сможете — не сможете! Это будет слишком хорошо, чтобы быть правдой.

Дядюшка *(раздраженно)*. Вдумайся, добрая Корова, вдумайся в то, что ты говоришь, и не тревожь душу своего дядюшки.

Корова. Но, дядюшка, я загадала загадки, чтобы развлечь твою душу, а не потревожить ее; от ответа на эту последнюю даже кошка помрет со смеху. Можно я снова ее загадаю?

Дядюшка. Белинда Алдерней, ты испытываешь мое терпение. Ты забыла самое себя, когда спрашивала в такой грубой форме, что тебе есть... ты забыла многие вещи... ты забыла, что ты — роскошь. Молочное Искусство однажды может стать необходимостью, не мне об этом судить, но теперь, в Век Кредита, это абсолютная роскошь. Если ты хочешь продолжить свою практику, я не могу тебе это запретить, — но я полагаю, мой долг сказать, что тебе нечего ждать от этого клочка земли, который у нас с тобой есть, — думаю, я могу это сказать — это привилегия прямоходящего. И я также добавлю...

Корова. Шшш... Шшш... Дядюшка! Что это там? *(Слышен вздох.)*

Дядюшка. Там это что?

Корова. Шум, похожий на бледно-голубой ветер, дядюшка, там, внизу... под золой.

Дядюшка. Твои нервы, славная Корова, — твои нервы слишком сильно натянуты.

Корова. Возможно, так и есть, дядюшка. *(Пауза. Она поворачивается к нему... Передними ногами опускается на колени.)* Но вы сказали, что есть другие штуки, которые можно кушать, помимо травы и броских фраз, дядюшка. Скажите, где они.

Дядюшка. Так... так-то лучше... вот это хорошая благоразумная Корова. Теперь наберись храбрости. Прояви силу духа. Обстоятельства никогда не бывают такими уж плохими, но они могут стать хуже. Что сделано, то сделано, и только печальное сердце никогда не веселится. Бог никогда не пошлет тебе рот, но он пошлет пищу... и помни, одному всегда можно пойти дальше и испытывать нужду. Кроме того, одна ласточка еще не делает весны, а злой ветер, разумеется, не принесет человеку добра. Кто-то должен косить траву и сушить сено, пока светит солнце. Как, неужели ты хочешь одновременно и владеть тортом, и есть его? Нет-нет, умеренность — высшая добродетель.

(Пауза. Корова закатила глаза.)

Итак, ты хочешь узнать, что есть посты в этом лучшем из миров. Ну что ж — весьма, весьма, весьма! Я-то себя знаю. Итак, есть хлеб — и джем — и торт; а также суп и рыба; а между ними закуски и дополнительные блюда, и сладкие, и пикантные. Теперь скажи мне, дорогая, если б ты могла выбирать из всего этого множества, множества вещей, что бы ты выбрала? Помни, я ничего тебе не обещаю — но я даю тебе одну попытку. Ха, ха, ха! На этот раз я загадываю загадки, маленькая шалунья. У тебя есть одна попытка, и, если ты отгадаешь, ты получишь желаемое. Будь осторожна. Что это может быть?.. Хлеб и джем... Рыба... Суп... Конфеты... или Торт?

Корова *(закатив свои большие глаза, неторопливо подбирает слова)*. Я думаю, торт, дядюшка.

Дядюшка. Эээх! Несчастное животное! Ты не угадала. Торты у меня нет, и я не смогу его раздобыть. Сегодня не День торты — таков закон. Ну же, давай, не падай духом. Один раз ты не угадала, но я дам тебе еще один шанс, чтобы ты не думала, что у тебя скупой дядюшка. Да, и если ты вычислишь то, что у меня есть, — так и быть — ты это получишь.

Корова. Думаю — хлеб — и — джем.

Дядюшка. Невезучая скотина! Ты снова ошиблась! Нет у меня никакого хлеба и джема. Хлеб у меня есть — о да, и джем у меня есть — но Хлеб-и-Джем — увы! — отсутствует. Несчастное создание!

Корова. Мууууууу! *(Она поднимает свою голову к луне. Луна, из симпатии к ней, немного спускается.)* Мууууууу! Знаешь, дядюшка, я думаю, что была права вначале, стараясь услышать сладкую зеленую траву...

Дядюшка. Увы! Сейчас не время для роста травы — пойми, славная Корова, пойми!

Корова. Мууууууу — Муууууууу —

Дядюшка. Но мне больно видеть тебя такой печальной, Белинда, и мне *есть* чем тебя утешить. *(Мы слышали голос Дядюшки или это был звук натильника, который точит металл?)*

Корова. Муууу! Муууууууу!

Дядюшка. Одно утешение — Музыка! Пища Любви. *(Берется за свою скрипку.)* Музыка способна успокоить разгневанное сердце, она может даже обуздать упрямство или распутство, овладевшее вами. Внимание! *(Начинает весьма фальшиво играть скучнейшую мелодию...)* Теперь нежнее... Нежнее... Ла-ла-ла.

Корова. Муууу — Муууу — Муууууууу!

Дядюшка. Правильно! Пой, малышка, пой! Как говорил Ювенал — «Голод — это наставник искусств». Ла-ла-ларри — Ла-ла-ларри-ла... Подай голос и уважь наш приход, Белинда. Пропой о своих грехах — излей свое раскаяние — громче — громче, малышка! Тидл — Тидл — Там — Там, Тидл — Тидл — там-там! *(Креcendo.)* — Ах! *(Корова падает замертво.)*

Дядюшка *(сначала сплевывает, а потом снимает шляпу)*. Человеку свойственно ошибаться, небесам — прощать.

Г. В. Коваленко

Чехов в эстетике постдраматического театра

Как во все эпохи, драматургия Чехова — пространство экспериментов. Постдраматический театр постоянно обращается к Чехову.

Возникший в конце 60-х, укрепивший свой авторитет в 70–80-е годы прошлого века, теоретическое осмысление, терминологию и название он обрел в 1999 году, когда немецкий теоретик театра и театральный критик Ханс-Тис Леман выпустил книгу «Постдраматический театр», закрепив это название за новым театральным направлением. Русский перевод Натальи Исаевой вышел только в 2013 году, однако термином отечественное театроведение уже пользовалось. Постдраматический театр узаконил новый театральный дискурс, освобождающий от дискурса литературного. В результате этого освобождения постепенно складывались новые принципы режиссуры, позволяющие сочетать в одном спектакле разные театральные концепции. Отчуждение от литературного текста привело к рождению визуального, музыкального, пластического, телесного дискурса. Если в классическом спектакле визуальные, музыкальные, пластические образы были составляющими, то в постдраматическом спектакле на них строится сценический дискурс, зачастую слишком отличный от литературного. Семиотика постдраматического спектакля более сложна, что не всегда приводит к нужному эффекту и отвечает эстетическому канону. Режиссерский театр XX века, давший миру великие спектакли с великими актерами, постепенно уступает место тотальному режиссерскому театру, в котором, если воспользоваться теорией Ролана Барта,

наступает «Смерть Автора». Его место занимает скриптор, то есть переписчик, которого Барт сравнивает с персонажами Флобера Буваром и Пекюше, «этими вечными переписчиками»¹. В спектаклях, созданных в эстетике постдраматического театра, режиссер-«переписчик» всякий раз приходит к разным результатам. Есть спектакли торжествующей театральности, построенные по канонам постдраматического театра, дающие новое понимание пьесы и автора на современном уровне; есть убогие, равные интеллекту постановщика.

Постдраматический театр базируется на научном словаре постмодернизма с его неперменной деконструкцией, демонстрацией текста, иронией, пастишем и обязательной игровой стихией. Отец термина и автор книги о постдраматическом театре Леман настаивает на его многообразии, в том числе на возможности «порождать потерю ориентации», ибо его основа — «эстетика риска»², ради которой, по его мнению, мы идем в театр. Не приходится спорить, что многие спектакли действительно приводят к потере ориентации, однако в театр все же идут не ради погружения в «эстетику риска». Зритель еще не перестроился до такой степени, да и, к счастью, вряд ли перестроится. Тем не менее постдраматический театр сказал свое слово, доказав свою жизнеспособность.

Возьмем за точку отсчета начала постдраматического театра в России, связанного с Чеховым, спектакль Юрия Любимова 1981 года «Три сестры» в Театре на Таганке. Его можно анализировать с позиции реализма, акцентируя внимание на

смелых метафорах. Нет уютного дома, есть казарма и казарменные порядки. Образы сестер снижены, как, впрочем, и образы остальных персонажей. Диссидент Любимов не останавливался на этих понятных, не слишком раздражающих метафорах. В финале задняя стена сцены открывалась на Таганскую площадь и на ее фоне стоял Ферапонт с сеткой дефицитных апельсинов. В такую Москву стремились сестры. Это Москва эпохи репетиций и выпуска спектакля, когда из близлежащих городов люди ездили в столицу за продуктами.

Леман на примере западных спектаклей приходит к выводу, что словесный дискурс заменяется телесным, пластическим, музыкальным. Любимов в последней мизансцене дописывал пьесу телесным способом, демонтировав ее, чем вызывал у многих либо возмущение, либо отторжение.

В спектакле 1996 года Някрошюс, обратившись к «Трем сестрам», так же разворачивает действие в казарме, в которой на видном месте находятся спортивные снаряды и поленница. Он использует элементы театра жестокости Арто. Сестры огрублены. Постоянные занятия спортом, которые мы видим на сцене, превращают их в «девушку с веслом», скульптуру, украшавшую многие советские парки культуры и отдыха. Множество эротических сцен тогда казались вызывающими. Но при всем натурализме и победе сценического текста над литературным финал спектакля был неожиданно лиричен, примиряя с вольным по тем временам отношением к Чехову. Ушел полк, развалилась поленница, и из поленьев сестры строят новый дом. Мизансцена отвечала финальному монологу Ольги, обращенному к сестрам: «О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!», и это полностью рифмовалось с настроениями зала, несмотря на ремарку, показывающую, что жизнь входит в свои берега, реплику Чебутыкина с его неизменной тарарабумбией и заключительную реплику Ольги «Если

бы знать, если бы знать!» Лирический финал спектакля был истинно чеховский.

В эстетике постдраматического театра Някрошюс поставил «Дядю Ваню» (1987). Как и в «Трех сестрах», во главе угла — сценический дискурс, при том что режиссер не изменил ни слова в пьесе Чехова. Две полярные темы сосуществуют в этом спектакле. Первая — тема «хама грядущего», олицетворяемого тремя полотерами, которым всегда мешают хозяева усадьбы и они бесцеремонно их вытесняют. Полотеры бессловесны, но чрезвычайно выразительны. Это размножившийся Яша, хотя третьей выступает растрепанная девица. Ясно: это они будут вырубать вишневые сады. Хозяева, подчиняясь прислуге, признают свою зависимость от них и время от времени исполняют хор пленных иудеев из «Набукко» Верди. Возникает и еще один знакомый образ. В Серебрякове в исполнении Владаса Багдонаса, в то время протагониста труппы Някрошюса, явно проступает человек в футляре Беликов. Вторая тема — исцеление. Спектакль начинается с того, что Астров ставит банки няньке Марине, и заканчивается тем, что Соня ставит банки измученному дяде Ване. В этом спектакле телесный дискурс соединяется с музыкальным, и оба несут философскую нагрузку. Спектакль впечатлял истинным новаторством, пресса была в высшей степени хвалебной. Однако тогда еще не сложился театроведческий инструментарий, и рецензии были описательного характера.

В дальнейшем Чехов все чаще становится востребованным постдраматическим театром в России и за рубежом. Результаты различны.

В 2007 году на сцене Александринского театра польский режиссер Кристиан Люпа поставил «Чайку». Текст Чехова деконструирован согласно замыслу режиссера, а замысел, вопреки огромному количеству восторженных рецензий, незатейлив и вторичен. Судя по сценографии,

автором которой является режиссер, произошел апокалиптический атомный взрыв. Ничего не осталось, кроме подсобия бассейна с водой, в котором иногда плавают работник и некто Потерянный, пришедший из зала. Возможно, это двойник Треплева.

Обращение с текстом вольное: реплики бесцеремонно вырываются и вставляются по желанию режиссера в нужное ему место. Нина произносит финальный монолог Сони, а ее обращение к Треплеву «Умей нести свой крест и веруй» вымарано. Тригорин привозит Треплеву журнал «Наш современник». Таких кунштюков предостаточно.

Чехов настаивал на том, что «Чайка» — комедия. Люпа решил ее как мелодраму. Константин не стреляется. Под французский шансон, перевод которого идет бегущей строкой: «Я оставляю прошлое, будущее будет лучше», Нина и Треплев счастливо соединяются. В зале царит умиротворение. Новый смысл, который Люпа придал пьесе Чехова, может удовлетворить только зрителя с клиповым мышлением, возросшего на сериалах. Деконструкция и демонтаж текста, сделанные Люпой, не могут претендовать даже на постмодернистскую игру, в которой всегда содержится ирония. В этом спектакле всего лишь игра ради игры, и это свидетельство того, что постдраматический театр — явление разноуровневое.

Спектакль американского режиссера румынского происхождения Андрея Щербана «Дядя Ваня» (2009) на сцене Александринского театра удостоился столь же высокой оценки критиков, как и «Чайка» Люпы, разве что с иронией писали о сценографии Карменчиты Бронбоу. Не ведая о том, что она не первая, сценограф повторила на сцене великолепный зрительный зал Александринки, дав его зеркальное отражение и разбив пространство на сегменты, которые занимают в разных сценах те или иные персонажи. В этом великолепии диссонансом выглядят жал-

кие разрозненные предметы обстановки тех 26 комнат, в которых разворачивается действие пьесы. Персонажи используют английский, французский и немецкий язык, подчеркивая то ли некоммуникабельность, то ли типичность происходящего во всех странах. Словесный дискурс постоянно замещается пластическим, музыкальным и более всего — вещественным. В ночной сцене во втором действии на высоком помосте, как на эстраде, Серебряков парит подагрические ноги, а рядом с ним валяются красные трусики Елены, дающие разгул воображению более, чем диалог Елены и Серебрякова.

Основной образ, объединяющий всех, — немислимая грязь, в которой в определенный момент вываливаются все персонажи. Едва ли не самый яркий момент спектакля — танго Карлоса Гранделя, переходящее в русскую пляску, и «солистом» выступает Серебряков, заезжая жар-птица в белом костюме. Но и он будет валяться в непролазной грязи, как и все остальные — опереточная кривляка *taman*, несчастный дядя Ваня, местный Дон Жуан Астров, фригидная Елена Андреевна, бесполоая Соня. Давно не нова метафора «жизнь — грязь», но ее назойливое повторение наводит скуку. В этой куче грязи куча людей, большинство которых принадлежит к интеллигенции. Румын Щербан с ней расправляется так же, как поляк Люпа. Дело не в национальности режиссеров, и речь не идет о русофобии. Глобализация во многом стерла национальную принадлежность, и в обоих спектаклях показана не русская интеллигенция, а более или менее образованные люди, которых режиссер бесконечно критикует, унижает, высмеивает. В этом есть некоторый смысл, но это стало общим местом, которого не избежал Римас Туминас в спектакле театра имени Вахтангова «Дядя Ваня», вышедшем почти одновременно со спектаклем Щербана — в 2009 году. Спектакль Туминаса был удостоен множества

премий, включая национальную премию «Золотая маска», и получил международный резонанс. С огромным успехом он прошел в Лондоне. Ведущий английский критик и исследователь театра Майкл Биллингтон в рецензии в газете *Guardian* в свойственном ему спокойном тоне отметил достоинства режиссуры Туминаса, в частности, он пишет, что «с каждым спектаклем он [Туминас] приближается к осмыслению загадочного жанра комедии, противостоящего сюжетам Чехова». Отметив, что Чехов — предтеча театра абсурда, он находит его персонажей в спектакле Туминаса столь же смехотворными, как в театре абсурда³. Но смех — это только одна сторона героев театра абсурда. Есть еще печаль, горечь, мягкий юмор, философская глубина. Чехов — предтеча театра абсурда, и смехотворного в его комедиях предостаточно. Смехотворен Войницкий, стрелявший в Серебрякова и промахнувшийся. Из него вырывается только нелепое, растерянное «бац». Результат — внешне комический, но за ним стоит драма Войницкого, несостоявшегося человека. У Чехова во всех персонажах есть глубина, в конце концов, душа. У Туминаса только один прием — гротеск, время от времени сменяющийся буффонадой, иногда разрастающейся до чудовищных размеров. Спектакль начинается торжественным выходом Серебрякова со свитой. Свита — его жена и обитатели усадьбы, которые и играют короля, то есть Серебрякова. Тон спектаклю задает этот цирковой, очень эффектный парад-алле. Серебряков — солнце, центр вселенной, и эта визуально-пластическая метафора настраивает на то, что скучать не придется.

Критика отмечала, что режиссер почти не изменил текст пьесы. Но он уничтожил словесный текст, заменив его телесным и вещественным. Сценография Адомаса Яцовскиса дает большое пространство для актеров.

Предметы расположены по краям. Бросается в глаза огромный старый диван,

уместный в имении, которое далеко не процветает. Рядом с ним верстак и амбарные весы, на которых можно взвешивать пудовые мешки и которыми забавляется Серебряков, взвешивая жену и дочь. Любовь Войницкого к Елене выливается в отвратительную пародию: он расстегивает ширинку, которую, не растерявшись и не оскорбившись, материнским жестом застегивает Елена. Актеры отлично существуют в эстетике постдраматического театра. Но пьеса Чехова выхолощена и обескровлена. Тончайшие переплетения человеческих отношений заменяются буффонадой. Люди превращены в куклы, которых так искусно настроил режиссер, что они действуют самостоятельно, без кукловода.

Якобы детскость Войницкого, о которой с умилением пишут многие критики, в действительности оборачивается жалкостью закомплексованного человека. Лирическая, полная душевного откровения ночная сцена Сони и Елены «переписана», но не словесно, а за счет мизансцен. По терминологии Лемана это визуальная драматургия, под которой он понимает «драматургию, которая не подчинена тексту, а потому может свободно развертываться в соответствии с собственной логикой»⁴. Молодые женщины пьют самогон, наливая из десятилитровой бутылки, барабанят в четыре руки на пианино. Предметы заслоняют людей. Финальная сцена с монологом Сони тоже подчинена визуальности. Сломленный до предела дядя Ваня закрыл глаза. Соня поднимает ему веки, как бы раскрывая глаза на жизнь, но эта физическая деталь вызывает ассоциацию с гоголевским Вием: «Подымите мне веки». Нарратив деконструирован за счет разрыва между литературным и сценическим текстом.

Прекрасна музыка Фаустаса Латенаса, которая напоминает, что все же это пьеса Чехова. Есть мнение, что это «мучительный, страстный спектакль, похожий на надрывный русский романс»⁵.

Еще одно любопытное критическое высказывание: «Есть ощущение, что спектакль не Чехова, а Треплева, несомненно, символический и даже кукольный, но интересно!»⁶ И еще одно высказывание главного редактора журнала «Театр» Марины Давыдовой в статье под названием «Он не Някрошус, он другой»: «Сценические шаржи немного напоминают дивертисмент, эдакий парад фриков»⁷. Это справедливо, но почему персонажи Чехова выраждаются во фриков?

Во всех трех рецензиях не упоминается драматург, и это логично. О нем забываешь на этом спектакле. Дело не в ущербности эстетики постдраматического театра, но в трудности ее освоения. Однако и ее освоение не всегда приводит к союзу режиссера и автора.

Юрий Бутусов давно и плодотворно экспериментирует на полях постдраматического театра. Но его «Три сестры» (театр им. Ленсовета, 2014) при внятности и отточенности формы — спектакль античеховский. Визуальная драматургия не только полностью вытесняет литературный текст, но придает сюжету новые смыслы, противоречащие чеховской мысли. Актеры, подобно атлантам и кариатидам, несут сложную конструкцию спектакля разными способами — от иронии и шаржа до музыкальной клоунады и эксцентрики. В партитуре спектакля нет кантилены, сплошные синкопы, разрушающие словесную ткань пьесы.

Фрагментарная сценография Александра Шишкина, сочетающая несочетаемые предметы, усугубляет головоломку, сочиненную режиссером, который соединяет разные театральные методы — от Мейерхольда до театра жестокости Антонена Арто и театра абсурда. То, что у Чехова акварель, у Бутусова — гротеск в манере Тулуз-Лотрека. Особенно ярко это проявляется в трактовке Маши (Ольга Муравицкая). Грубая, истеричная, бесстыдная и необаятельная, временами она

являет лик современной Венеры в мехах Леопольда Захер-Мазоха, не хватает только плетки. Это подчеркивается пластической визуализацией, которой Юрий Бутусов придает большое значение, постоянно работая с режиссером по пластике Николаем Реутовым. Вершинин и Кулыгин у ног Маши изображают кентавра. Двусмысленность этой мизансцены смягчается исполнителем роли Кулыгина (Олег Федоров). Его Кулыгин — грустный клоун, большой ребенок, наивность которого затеняет грубую непристойность откровенной метафоры. Что касается текста Чехова, то постоянно идет перебрасывание реплик из разных сцен, работая на депсихологизацию персонажей, которой добивается режиссер. Актеры бесконечно одеваются, переодеваются, для чего на сцене находится театральный станок-вешалка с множеством костюмов. Эта идея поддерживается теориями Николая Евреинова с его «Апологией театральности» и «Театрализацией жизни»⁸, теорией карнавала с акцентом на телесность М. М. Бахтина⁹. И, разумеется, Шекспиром: «Весь мир — театр».

Циркизация, характерная для театра 20-х годов прошлого века¹⁰, сегодня имеет большое распространение. Бутусов в отличие от многих современных режиссеров освоил эту эстетику в совершенстве. Архитектоническая конструкция спектакля изобилует этими приемами. Она поддерживается нарочитой избыточностью клише массовой культуры. Маскарадный Соленый в красных перчатках будущего убийцы с серьгой в ухе, сестры-феминистки с автоматами, защищающие неизвестно что и неизвестно от кого. Старик Ферапонт, он же молодой Федотик (Иван Бровин), впервые появляется хлыщом с тросточкой. Не таким бы стал Андрей Прозоров, доведись ему дослужиться до профессора Московского университета? Вариантов для предположений немало, как и в случае с Чебутыкиным (Роман Кочаржевский). Нарочито небрежно приклеенные борода

и усы, сдвинутый набекрень парик — сюрреалистический клоун. Его некоторые, на первый взгляд алогичные высказывания могли бы органично войти в пьесы Беккета, что понимает режиссер, но слишком гиперболизирует. Ближе к финалу Чебу-тыкин на глазах публики разгримировывается, и мы видим молодое лицо. Возможно, речь идет об идентичности судеб представленного в спектакле молодого поколения. Вершинину (Олег Андреев) отказано во всем, что свойственно этому персонажу Чехова. Он пародирует до неправдоподобия, низведен до коверного клоуна в провинциальном цирке, радуется своими кунштюками непритязательную публику, не имеющую представления о пьесе. Литературный текст вытесняется текстом сценическим, жестоким и полным отчаяния. Всем персонажам отказано в лиризме. Иногда все же лиризм прорывается в Ирине (Лаура Пицхелаури) и Тузенбахе (Григорий Чабан). Лирический текст Чехова произносится либо в микрофон, либо дается в записи. Интуиция режиссера не позволила ему полностью отказаться от поэзии. Она проявляется не вербальным способом, но через визуализацию, которой способствует музыка — от Баха и Равеля до Элвиса Пресли и современных групп. Поэтичность Ирины выражается пластически. Под песню Клавдии Шульженко «Руки» Николай Реутов поставил вписавшийся в спектакль номер для Лауры Пицхелаури с ее буквально «поющими» руками.

Большая смысловая нагрузка возложена на Андрея Прозорова (Виталий Куликов). В первом действии визуально обыгрывается признание Андрея, что после смерти отца он располнел. Актер надевает клоунский костюм с необъятным животом. Используется арсенал театра абсурда, поданный более примитивно и жестко, как привычное, узнаваемое клише массовой культуры. Монолог перед финалом о жалкой, отупляющей жизни

актер произносит спиной к залу, и он звучит как трагический аккорд в унисон с дальнейшими диалогами вплоть до последней реплики Ольги: «Если бы знать, если бы знать!» Неясный смысл этой реплики режиссер проясняет.

Никогда еще так безысходно не заканчивался спектакль. На сцене с самого начала грома кирпичей, воспринимаемая как намек на Кирпичный завод, куда собираются отправиться Тузенбах и Ирина. Однако в финале раскрывается их истинная функция. Актеры с невероятной быстротой возводят из кирпичей стену между сценой и залом. Что хочет этим сказать режиссер? Что актеры или их персонажи выше толпы? Холодный, отторгающий от себя спектакль дает пищу для раздумья разве что профессионалам. Зрители уходят, не узнав не только сути чеховской пьесы, но и ее фабулы. Сегодня массовому зрителю пьеса неизвестна. Режиссер-интеллектуал продемонстрировал мастерство ради мастерства. Между тем его «Чайка» в «Сатириконе» (2011), решенная в эстетике постдраматического театра, есть современное прочтение пьесы Чехова о творчестве. Свое послание режиссер помещает в программку: «Театр больше жизни и любви». Больше, чем послание режиссера, впечатляет его пребывание на сцене как создателя спектакля и как Треплева, с образом которого он сливается в четвертом акте. Монолог произносит исполнитель роли Треплева Тимофей Трибунцев; Бутусов же, его двойник, издает нечленораздельные болезненные звуки, которые, едва зародившись, пропадают, уступая место следующим, столь же невнятным и мучительным. Эти мгновения, свободные от всякой логики, выражающие глубинный подсознательный момент творчества, вписываются в спектакль, рассказывающий о муках творчества художника. Режиссер — творец происходящей на сцене трагической фантазмагии, которая заставляет его страдать. Творческое

бесстрашие Бутусова временами пугает, заставляя забыть, что все-таки это театр. Создается ощущение, что находишься один на один с создателем и участником спектакля.

В финале к Треплеву (или к Бутусову?) приходит несколько Нин, размножившихся в его подсознании. Нина — убийца в облике клоунессы с ружьем, Нина — безумная истеричка... Но какая бы Нина ни пришла, «неотвратим конец пути / Я один, все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить — не поле перейти».

В этом спектакле эстетика постдраматического театра раскрывает тайные, подводные течения пьесы Чехова, показав неисчерпаемость его драматургии в любой эстетической системе.

Это доказывает и спектакль театра «Тонеельгрупп Амстердам» «Русские!», показанный на фестивале «Балтийский дом» в 2013 году, пятичасовое полотно в постановке известного режиссера Иво ван Хове по мотивам «Платонова» и «Иванова». Литературная версия — причудливый коллаж, сочиненный Питером ван Краем. Действие перенесено из русских усадеб в индустриальный город-спрут, огромный и безликий. Платонов и Иванов — двойники, современные рефлектирующие интеллигенты, не вписавшиеся в эпоху. Сценический текст сочетает комедийное и трагическое. В режиссуре соединились психологический театр Станиславского, метафорическая острота театра Мейерхольда, театр жестокости Арто и театр абсурда, характерный для Беккета. Зрителям предлагается множество вариантов декодирования смыслов, как в театре Някрошюса. Несмотря на распад диалога, структура спектакля целостная. Хаос работает на создание полноты бытия. Яркая театральность ничуть не противоречит Чехову, делая его драматургом XXI века.

Сценография Яна Ферсвейфельда — пример органичной визуализации. Видеокадры несут смысловую нагрузку, создавая

зазеркалье, куда помимо своей воли попадают персонажи. Пространство сцены перечеркнуто огромными светящимися рекламными щитами с лицами со стандартными улыбками. Дома как такового не существует. Среди громадных щитов, лестниц и дверей, неизвестно куда ведущих, люди кажутся маленькими и беззащитными. Платонов и Иванов смиряются с тем, что они лишние люди: эпоха не нуждается в личностях. Они очень узнаваемы: актеры тонко вскрывают подтексты чеховских диалогов, и голландский язык этому не помеха.

Ритмическая основа спектакля — сплошные синкопы, чуждые музыкальным ритмам Чехова, которые рождают «звуковую семиотику» с постоянным изменением мелодики речи. Синкопы, на которых строится диалог, создают мощную энергетику с гиперболическими страстями, в поле которых втягивается публика, не обращая внимания на многие несоответствия с пьесами Чехова: дописанные тексты, переход персонажей из одной пьесы в другую, слияние двух персонажей в один образ. Так, Сарра, жена Иванова, оказывается дочерью богатого еврея Венгеровича, персонажа из «Платонова», купированного в спектакле. Его сын — брат Сарры, бросающий в ее адрес гневные филиппики. Бабакина из «Иванова» слилась с Грековой из «Платонова».

Платонов и Иванов потерялись в нашем времени, как и во времени, когда происходит действие. С легкой руки А. Р. Кугеля за Ивановым укрепилась репутация «русского Гамлета», хотя критик, анализируя спектакль с В. Н. Давыдовым в заглавной роли, писал о «гамлетизированном русском интеллигенте», о «массовидном Гамлете»¹¹. В этом спектакле ни Иванов, ни Платонов не имеют ничего общего с Гамлетом. Актеры не то чтобы беспощадны к своим героям, но вносят в них изрядную долю комического, снижая их образы. Некоторые ситуации, в которые попадают

эти персонажи, рифмуются с ситуациями персонажей Беккета «В ожидании Годо»: «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, ужасно!»¹² Однако к тому и другому приходят женщины, готовые на все ради них, но для обоих «никто не приходит». Давно изжиты все иллюзии.

Дружеские и семейные связи если и возникают, то на миг. Так решена сцена Платонова и Саши: кажется, что между ними подлинная близость и понимание, но это впечатление мгновенно исчезает. Механистический город, в котором они чувствуют себя чужими, их подавил. Мужчины одиноки более женщин, цепляющихся за любовь, приносящих себя в жертву ради блага своих любимых. Героически отстаивает свою любовь Сарра. По-детски держится за своего Платонова его жена Сашенька. Юная амазонка Саша Лебедева со всем пылом молодости борется за Иванова. Софья надеется вернуть душевное равновесие в любви Платонова. Даже царственная, умная Войницкая подпадает под власть иллюзии, поверив, что в любви Платонова она обретет утерянный смысл жизни. Актриса Крис Неттель блистательно использует эстетику абсурда, в частности клоунаду, в своей последней сцене с Платоновым. Ее бесстрашие художника позволяет смотреть в лицо не театральной, но подлинной реальности не только ее героине, но и публике, освобождая от иллюзий, не смиряясь с «условиями человеческого существования».

Вольное обращение с текстом Чехова вначале коробит необыкновенными комбинациями. Это тенденция нашей постмодернистской эпохи. Подобное проделывается со многими классиками. Голландцы перекинули мост к Мейерхольду, добившись от актеров легкости, к которой стремился Мейерхольд при постановке чеховских водевилей, объединив их под названием «33 обморока» (1935). Рассказывая о работе над этим спектаклем¹³, Мейерхольд особое внимание уделяет

ритмической основе спектакля и гиперболизации. Спектакль «Русские!» отличается истинно мейерхольдовской водевильной легкостью, чем подчеркивается трагический абсурд бытия в соответствии с поэтикой Чехова.

Элементы постдраматического театра проникают и в классические интерпретации. Так, Лев Додин во второй редакции «Вишневого сада» (2014) не только сократил пьесу, но и «дописал», сделав новые акценты. Это касается темы вишневого сада, «прекраснее которого нет на свете». В строгую метафорическую сценографию Александр Боровский органично вписывает кинокадры, запечатлевшие вишневый сад, единственный сохранившийся в Германии и находящийся под охраной ЮНЕСКО. Потрясающая работа кинооператора Алишера Хамидходжаева. В этом саду протекает прекрасная жизнь счастливых людей, любящих и понимающих друг друга, представляющих сообщество. Это наплывы воспоминаний. По-новому интерпретирован Лопухин (Данила Козловский). Победно поет он популярную песню *Modern Life*, купив родовое имение Раневской. Но прежде чем стать хозяином вишневого сада, он пытается внушить его хозяевам необходимость его продажи ради их же блага. С романтическим пафосом произносит он монолог Астрова о лесах, органично вписавшийся в спектакль. Он скорбит о вырубленных лесах, но собирается вырубить и вырубит вишневые сады. В нем сочетается чувство прекрасного с хваткой дельца, что заложено в этот образ Чеховым. Монолог Астрова не кажется чужеродным вторжением, он оправдан логически. В финале, который дописан кинокадрами, явлены все персонажи, кроме Яши, в холщовых «расстрельных» рубашках до пят. Таков исторический постскрипт к спектаклю, сделанный режиссером.

У Лемана встречается довольно расплывчатое определение — «после драмы», тем не менее характеризующее состояние

современного театра. По его мнению, драма как структура сохраняется, но «ослабленная и в значительной степени утратившая доверие... как почти автоматическая функционирующая норма собственной драматургии»¹⁴.

Со времени выхода монографии Лемана (1999) процесс ослабления драматической структуры идет с необычайной скоростью, она все больше утрачивает доверие. Пример тому — спектакль Андрия Жолдака «По ту сторону занавеса» (2016) с подзаголовком «Опыт реинкарнации в двух частях» на сцене Александринского театра. Уведомляется, что используются тексты Чехова из пьесы «Три сестры». Их не так много в четырехчасовом полотне. Взяты имена персонажей и некоторые ситуации, интерпретированные согласно замыслу автора спектакля, создавшего помимо сценического текста и литературный. Словесный текст Жолдака противопоставляется чеховскому, который, вероятно, для режиссера является хрестоматийным.

Действие перенесено в 41 век н. э.: происходит реинкарнация чеховских сестер, умерших в 1900 году. Они возвращаются из небытия при помощи некоего космического снаряда, напоминающего подобные конструкции в фильмах о космических пришельцах и звездных войнах, и восстанавливают свою неприглядную жизнь. Истеричные, аффектированные, обремененные навязчивыми идеями и комплексами, они не вызывают ни симпатии, ни сочувствия, как и другие персонажи. Арсенал Жолдака как автора пьесы банален — немного психоанализа, инцест, гомосексуальный эпизод, происходящий не то в фантазиях, не то наяву. Из сестер запоминается только Маша (Елена Вожакина) по причине того, что она лицо страдательное, постоянная жертва. Домогательства отца, затем материализовавшегося в Вершинина, с которым она занимается любовью продолжительное сценическое время.

Затем грубое насилие Кулыгина, лица демонического, предьявившего свои супружеские права. Далее интимная гигиеническая процедура на глазах зрителей.

Обрели жизнь внесценические персонажи: отец и мать сестер, жена Вершинина с монологом, достойным новой драмы. Все персонажи жалки и принижены, но жестоки. Большинство ролей играют молодые актеры, не сумевшие создать характеры, потому что Жолдака это не интересовало. Надо сказать, что опытные актеры не потерялись в полях постмодернизма. Игорь Волков создал гротесковый образ отца сестер, капризного, жестокого эгоиста, эротомана, и его копию — Вершинина, в его трактовке напоминающего персонажей Беккета. Вопреки клоунской наружности, он страстный и нежный любовник. Виталий Коваленко — Кулыгин соединил эстетику театра абсурда и театра жестокости, представляя то жалким, униженным шутом, то садистом. За плечами этих артистов большой опыт работы с разными режиссерами, они обладают свободой, позволяющей экспериментировать с любой эстетикой.

Идея Жолдака читается без труда: он восстает против мифологизации чеховских героев, осуществляя протест средствами массовой культуры, чему текст Чехова сопротивляется. Вероятно, по этой причине Жолдак создал собственный текст. Нарочитая вульгарность, грубость игровых приемов, слишком много «телесного низа», если воспользоваться терминологией Бахтина. Ироническое переосмысление на грани пародии закономерно для постдраматического театра, но Жолдак допускает немыслимое своеволие, предлагая ограниченное видение мира, лишаящее спектакль метафизического духа, демонстрируя скудость содержания, несмотря на велеречивые комментарии, возникающие на экране и озвученные.

«Убив» Автора, Жолдак заменил его собственной персоной. Эстетические

принципы постдраматического театра формально соблюдены, однако предлагаемый текст напоминает небрежно сшитое лоскутное одеяло, многочисленные швы которого постоянно расходятся. Фрагментарность, характерная для постдраматического театра, не поддерживается составляющими спектакля. В нем отсутствует ансамбль. Парадокс в том, что спектакль

рождает желание припасть к первоисточнику, а потому в данном случае смерть Автора не состоялась.

Однако драматургия Чехова выдерживает испытание новыми эстетиками. На полях постмодернизма, его театрального выражения в форме постдраматического театра Чехов одерживает художественную победу.

Примечания

¹ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 387.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 311.

³ Billington M. The best theatre event of 2012 // The Guardian. 2012. 5. Dec. Цит. по: Официальный сайт Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. URL: <http://vakhtangov.ru/en/shows/dyadyanya> (дата обращения 25.10.2016).

⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 151.

⁵ Ларина К. «Дядя Ваня»! Туминас! Победа! // Живой Журнал.

2009. 3 сент. URL: <http://xlarina.livingjournal.com/119997.html> (дата обращения 25.10.2016).

⁶ «Дядя Ваня» в постановке Римаса Туминаса: премьера. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/26989 (дата обращения 25.10.2016). (Высказывание Е. Дьяковой.)

⁷ Давыдова М. Он не Някрошюс, он другой // Известия. 2009. 6 сент. URL: <http://izvestia.ru/news/352716> (дата обращения 25.10.2016).

⁸ См.: Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002.

⁹ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная куль-

тура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

¹⁰ См.: Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008.

¹¹ Кугель А. По театрам // Театр и искусство. 1909. № 38. С. 649.

¹² Беккет С. В ожидании Годо // Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 62.

¹³ Мейерхольд В.Э. [О спектакле «33 обморока»]. Моя работа над Чеховым // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 310–321.

¹⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.

А. Ю. Ряпосов

Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр

Картина Марка Анатольевича Захарова «Тот самый Мюнхгаузен»¹ во многом стала продолжением телефильма «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978). Не в буквальном смысле, конечно. Если воспользоваться музыкальной аналогией, то основная лирическая тема «Чуда» получила в «Мюнхгаузене» иную вариацию. В «Чуде» актуализирован аспект *творческий*, соотношение человека и мира рассматривается в плане возможностей художника и их пределов; социум представлен здесь персонажами, созданными фантазией О. Янковского — Волшебника. В «Мюнхгаузене» именно *социальный* аспект взаимоотношений О. Янковского — Мюнхгаузена с возлюбленной, другом, членами семьи и представителями государства вышел на первый план. «Механизм политического раскроя общественной материи... — написала И. Силина, — представлен в этом фильме с чувством глубокого понимания»². Стоит ли удивляться, что исполнителем главных ролей и лирическим alter ego Захарова и в той, и в другой телепостановках выступил один и тот же актер.

За литературную основу картины было взято драматическое сочинение Г. Горина «Самый правдивый». Захаров вспоминал: «После „Обыкновенного чуда“ я искал сценарий, который мне хотелось бы поставить в кино, и эта пьеса Горина показалась мне очень мудрой и остроумной. Мы договорились, что я приму участие в написании сценария и поставлю фильм»³.

Барон Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен (1720–1797) — реальное

историческое лицо. «Внешних его примет молва не сохранила, зато приписала барону множество сочинений — столь невероятных, что взрослые читатели сочли их попросту несерьезными. Рассказчика окрестили вралем, истории переадресовали детям. А те до сих пор зачитываются книгой о приключениях Мюнхгаузена, написанной... Эрихом Распе и... пересказанной на русский язык Корнеем Чуковским. Ее иллюстратор... Гюстав Доре, превратил барона в смешного старика: нос крючком, винтообразные усы, самодовольный взгляд. Никакого доверия этот герой внушить не мог. А вот Григорий Горин решил так поверить Мюнхгаузену и пьесу о нем назвал „Самый правдивый“. Потом по мотивам этой „комической фантазии“ был написан сценарий — при участии Марка Захарова»⁴.

В фильме Мюнхгаузен «оказался не похож на себя, прежнего. Молод, обаятелен, умен. А главное, неистребимо верит в красоту мечты и фантазии, в право человека быть самим собой. В картине эта вера как бы проверяется на прочность. Обстоятельства вынуждают Мюнхгаузена отречься от себя: разыграть самоубийство, назваться чужим именем, зажить „как все“»⁵. Зато Мюнхгаузен О. Янковского оказался похож на другого героя — Жадова А. Миронова в захаровском «Доходном месте» (Театр Сатиры, 1967); героя, который под давлением жизненных обстоятельств предал собственные идеалы, но в финале находил силы вернуться к самому себе»⁶.

И в картине «Обыкновенное чудо», и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» обнаруживается сюжет «игры в бога»,

точнее — этот *метасюжет* по-разному варьируется как названных работах Захарова, так и в других его теле- и кинопостановках («Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и «Убить дракона»). Речь идет о сюжете, согласно которому на острове или иной локализованной территории некий волшебник обладает неограниченной властью («играет в бога»), но теряет ее по ходу развития событий⁷.

В «Чуде» Волшебник О. Янковского «играет в бога» в рамках своей творческой фантазии, но власть его оказалась не беспредельной даже по отношению к собственным творениям. В «Мюнхгаузене» герой О. Янковского «играет в бога» в рамках собственного бытия, стремится выстроить по законам творчества и свою жизнь, и жизнь окружающих. События рассказанной Захаровым и Гориним истории показывают, что возможности *жизнестворчества* Мюнхгаузена-демиурга ограничены даже по отношению к его возлюбленной Марте (Е. Коренева) и к его другу Бургомистру (И. Кваша), не говоря уже о социуме как таковом.

Захаров утверждал: «Мюнхгаузен, как мне кажется, *романтический* герой. Сочинитель, фантазер, поэт. Его эксцентрические, дерзкие выдумки нарушают уныние общепринятого стандарта — и вызывают негодование окружающих (курсив мой. — А. Р.)»⁸.

В схожей манере высказался О. Янковский: «Для меня Мюнхгаузен — реальная личность, а вовсе не миф. Это незаурядный человек, наделенный талантом видеть то, чего не замечают другие. Без этого таланта немислим *художник, творец* (курсив мой. — А. Р.)»⁹.

Вот что о герое захаровского телефильма написала П. Б. Богданова: «Мюнхгаузен — знаменитый барон-враль, который всеми силами сопротивлялся общепринятым нормам и правилам, выдумывал всякие небылицы, утверждал, будто бы долетал до Луны на пушечном ядре, по-

вергал своими рассказами в ужас благонамеренных и разумных сограждан. Он и стал, пожалуй, главным выразителем творческого кредо режиссера. Мюнхгаузен выступал против скучной и однообразной правды, поднимая на щит власть *фантазии, вымысла, воображения* (курсив мой. — А. Р.)»¹⁰.

Мюнхгаузен в захаровской картине действительно романтический герой-одиночка, противопоставленный всем остальным, включая и Марту (она, как и Бургомистр, умоляет барона если не жить «как все», то хотя бы на время притвориться, чтобы получить желаемый развод), и слугу Томаса (Ю. Катин-Ярцев; его герой, как и остальные, не рад появлению 32 мая, поскольку жалование ему выплачивают первого июня).

В захаровском «Мюнхгаузене» обнаруживаются абсурдистские мотивы, присущие *драме парадокса*.

Это касается и основной коллизии картины (ставший притчей во языцех записной враль Мюнхгаузен в сочинении Захарова и Горина — *самый правдивый*, а врут те, кто его окружают, включая возлюбленную и лучшего друга), и всей художественной ткани телепостановки, в логике которой нормой является, например, ситуация, когда Мюнхгаузен отправляется на охоту без ружья именно потому, что он отправляется на охоту.

Парадоксальная природа поступков Мюнхгаузена или его высказываний иногда отмечена озорством, лукавством, как, например, рассказы барона о его беседах с Софоклом, Ньютоном и Шекспиром, но в целом подана в захаровском телефильме вполне серьезно.

Вот одна из таких историй, рассказанная в прологе картины, в сцене на охоте:

Мюнхгаузен. <...> Мы выступили и ударили с фланга. Я повел отряд драгун через трясины, но мой конь оступился и начал тонуть. Положение было отчаянным.

Нужно было выбирать одно из двух, погибнуть или как-то спастись.

Один из охотников. Ну, и что же вы выбрали?

Мюнхгаузен. Угадайте. Я решил спастись. Но как? Ни веревки, ни шеста, ничего! И тут меня осенило. Голова! Голова-то всегда под рукой, господа! Я схватил себя рукой за волосы и рванул что есть силы. А рука у меня сильная, голова, слава богу, мыслящая... Одним словом, я рванул и вытянул себя из болота вместе с конем.

Один из охотников. Вы утверждаете, что человек может поднять себя за волосы?

Мюнхгаузен. Обязательно. Мыслящий человек просто обязан время от времени это делать...

Комический характер эта история приобретает, когда сын барона, Феофил (Л. Яромольник), безуспешно пытается повторить поступок отца или когда «друг семьи» Рамкопф (А. Абдулов) создает «научную теорию» вытаскивания себя за волосы и излагает ее в студенческой аудитории для восторженно принимающей его молодежи, не заметившей, впрочем, что за волосы Рамкопфа поднимает решивший «воскреснуть» герой О. Янковского.

Еще более абсурдно-комический характер рассказы Мюнхгаузена обретают в изложении Главнокомандующего (С. Фарада) и других придворных, которые смешивают фрагменты разных историй. Такая путаница возникает, например, в сцене, где Герцог (Л. Броневой) и его окружение обсуждают памятник Мюнхгаузену в виде конной статуи-фонтана (на макете изображен барон верхом на передней половине лошади, склонившей голову к полой на ведро емкости и пьющей из нее воду, которая вытекает там, где отсутствует задняя ее часть). Герцог принимает решение вернуть вторую половину лошади на полагающееся ей место, но тогда возникает

«животрепещущий» вопрос о том, «откуда же будем лить воду, из какого места?..»; последнее слово в дискуссии, как и положено, остается за невозмутимым и неизменно рассудительным Герцогом Л. Броневым: «Из Мюнхгаузена, господа, воду лить не будем. Незачем. Он нам дорог просто как Мюнхгаузен, как Карл Фридрих Иероним. А уж пьет его лошадь или не пьет, это нас не волнует...» Главнокомандующий в полном соответствии с логикой происходящего добавляет: «Не в пустыне же...»

Эта реплика (как и почти каждая реплика Герцога) превращена Л. Броневым в мастерски поданную *репризу*. Захаровским постановкам неизменно присущи репризы, и вот еще один пример из «Мюнхгаузена». Герцог, по совместительству «кутюрье», занят важными государственными делами — строчит на машинке и обмеряет манекен портновским метром:

Герцог. Все решение в талии. Как вы думаете, где мы будем делать талию? На уровне груди.

Фрейлина. Гениально! Гениально, как все истинное.

Герцог. Именно на уровне груди. 66 <сантиметров>. Я не разрешу опускать талию на бедра. 155 <сантиметров>. В конце концов, мы — центр Европы, и я не позволю всяким там испанцам диктовать нам условия. Хотите отрезной рукав, пожалуйста! Хотите плиссированную юбку с вытачками, принимаю и это! Но опускать линию талии не дам!..

Впрочем, в захаровском «Мюнхгаузене», помимо Л. Броневского — Герцога, свой вклад в репризный характер диалогов внесли и С. Фарада — Главнокомандующий, и А. Абдулов — Рамкопф, и И. Чурикова — баронесса Якобина фон Мюнхгаузен, и И. Кваша — Бургомистр, и многие другие.

Вот эпизод, где в качестве свидетельства сумасшествия героя О. Янковского

Рамкопф зачитывает Герцогу один из пунктов «Распорядка дня Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена на 30 мая 1779 года»:

Рамкопф. С восьми утра до десяти — подвиг!

Герцог. Как это понимать?

Баронесса. Это значит, что с восьми до десяти утра у него запланирован подвиг...

Что вы скажете, господин бургомистр, о человеке, который ежедневно отправляется на подвиг, словно на службу?

Бургомистр. Я сам служу, сударыня. Каждый день к девяти мне надо идти в магистрат. Не скажу, что это подвиг, но что-то героическое в этом есть...

На недоуменный вопрос Герцога, почему арестованный по его приказу Мюнхгаузен явился в сопровождении играющего марш оркестра, Главнокомандующий — С. Фарада поясняет: «Сначала намечались торжества. Потом аресты. Потом решили совместить...»

Вот эпизод, где Баронесса — И. Чурикова в перерыве суда, который должен подтвердить или опровергнуть личность «воскресшего» Мюнхгаузена, вербует на свою сторону Марту — Е. Кореневу, вызвавшуюся стать свидетелем со стороны барона. Якобина угрожает возлюбленной Мюнхгаузена в случае ее отказа подвергнуть барона смертельно опасному судебному эксперименту — бросить в болото или прокатить на ядре; по ходу их разговора происходит такой диалог:

Марта. Господи, неужели вам надо убить человека, чтобы доказать, что он живой?

Баронесса. У нас нет выхода. А теперь, когда вы все знаете, решайте... И мой вам совет — не торопитесь стать вдовой барона Мюнхгаузена. Это место пока занято.

Абсурдно-комический характер придан и включенным в структуру действия

аттракционам, которые являются неотъемлемой частью любых захаровских работ, как сценических, так и экранных, и в «Мюнхгаузене» также имеют *парадоксальное* строение.

Наиболее очевидный пример — эпизод со стрельбой по уткам через каминную трубу. Герой О. Янковского, поймав на большое блюдо выпавшую из дымохода тушку птицы, замечает:

Мюнхгаузен. Утка, с яблоками. Кажется, она хорошо прожарилась.

Пастор (*ехидно*). Она, кажется, и соусом по дороге облилась.

Мюнхгаузен. Да? Как это мило с ее стороны!..

Поскольку Пастор (В. Долинский) шуток и розыгрышей Мюнхгаузена не оценил, дело до ужина не дошло и утка так и не пригодилась. Барон приказывает Томасу: «Отпусти ее. Пусть летает». Слуга берет в руки блюдо, подходит к окну и, после некоторого колебания, отправляет туда утку. Томас направляется к выходу, но, услышав за окном утиное кряканье и звук хлопающих крыльев, испуганно вздрагивает и резко оборачивается в сторону источника этих звуков. «Ага! Видал?..» — заявляет слуга пробравшемуся в дом барона и затаившемуся Рамкопфу. Не получив ответа, да, собственно, и не ожидая такового, Томас машинально поворачивается, намереваясь вернуться к своим делам, и только тут соображает, что он вступил в беседу с тем, кого в доме быть не должно. Слуга вновь резко оборачивается, но незнакомца уже и след простыл.

В публикации, которая должна была представить находящуюся в работе картину, Захаров рассказал следующее: «В нашем фильме много музыки (ее написал А. Рыбников). И действие развивается по законам *музыкальной драматургии* (курсив мой. — А. Р.). Это позволяет актерам

не имитировать в подробностях жизнь XVIII века, а фантазировать, уходить от быта в область поэтического мышления. Хотя шляпы с перьями, парики, камзолы и прочие атрибуты времени на экране присутствуют, так же, как и старинные немецкие замки: они были сняты в городах Кведлинбурге и Вернигероде по договоренности с телевидением ГДР»¹¹.

П. Б. Богданова написала, что для Захарова герой О. Янковского, каким он представлен в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», — это был «протест, в том числе и против *реализма* как творческой эстетики (курсив мой. — А. Р.)»¹². Захаров оказался верен своей манере выстраивать собственные произведения как сочинения *поэтические, фантазийные*¹³, и большая часть сцен захаровского телефильма снята в павильонах «Мосфильма», при этом декорации художника Г. Колганова и костюмы художницы Н. Фирсовой стилизованы под старину и не имеют конкретной временной и географической привязки. Более того, ничто не мешает герою О. Янковского в сцене отречения появиться с современным зонтом-тростью в руках, а по окончании судилища — открыть его, словно защищаясь от несуществующего дождя, и — удалиться. Что же касается натурных съемок, то экстерьерные сцены, особенно на площадях и улочках названных Захаровым немецких городов, камера оператора В. Нахабцева превратила в своеобразные декорации для рассказываемой в картине истории.

Музыкальное строение захаровского «Обыкновенного чуда» представляет собой композицию *классического мюзикла*, то есть вокальные номера и инструментальные темы не являлись в этом телефильме *вставными номерами*, но составляли с визуальными и игровыми эпизодами *единую действенную структуру*¹⁴.

В «Мюнхгаузене» музыкальное строение иное, в картине есть лишь один вокально-танцевальный номер. Это «Песня маленькой Берты» в исполнении Л. По-

лищук, хотя героиня актрисы отнюдь не маленькая за счет длины платья, сшитого так, что оно закрывает и подставку, на которой располагалась исполнительница. Вот фрагмент текста (автор — Ю. Энтин) данного номера:

Вы поверите едва ли,
Это было как во сне.
Мы с бароном танцевали,
Мы с бароном танцевали,
Танцевали на Луне...

Номер, исполняемый героиней Л. Полищук в трактире, во-первых, призван показать, как и в какой форме во второй части телефильма, происходящей через три года после разыгранной героем О. Янковского смерти, байки и рассказы барона Мюнхгаузена существуют в массовом сознании обывателя, а во-вторых — подготавливают развязку экранной истории: судебный эксперимент и финальные кадры с поднимающимся по лестнице в небо героем О. Янковского.

Музыка А. Рыбникова в «Мюнхгаузене» — музыка закадровая, в доме барона и в сцене бракоразводного процесса присутствует небольшая группа актеров, играющих музыкантов домашнего оркестра, но они именно играют музыкантов, намеренно условно изображая игру на музыкальных инструментах и выполняя роль своеобразного хора, который своими реакциями вносит дополнительные краски в освещение происходящих событий.

Собственно музыкальный материал А. Рыбникова организован по *тематическому* принципу и насчитывает порядка четырех десятков тем. Среди них выделяется *главная тема* — «Тема барона Мюнхгаузена», звучащая по ходу действия несколько раз. Остальной тематический материал используется локально — это такие, например, темы, как «Олень с вишневым деревом на голове (пролог)», «Утка с яблоками», «Похищение документа (распорядок

дня барона)», «Это уже четвертый, Карл! (Разговор с Мартой)», «Марш (арестованного барона ведут под оркестр)», «Вальс победы над Англией», «Тридцать второе мая», «Я все подпишу», «Садовник Миллер», «Я решил воскреснуть», «Свидание с Мартой в тюрьме», «Скажи мне что-нибудь на прощание», финальная «Лестница в небо» и другие.

По тематическому принципу скомпонована и драматургическая структура захаровского телефильма. В сюжете картины есть *главная тема*, назовем ее «тема времени» или «тема господства над временем». За исключением пролога к «Мюнхгаузену» — сцены на охоте, завершающейся появлением оленя с вишневым деревом на голове, — тема времени пронизывает строение захаровского фильма от начала и до конца.

С первого появления О. Янковского — Мюнхгаузена собственно в действии он ведет себя как *властелин времени* — подталкивает маятник в больших напольных часах, сдвигает стрелки на часах-кукушке, запускает часы, движимые моделью паровой машины, досыпает песок в песочные часы или корректирует время выстрелами (один раз из ружья — плюс час; выстрел из пистолета дал осечку — плюс полчас), а после неудачного визита Пастора объявляет наступление ночи, чтобы расстроенная Марта могла отдохнуть. Барон объясняет свое опоздание на встречу с Пастором тем, что его задержал Ньютон, и демонстрирует герою В. Долинского издание «Царя Эдипа» с дарственной надписью Софокла на древнегреческом языке. Более того, герой О. Янковского заявляет и о своей власти над погодой:

Мюнхгаузен. ...Как добрались до Ганновера?

Пастор. Сначала был ужасный туман, потом набежали тучи, но потом...

Мюнхгаузен. Да, да, вы правы, потом я это все разогнал.

Впрочем, уже в данном фрагменте действия, после бегства Пастора, выясняется, что власть барона над временем отнюдь не безгранична:

Марта. Это уже четвертый, Карл!

Мюнхгаузен. Плевать! Позовем пятого, шестого, десятого, двадцатого...

Марта. Двадцатый придет как раз на мои похороны.

<...>

Марта. Может быть, тебе не стоило начинать с Софокла? И с уткой ты в этот раз тоже перемудрил...

<...>

Мюнхгаузен. Не меняться же мне из-за каждого идиота?

Марта. Не насовсем, Карл!.. На время. Притвориться! Стать таким, как все. Стань таким, как все, Карл! Я умоляю...

Мюнхгаузен. Как все?! (*Останавливает паровую машину.*) Не летать на ядрах, не охотиться на мамонтов? С Шекспиром не переписываться?..

Барон не в силах от всего этого отказаться даже ради Марты.

Лирический характер рассказываемой в картине истории подтверждается и тем, что Горин и Захаров, в свою очередь, весьма вольно манипулируют временем и историческими событиями, включая в сюжет «Мюнхгаузена» эпизод объявления бароном ультиматума Англии с требованием до 16 часов 30 мая 1779 года прекратить войну с североамериканскими колонистами и признать их независимость. Англия успевает сдать к назначенному времени, и остается только гадать, почему Захаровым выбрано именно такое число и такой год происходящих в фильме событий, плохо согласующихся с реальной историей войны за независимость США¹⁵.

Мюнхгаузен О. Янковского искренне поражен, что его открытие, его подарок городу — лишний день, 32 мая, никому не нужен.

В захаровской картине немало современных аллюзий. Чего стоит одна лишь фигура Герцога в исполнении Л. Броневого, специально введенная в сюжет «Мюнхгаузена» в процессе написания сценария. Захаров вспоминал в 2004 году: «...мне очень хотелось, чтобы в фильме принимал участие Бронева, кстати, именно после этого фильма он пришел в труппу „Ленкома“. Герцог — это отчасти пародия на номенклатурных работников советского периода. А так сложилось, что Бронева достаточно много общался с руководителями разных ведомств, ему было „с кого брать пример“...»¹⁶

Что же касается 32 мая, то вот как один из музыкантов отвечает на вопрос, почему он не рад появлению нового дня: «Смотря на что выпадает. Если на выходной, то обидно, а если, скажем, на понедельник, то зачем нам два понедельника?..» Традиция интересоваться, на какие дни выпадают праздники в новом году, хорошо знакома не только поколению «рожденных в СССР», но жива и по сей день.

Марта заявляет: «Я не гожусь для 32 мая». Бургомистр пытается втолковать барону, что для таких открытий, как дополнительный день, нужно *уметь выбрать время*. У Герцога свои аргументы: «Нельзя нарушать ход времени. Это нехорошо, это — недопустимо! Люди перестанут различать праздники и будни! Возникнет путаница, что надевать: деловой сюртук или нарядный камзол!..»

В эпизоде отречения от Мюнхгаузена требуют не просто отказаться от его открытия — барону обещают возможность венчания с его избранницей лишь при условии, что Мюнхгаузен отступится «от всего», от всех, по выражению Пастора, «богомерзких фантазий»:

Судья. Давайте-ка обойдемся без фантазий.

Мюнхгаузен (*безучастно*). Хорошо. Я все подпишу... Раз лишний день никому не нужен...

И герой О. Янковского отрекается, то есть — говорит неправду, а значит — перестает быть бароном Мюнхгаузеном. Отречение для него — это самоуничтожение, это акт *ментальной смерти* для барона, сжигающего свои бумаги и разыгрывающего мнимое самоубийство.

Такая *ложная развязка* завершает сюжет первой части захаровской картины, а в начале второй части *тема времени* трансформируется в свою разновидность — *тему безвременья*. Феофил Л. Ярмольника унаследовал титул отца и, видимо, его состояние, но стать настоящим бароном Мюнхгаузеном так и не смог. Попытки домашних воспроизводить образ жизни отца приобретают пародийные черты. Вот вдова, Якобина фон Мюнхгаузен, находясь в постели с Рамкопфом, пьет утренний кофе и «работает»: редактирует написанную героем А. Абдулова речь, которая приурочена к трехлетней годовщине смерти Мюнхгаузена и должна быть произнесена на торжественном открытии памятника барону. Баронесса выходит из спальни в гостиную, где на глазах Томаса Феофил терпит неудачу в очередной попытке поднять себя за волосы:

Баронесса. Который час, Томас?

Томас. Часы пробили три, барон упал в два, стало быть, всего час.

Рамкопф (*выходя из спальни и подключаясь к диалогу*). Что ты болтаешь?! Нужно складывать, три плюс два.

Томас. Это раньше надо было складывать, а теперь лучше вычитать...

Барон усилиями домашних превращен в миф, его замок — в «дом-музей», по которому Рамкопф в сопровождении переводчицы водит экскурсии для «интуристов» (еще одна хорошо узнаваемая черта времени создания захаровской картины — времени заката брежневской эпохи). Именно соотношение времени и фигуры барона Мюнхгаузена находится в центре следующего диалога:

Феофил. ...Господи, господа! Как мы были несправедливы к нему, как жестоки...

Пастор. Дорогой мой, кто же знал, что все так обернется? Мы были искренни в своих заблуждениях. Время открыло нам глаза!

Баронесса. Такова судьба всех великих: современники их не понимают.

<...>

Феофил. Вот если бы можно было время повернуть вспять!

Пастор. Нет, ну зачем же, дорогой мой? Этого как раз и не надо. Пусть время идет как идет...

Предательство по отношению к самому себе привело барона Мюнхгаузена к полному жизненному краху: он стал «как все», превратившись в садовника Мюллера¹⁷. «Иметь в Германии фамилию Мюллер, — замечает герой О. Янковского, — все равно что не иметь никакой». В результате, как и предсказывал барон в самом начале фильма, Мюнхгаузен, трансформировавшийся в садовника Мюллера (то есть в такого, «как все»), стал неинтересен Марте, и она ушла от него.

Встреча садовника Мюллера с Томасом накануне торжеств по случаю третьей годовщины смерти барона приводит к новому повороту в развитии темы времени:

Мюнхгаузен. Я решил воскреснуть.

Бургомистр. ...сожалею, но бургомистр не может позволить всяким самозванцам посягать на святые имена.

Мюнхгаузен. О-о-о, как интересно! А вы за это время очень изменились, господин бургомистр.

Бургомистр. А вы зря этого не сделали...

Справедливости ради стоит сказать, что на суде, который должен установить, является или нет «самозванец» бароном Мюнхгаузеном, Бургомистр пытается уклониться от необходимости выбора той

или иной позиции, но под влиянием реплик Якобины «Позор! Позор! И это наш бургомистр!..», увещаний Судьи (В. Ларионов) «Ну что вы, ну что вы, господин бургомистр?..» и общей атмосферы судилища герой И. Кваши берет себя в руки и роли друга предпочтет социальную роль — роль бургомистра: «...извините, подсудимый, я на службе. Если решат, что вы Мюнхгаузен, то паду вам на грудь. Если решат, что вы Мюллер, то посажу вас за решетку. Вот и все, что я могу для вас сделать...»

Сюжетную тему времени, как и положено, в финале завершает именно герой О. Янковского: «Прощайте, господа! Сейчас я улечу, и мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. Дело в том, что время в небе и на земле летит не одинаково. Там — мгновение, здесь — века...»

Как и в партитуре А. Рыбникова, где основной музыкальной теме сопутствуют множество тем локальных, так и в действительной структуре захаровского «Мюнхгаузена» рядом с основной сюжетной линией (темой времени) присутствуют сюжетные линии большей или меньшей протяженности (своего рода «побочные темы»), выраженные различными визуальными и игровыми средствами.

Многое уже было сказано о сюжетной линии, связанной с историей вытягивания самого себя из болота.

Или вот, например, сюжетный мотив, связанный с образом веревочной лестницы. В одном из начальных эпизодов телефильма по ней поднимается герой О. Янковского к Марте, ждущей его в высоко расположенном окне замка. По той же лестнице в замок барона пробирается Рамкопф. Во второй части ленты Баронесса заставляет своего поклонника, явившегося к ней буднично, через дверь, воспользоваться лестницей, но не слишком бравого и не очень сообразительного кавалера Якобины опережает решивший воскреснуть Мюнхгаузен, которого героине И. Чуриковой

приходится представить опешившему дыхателю как домашнее привидение. Наконец, в финале барон по веревочной лестнице поднимается вверх, к небесам, ставя точку в захаровской картине.

Присутствует в фильме и такая сюжетная линия, которая позволила режиссеру использовать еще одну аллюзию на современность. В начале фильма Томас рассказывает Пастору историю о том, как Мюнхгаузен ходил охотиться на медведя и добыл его без ружья. В одном из эпизодов, открывающих вторую часть ленты, Бургомистр сетует на время, в котором медведи перевелись и на государственной охоте приходится подменять их кабанчиками; прогоняют уже четвертого, а Герцог все никак не может ни в одного из них попасть. Современникам брежневских лет правления была хорошо известна и страсть Генерального секретаря компартии Советского Союза к охоте (в том числе и на дикого кабана), и те хитрости, что использовались устроителями подобных развлечений для партийных бонз и их гостей.

Дважды в захаровской ленте применена трансформация с цветным изображением, и оба эпизода — связаны друг с другом сюжетно. Сначала это фрагмент действия, в котором герой О. Янковского мысленно прикидывает, что будет, если он уступит уговорам Марты стать «как все». Здесь резко уменьшается освещенность кадра, и хотя изображение сохраняет цветность, но она почти не различима. Во втором эпизоде цветная картинка полностью превращается в черно-белую, происходит это во время встречи Марты и Мюнхгаузена в тюрьме, накануне судебного эксперимента; этот фрагмент скорее похож на сон барона, в котором он и его возлюбленная словно бы обмениваются мыслями, среди них и такая — сюжетообразующая и принадлежащая героине Е. Кореновой: «Я предам тебя...»

В первой части отрекшийся от себя барон бросает свои бумаги в огонь камина,

во второй части садовник Мюллер подносит прощальную записку жены к факелу, и его пламя превращает бумагу в пепел.

Такого рода примеры можно приводить и приводить.

В захаровском «Мюнхгаузене» достаточно часто используется композиционный прием, который можно определить как *контрапункт видимого и слышимого*. Таким способом, например, решены сцены, где Феофил в присутствии Томаса пытается подражать отцу и повторить рассказанную им историю по вытаскиванию самого себя из болота. Сначала в кадре герой Л. Ярмольника взбирается на приставную лесенку (такие используются в библиотеках для того, чтобы достать книгу с верхней полки) и хватается за волосы, затем камера переходит на героя Ю. Катина-Ярцева, чей безучастный вид призван показать, что происходящее далее он видел уже не раз, а именно: судя по грохоту, воспроизводимому за кадром, совершенно очевиден результат очередной пробы барона-сына быть похожим на барона-отца.

Сходным образом решен и фрагмент действия, где Феофил пытается воспроизвести трюк со стрельбой по уткам через дымоход. Якобина бросает сыну ружье точно так же, как это делала в начале картины Марта. Вот только теперь место барона-отца занял барон-сын. Камера направлена на баронессу, и соединение мимической гримасы Якобины и закадрового треска позволяет вполне ясно представить, что произошло с героем Л. Ярмольника. Следующее далее изображение распространено на полу Феофила лишь визуально подтверждает произошедшее с ним.

Важную сюжетную роль контрапункт видимого и слышимого играет в финале картины, когда Мюнхгаузен напоминает Марте их общение с Архимедом и мысль последнего о том, что «любовь — это теорема, которую необходимо постоянно доказывать». Собираясь оседлать ядро, которое будет выпущено из пушки, герой

О. Янковского обращается к возлюбленной: «Скажи мне что-нибудь на прощание. Всегда найдется что-то важное для такой минуты». Марта отвечает: «Я буду ждать тебя». Барон восклицает: «Не то!» И под характерный музыкальный фрагмент в кадре появляется скульптурное изображение средневековой горгульи — головы хищной птицы. Камера возвращается к Марте, которая произносит: «Я очень люблю тебя!» Мюнхгаузен выкрикивает: «Не то!» И в кадре снова видна та же горгулья в сопровождении уже знакомой музыкальной фразы. Марта делает еще одну попытку: «Я буду ждать тебя!» Реплика Мюнхгаузена «Не надо!» наводит, наконец, героиню Е. Кореновой на верный ответ: «Они положили сырой порох, Карл! Они хотят помешать тебе!...»

Захаров поменял финал горинской истории, режиссер рассказал об этом так: «В пьесе Мюнхгаузен уходил по лунной дорожке. Я сказал Горину, что хотел бы изменить это, но пока не знаю как. „Ну, придумаешь что-нибудь“. И действительно, когда начались съемки... идея с веревочной лестницей возникла буквально сразу»¹⁸.

Захаровским работам, сценическим и экранным, присущи *романтические развязки*, и концовка «Мюнхгаузена» — еще одна вариация на данную тему. И. Силина в связи с подобным решением написала: «В финале фильма Мюнхгаузен возвращает себе утраченное имя и право быть самим собой не потому, что добился справедливости, а потому, что решился на крайнее — покинуть этот мир лжи, отправившись по спасительной лестнице в небо»¹⁹.

И. В. Павлосюк показал связь сюжета «игры в бога», свойственного пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо», с особенностями сюжета *литературы потерянного поколения* (Э. Хемингуэй, Э.-М. Ремарк), иными словами — шварцевские герои в жизни могут положиться только на *чувство, дружбу, товарищество*. Более того, по-

добный сюжет, по мысли исследователя, составляет *метасюжет* творчества Е. Шварца, распространяемый, как минимум, на три его пьесы, а именно: «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо»²⁰.

Лирический характер захаровской версии «Чуда» заключался, среди прочего, и в том, что режиссер, творчески сложившийся в «оттепельные» 1960-е годы, свою принадлежность к *новому потерянному поколению* 1970-х выразил через сюжет, согласно которому герои в жизни, помимо чувства, дружбы и товарищества, могли рассчитывать еще и на *творчество*. И сюжет телевизионного «Чуда», в свою очередь, стал частью *метасюжета* захаровского творчества, распространяемого и на следующие картины режиссера: «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и «Убить дракона»²¹.

В захаровском «Мюнхгаузене» представлен весьма жесткий вариант подобного сюжета. Режиссер поместил героя О. Янковского в мир, где человеку не на что опереться, ведь ни любовь, ни дружба, ни жизнетворчество так и не смогли совершить обыкновенного чуда; барону не дано иного выхода, как только оставить этот мир.

Такой сюжет плохо вписывался в приущую официальному советскому искусству оптимистическую картину мира, где каждый человек изначально счастлив только потому, что он — строитель коммунизма. По счастью, телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» не столкнулся с цензурными препонами благодаря своей обманчиво несерьезной форме. Захаров рассказал об этом в 2004 году следующее: «Картину спасло то, что она вышла под Новый год. А раньше, да и сейчас, руководство заботилось о том, чтобы зритель получил к празднику новую комедию. Я не знаю, как сложилась бы судьба фильма, выйди он на экраны в другое время»²².

Постановщик телефильма мастерски закамouflировал драматический, по сути, сюжет «Мюнхгаузена»; Захаров не мог

завершить картину на сугубо серьезной ноте, это не в природе его творчества; режиссер со времен спектакля Театра сатиры «Проснись и пой», поставленного в 1970 году совместно с А. Ширвиндтом, никогда не расставался с умением первым посмеяться над собой — умением, заявленным в одноименной песне из той сценической работы и ставшим важнейшим компонентом творческого credo Захарова. Вот и в открытом финале «Мюнхгаузена» герой О. Янковского говорит, обращаясь в камеру, непосредственно зрителям: «Я понял,

в чем ваша беда, вы слишком серьезны. Умное лицо — еще не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Улыбайтесь, господа, улыбайтесь!..» А до того — доверил Марте пушечный фитиль, чтобы быть уверенным в выстреле, герою же Ю. Катина-Ярцева приказал: «Ступай домой, Томас, готовь ужин. Когда я вернусь, пусть будет шесть часов...» Иными словами, при всей жесткости диагноза, поставленного Захаровым современности, режиссер оставлял надежду хотя бы на будущее...

Примечания

¹ В статье принята единая форма написания фамилии главного героя: «Мюнхгаузен» — и в авторском тексте, и в цитируемых материалах.

² Силина И. Жажда // Театр. 1992. № 2. С. 30.

³ Цит. по: Москальцова Н., Краснянская Л. Формула кино: [Интервью с М.А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7. С. 53.

⁴ Исканцева Т. «...Придется вернуть себя!»: Нелегкая жизнь Барона Мюнхгаузена // Телевидение и радиовещание. 1980. № 1. С. 26.

⁵ Там же.

⁶ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М.А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 6–10.

⁷ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Телефильм М.А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 39–41.

⁸ Цит. по: Исканцева Т. «...Придется вернуть себя!»: Нелегкая жизнь Барона Мюнхгаузена //

Телевидение и радиовещание. 1980. № 1. С. 26.

⁹ Цит. по: Там же.

¹⁰ Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. С. 159.

¹¹ Цит. по: Исканцева Т. «...Придется вернуть себя!»: Нелегкая жизнь Барона Мюнхгаузена // Телевидение и радиовещание. 1980. № 1. С. 26.

¹² Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. С. 159.

¹³ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М.А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 4.

¹⁴ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Телефильм М.А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 35–37.

¹⁵ В сценарии Г. Горина указан другой год — 1776-й (см.: Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен: Сценарии телевизионных фильмов. М., 1990. С. 28), что ничуть не проясняет сути вопроса.

¹⁶ Цит. по: Москальцова Н., Краснянская Л. Формула кино:

[Интервью с М.А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7. С. 53.

¹⁷ В сценарии Г. Горина у садовника фамилия Миллер (см.: Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен: Сценарии телевизионных фильмов. С. 56, 66, 69, 71, 76), но в фонограмме к телефильму вполне внятно произносится фамилия Мюллер.

¹⁸ Цит. по: Москальцова Н., Краснянская Л. Формула кино: [Интервью с М.А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7. С. 53–54.

¹⁹ Силина И. Жажда // Театр. 1992. № 2. С. 30.

²⁰ См.: Павлосюк И. «Игра в бога» как драматический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. Vol. 2. Idyllwild, 2001. С. 88.

²¹ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Телефильм М.А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 40–41.

²² Цит. по: Москальцова Н., Краснянская Л. Формула кино: [Интервью с М.А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7. С. 54.

Ю. А. Васильев

Актуальное и устоявшееся в речевой педагогике

«Пишущая кафедра» — определение на первый взгляд простое. И вместе с тем объемное и привлекательное. «Простое» — «Ну, пишут себе и пишут!» А вот «объемное и привлекательное» — выразить труднее. За этим определением стоят педагогические судьбы, просматриваются искания педагогов, их желание поверить практику теорией или хотя бы описать свою работу, свои находки, промахи, догадки, радости. Только благодаря публикациям речевые педагоги других вузов и регионов узнают и уясняют себе общее направление развития сценической речи как учебной дисциплины, обнаруживают нечто единое или оригинальное в деятельности представителей своего цеха. Однако «пишущих» кафедр не так много. Обратившись к публикациям по сценической речи последнего пятилетия, несложно определить, что круг их неширок, что по большей части в круг этот входят кафедры московских театральных вузов: Театрального института им. Бориса Щукина, ГИТИСа, Театрального училища им. М. С. Щепкина, да еще — Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) и Екатеринбургского государственного театрального института (ЕГТИ). Заметным явлением речевой педагогики следует признать сборники трудов этих кафедр: «Сценическая речь в системе Вахтанговской школы» (М., 2012) и «Актуальные вопросы преподавания сценической речи» (М., 2013) — у вахтанговцев; «Искусство сценической речи» (М., 2014) — у гитисовцев; «Сценическая речь. Опыт. Поиск. Методика» (М., 2015) — у щепкинцев; «Сценическая речь. Теория. История.

Практика» (СПб., 2013) — у петербуржцев; «Сценическая речь в театральном вузе» (М.; Екатеринбург, 2012) — у екатеринбуржцев. Следует упомянуть и учебные пособия и монографии, подготовленные педагогами этих же кафедр: И. А. Автушенко¹, А. М. Кузнецовой², А. И. Пилюс³, Ю. А. Васильевым⁴, В. Н. Галендеевым⁵, Е. И. Чёрной⁶.

Я назвал несколько кафедр сценической речи страны, о которых следует говорить как о коллективах, уделяющих повышенное внимание теории. Организация научно-методической деятельности этих кафедр, особые методологические принципы преподавания речевых дисциплин, разрабатываемые и культивируемые на этих кафедрах, подталкивают меня к тому, чтобы анализировать, изучать, даже пропагандировать все интересное, актуальное, нарождающееся или развиваемое педагогами.

Нечто подобное произошло со мной, когда я вчитался в четыре доклада педагогов кафедры сценической речи Новосибирского государственного театрального института, с которыми они выступили 1 апреля 2010 года на Межкафедральной научно-методической конференции «Проблемы преподавания в театральном вузе».

Каждая речевая кафедра — отдельное направление в методике, со своими симпатиями, антипатиями, приоритетами, удачами и неудачами; и история у каждого коллектива речевых педагогов своя, и приоритеты складывались годами. Даже если методика не отходит от общепринятого, созвучна с «указаниями центра», все же свое, особенное у каждой кафедры есть.

Особенное проступает сквозь тексты педагогов и становится питательной средой для читателей (если издание доступно), а если повезет, то и для студентов (которые не особенно-то и интересуются изданиями по сценической речи; им хватает общения со своими педагогами по речи). Недоступное в бумажной версии восполняется версиями электронными. Благо есть интернет. Благо есть сайт Новосибирского государственного театрального института. Дальше уже сам соображай, как выйти на страницу «Вестника НГТИ». Мне повезло: я открыл для себя еще одну «пишущую» кафедру речи. Все тексты, не только первоапрельские 2010 года, но и другие, с которыми довелось познакомиться, были помещены в нескольких номерах «Вестника Новосибирского государственного театрального института. Статьи. Материалы» (Вып. 1–2009; Вып. 2–2010; Вып. 3–2011; Вып. 4–2012). Перечисляю тексты новосибирцев по порядку публикаций в «Вестнике НГТИ»:

Тунёва Л. А. Актуальность психофизической свободы для сценической речи (Вып. 1. С. 10–15).

Тунёва Л. А. Слово как вершина действенного процесса (Вып. 2. С. 4–24).

Зубкова Н. А. Проблема координации дыхания и голосообразования (Вып. 2. С. 25–30).

Моргун О. Ю. Решение логопедических проблем в работе с современным актером (Вып. 2. С. 31–38).

Шелевер М. А. О работе с художественным текстом на занятиях по дисциплине «Сценическая речь» (Вып. 2. С. 39–49).

Шелевер М. А. Оптимизация процесса заочного обучения студентов актерского факультета дисциплине «сценическая речь» (Вып. 3. С. 75–79).

Моргун О. Ю. Основные направления самостоятельной работы студента первого курса по разделу программы «Техника речи» (Вып. 4. С. 83–94).

К сожалению, после 2012 года вышел только № 5 «Вестника НГТИ» — это случилось в 2014 году, но в нем материалов по сценической речи не оказалось. Между тем так хотелось видеть новые работы новосибирских речевых педагогов. И они, к счастью, появились: в 2015 году были изданы материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное слово: автор, рассказчик, слушатель», проводившейся НГТИ 17 апреля 2014 года. В них оказались работы, касающиеся чтецкого искусства, уже известных мне педагогов:

Зубкова Н. А. Методические пути современного обучения мастерству чтеца (с. 77–81).

Моргун О. Ю. Творческий опыт воспитания рече-голосовой выразительности артиста (с. 82–86).

Но это не все: в том же 2015 году вышли учебно-методические пособия Н. А. Зубковой и О. Ю. Моргуна:

Зубкова Н. А. Начальный этап развития речевого голоса студентов первого курса. Новосибирск, 2015.

Моргун О. Ю. Методика коррекционно-логопедической работы в театральной школе. Новосибирск, 2015.

Опираясь на все эти публикации, определим ростки нового, постепенно пробивающегося в речевой педагогике, и обратим внимание на традиционное, апробированное несколькими поколениями педагогов техники речи, декламации, дикции, голосообразования, художественного чтения.

Во всех работах новосибирской кафедры чувствуется заинтересованность. Это сразу же располагает к чтению, притягивает внимание. Мне всегда казалось, что увлеченность темой движет желанием углубиться в нее, дойти до корней проблемы, всесторонне ее обдумать, подойти к решению практических задач обучения конкретным элементам голосо-речевой техники. Увлекаясь интересной темой,

ощущаешь внутренний подъем, пробуждается в тебе азартное желание расколоть крепкий орешек. Заинтересованность разными аспектами речевого обучения актеров обнаруживается и в работах новосибирцев. Воодушевление проявляется у каждого из четырех авторов по-разному. Увлеченность темой движет желанием педагога или высказаться о наболевшем, о тревожащем, очертить некоторые аспекты своего личного опыта (Н. А. Зубкова), или пропагандировать приемы работы, с которыми педагог сроднился (О. Ю. Моргун), или расшифровывать притягательные идеи других авторов, уточняя их для самого себя и для других (Л. А. Тунёва), или раскрывать мотивы своего длительного увлечения одним из разделов «Сценической речи» (М. А. Шелевер). Страсть автора повышает меру доверия к нему, но все же не лишает читателя разума и не приглушает свойственную ему вездливость. Возникают и у читателя реакции (а как же без них, если автор взволнован?). Читатель не хочет оставаться безмолвным и говорит, а скорее — вопрошает.

Доклад Л. А. Тунёвой «Слово как вершина действенного процесса» трехчастный: а) теоретические выкладки о «словесном действии», б) представление 11-ти глаголов, составляющих список «опорных словесных действий»; в) попытка практического применения теории на материале одной из сцен «Тартюфа»; в финале добавляются еще несколько абзацев о значении «зон молчания» и «внутренней речи» в искусстве актера, но они похожи на случайный «довесок».

Объемная (в 15 страниц) теоретическая часть посвящена изложению научных разработок П. М. Ершова о «словесном действии» (по большей части Тунёва ссылается на книгу Ершова «Технология актерского искусства»⁷). Дайджест сделан скрупулезно, статья накрепко привязана к работам Ершова и являет собой пересказ

построений Ершова о словесном действии «по Станиславскому». К счастью, Тунёва понимает, что взгляды Ершова не единственные, «есть и другие» мнения (как выразился Антон Иванович Кувшинное Рыло в VII главе «Мертвых душ»: «Иван Григорьевич не один, есть и другие»), но она от Ершова не отходит и старательно излагает его конструкцию психофизического объяснения механизмов «словесного действия».

Тунёва не ошибается в выборе источников: Ершов много и продуктивно сотрудничал с П. В. Симоновым⁸; он уделял внимание процессам вхождения актера в авторский текст, механизмам овладения авторским текстом. И его сотрудничество в этом направлении с П. В. Симоновым было плодотворным.

Построение Ершова — Тунёвой достаточно весомо, чуть ли не монументально, но практическое его применение не прояснено. Переход ко второй части доклада не мотивирован. В работе над словесной партитурой роли предлагается пользоваться перечнем из 11 глаголов «по Ершову». Представим их: *«звать, ободрять, укорять, предупреждать, удивлять, узнавать, утверждать, объяснять, отделяться, просить, приказывать»*⁹. Тунёва поддерживает убеждение Ершова, что эта группа глаголов отражает любую, даже самую сложную, запутанную логику словесного действия. Автор попадает под «обаяние» построений Ершова, безоговорочно им верит и призывает читателя уверовать в непогрешимость и *творческую* глагольного существования актера. Как тут не уверовать, если П. М. Ершов очень подробно рассматривает каждое отдельно взятое опорное словесное действие¹⁰. Так его «раскладывает», что ты невольно запутываешься в терминах, определениях, установках, подсказках, расшифровках, ограничениях, целях применения этого самого опорного словесного действия. Да еще в эти построения

впаиваются «оценка» и «пристройка». Так все разложено по полочкам, что найдешь любую по цвету и по суровости ниточку, любую по размеру и предназначению иглолку. Найти-то найдешь, но сшить-то не сможешь — живой материи нет, ткань творчества отсутствует. На меня сам перечень этих 11-ти глаголов наводит тоску. А объяснения и разъятие глаголов для игры затуманивают разум. Становится трудно дышать, не хочется творить. Я должен заняться умозрительными построениями вместо чувственно-эмоционального, смыслового, нравственного, жизненного постижения ситуации, в которую попадает мой герой. Сознательный подход, пропагандируемый Тунёвой, перегружен указаниями, «застроен» ограничениями. Он придавливает интуицию, лишает творческую работу неожиданности, непредсказуемости. Глагол устанавливается — переходи к его оправданию, к демонстрации его правильности. Но как-то не хочется творить «по указке», не тянет подрезать крылья театральным птенцам, приучать студентов к таблицам, шаблонам, трафаретам, стандартам, лекалам. Тут и Аполлон онемевает, и музы кинутся врассыпную, и радость творчества пожухнет. Если углубляться в построения самого Ершова, то ты явно в них и увязнешь, к живому существованию в роли не подберешься. Количество оговорок и предупреждений не счесть, оно зашкаливает. И объяснения настолько туманообразны, что в них приходится вчитываться по нескольку раз и все равно остается у тебя расплывчатое понимание высказываний Ершова. Прежде чем подробно сказать о каждом пункте своего построения, Ершов объясняет, что «любой из этих глаголов, если его понимать в широком смысле, называет действие, которое можно совершить самыми разными способами, если же его понимать в узком смысле, то окажется, что он называет действие, которое для своего выполнения потребует того или иного спосо-

ба из числа названных опорных словесных действий или их сочетаний»¹¹. Я невольно восхищаюсь умением Тунёвой разобраться в построениях Ершова и ее, довольно внятного, переложению его идей.

Но даже в переложении Тунёвой меня не оставляла мысль: как всеми этими приемами (по Ершову) овладеть? Можно набить руку и лихо приклеивать к репликам или к сценам то или иное словесное действие. Не сродни ли такая «набитая рука» клише, штампам? Сам Ершов, хоть и «оберегает» читателя от штампов, в некоторой мере их не чурается. «Владение словесными действиями *укорять* и *ободрять*, — пишет он, — есть владение не двумя интонационными формами, а умение, сознательно и произвольно обращаясь к сознанию партнера, апеллировать, в частности, к его чувствам. *Укор* и *ободрение*, как подлинные, продуктивные и целесообразные словесные действия, не могут быть штампами; но как действия изображаемые, условные, „сценические“ и какие угодно еще подлинные действия, они всегда и неизбежно — штампы»¹². У Ершова уже заранее все определено-решено-выверено. Делай. Но не твори. По мне, так ценнее опробование, экспромты. Только после проб «живую» можно проанализировать ситуацию, предлагаемую автором. В обстоятельства лучше вживаться ненавязчиво, а не подгонять себя к ним по мостикам глаголов. Вариативность речи моментально исчезает, как только появляются опорные сваи. Движение по диалогу лучше пусть напоминает движение по висячему мосту «по-над пропастью».

Лично для меня понятие «словесное действие» по своей сути больше смахивает на установление задания самому себе. Партнер в этом случае существует гипотетически. Некий персонаж, мною играемый, воздействует словом на собеседника. И никак я не могу понять, а что в этом случае делает актер? Он заботится о том, чтобы зритель увидел, что делает его герой по

отношению к герою, играемому его партнером? По всей видимости, так. И тогда актер, исходя из авторского текста, в авторском же тексте застревает. Другие актеры им не могут учитываться. Они растворяются в своих героях. Словом воздействуют друг на друга герои, но не актеры. Вот задачка, так задачка. Мне больше по нутру определение «воздействие» — в нем больше учитывается партнер (не вообще партнер, а партнер в его сегодняшнем самочувствии), влияние на которого осуществляется всеми доступными средствами выражения, орудиями воздействия.

Как бы то ни было, мысли Тунёвой притягивают движением в сторону театральности сценической речи. Дорогого стоит то, что в середине доклада автор перешла с расплывчатого определения «словесное действие» на гораздо более емкое и удобное для актерской практики понятие «воздействие». Тут сразу же открылись выходы на партнера и партнер стал необходимостью, данностью, от которой «не отвертеться».

Объяснив значение «двигателей психической жизни» человека (такowymi объявлены, согласно Станиславскому, три элемента — ум, воля и чувство и — согласно Тунёвой — внимание, воображение, память) и охарактеризовав значение каждого из них в процессе общения, Тунёва предлагает полезный вывод: «Рассмотренные нами *шесть „адресов“* воздействия на сознание — *внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля* — в совокупности занимают всю отчетливо определимую на практике сферу психической деятельности партнера. Ничего иного, к чему практически мог бы адресоваться в сознании партнера воздействующий на это сознание человек, представить себе нельзя.

Шесть „адресов“, шесть участков фронта сознания партнера образуют как бы замкнутое кольцо круговой обороны. Но

здесь мы опять приходим к вопросу о *единстве человеческого сознания*. Нельзя, разумеется, воздействовать в одном направлении, не задевая при этом, так или иначе, других участков сознания. Следовательно, речь может идти только о преимущественном, более или менее энергичном подчеркивании главенствующего „адреса“. При этом воздействия на отдельные способности и свойства сознания имеют общую, единую цель — *воздействовать на сознание партнера в целом*; а та, в свою очередь, подчинена еще более общей цели — *воздействовать на его поведение*»¹³.

Только одно смущает в утверждении автора: слишком весомая роль сознания в процессе сценического воздействия на партнера, на противника. Влияние на другого сводится лишь к словам, а слова привязываются к сознанию адресата. И однозначно констатируется, что «главное, основное назначение слова — это воздействие на чье-то (в том числе, и свое) сознание»¹⁴. (Добавление, заключенное в скобки, внесло путаницу в изложение автора.) Мы не можем игнорировать тот факт, что актерское творчество протекает не только на уровне сознания; в нем сильна и неосознаваемая психическая деятельность. И здесь уместно использование «расплывчатых образов» как средства изучения подспудной деятельности сознания. Не меньшую, если не большую роль, чем слово, в общении между людьми имеет интонация (она выражает и смысл, и чувство, и эмоции, даже влияет на ощущения); если слово существует лишь для того, чтобы влиять на сознание другого (как утверждает Тунёва), то как же понять объяснение «метода физических действий» П. В. Симоновым, которое принимает Тунёва чуть ранее: «Академик П. В. Симонов назвал „метод физических действий“ методом намеренной трансформации словесного материала в систему чувственных запечатлений, имея, конечно, в виду, что эта трансформация,

этот переход от написанного слова к художественному образу, осуществляется через первоэлемент драматического искусства — сценическое действие. С выстраивания сценического действия путем обнаружения индивидуальной логики персонажа и начинается работа актера над ролью»¹⁵.

Здесь Тунёва, трактующая понимание П. В. Симоновым «метода физических действий», ближе к реальности. Только на сознательном творческий акт не построишь. Не меньшую роль играют глубины подсознания, процессы, не объяснимые словами. Неточность, как мне кажется, заключается в том, что П. М. Ершов, а вслед за ним и Тунёва категоричны в утверждении, что предназначение актера только в том, чтобы воплощать на сцене «жизнь человеческого духа», и высшее проявление такого воплощения — «словесное действие». Всегда ли в современном театре актеры стремятся воплощать «жизнь человеческого духа»? Для спектаклей реалистического театра это посчитаем непреложным. Но спектакли, построенные по законам условности, не требуют от актера стремления показать характер человека во всей его «красе».

В докладе «словесное действие» возводится в ранг высшего элемента психофизического поведения актера и подчеркивается, что «текст, не родившийся в сознании в момент „оценки“ и никуда не направленный в момент „пристройки“, не может быть эффективен и на этапе словесного действия»¹⁶. Здесь автор не принимает во внимание сложнейший механизм рождения слова: мы разговариваем не словами, а смыслами. Воздействует на партнера мысль, эмоциональный смысл. Вначале зарождаются мотивы действия, потом мысль, а потом реализация. Слова приходят сами, их не следует специально подбирать, выстраивать из них цепочку. Важно, чтобы мысль была реальна и ясна. А слова уж какие придут, такие придут (тут

и опыт сработает, и лексический запас, и словарь активной лексики, и привычка использовать такие-то или такие-то обороты речи; здесь синонимическое вступает в свои права). И неважно, какими словами мысль выражена. На высшем уровне автор создает законченные фразы, часто слова в них входят именно те, что надо, никакие не другие. И с эстетической точки зрения это важное обстоятельство. Но между тем одна и та же мысль вполне может быть выражена другими словами. Синонимическое лишь укрепляет мысль, лишая человека привязанности к словам, то есть заученности. Обнаруживается не проблема словесного действия, а проблема деятельной мысли, способной влиять на Другого. И мы не можем игнорировать то, что зазубренные слова часто приводят актера к затверженной интонации и он, скорее, показывает смысл и демонстрирует, как один персонаж словом воздействует на других персонажей; пропадает естественность и импровизационность мыслей и чувств.

Условное на театре очень часто являет собой интеллектуальное — и в этом случае вообще возникает какая-то иная механика речевого творчества актера. Здесь проявляется музыкальное, здесь уместно и ритмическое построение, часто несвойственное жизненным ритмам, здесь пластика и речь вступают в сильнейшее темповое и ритмическое противоречие, здесь порой затушевывается временное и выступает пространственное. Так что неизвестно еще, чему нам обучать актеров на уроках сценической речи: словесному ли действию или музыкально-ритмическому выражению мысли, воплощающейся в высказывании?

Замечательно, что, формируя свои построения, Тунёва не выпускает из внимания диалогическую основу сценической речи. Она часто подводит к разговору о влиянии на партнера словом, видениями, чувством, памятью. Этот ракурс доклада

мне хотелось бы особо отметить. Не так часто в учебной литературе по сценической речи диалогическое берет верх над монологическим. Сейчас говорю не о том, насколько глубоко входит диалогическое в учебный процесс, а о том, что для Тунёвой это реальность, ее заботящая. Поэтому закономерно и ее обращение к Мольеру. Выбрав из третьего акта «Тартюфа» сцену Эльмиры и Тартюфа, Тунёва предлагает собственный разбор реплик действующих лиц на основе того перечня из 11 глаголов, который разработал Ершов. Анализ реплик предельно субъективен, как, полагаю, и должно быть у каждого из нас при погружении в любой авторский диалог. Нет и не может быть объективного анализа на все времена. Невозможно и стопроцентное определение, каким из глаголов «окрашивать» словесное действие в малом отрезке текста. Однако меня не покидало чувство, что Тунёва «открыла истину» и что только в согласии с глаголами, ею указанными, и следует вести сцену актерам. Тут мне одна за другой вспоминались опубликованные стенограммы репетиций Л. А. Додина¹⁷, О. Н. Ефремова и Р. А. Сироты¹⁸, А. В. Эфроса¹⁹, анализ «Дяди Вани», рельефно изложенный Марком Розовским²⁰. Ни у Додина при разборе пьес Чехова, ни в словах Ефремова, Сироты и Смоктуновского во время репетиций «Бориса Годунова», ни у Эфроса в работе над «Тартюфом», ни у Розовского при постановке «Дяди Вани» — нигде не возникают разговоры о действии, нигде не определяются словесные действия и как-то обходятся стороной глагольные таблицы Ершова — Тунёвой. Действенность в поведении сценического человека, в поведении актера держится не на определении, не на обозначении. Необходимо, ценно, творчески — постижение, проникновение.

Значимо, на наш взгляд, подтверждение опасности умозрительного определения глаголами естества сценического поведения актера в роли, содержащееся

в высказывании одного из крупнейших знатоков творческого наследия К. С. Станиславского, режиссера и выдающегося театрального педагога Б. В. Зона: «Я бывал в театре [на репетициях Станиславского] в те годы, когда называли: „метод физического действия“. Я не слышал от Станиславского таких терминов. Он за такие термины не держался. Величайшее зло в нашей практической деятельности, научить актера говорить терминами. Это ужасно. Ты скажи: идет дождик! Или: я босиком! Я пьяный! Зачем пугать слова предполагаемым действием. Есть же русский язык. Станиславский никогда на термины не налегал. Но обосновать ведь надо»²¹.

Вот и мнится мне, что применение таблиц Ершова — Тунёвой в пробах по «Тартюфу» практически лишает естественности всю сцену и поведение актера в ней. Мне показались слишком наивными следующие объяснения педагога (приведу два примера): «Возможно, доминирующее действие Тартюфа в этом фрагменте — **узнать**, что скрывается за приглашением Эльмиры, чтобы, в зависимости от обстоятельств, воспользоваться ими в своих целях. Доминирующее действие Эльмиры — **отделаться** от его лживой заботы о ее здоровье, чтобы перевести разговор на интересующую ее тему. Но Тартюф не дает ей такой возможности, **отделяясь** тем, что якобы не понимает ее, и в следующем фрагменте начинает любовную „разведку боем“». Или: «Дальше Эльмира, возможно, решает обратить неприятное ей объяснение в средство, с помощью которого она сможет, припугнув Тартюфа, принудить его к отказу от свадьбы с Марианной, и в этом случае доминантой ее поведения становится **провокация, ободряющая** его действия».

А когда Тартюф „снимает маску“ в своем монологе (в работе над ним была испробована вся палитра простых словесных действий), Эльмира „припирает“ его к стенке **угрозы**»²².

Невзирая на то, что цитирую я Тунёву вне контекста, не указываю места сцены, к которым относятся приведенные толкования, пусть поверит мне читатель, что и процитированное, и то, что не цитируется, всё вместе — это умозрительные построения педагога, но никак не результат студенческих «разведок» и сценических проб. Поучительнее было бы как раз погрузить читателя в атмосферу урока, чтобы он воочию проследил этапы вхождения студента в стихотворный текст (а это особая стихия²³), в драматическую сцену, уловил бы моменты рождения мысли, всевозможные оттенки воздействия на партнера мыслью и чувством, желанием и нервами. В итоге Тунёва подводит читателя к трем «обязательностям»:

«Путь к живому действенному слову невозможен без умения видеть за текстом целый спектр возможностей действия самими разными способами и в самых различных направлениях, в зависимости от поставленных идейно-творческих задач».

«Будущие актеры должны научиться навыкам словесной борьбы. Борьбы, требующей действия, состоящей из действий и вызывающей их. Борьбы, взаимно обусловленной, поскольку главное, что нуждается актера действовать надлежащим образом, — это поведение его партнеров».

«Итак, владение опорными словесными действиями открывает перспективу сознательного умения превращать любое слово драматургического текста в действие»²⁴.

В заключение доклада Тунёва помещает «вставной» кусок. Он не вытекает из предыдущих страниц, выглядит привязанным не к месту. Затеваается еще одно теоретическое описание автора. Теперь выбор пал на «зоны молчания» и «внутренний монолог» в ракурсе их изобретателя В. И. Немировича-Данченко. Значение этого незавершенного описания понять трудно.

Уже когда в своих теоретических выкладках Тунёва вошла в зону «двигателей

психической активности», то тут мне показалось, что ею была перейдена грань между учебными дисциплинами — «Сценической речью» и «Основами мастерства актера». Читатель незаметно оказался в котле актерского творчества, где кипят несколько иные страсти. Объект важный: «двигатели психической жизни», — но только в отличие от Ершова, который их рассматривает как педагог по актерскому мастерству, Тунёва должна была бы найти способ обращаться с ними с позиции педагога по сценической речи. Тогда бы и «читатель-речевик» понимал, зачем ему все это знать и к какому месту прикладывать. Пока же мне не удалось найти возможные способы использования теоретических выкладок выступления Л. А. Тунёвой в своей работе со студентами. Да помимо всего читатель вдруг при переходе к практической части доклада узнает, что эксперимент по внедрению одиннадцати опорных глаголов при работе над «Тартюфом» проводился со студентами курса актеров театра кукол. На этом «вдруг» разум читателя завис. По крайней мере мне стало неудобно: я не сразу сообразил, в каком «измерении» работают студенты: с куклами? в «живом» плане? за ширмой? И зачем на кукольном курсе проводить подобные эксперименты?

Сказанное вовсе не означает, что теоретические изыскания Л. А. Тунёвой не имеют смысла. Отнюдь. Несмотря на широкость авторской логики и грузность идеи внедрения в репетиционный процесс опорных глаголов, доклад являет собой попытку изложения одного из способов привития студентам навыков действенного слова. И доклад Л. А. Тунёвой «Слово как вершина действенного процесса», и ее статья «Актуальность психофизической свободы для сценической речи», вошедшая в «Вестник НГТИ» годом ранее, — это все веские доказательства увлеченности автора теоретическими вопросами педагогики сценической речи. И пусть пока автор

находится в стадии осмысления фундаментальных работ в области «метода физических действий» известных специалистов (в докладе 2010 года — книги П. М. Ершова «Технология актерского искусства», в статье 2009 года — статьи В. Н. Галендеева «Метод физических действий К. С. Станиславского и глубинное порождение речи»²⁵), смею надеяться, что со временем Л. А. Тунёва увлечется и разработкой практических путей воплощения обожаемой ею теории. Понимает же она суть дела хорошо. Это отчетливо вырисовывается в статье 2009 года, смысловым центром которой явился фрагмент, посвященный «методу действенного анализа», и включенные во фрагмент мысли М. А. Чехова о К. С. Станиславском: «Драматический актер, имеющий в репетиционно-аналитическом процессе в качестве „первой реальности“ готовые текстовые формы, которые необходимо трансформировать „в систему чувственных и пластических впечатлений“²⁶ неизбежно оказывается в положении человека с перевернутым сознанием: у него актуализирована сфера вербального восприятия реальности в знаково-символической „упаковке“ текста и простаивает сфера, связанная с реальностью органами чувств и движения. Возникший барьер между речью и чувственно-двигательной сферой, фатальный для актерского искусства и театральной школы, стало возможно преодолеть, благодаря обнаружению общих глубинных корней порождения движения и слова и созданию на этой основе „метода действенного анализа“. В театральных поисках Станиславского существенную роль всегда играло стремление „овладеть“ конфликтом между вербальной и невербальной сферами, мышлением и речью, переживанием и пластикой-звуко-речевым его выражением. Глубокий анализ и гениальная интуиция великого реформатора позволили обнаружить в пластикодвигательной партитуре актера не подготовку к речи, как можно было бы ожидать,

а „уже речь со всеми коммуникативными и образными возможностями, но без слов или, вернее, до слов“^{27, 28}.

Доклад 2010 года проигрывает статье Тунёвой 2009 года. И проигрыш этот случился из-за возведения слова в ранг вершинного в творчестве драматического актера. Тут, вероятно, Тунёва попала под обаяние красивых слов В. И. Немировича-Данченко: «Слово становится венцом творчества»²⁹ — и оторвала так называемое «словесное действие» от единого психофизического творчества актера. Не слово выказывается вершиной действенного процесса, просто сам действенный процесс является венцом актерского творчества. Ведущими же в актерском творчестве являются мысль и чувство — именно они направляют помыслы, интересы, волю актера в процессе создания сценического образа.

Личный опыт педагога много значит. Но не все. Наряду с опытом ценны и знания педагога, и умение выбрать в нужный момент самый необходимый методический прием, если таковой не существует, то изобрести его. Прежде всего, немаловажны познания педагога в области методики преподаваемой им учебной дисциплины. Эти познания приучают его соизмерять свои эксперименты с общим развитием теории и практики сценической речи, внедрять прогрессивное в рядовые уроки. Поучительными мне представились два следующих доклада новосибирских педагогов.

Н. А. Зубкова в небольшом докладе «Проблема координации дыхания и голосообразования», заявленной в названии темы касается вскользь, но зато искренне и доходчиво рассказывает о своем опыте, о своих приоритетах в методике. И это подкупает, это настраивает читателя на волну самопознания: а чем я сам-то занимаюсь, в чем состоит мой собственный опыт? К примеру, она пишет о своем кредо

в работе над техникой голоса и дыхания: «Я в своей практике использую два способа освоения правильного дыхания и верного голосоведения. Косвенный — через воображение или игру, и прямой — чтобы студент осознанно направлял свою мысль на координированную работу мышц дыхания во взаимосвязи с внутриглоточной и внешней артикуляцией, ощущал резонирование при свободном потоке звука.

Опыт и наблюдения показывают, что чем точнее определены эти способы в сознании педагога и в методе работы, тем успешнее решаются координационные, тренировочные, эстетические и исполнительские задачи формирования творческой личности»³⁰.

Зубкова о своем опыте рассказывает только в положительных тонах, ни разу не всплывают на поверхность ошибки или неточности педагогических приемов. Вот этого второго мне и не хватило. Опыт ведь это не только правильное, это еще и неудачи. А если все положительно, да еще это положительное подкрепляется некими созвучиями из авторитетных авторов (Э. М. Чарели, Е. Ф. Саричева, В. И. Тарасов, К. Линклейтер), то анализа не получается, выступление принимает вид отчета. А отсюда рукой подать до нравоучений и ворчания по поводу невнятной и манерной речи учащихся и дефектов их слуха, по поводу низкохудожественных передач на телевидении, ошибок родителей в воспитании детей и пр. А ожидаешь, как ни странно, методических рекомендаций, точных подсказок. Никаких советов по координации дыхания и голоса в докладе Н. А. Зубковой не последовало. Конечно же, я не могу советовать, о чем педагогу говорить, вникая в свой опыт, делясь этим опытом с другими. Но для меня так и осталось тайной: в чем же заключаются проблемы координации дыхания и голоса? Как влияет фонационное дыхание на выразительные качества голоса и дикции? А ведь влияет. Упомяну лишь одно из

многих свойств фонационного дыхания, отличающих профессиональные голоса от неналаженных.

В. П. Морозов, опираясь на опыт известных мастеров вокального искусства и на собственные экспериментальные данные, приходит к выводу, что в укрупнении резонансного звучания голоса (а Н. А. Зубкова, кстати сказать, ни разу о резонансе не упомянула) следует заботиться «**об озвученном дыхании**, о превращении выдыхаемой струи в **резонирующий столб воздуха**»³¹. Исследователем вводится конкретное определение: «резонирующее дыхание»³². Оно определяется как важнейшее условие и отличительный признак резонансной техники. Достигается это (согласно данным Морозова) слиянием аэродинамических и резонансных свойств дыхательного тракта. Трахея, согласно Морозову, также превращается в сильный резонатор. Вибрационные проявления охватывают и трахею, и весь дыхательный тракт. Они же обеспечивают единый резонанс грудного и головного резонаторов. Исходя из высказываний певцов, Морозов приходит к выводу, что «мастера пения стремятся **превратить дыхательный тракт в резонатор**. При этом они не ограничивают его только нижней грудной частью, а добиваются обязательного **соединения грудного резонатора с верхним головным резонатором**»³³.

Так что опыт опытом, а ориентирование в общем развитии педагогики сценической речи помешать не может.

Автор доклада «Решение логопедических проблем в работе с современным актером» О. Ю. Моргун в зачине выступления высказывает разумные и нечастые взгляды на дикционные проблемы студентов. Моргун решается на то, на что не решается большинство педагогов по речи. Она обращается к проблеме (как сама ее именует) «„демократизации“ сценической речи»: «Вероятно, дикционные и голосовые

недочеты — это путь к естественности речи на сцене, ее максимальное приближение к жизни; нечто новое, прогрессивное, возникшее в театре наших дней. Процесс „демократизации“ сценической речи, тесно связанный с общим процессом становления реализма на русской сцене, начался еще в позапрошлом веке. Но проблема в том, что борьба за естественность сценического слова осложнена возникновением в театре тенденции прямого перенесения на сцену бытового говора. Некоторые актеры утратили ощущение специфики театральной речи, которая обусловлена природой театра»³⁴.

Парадигма (как заявили бы культурологи) у нас нынче такая, что эстетическое в речи актеров уступает место естественности, «жизненности» голоса, невычищенности дикции, невыверенности грамматической интонации, антилогике речевого высказывания. Моргун от проблемы не отворачивается, она ее рассматривает. Пусть несколько прямолинейно, довольно активно защищая высокохудожественную дикцию и поставленные голоса, но все же проблему чувствуя и ею озабочиваясь. Автор даже набрасывает краткий перечень того, что современная режиссура хотела бы получить от актерской речи: «Возникают особые требования достоверности, узнаваемости, тщательного поиска характерности, в том числе и речевой, с воплощением таких ярких форм, как эксцентрика, доведенная порой до некоего „дикционного цирка“»³⁵. Замечательное сравнение: «дикционный цирк». Оно порождает и другие подобные: «дикционная эквилибристика», «речевой паркур». А потом, неожиданно для читателя, О. Ю. Моргун сводит все решение проблемы, ею же остро поставленной, к... логопедии! Не больше и не меньше. Все проблемы сценической речи на театре, как следует из поворота, совершенного Моргуном, решаются логопедическими средствами. Тут как-то незаметно онемевашь и не находишь у автора рецеп-

та, как выйти из столбняка. Воистину увлеченность порой подводит нас. Глубочайшая привязанность О. Ю. Моргун к логопедии³⁶ доводит ее до того, что она подменяет весь процесс овладения техникой и выразительностью сценической речи — так называемым в НГТИ «логопедическим часом». Догадываюсь, конечно, что на уроках со студентами Моргун не только логопедией занимается, но что я вычитал из доклада, то и транслирую. Такой же бросок в объятия логопедии происходит и в докладе Моргун «Основные направления самостоятельной работы студента первого курса по разделу программы „Техника речи“»³⁷, с которым она выступила 2 апреля 2012 года на межкафедральной методической конференции НГТИ «Организация самостоятельной работы студентов в театральном вузе». Здесь даже преамбула, хоть как-то связанная с актерской речью, отсутствует. Только логопедия во весь свой рост и предстает перед нами. Ознакомившись с рекламой логопедии в театральной школе в исполнении О. Ю. Моргун, я неожиданно почувствовал симпатию к «артикуляционной гимнастике», которую я раньше не привечал. Пропагандисты «артикуляционной гимнастики» ушли далеко вперед по тропе театральности, облагораживая свое детище одеждами игрового метода. Все эти «чашечки», «уколычики», «лопаточки», «часовые стрелочки» — это уже творческий уклон; по крайней мере студенты забавляются, порхая в упражнениях «артикуляционной аэробики». О. Ю. Моргун бесповоротно уводит процессы коррекции индивидуальных речевых недостатков в сторону медицины. Резко уводит. Далеко. Оттуда студентам на путь выразительной актерской речи уже не вернуться: психологически они уже вращаются в деревянное делание. Ни о каком естественном рождении речи в условиях сценического диалога они уже могут и не помышлять. Деревянное же потому, что все, что рекламируется

О. Ю. Моргун, пребывает вне образных и творческих ощущений. Делание же потому, что предлагается инструментальное вмешательство в святая святых сценической артикуляции — в тончайшие мышечные движения, бесконечным множеством нитей связанные с процессами мышления, с работой мозга. Не возражаю, цели у О. Ю. Моргуна благие. Она искренно переживает, что в речи студентов «искажению подвергаются почти все согласные звуки алфавита»³⁸, и предпринимает шаги по внедрению новых приемов сознательного воздействия каждого студента на качество своей дикции. Так, она впервые в практике речевой педагогики вводит в обращение самостоятельно создаваемые студентами в конце каждого семестра или учебного года «Рабочие карты» по исправлению «больных» звуков и «Рабочие карточки студента первого курса» для работы над исправлением индивидуальных речеголосовых недостатков³⁹. Идея продуктивная, но в результате оказавшаяся чрезмерно затеоретизированной. Представленные в докладе «Рабочие карты» и «Рабочие карточки» уж очень напоминают разделы по постановке звуков речи в известных пособиях по речи. Даже рисунки, включенные в текст «Рабочей карты» студента Ивана Волкова, извлечены из гитисовского учебника «Сценическая речь»⁴⁰. Возникает вопрос: зачем это все записывать студенту, если то же самое изложено в десятках различных пособий по сценической речи и дикции? Плодотворная идея вылилась в стандартное описание известных методических приемов по коррекции того или иного речевого недостатка. Личное отсутствует, никаких студенческих придумок автор доклада не приводит, никакой неожиданности. А в этом-то, вероятно, и должна состоять забота студента. Важно самонаучение, нужны открытия и приемы воплощения желаемого. Студент должен найти продуктивные, только ему подходящие способы обретения верного фонети-

ческого звучания согласных в потоке речи (не только в изолированном виде или в слогах), должен обрести только ему присущую дикцию. Этим студенты не занимаются. И «Рабочие карты» превращаются в традиционные контрольные работы. Речь студента с первого урока и до конца семестра подчиняется «доктрине установки». Ничего естественного, ничего своего. Звуки «поставили», в слоговых программах укрепили, на словах отработали, на текстах проверили. Ну, как же не доктрина? Самая настоящая «доктрина установки» в обучении студента и «доктрина неизблемости» в методике — только так, как в пособиях по декламации и выразительному чтению наших предков. И логопедия очень хорошо вписывается в «доктрину установки» — ето новосибирские педагоги и избирают царицей механического бала.

В 2013 году на Всероссийской конференции преподавателей и студентов театральных школ «Сцена. Слово. Речь», когда О. Ю. Моргун представляла свое увлечение логопедией, педагогическое сообщество всколыхнулось. И от имени речевых педагогов чуть ли не всех театральных школ страны признанный лидер в педагогике сценической речи Анна Николаевна Петрова посоветовала Оксане Юрьевне Моргун и Наталии Александровне Зубковой больше внимания уделять педагогическим исканиям и находкам предшественников, чаще знакомиться с основной литературой по сценической речи. Своевременная подсказка молодым речевым педагогам.

Обращаясь к докладу М. А. Шелевер, прозвучавшему на той же конференции «Проблемы преподавания в театральном вузе» 1 апреля 2010 года, — «О работе с художественным текстом на занятиях по дисциплине „Сценическая речь“», — отмечу только, что часть доклада посвящена той же проблеме, которую рассматривает в своих публикациях Л. А. Тунёва, то есть «словесному действию». Шелевер связывает

умение действовать словом с пониманием особенностей авторского стиля: «Навык „словесного действия“ не только помогает артисту управлять своими эмоциональными порывами ради выполнения сверхзадачи, но и учит совершать тот предварительный разбор текста роли, когда слово автора-драматурга, ставшее репликой персонажа, пробуждает воображение, будоражит эмоциональную память»⁴¹. К сожалению, разбор овладения двойным умением («словесным действием» в сочетании со стилем литературного произведения) проводится М. А. Шелевер в ракурсе «художественного чтения», привязки к диалогическому характеру сценической речи не прослеживается.

Первенство чтецкого исполнительства литературных произведений является приоритетным и в докладах новосибирских педагогов на Всероссийской научно-практической конференции «Художественное слово: автор, рассказчик, слушатель», проведенной в НГТИ 17 апреля 2014 года⁴². Диалогический характер сценической речи драматического актера в докладах Н. А. Зубковой «Методические пути современного обучения мастерству чтеца»⁴³ и О. Ю. Моргун «Творческий опыт воспитания рече-голосовой выразительности артиста»⁴⁴ не берется во внимание. Сами доклады имеют лишь косвенное отношение к обучению актера профессиональным речевым навыкам, интонационной и темпоритмической выразительности. Остановиться на этих публикациях необходимо. В обеих из них предприняты попытки приблизить «художественное чтение» к театральным ощущениям студента. Неважно, что приближение это ограничивается этапом подготовки к выразительному чтению. Не буду оценивать разговоры педагогов о месте и значении «художественного чтения» в нашей жизни, затрону лишь моменты приближения к театральности, к актерскому постижению поведения литературных героев.

Н. А. Зубкова, исследуя вместе со студентом мотивы поведения персонажей рассказа А. Грина «Акварель», после трудоемкого и неутешительного «логического разбора текста»⁴⁵ вводит в работу над рассказом актерские этюды. Объяснение применения этюдов в работе над литературным произведением выглядит неубедительно, поучительно, даже скучно⁴⁶, но сам факт внедрения в работу этюдов из жизни героев рассказа «очеловечивает» процесс постижения их внутренней жизни, эмоций, реакций, их истинного дыхания в привычном, однообразно протекающем общении друг с другом и особенно в момент их преобразования под воздействием живописного произведения.

О. Ю. Моргун, сфокусировав внимание на «художественном чтении», будучи убежденной, что без «художественного чтения» обучить технике и выразительности сценической речи невозможно, так как само по себе оно призвано образовывать студента и от него — от «художественного чтения» — зависит эстетическая сторона речи будущего актера, между тем изыскивает и определяет творческое начало в занятиях «художественным чтением». Моргун обуславливает это самое творческое следующим образом: «Что же касается творческой стороны — театрального образования... то художественное слово — это та часть актерского развития, которая помогает будущему артисту формироваться в направлении словесно-действенной перспективы. Художественное слово побуждает сознание артиста к творческому исследованию, непрерывной работе сознания через длинные речевые периоды, стремление к темпоритмическим сменам, подсознательному звуковедению на разных регистровых уровнях. Читать текст от третьего лица — значит не играть чувства, а рассказывать о мотивах, их порождающих, усиливать причастность к происходящему за счет возможности осознать процесс развития

события. Работа над художественным словом — это положительные опыт воспитания рече-голосовой выразительности»⁴⁷.

Все пункты этого объяснения — и вместе и порознь — с творческой актерской речью не соотносятся. В совокупности они принадлежат исключительно чтецкому искусству. В них нет и тени ролевого подхода, в них не заложено действенное слово — слово, воздействующее на сценического партнера, в них отсутствует взгляд на диалог как ядро драматического спектакля. Зато пропагандируется произнесение текста от третьего лица, что означает не быть в ситуации, а лишь рассказывать о ней. В таком подходе мышление актера, его поведение, его дыхание, сердцебиение не связаны с театром. Но и в этом докладе проступает желание автора приблизить процессы обучения сценической речи в театральной школе к насущным задачам современного театра. О. Ю. Моргун взволнованно говорит о том, что «не первый день преподаватели сценической речи ищут способы пробуждения, „автоуправления“ речевым процессом ученика, возможности помочь услышать свои речевые недостатки (и не только дикционные), осознать необходимость их исправить. Способы пробуждения речевой природы будущего артиста, способного стать на сцене искренним, настоящим, реалистичным, современным и одновременно необыкновенным, гибким, эстетически и художественно выразительным»⁴⁸. Педагог не только говорит о театральности сценической речи, о чувстве актерского слова у учеников, но и вводит в обучение известный методический прием: «тренинг рече-голосовой имитации». По свидетельству И. А. Автушенко, подражание великим мастерам сцены в виде упражнения было предложено в 1990 году И. Ю. Промптовой⁴⁹. С тех пор оно и бытует в ГИТИСе и в практике некоторых речевых педагогов других театральных школ — ярославской, екатеринбургской, теперь вот и до ново-

сибирской добралось. Прогрессивен ли этот прием? Отчасти «да». Но имитация как таковая относится все же к периферии профессионального речевого обучения. Само понятие «имитация» отдает чем-то вторичным, не личностным. То, что О. Ю. Моргун предлагает имитировать речь известных драматических актеров, полезно для воспитания внимания, эстетического вкуса, для настройки слуха на чистое сценическое произношение. Но все же это, так же, как и этюды, предложенные Н. А. Зубковой при работе над рассказом, опять что-то вторичное, опять нечто рядышком с насущными задачами речевого обучения актера, явно факультативное. Когда речь идет о прослушивании магнитофонных (ныне — аудио) записей, только о прослушивании, то здесь цели ясны и благородны — приобщение к высоким образцам речевого искусства выдающихся актеров. Но когда студент принимается подражать известному актеру, не будучи «в шкуре» действующего лица, совершенно не в материале, не в мышлении актера и не в его чувствах, а лишь повторяя форму его речи, то это в лучшем случае бессмысленно, а в худшем — приучает студента к фальши, к демонстрации внешней техники. Ничего искреннего, ничего личного студент в этом случае не проявит. «То, что идет изнутри, наполовину симпровизировано. То, что снаружи, — дело техники»⁵⁰, — такое возражение на упражнение рече-голосовой имитации, описанное Моргуном, напрашивается невольно, и используем мы в этом возражении высказывание Ежи Гроковского. Для пущей убедительности.

Отражением серьезного подхода новосибирских педагогов к теоретическим и методическим проблемам сценической речи можно признать два учебных пособия, изданных в 2015 году. Напомню читателям, что речь идет об учебно-методических пособиях О. Ю. Моргуна

«Методика коррекционно-логопедической работы в театральной школе» и Н. А. Зубковой «Начальный этап развития речевого голоса студентов первого курса». В обеих работах сведен воедино опыт каждого педагога, обретенный им за последние годы и сверенный (в некоторой мере) с опытом речевых педагогов других театральных школ.

Основные усилия О. Ю. Моргун направлены на улучшение качества произнесения различных групп согласных звуков в речи студентов. Хотелось бы написать «в речи студентов-актеров», но, как это ни грустно, написать так не могу. Если отшестит от того, что пособие создано театральным педагогом, то диапазон его применения покажется широчайшим. Театральное в этой книжечке затушевано. Зато вновь отдается предпочтение логопедии. Ей посвящены два раздела из трех. Неважно, что эти разделы по объему уступают разделу тренировочному. По зерну своему они теоретические, и теория, в них заложенная, проецируется и на практику. Теория внятна и изложена доходчиво. Я лишь назову эти разделы, углубляться в них не стану, так как к речевой педагогике они не имеют прямого отношения и в методику сценической речи новизны не вносят. Так вот, первый и второй разделы именуются: «Из истории логопедии» и «Логопедические методы и приемы в работе с артикуляционным аппаратом». Только в конце второго раздела мелькает нечто знакомое — «артикуляционная гимнастика», — но и здесь она ориентирована на логопедические занятия и не учитывает те творческие эксперименты, которые проводят речевые педагоги для оживления этого, по большому счету чисто механического участка работы по мышечной активизации речевого аппарата. Третий раздел пособия носит название обнадеживающее: «Разнообразие методов или творческих приемов в работе над дикцией». Несмотря на то, что в этом разделе имеются отсылки

к методическим материалам известных театральных педагогов — В. П. Камышиновой, Н. В. Гольяпиной, М. В. Смирновой, А. М. Бруссер, М. П. Оссовской, — действенные приемы работы над дикцией студентов отсутствуют. Упоминание публикаций по дикции речевых педагогов московских и петербургской театральных школ не вооружает пособие Моргун выстроенной системой работы над выразительностью актерской дикции. Вступительный фрагмент в третий раздел свидетельствует — О. Ю. Моргун понимает, что воспитание дикции в театральной школе процесс творческий. Она об этом говорит четко и увлеченно: «Хорошая дикция — это средство выразительности сценического образа»⁵¹. Смущает в таком построении только слово «хорошая», но это, я полагаю, случайность. Просто определение «хорошая» в сильной мере стандартизирует дикцию применительно к ролям, снижает ее значение как явления художественного. Вслед за определением, что такое актерская дикция, Моргун набрасывает содержание тренировочного раздела своего пособия: «Раздел „дикция“ помогает выявлению дикционных недостатков в речи студентов, пониманию классификации гласных и согласных по месту их образования в отработке произнесения гласных и согласных звуков, что предвзается освоением артикуляции трудных сочетаний и избавлением от грубых ошибок в артикуляционном укладе. Помогает автоматизации верных навыков тренировки на усложненных текстах. Это способствует освобождению от проблем логопедического, артикуляционного, дикционного, голосового порядка, приобретению технических навыков речи и соединению этих навыков с творческими задачами. А чтобы скрупулезная работа над дикцией не превратилась в сухую техническую обязанность, мы вооружаемся для работы с дикционным текстом различными задачами»⁵².

В общем, тут «творческое» имеется в виду. Пусть оно сводится к каким-то мифическим «творческим задачам», пусть оно видится как отдушину в скучной артикуляционно-логопедической муштре — все же оно имеется в виду, оно учитывается педагогом. Другое дело, что никакие методические приемы, способы, направления работы над актерской дикцией в дальнейшем не обсуждаются, не называются и не применяются. Шестьдесят с лишком страниц текста этого раздела вмещают в себя «литературные» материалы для дикционной тренировки. Материалы разнообразные, игровые, увлекательные, однако слишком простецкие. Тематика их сугубо бытовая, образность за границы обыденности не перепрыгивает, и озорство выходит приземленным; полета фантазии не случается. Методика работы над дикцией сводится к сочинительству текстов для тренировки. Это-то, по мнению Моргун, и есть творческий подход в воспитании дикционной выразительности. Отнюдь. Тексты — лишь материал для тренинга. А как же проводить сам-то тренинг на этом, в общей массе хорошем «литературном» материале? Каким образом раскрепощать излишне напряженные мышцы речевого аппарата? Как создавать дикционно-голосовой рупор? Как добиваться его подвижности и эластичности? Какими приемами изживать бесчисленные речевые аритмии? Каким образом укреплять дикционные навыки с помощью фонационного дыхания? Как добиваться темпоритмического разнообразия дикции? Как отражаются в дикции смыслы высказываний? В чем же все-таки состоит выразительность дикции сценического образа? На все эти вопросы читатель ответа не получает. А ведь все это и есть зоны поиска речевого педагога. Незначительная часть методических и методологических забот речевого педагога при работе над дикционной выразительностью актера. Произношу крамолу, но не нужны совре-

менному драматическому театру актеры, отлично разбирающиеся в основах логопедии. Но вот умные, чувствующие слово, разбирающиеся в особенностях русской речи, в особенностях сценического произношения, эмоциональные и действенные, глубоко чувствующие и восприимчивые, с ярким воображением и стремящиеся к диалогу — такие актеры нужны, ой, как нужны.

Для убедительности мне вновь придется обратиться к опыту одного из ярчайших режиссеров XX века Ежи Гротовского и обратить внимание педагогов на его мысли о дикции, о театральной дикции, актерской, игровой, творческой: «Не произносите звуки слишком раздельно. Часто вместо произнесения целого слова актер разбивает его на составные звуки. Это отнимает у слова жизнь, создает впечатление, что его произносит иностранец, изучивший язык по книге. Существует огромное различие между написанным и произнесенным словом. Написанное слово отличается приблизительностью. Дикция — это средство выразительности. Множественность типов дикции в жизни должна быть и на сцене. Ограничение одним-единственным типом дикции ведет к обеднению звуковых эффектов и обозначает отказ от использования целого арсенала выразительных средств. <...> Актер должен подчеркивать, пародировать и выявлять внутренние мотивы и психические состояния играемого характера, модифицируя произношение или используя новые типы дикции. Это также ведет к изменению ритма дыхания»⁵³.

Я был бы не прав, не сказав об одном дикционном упражнении в «системе» артикуляционно-логопедической тренировки, пропагандируемой О. Ю. Моргун. Говорю о прекрасной находке педагога, о достаточно прозрачном и полезном по дикционным заданиям упражнении «Щелкунчик». Впервые я с ним ознакомился в четвертом выпуске «Вестника НГТИ»⁵⁴.

В книге Моргун, в сравнении с докладом, описание этого упражнения расширилось, добавились примеры актерских сочинений, усилилась тема эмоционально-смыслового овладения дикционными навыками. Как только студенты вошли в соприкосновение с серьезным литературным материалом, то и они, и их педагоги увлеклись постижением содержания сказки Гофмана, работа над дикцией стала творческой необходимостью. Предварив описание упражнения небольшим вступлением, в котором вскрываются мотивы работы над сказкой и трудности, возникающие при овладении ее речевой, дикционной структурой, О. Ю. Моргун настроила и читателя на то, за чем ему нужно следить при восприятии упражнения. Приведу полностью это вступление педагога: «Материал крайне сложный, но чрезвычайно полезный для будущих артистов театра кукол: произведение наполнено категориями, которые считаются изначально присущими кукольному искусству: метафоричность, иносказательность, обобщенность. Эти категории говорят о сближении поэтической природы театра кукол с иными родами и видами искусства. В произведении Гофмана существует фактор так называемого „оживления“ неживой материи, который является одним из основных законов кукольного искусства. Вместе с тем в тексте встречается большое количество сложно произносимых слов (имен собственных, топонимов, терминологии и др.)»⁵⁵.

Важно то, что последовавшее за преамбулой описание упражнения полностью раскрыло методику выполнения намеченных задач. Пусть не всегда объясняемых практически, но в большом творческом порыве.

Учебно-методическое пособие Н. А. Зубковой «Начальный этап развития речевого голоса студентов первого курса» укрепило меня в уверенности, что ново-

сибирская кафедра сценической речи, ее педагоги отчетливо понимают, что они призваны преподавать речь сценическую, а не какую-то расплывчатую «для всех речевых профессий». Просто написанное, внятное по содержанию, относящееся исключительно к процессам воспитания голоса драматического актера пособие. Композиция этой книги позволяет автору вести бесхитростный диалог с читателем о тончайших материях настройки, укрепления и развития речевого голоса. Н. А. Зубкова проводит своих собеседников — будь то педагог по речи, будь то студент-актер — по сложнейшему лабиринту овладения голосовой техникой без нервозности, напыщенности, без домислов и общих слов. Один лишь раз Зубкова допустила «ворчливую» фразу, ни с того ни с сего произнеся: «Современная молодежь все меньше владеет красивой и правильной речью»⁵⁶. В остальном все подчинено творческому обретению важнейших первичных навыков владения голосовой техникой и рождению естественного звучания голоса. Обучающийся проходит (согласно композиции) через этапы диагностики исходных голосовых и дыхательных данных, освоения навыков правильного дыхания, тренировки опорных мышц, работы над выносливостью дыхательных мышц, владения верной осанкой, координации дыхания и звучания. Причем педагог подчеркивает, что вся работа над дыханием, осанкой и голосовым звучанием с первого же мгновения должна вестись педагогом и студентом в содружестве, на паритетных началах: «Изучение идет с обеих сторон, — говорит Зубкова, — с одной стороны — педагог, с другой — сам студент, который должен познать свои возможности, изучить свою психофизическую и речеголосовую природу, проанализировать собственный процесс дыхания и голосообразования, понять, где и отчего возникают мышечные, голосовые и эмоциональные зажимы»⁵⁷.

Зубкова органично переплетает свои собственные упражнения с упражнениями педагогов Санкт-Петербургской и московских театральных школ. Некоторые «не свои» упражнения она интересно развивает или удачно адаптирует для своих студентов. Она свободно ориентируется в методической литературе по речи, и обращение к работам Линклейтер, Козляниновой и Чарели, Черной, Серовой, Промптовой, Моисеева, Кирилловой не выглядят натяжкой. Мысли и опыт других осмысляются и используются в собственном педагогическом творчестве. Зубкова, к примеру, нигде не говорит о постановке дыхания, она ищет в дыхании энергетические импульсы для голосового звучания и дикции: «Осознанное правильное дыхание, — читаем мы, — помогает телу превратить в энергию вдыхаемый нами воздух. Правильное и контролируемое дыхание порождает волну внутренней энергии, распространяющейся по всему телу и при необходимости направляемой в те участки тела, которые нуждаются в ней более всего. Поток внутренней энергии может использоваться для снятия мышечного напряжения во всем теле, для усиления работоспособности и активизации рече-голосового аппарата»⁵⁸.

В пособии Зубковой найден баланс между упражнениями «прямого воздействия» на механизмы дыхания, голосообразования и дикции и упражнениями, косвенно влияющими на обретение голосо-речевых навыков. Где только возможно, Зубкова ищет приемы опосредованной настройки фонационного дыхания и голоса. Книга свидетельствует, что ее автор знакома с современными методами и приемами речевой педагогики. Не только знакома, но и использует на практике и «игровой метод», и взаимосвязь и взаимовлияние речи и движения, организует на уроках «парный тренинг» и стремится по-своему осуществить идею Санкт-Петербургских педагогов о диалогическом характере речевого обу-

чения студентов. Так, она отмечает: «Преподаватели сценической речи СПбГАТИ взяли диалог как основной метод обучения студентов. С первых занятий идет настройка и взаимодействие с партнером как в дикционных упражнениях на произношение гласных, звукосочетаний с согласными, так и работа со скороговорками и небольшими тренировочными стихотворными текстами»⁵⁹.

Встречаются в пособии Зубковой несколько неточностей, которые, несомненно, будут исправлены автором при переиздании этого полезного труда. Ну, например, на с. 5 и 50 читаем З. П. Савкова, а на с. 14 и 77 — З. В. Савкова (конечно же, необходимо писать «Васильевна»); на с. 49 и 77 фамилия А. Н. Куницына указывается как Куницин; на с. 5 читаем: «Преподаватели СПбГАТИ (Ю. А. Васильев, Е. И. Черная, В. Н. Галендеев, Е. И. Кириллова) используют на своих занятиях восточные техники дыхания...» — боже милостивый, только Елена Игоревна Чёрная имеет к этому отношение; на с. 50 объявляется: «Большой опыт игрового метода у педагогов Санкт-Петербургской театральной школы. З. П. Савкова стала одним из родоначальников этого метода, который подхватили и развили педагоги Санкт-Петербургской академии театрального искусства: В. Н. Галендеев, Ю. А. Васильев, Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева и др.» — уж если кто и открывал и внедрял этот игровой метод в практику речевой педагогики, то это А. Н. Куницын и его болгарский аспирант Б. А. Матанов, защитивший 26 октября 1971 года диссертацию «Игра как средство воспитания техники сценической речи», что же до «подхватили и развили», то это очень решительно констатируется, на самом деле все не так однозначно, ибо почти все педагоги Петербургской кафедры сценической речи, ориентируясь на некие единые методологические параметры, создают каждый свою технологию речевого обучения актеров.

В заключение отмечу, что среди скороговорок, предложенных Н. А. Зубковой для дикционно-голосовой тренировки, мне одна показалась неординарной и обаятельной: «У попа папа поп, у кота папа кот, у кита папа кит, у хита папа хит»⁶⁰. Не указано, кто автор скороговорки и откуда она взята. Текст замечательный и не такой уж простой для работы. Только в последнем фрагменте есть натяжка с «хитами». Можно было бы внести крохотные коррективы, заодно и усложнив задачу, если «хиты» поменять на «пиитов»: «У попа папа поп, у кота папа кот, у кита папа кит, у пиита папа пиит».

Не пропусти, не останься в стороне от трудного и благородного пути, по которому идет педагогика сценической речи. А она все-таки идет! Хотя и спотыкаясь, хоть и не поспевая за современным театром, но она развивается и в целом, и в бесчисленных своих ответвлениях. Пишущий, выступающий обязан вникать в предмет исследования «по полной». Не своими домыслами питаться, а постигать весь разворот методик и спектр опытов. Обращает на себя внимание непривычное отношение к источникам у авторов-новосибирцев. Литература по сценической речи (и методологическая, и методическая, и учебная) в большинстве публикаций не принимается во внимание, она отсутствует, ее просто нет. Сужу не по коэффициенту цитирования, нынче вошедшему в моду. Определяю по содержанию, по ветхости подходов к проблемам сценической речи. Часть этой нововизны я уже отметил в разговоре о докладах и статьях новосибирцев. А если взглянуть в списки литературы, используемой новосибирскими педагогами, то картина складывается такая.

В докладе О. Ю. Моргун «Решение логопедических проблем в работе с современным актером» (2010) упоминается лишь «Логопедический массаж» Е. А. Дьяковой⁶¹, в ее же докладе «Основ-

ные направления самостоятельной работы студента первого курса по разделу программы „Техника речи“» (2012) — книга Е. В. Сперанского «Актер театра кукол»⁶², приводятся высказывания Б. Дизраэли и М. Е. Хватцева. К сценической речи эти издания и высказывания не имеют практически никакого отношения. В докладе Н. А. Зубковой (2010) использована только литература из далекого прошлого: Э. М. Чарели — 1976⁶³, Е. Ф. Саричева — 1963⁶⁴, В. И. Тарасов — 1983⁶⁵ и никогда не увядающий для пишущих о сценической речи 3-й том восьмитомного собрания сочинений К. С. Станиславского⁶⁶. Отсылка Зубковой к книге К. Линклейтер «Освобождение голоса» (М., 1993) носит весьма условный характер. М. А. Шелевер (2010) дважды цитирует учебник ГИТИСа «Сценическая речь». Больше никакая литература по речи ею не упоминается. Вся статья посвящена «художественному чтению», и, казалось бы, можно было бы обратиться к литературе по сценической речи, затрагивающей те же вопросы. Хотя бы к книге Я. М. Смоленского⁶⁷ или книге В. А. Ремнева по художественному слову⁶⁸. Л. А. Тунёва свою статью 2009 года основывает на идеях, почерпнутых в статье В. Н. Галендеева. Другую же литературу по сценической речи и она исключает из поля зрения. Обращается к разнообразным источникам по сценической речи Н. А. Зубкова в пособии 2015 года. Две последние публикации можно посчитать проблесками света в подборе специальной литературы, ссылками на которую освещают свои работы преподаватели новосибирской кафедры.

И все же! И все же при чтении статей педагогов новосибирской кафедры меня не покидало чувство уважения к той увлеченности, с которой рассматриваются ими наиболее насущные, на их взгляд, вопросы речевого обучения актеров в театральной школе. И я ни в коем случае не оспариваю право любой кафедры думать и действовать по-своему. В этом я полностью солидарен

с А. М. Бруссер, слова которой об индивидуальной судьбе каждой речевой кафедры являются для меня эталоном толерантности: «Каждая кафедра имеет право на свой путь развития. Его определяет заведующий кафедрой и поддерживает коллектив единомышленников — педагоги, чьи творческие индивидуальности определяют лицо той или иной школы. Коллективно принятые решения по основным направлениям развития — следование традициям школы, результат многолетнего опыта, совместный поиск решения спорных вопросов. От того, каков будет этот путь, его особенности и способы преодоления препятствий, зависит формирование образа учебного заведения, его лицо, которое не стоит терять ни при каких обстоятельствах»⁶⁹.

Так что я с пониманием отношусь к творчеству новосибирских педагогов, ни в коей мере не журю их литературные работы, не пытаюсь навязать им свои взгляды. Просто для меня набросок «портрета»

педагогики сценической речи должен быть неуязвим с точки зрения фактов, реалий, событий, новизны и консервативности, наличия перспективы и светотени. Для педагогики сценической речи ценен «соборный опыт». Один какой-нибудь педагог не может все решить, все предусмотреть и всех собратьев направить в избранное им русло. Только коллективное, сливаясь, творит чудеса. Нужны не только личные поиски и эксперименты. Необходимы обсуждения, споры, встречи, просмотры уроков, конференции. И, конечно же, публикации, в которых каждый педагог мог бы выразить свои взгляды, свое наболевшее, передать свои радости и поделиться находками. Несомненно, есть некие общие черты современной речевой педагогики, не снисвшиеся преподавателям речи прошедших времен. Каждый из нас эти общие черты должен чувствовать, понимать, обнаруживать. И постигая общее, каждый из нас вправе воплощать эти общие черты, тенденции по-своему.

Примечания

¹ Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. М., 2014.

² Кузнецова А. М. Размышления по поводу... М., 2012.

³ Пилюс А. И. Путь от привычного слова — к профессиональному: Техника сценической речи. М., 2012.

⁴ Васильев Ю. А. Сценическая речь: Голос действующий. М., 2010 (Изд. 2-е: М., 2015); Васильев Ю. А. Сценическая речь: Движение во времени. СПб., 2010; Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: Народные скороговорки. СПб., 2011 (Изд. 2-е: СПб., 2016); Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: Магия импровизации. СПб., 2015; Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное. СПб., 2015.

⁵ Галендеев В. Н. Сценическая речь — Школа — Театр: Избранные работы о сценическом искусстве. СПб., 2016.

⁶ Черная Е. И. Основы сценической речи. Фонационное дыхание и голос. СПб.; М., 2012; Черная Е. И. Сценическая речь классического восточного театра и ее уроки. СПб., 2016.

⁷ Ершов П. М. Технология актерского искусства // Собр. соч.: В 3 т. М., 1992. Т. 1.

⁸ В результате многолетнего сотрудничества П. М. Ершова и П. В. Симонова были опубликованы: Ершов П., Симонов П. Как быть с чувством // Театр. 1965. № 11. С. 59–65; Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984; Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. М., 1989; Симонов П. В., Ершова А. П. Сценическое переживание актера как модель для анализа механизмов эмоционального реагирования // Основные подходы к моделированию психики и эвристическо-

му программированию. М., 1968. С. 441–450.

⁹ Ершов П. М. Технология актерского искусства. С. 153.

¹⁰ См.: Там же. С. 155–171.

¹¹ Там же. С. 155.

¹² Там же. С. 158.

¹³ Тунёва Л. А. Слово как вершина действенного процесса // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. Новосибирск, 2010. С. 12.

¹⁴ Там же. С. 7.

¹⁵ Там же. С. 5.

¹⁶ Там же. С. 7–8.

¹⁷ Додин Л. А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011; Додин Л. А. Репетиции пьесы без названия. СПб., 2004.

¹⁸ «И Пушкин вас поведет...»: Репетиции спектакля «Борис Годунов» во МХАТе им. А. П. Чехова. Незавершенная постановка 1989

года / Запись репетиций и комментариев Т. Л. Ждановой. СПб., 2000.

¹⁹ Анатолий Эфрос. «Тартюф». Книга I. М., 2012; Анатолий Эфрос. «Тартюф». Книга II. М., 2012.

²⁰ *Розовский М.* Чтение «Дяди Вани». New York, 1996.

²¹ Выступление Б. В. Зона // Дискуссия о системе клубных режиссеров художественной самодеятельности 11 апреля 1960 года. Ленинград. Стенограмма // Читальный зал Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Инв. № 1571-с. С. 15.

²² *Тунёва Л. А.* Слово как вершина действенного процесса // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. С. 19.

²³ Замечательный и все же больше литературный, чем театральный, перевод Лозинского отделяет студентов от естественной современной речи. Правильный, музыкальный, но не игровой. Не современным языком написанный. Несколько мемориальный. Не в лексике проблема — в стиле. Уж слишком неразговорный стихотворный размер. Ритмика тяжело-весная. Для игры, да еще студенческой игры предпочтительнее известный перевод В. С. Лихачева (1849–1910). Он написан ямбом, с гуляющим числом стоп в стихах, наподобие басен Крылова или «Горя от ума» Грибоедова. За перевод «Тартюфа» и «Школы жен» Мольера он был удостоен Пушкинской премии Академии наук.

²⁴ *Тунёва Л. А.* Слово как вершина действенного процесса // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. С. 22.

²⁵ *Галендеев В. Н.* Метод физических действий К. С. Станиславского и глубинное порождение речи // Теория и практика сценической речи. Вып. 2. СПб., 1992. С. 8–23. (Не хотелось бы, но я вынужден отметить, что описание всего-то пяти пунктов списка цитируемой литературы, приложенного к статье Тунёвой «Актуальность психофизической свободы...», вполне не чрезвычайно неумело. Каким-

то неведомым образом в один сборник «Теория и практика сценической речи» были внесены и работа Галендеева (она там имеется), и статья Р. Р. Кондратова, и статья М. А. Чехова, там отсутствующие.)

²⁶ Слова из статьи М. А. Чехова «О системе Станиславского» извлечены без указания на то из статьи В. Н. Галендеева «Метод физических действий К. С. Станиславского и глубинное порождение речи».

²⁷ То же самое.

²⁸ *Тунёва Л. А.* Актуальность психофизической свободы для сценической речи // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. Новосибирск, 2009. С. 12–13.

²⁹ *Немирович-Данченко В. И.* Беседы с молодежью // *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследство: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 213.

³⁰ *Зубкова Н. А.* Проблема координации дыхания и голосообразования // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. С. 29.

³¹ *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники. М., 2002. С. 193.

³² *Морозов В. П.* Невербальная коммуникация: Экспериментально-психологические исследования. М., 2011. С. 419.

³³ *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. С. 194.

³⁴ *Моргун О. Ю.* Решение логопедических проблем в работе с современным актером // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. Новосибирск, 2010. С. 32.

³⁵ Там же. С. 33.

³⁶ А. Е. Зубов, проректор по учебной работе НГТИ, в интереснейшей заметке «Трансформация требований к слову в художественных практиках XX столетия», перечисляя достижения в методике преподавания сценической речи в последние два-три десятилетия, не без гордости относит к таковым

и «курс логопедического тренинга, разработанный старшим преподавателем О. Ю. Моргун» (см.: Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте: Сборник статей по материалам Российской научно-практической конференции с международным участием «Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте»: В 2 т. Кемерово, 2010. Т. 1. С. 335).

³⁷ *Моргун О. Ю.* Основные направления самостоятельной работы студента первого курса по разделу программы «Техника речи» // Вестник Новосибирского государственного театрального института. Вып. 4. Новосибирск, 2012. С. 83–94.

³⁸ Там же. 83.

О. Ю. Моргун допускает неточность. В данном случае мы должны говорить о звуках русской речи, а не о буквах — являющихся знаками речи письменной. И вообще в алфавите звуков нет! Это принципиально хотя бы потому, что знаков, отражающих согласные, в русском письме наберется едва ли больше двадцати, а согласных звуков русской речи насчитывается почти семьдесят.

³⁹ См.: Там же. С. 84–90.

⁴⁰ См.: Там же. С. 86, 87.

⁴¹ *Шелевер М. А.* О работе с художественным текстом на занятиях по дисциплине «Сценическая речь» // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 2. Новосибирск, 2010. С. 42–43.

⁴² См.: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное слово: автор, рассказчик, слушатель», Новосибирск, НГТИ, 17 апреля 2014 г. Новосибирск, 2015.

⁴³ См.: Там же. С. 77–81.

⁴⁴ См.: Там же. С. 82–86.

⁴⁵ См.: *Зубкова Н. А.* Методические пути современного обучения мастерству чтеца // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное слово: автор, рассказчик, слушатель», Новосибирск, НГТИ, 17 апреля 2014 г. С. 77–78.

⁴⁶ Читатель может убедиться в унылости мотивировок внедрения в работу над рассказом этюдов, которые следует выполнять с партнером: «1) Не уходя от содержания рассказа, этюд дает возможность студенту накопить тот опыт, который помог бы ему конкретно овладеть текстом. 2) Точнее определить главную мысль, заложенную в произведении или в отрывке данного произведения. 3) Определить и выстроить событийный ряд рассказа. 4) Найти главные действенные слова текста. 5) Нести перспективу и сверхзадачу текста. 6) Нахождение верной атмосферы, самочувствия и темпо-ритма отрывка» (Там же. С. 79).

⁴⁷ Моргул О. Ю. Творческий опыт воспитания рече-голосовой выразительности артиста // Там же. С. 82.

⁴⁸ Там же. С. 83.

⁴⁹ Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе: Сборник статей. Вып. 2. М., 2007. С. 49.

⁵⁰ Готовский Е. К Бедному театру. М., 2009. С. 210.

⁵¹ Моргул О. Ю. Методика коррекционно-логопедической работы в театральной школе. Новосибирск, 2015. С. 41.

⁵² Там же.

⁵³ Готовский Е. К Бедному театру. С. 179.

⁵⁴ Моргул О. Ю. Основные направления самостоятельной работы студента первого курса по разделу программы «Техника речи» // Вестник Новосибирского государственного театрального института: Статьи. Материалы. Вып. 4. С. 90–94.

⁵⁵ Моргул О. Ю. Методика коррекционно-логопедической работы в театральной школе. С. 42–43.

⁵⁶ Зубкова Н. А. Начальный этап развития речевого голоса студентов первого курса. Новосибирск, 2015. С. 60.

⁵⁷ Там же. С. 7.

⁵⁸ Там же. С. 60.

⁵⁹ Там же. С. 52.

⁶⁰ Там же. С. 55.

⁶¹ Дьякова Е. А. Логопедический массаж: Учеб. пособие для высш. учеб. заведений. Изд. 2-е. М., 2005.

⁶² Сперанский Е. В. Актер театра кукол. М., 1965.

⁶³ Чарели Э. М. Дыхание, артикуляция, резонирование // Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промтовой. М., 1995. С. 423–543. Так как этот учебник практически повторяет учебное пособие под тем же названием и с тем же содержа-

нием, выпущенное еще в 1976 г., то считать материалы, опубликованные Чарели, современными очень трудно.

⁶⁴ Саричева Е. Ф. Сценическое слово. М., 1963.

⁶⁵ Тарасов В. И. Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей: [Выступление] / «Круглый стол» Комиссии творческого изучения художественного творчества // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л., 1983. С. 183–185.

⁶⁶ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1955. Т. 3.

⁶⁷ Смоленский Я. М. Чудо живого слова: Теория чтецкого искусства: [Учебное пособие] / Ред.-сост. П. Е. Любимцев, А. М. Бруссер. М., 2009; Смоленский Я. М. Читатель. Чтец. Актер: Учебно-методическое пособие. М., 2009.

⁶⁸ Ремнев В. А. Художественное слово в театральной педагогике. СПб., 2009.

⁶⁹ Бруссер А. М. «Нам не дано предугадать...»: Художественное слово в театральной школе // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: Сб. науч. трудов. Кемерово, 2011. Вып. 9. С. 15.

В. В. Сащeko

О монографии Ю. А. Васильева

«Дикция. Актуальное»

Уже много лет я с большим интересом изучаю методику преподавания речи Ю. А. Васильева. Мне посчастливилось не только познакомиться с основными работами Юрия Андреевича, но и стать участником многих проводимых им мастер-классов. Монография, по сути, обобщает мой опыт знакомства с уникальной творческой методикой, более того, эта книга становится интегральным фундаментом для ее осмысления. Монография Ю. А. Васильева «Дикция. Актуальное» является мощным стимулом размышлений о современном развитии дисциплины «Сценическая речь» и моем личном опыте на этом поприще.

Не хотелось бы представлять мою реакцию на книгу в форме некой критики. Возможность выразить мысли и ощущения, которые спровоцировала работа Ю. А. Васильева, гораздо значительнее.

Для начала важно отметить, что монография гораздо шире заявленной в названии темы. В своих идеях и выводах автор выходит за узкие границы размышлений о дикции — точнее сказать, расширяет размышления о дикции до масштабов осмысления всей современной системы преподавания сценической речи. Это закономерно, ибо невозможно рассматривать важнейшую часть предмета, не затрагивая весь живой организм сценической (творческой) речи.

Хотелось бы особо отметить осевую для автора мысль о том, что «актерская дикция явление художественное, и ее преподавание должно вестись не по законам обучения русскому языку как иностранному, а в приближении к задачам современ-

ного драматического театра... <...> Всякая другая „дикция“ — то есть „не сценическая“ — мне неинтересна»¹. Это утверждение последовательно развивается в монографии и прослеживается не только в примерах личного педагогического опыта, но и в критических замечаниях к ряду работ по теории и практике речевого воспитания. Ощущается, что здесь мы подошли к краеугольному камню речевого воспитания студентов. Не в нарушении ли этого закона кроются причины того, на что очень часто сетуют преподаватели мастерства актера: на сценической речи студенты, может быть, и говорят «четко», но почему-то этот навык не переносится ими в актерское мастерство, и, как только студенты включаются в действенный процесс, их речь вновь становится малохудожественной? Сегодня этот вопрос предстает уже риторическим. И возникает следующий, уже не риторический вопрос о смысле преподавания сценической речи в театральной школе. Когда читаешь монографию Ю. А. Васильева, понимаешь, что смысл в преподавании есть в том случае, если речевое воспитание проводится таким образом, что любой речевой поступок является выражением «внутреннего состояния героя, его отношения к партнеру»². Как этого добиться? — вот актуальное поле для современных исследований.

В монографии последовательно развивается наблюдение К. С. Станиславского о том, что «двух совершенно одинаковых манер и приемов говорить не бывает. Каждый по-своему должен так или иначе приспособливаться к своим данным»³. Коль это так, правильно ли подгонять всех

студентов под один стандарт «уклада языка» в произнесении тех или иных звуков? Или же допустимо, что студент может верно произносить те или иные звуки русской речи, отклоняясь от общепринятой схемы произношения? Для меня этот вопрос открытый.

Чрезвычайно важным представляется и положение, что «подавляющее число обучающихся актерским специальностям в разной степени владеют литературной разговорной речью... Поэтому нет смысла организовывать процесс работы над дикцией как процесс обучения иностранному языку или копирования изучения алфавита в начальной школе»⁴. Одна из главных задач театральной школы — снятие психических барьеров, препятствующих естественному и свободному проявлению внутренней жизни актера на сцене. Как часто на занятиях по мастерству актера приходится игнорировать речевые недостатки студента, ибо совершенно очевидно, что если в данную секунду акцентировать на этом внимание — тут же исчезнет свобода проявлений внутренней жизни. Это вопрос из области проблемного поля синтеза дисциплин «Сценическая речь» и «Мастерство актера». Если преподавание речи основано на принципе кардинальной ломки всего речевого уклада ученика, о какой свободе можно говорить? Не лучше ли отталкиваться от понимания, что ученик уже полноценен с точки зрения речи, что он не инвалид, которому нужно «ставить» звуки (а также голос, дыхание *etc.*). Здесь не имеется в виду изгнание из педагогического процесса критического отношения к несовершенствам речи студента. Скорее, перед нами встает вопрос, что есть отправная точка работы со студентом: работа как с инвалидом или же как с полноценным, но несовершенным человеком, данные которого надо раскрывать (не «ломать устоявшиеся стереотипы», а развивать имеющиеся достоинства и речевой потенциал). Возможно, я несколько

огрубляю, обнажая проблему, ведь сам порою ловлю себя на «инвалидизированном» отношении к ученику. Однако, думается, проводить обучение необходимо по законам жизни, а не по законам искусственной постановки звуков в школе иностранных языков. Ведь даже первое осмысленное слово, например «мама», произносится ребенком как выражение внезапно постигнутого им смысла, проступившего в этом простом слоговом сочетании. Именно *слоговом*. Мысль о противоестественности изолированной отработки звуков в речевом тренинге настойчиво проходит через всю монографию Ю. А. Васильева. *Принцип естественности* в воспитании навыков сценической речи в целом предстает основным во всех примерах, комментариях и замечаниях монографии. Неординарный ракурс постановки проблемы: как в воспитании искусственной речи сохранить зерно естественной природы человека, как не выплеснуть с водой младенца. Вследствие этого в работе Ю. А. Васильева лейтмотивом звучит постоянный и настойчивый призыв к обращению к современной науке, в которой раскрыты и отражены *естественные* механизмы и закономерности речевого процесса.

Сегодня часто говорят о резком падении речевой культуры актера в театре. Виноватым, как правило, оказывается актер, который «плохо учился», или же учебный план, в котором учебные часы на овладение сценической речью сильно «оптимизированы». И это может оказаться правдой. Но ведь кроме того есть и другой ракурс проблемы. Сегодня кардинально меняется сам театр, а воспитание речи в театральной школе зачастую остается прежним, «накатанным», отвечающим стилистике и практике театра прошлого и позапрошлого столетия. Не в этом ли диссонансе кроется одна из причин падения речевой культуры актера? Все работы Ю. А. Васильева, с которыми мне довелось познакомиться (и данная монография —

в первую очередь), — бунт против устоявшейся педагогической рутины, против отсутствия движения и перемен в преподавании сценической речи, соответствующих современным науке и искусству. В то же время представляется, что проблема гораздо глубже простого использования застарелых приемов в воспитании речи. Зачастую мы, педагоги, ищем новое решение старых проблем, в то время как этих проблем, возможно, уже и не существует. Выпад в первую очередь в сторону атлетической скульптурности дикции, гимнастического накачивания «артикуляционного мускула» и четкого, зачастую бессодержательного выговаривания звуков.

Не беру на себя смелость анализировать проблемы современной речевой педагогики во всем их огромном масштабе, коснусь лишь личных наблюдений (и самонаблюдений), касающихся «молодой» речевой педагогики.

Отечественной театральной школой (подразумеваю культурное пространство бывшего СССР) наработан колоссальный материал в области придания речи сценичности. И существенный посыл работы Ю. А. Васильева видится в постановке вопроса, как это наследие используется новым поколением педагогов. В таком ракурсе актуальными представляются следующие проблемы: эклектизм и «нахватанность» (т.е. отсутствие фундаментальности), недостаток профессиональной компетенции, упрощенчество в подходах к речевой педагогике. Очевидно, что это разные грани одной проблемы, но хотелось бы остановиться на каждой отдельно.

В размышлениях о педагогическом эклектизме следует отметить отсутствие общего знаменателя — механическое сочленение самых разных упражнений и подходов в воспитании сценичности речи. Кто из молодых педагогов не грешил подражательством мастерам? Можно утверждать, что это естественный и необходимый этап профессионального станов-

ления. Вопрос лишь в том, таится ли в этом процессе попытка синтеза, объединения разрозненных (порой антагонистических) знаний в единую личную педагогическую систему. Мы говорим об идеале, который отмечает в своей работе Ю. А. Васильев: «Высший пилотаж речевого педагога — все до единого упражнения, приемы, подходы к ученику — исключительно своего собственного изобретения»⁵. Не следует понимать это утверждение буквально. «Изобретение» здесь предполагает творческое изучение и развитие продуктивных идей и открытий, уже совершенных в науке и театральной школе, а также их соотнесение с личным опытом, с актуальными научными данными, особенностями и потребностями современного театра.

Говоря о недостаточной профессиональной компетенции педагога, в первую очередь хотелось бы отметить разрыв преподавания с наукой. Изначально это касается самой сценической речи, которая уже сама является наукой (увы, понимание этого встречается чрезвычайно редко). Научный подход требует фундаментальности знаний. Как часто мы совершаем «открытия», даже не предполагая, что они уже давно совершены и разработаны гораздо лучше, чем это делаем мы. В этом едва ли можно винить молодых педагогов. Профессиональное сообщество речевых педагогов разрозненно (если оно вообще сегодня существует). Внутренняя «кухня» центральных вузов Москвы и Санкт-Петербурга так и остается внутренней кухней, в то время как театральные учебные заведения существуют не только в пределах вектора «Москва — Санкт-Петербург». Поэтому так важна, например, для речевой педагогики научно-практическая конференция «Сцена. Слово. Речь», периодически проходящая в РГИСИ. Огромные сожаления вызывает тот факт, что подобные явления — большая редкость в наше время. И даже если для мэтров речевой педагогики такие мероприятия не

являются прорывом в новое измерение, — они имеют колоссальное значение для молодой педагогики. В первую очередь встреча позволяет осознать, что сценическая речь — это наука и что в этой науке у начинающего специалиста огромное число лакун, прочувствовать глубину своего «незнания».

В качестве примера хотелось бы вспомнить практический показ молодого педагога, приехавшего из сибирской глубинки, продемонстрированный на упомянутой конференции. Им был предложен комплекс упражнений по развитию дыхания, основанный на йоге. Не буду вдаваться в оценку качества этих упражнений: попытка была искренней и добросовестной. В то же время выяснилось, что молодой педагог не имел даже малейшего представления, что эта тема давно и плодотворно разрабатывалась профессором кафедры сценической речи РГИСИ Е. И. Чёрной (не говоря уже о К. С. Станиславском). Вовремя прочитанная монография Ю. А. Васильева, системно раскрывающая актуальные вопросы сценической речи, соединяющая прошлое и настоящее речевой педагогики, во многом позволила бы молодому коллеге «не изобретать велосипед».

Мне неоднократно доводилось наблюдать обсуждения творческих экзаменов на нескольких кафедрах театральных вузов. Как правило, обсуждения проходят очень деликатно, настолько деликатно, что порой за стремлением «не обидеть педагога» не говорят вещи, которые следовало бы сказать. Благо монография Ю. А. Васильева избавлена от этой театральной «политкорректности». Это еще одно неоспоримое и уникальное достоинство работы (в этом ракурсе важно вспомнить другую работу автора «Сценическая речь: движение во времени»⁶). Критика Юрия Андреевича бескомпромиссная, часто едкая, провоцирующая возражения и дискуссию, однако именно в этом залог болезненного,

но необходимого роста педагогического мастерства.

В размышлениях об упрощительстве и имитации в современной речевой педагогике вспоминается личное наблюдение. Несколько лет назад посчастливилось принять участие в мастер-классе Ю. А. Васильева. Некоторое время спустя состоялся разговор с коллегой. Реакция коллеги на мои впечатления от мастер-класса более чем показательна: «Васильев? Методика работы с мячиками и освобождение голоса? Да, да, знаю. Я этим владею». Можно порадоваться за коллегу. Я этим не владею, хотя вот уже десять лет с интересом изучаю подход к речи Юрия Андреевича. Я этим не владею, хотя и воспринял, перенимал речевую методику благодаря талантливому и умному педагогу, вышедшему из общей с Ю. А. Васильевым «колыбели» — кафедры сценической речи РГИСИ (Дина Георгиевна Тытук, некогда аспирантка А. Н. Куницына). Именно осознание масштаба, глубины и тонкости подхода Ю. А. Васильева не позволяет мне сказать: я этим владею. Вспоминается и другое впечатление. Когда Д. Г. Тытук, окончив аспирантуру ЛГИТМИКа, привезла в Минск прививку петербургской школы сценической речи, это вызвало недовольный ропот в профессиональном сообществе: все эти мячи, скакалки, трости к сценической речи не имеют никакого отношения — это эстрада. Время прошло, все давно забыли, кто привез эту «эстраду» в Минск. И вот уже на речевых экзаменах театральных вузов (и сузов) нашей страны летают мячики, студенты прыгают на скакалках, даже на роликовых коньках на сцене катаются. При этом часто возникает вопрос: зачем все это? Какова цель всей этой эквилибристики в том неодушевленном, методологически и телеологически не оправданном варианте, в каком они представлены на экзаменах? Возможно, педагогам не помешало бы знание, что они не «владеют этим», хотя и учат студентов

прыгать со скакалками и кататься на роликах; что в работе с теми же мячиками есть конечная цель и конкретные речевые задачи (в связи с этим автор монографии метко цитирует лингвиста Д. Н. Ушакова: «Когда захочется танцевать, надо помнить не только о той печке, от которой танцуешь, но и о стенке, к которой танцуешь»⁷). Книга Юрия Андреевича Васильева вселяет в читающего сомнения в собственной педагогической непогрешимости, что представляет собой одно из несомненных ее достоинств. Монография позволяет яснее осознать, что должно пройти еще много лет штудий, проб, размышлений, прежде чем можно будет с полным правом сказать о себе: я этим владею. И именно сомнения — первичный залог этого владения.

В завершение хотелось бы отметить, что мой отклик на монографию глубоко неполон; что книга производит гораздо более яркое и ясное впечатление и не укладывается в скупые строки собственных наблюдений и ассоциаций. Знакомство с другими книгами и мастер-классами

Ю. А. Васильева⁸ позволяет воспринимать монографию как «соединительную ткань» между ними. Книга читается с большим удовольствием и — что нечасто случается при чтении работ по специальности — с ощущением отдыха в процессе чтения, почти как от хорошей художественной литературы. Вероятно, потому, что эта научная книга написана крайне увлекательно — ясно и «звонко». При этом она не теряет в фундаментальности, а напротив — убеждает, что сценическая речь — это наука; порождает «дикционно четкое» понимание, что такое метод, как ведутся творческие педагогические изыскания; задает мощный критический ракурс, чем вселяет сомнения в абсолюте «устоявшихся истин»; провоцирует к собственному поиску и размышлениям. Потому я в обязательном порядке рекомендовал бы книгу всем начинающим (и продолжающим) речевым педагогам. Но главное в ней — открытый опыт мысли, живое сиюминутное ощущение-размышление, которые непостижимым образом удалось запечатлеть автору в печатном слове.

Примечания

¹ Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное: Монография. СПб., 2015. С. 4.

² Там же. С. 81.

³ Там же. С. 32.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ Там же. С. 243.

⁶ Васильев, Ю. А. Сценическая речь: Движение во времени: Монография. СПб., 2010.

⁷ Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное. С. 248.

⁸ Васильев Ю. А. Сценическая речь: Восприятие — воображение — воздействие: Вариации для творчества: Учеб. пособие. СПб., 2007; Васильев Ю. А. Сценическая речь: Голос действующий: Учеб. пособие. М., 2010; Васильев Ю. А. Сценическая речь: Ощущение — движение — звучание: Вариации для тренинга: Учеб. пособие. СПб., 2005; Васи-

льев Ю. А. Сценическая речь: Ритмы и вариации: Учеб. пособие. СПб., 2009; Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: Магия импровизации: Учеб. пособие. СПб., 2015; Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: Народные скороговорки (из собраний Вл. И. Даля): Учеб. пособие. СПб., 2011.

Авторы номера

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Ефимова Ирина Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: irafima2011@yandex.ru

Карташова Дарья Александровна — студентка магистерской программы «Проектирование и документирование спектакля» Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: darya_kartashova@mail.ru

Коваленко Галина Вячеславовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: galinadrama@mail.ru

Кузовчикова Татьяна Игоревна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: tatiana-kuzov@yandex.ru

Ряпосов Александр Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: a-ryaposov@yandex.ru

Савиловская Юлия Викторовна — студентка магистерской программы «Исследование спектакля» театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: ysavikovskaya@yandex.ru

Сащко Вячеслав Владимирович — кандидат культурологии, доцент кафедры театрального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Беларусь).

Контакты: slavkion@tut.by

Титова Галина Владимировна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: trikafedry@yandex.ru

Ярош Ксения Владимировна — студентка магистерской программы «Исследование спектакля» театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: ksiushayarosh@yandex.ru

Authors

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: juravasiljev@mail.ru

Darya Kartashova — MA student, Performance Reconstruction Project, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: darya_Kartashova@mail.ru

Galina Kovalenko — PhD (Arts), professor, Dept. of Foreign Arts Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: galinadrama@mail.ru

Tatiana Kuzovchikova — PhD (Arts), senior lecturer, Dept. of Foreign Arts Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: tatiana-kuzov@yandex.ru

Alexander Ryaposov — PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: a-ryaposov@yandex.ru

Vyacheslav Sascheko — PhD (Culturology), associate professor, Dept. of Theatre Art, The Belarusian State University of Culture and Arts.

Contacts: slavkion@tut.by

Yulia Savikovskaya — MA student, Performance Studies project, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: ysavikovskaya@yandex.ru

Galina Titova — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: trikafedry@yandex.ru

Irina Yefimova — PhD (Arts), senior lecturer, Dept. of Foreign Arts Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: irafima2011@yandex.ru

Kseniya Yarosh — MA student, Performance Studies project, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: ksiushayarosh@yandex.ru

Аннотации

Г. В. Титова

Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому:

«Гроза» — «Доходное место» — «Лес». Перед «Грозой»

Вторая часть указанной в названии темы, посвященная режиссерскому прочтению А. Н. Островского до «Грозы» В. Э. Мейерхольда. Проанализирована постановка Ф. Комиссаржевским пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в театре К. Незлобина (1910).

Ключевые слова:

А. Н. Островский, Ф. Ф. Комиссаржевский,
В. Э. Мейерхольд, К. Н. Незлобин, А. А. Григорьев,
Н. А. Добролюбов, В. Сахновский, символизм,
«Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Д. А. Карташова

Трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт»

на французской сцене XIX века

Тема восприятия драматургии Ф. Шиллера во Франции специально в российской научной литературе не рассматривалась, но между тем представляется актуальной в связи с пониманием французской театральной культуры. Особенно подробно в статье рассматривается влияние Шиллера на формирования французского театрального романтизма.

Основная часть французских документов и материалов XIX века, использованных в статье и связанных с постановкой пьес Шиллера во Франции, а также французские исследования XX века не переведены на русский язык. Собранные материалы показали, что принципиальное значение для французского театра имели переводы и постановки «Марии Стюарт», поэтому наибольшее внимание в статье уделено анализу именно этой пьесы Шиллера и ее сценической истории.

Ключевые слова:

Фридрих Шиллер, Пьер-Антуан Лебран, «Мария Стюарт», романтизм, классицизм, французский театр, Комеди Франсез, Рашель, м-ль Дюшенуа.

К. В. Ярош

«Под лапой... ласкового НЭПа». «Герой» Дж. М. Синга в Первой студии МХТ. 1922/23

Текст — о жизни спектакля, непримечательного на фоне титанов сезона 1922/23, но прозревающего процесс — внутрестудийный, шире — театральный, еще шире — исторический. О «Герое» Джона Миллингтона Синга в переводе Корнея Чуковского и постановке Алексея Дикого в Первой студии МХТ. Что важно — о жизни спектакля во времени.

Ключевые слова:

К. Чуковский, Дж. М. Синг, Первая студия МХТ,
А. Радаков, А. Дикий, И. Ильинский, НЭП.

М. Фрейн

Замечания о переводе

Перевод с английского Ю. В. Савиковской

Предложен перевод отрывков из книги Майкла Фрейна «Сценические ремарки» — главы «Замечания о переводе» (с некоторыми сокращениями). Фрейн знакомит читателя с трудностями, которые возникли при переводе пьес Чехова на английский язык. Автор сталкивается с необходимостью их перевода таким образом, чтобы мотивации персонажей и те выражения,

которые они используют, были понятны современной британской публике. Постоянное внимание к этим аспектам и одновременная скрупулезность при переводе деталей чеховских пьес становятся ключевыми для Фрейна. Автор также уделяет большое внимание аллюзиям, встречающимся в пьесах Чехова, — среди них цитаты из малоизвестных пьес, афоризмы, выражения, отрывки из песен. Фрейн подробно разбирает нюансы собственных решений проблем перевода, приводя конкретные примеры.

Ключевые слова: Антон Чехов, Майкл Фрейн, «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад».

Т. И. Кузовчикова

«Театр для дураков» Гордона Крэга

Впервые на русском языке публикуются две пьесы Гордона Крэга из кукольного цикла «Театр для дураков» — «Мистер Фиш и Миссис Бонс» и «Мелодия, от которой старая корова сдохла», написанные в 1918 году. В предисловии к пьесам рассматривается история создания этого драматургического цикла, взгляды Крэга на современный ему театр кукол и проект реформы, который так и не был реализован. Также «Театр для дураков» оценивается в контексте творческого наследия режиссера.

Ключевые слова: Гордон Крэг, театр кукол, драматургия.

Г. В. Коваленко

Чехов в эстетике постдраматического театра

Концепция постдраматического театра Лемана, в основе которой лежит идея приоритета сценического текста над литературным, в результате чего сложились новые принципы режиссуры, обогатила театроведческий инструментарий. Такие понятия, как визуализация, музыкализация, телесность, сценический дискурс, позволяют конкретизировать анализ спектакля. Постдраматический театр постоянно обращается к Чехову, выдерживающему самые смелые эксперименты, которые рассматриваются в данной статье.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Т.-Х. Леман, постдраматический театр, автор, дискурс, сценический текст, семиотика, деконструкция, визуализация, музыкализация, телесность.

А. Ю. Ряпосов

Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр

Статья посвящена изучению поэтики захаровского телефильма «Тот самый Мюнхгаузен», а именно — это анализ особенностей режиссерского сюжета картины и приемов его сложения; разбор строения фильма и прояснение принципов компоновки действия; изучение жанровой природы картины; и др. Рассматривается место и роль этого фильма в ряду других теле- и киноработ Захарова.

Ключевые слова: М. Захаров, Г. Горин, «Тот самый Мюнхгаузен», режиссерский сюжет, приемы сюжетосложения, композиция, жанр.

Ю. А. Васильев

Актуальное и устоявшееся в речевой педагогике

В театральной педагогике всегда важен поиск. Остановка немислима. Сценическая речь — сложнейшая учебная дисциплина в профессиональном

становлении драматических актеров. В речевой педагогике сходятся такие важные смежные науки, как лингвистика, физиология, психология, литературоведение и театроведение, фониатрия и логопедия, психофизиология и диалектология. И все это подчинено процессам сценического творчества. Раскрытию и анализу нового и традиционного в речевой педагогике и посвящена эта статья.

Ключевые слова: театральная педагогика, сценическая речь, речевой голос, дикция актера, фонационное дыхание, П. М. Ершов, П. В. Симонов, В. П. Морозов, кафедра сценической речи Новосибирского государственного театрального института.

Summary

Galina Titova

Trilogy of Plays by Ostrovsky Directed by Meyerhold: *The Storm* – *A Lucrative Post* – *The Forest*

This is the second part of vast research by the author. It covers interpretations of Alexander Ostrovsky's plays before Vsevolod Meyerhold's staging of *The Storm*. Study of A. Ostrovsky's play *Not a Farthing and Suddenly a Pound* directed by F. Komissarjevsky at Nezlobin Theatre in 1910.

Keywords: A. Ostrovsky, F. Komissarzhevsky, K. Nezlobin, V. Meyerhold, A. Grigoryev, N. Dobrolyubov, V. Sahnovsky, symbolism, *Not a farthing and suddenly a pound* (*Ne bylo ni grosha, da vdroug altyn*).

Darya Kartashova

The perception of the plays of Friedrich Schiller in France XIX century

The subject of the perception of the plays of Friedrich Schiller in France XIX century didn't consider in Russian scientific literature especially. Meanwhile, it's topical for understanding French theatrical culture. In this article author tells in detail about the influence of Schiller on the organizing French theatrical romanticism.

The main part of French documents and the materials of XIX century, that tied up with productions Schiller's plays in France, and the same way the French researches of XX century, won't translated in Russian. All the materials, that were gathered, showed that the translation and the staging of «Mary Stuart» were a matter of principle for French theatre. That's why the most attention in this article spare for analysis of this play and it's stage history.

Keywords: Friedrich Schiller, Pierre-Antoine Lebrun, «Mary Stuart», romanticism, classicism, French theatre, the Comedie Francaise, Rachel, M^{lle} Duchesnois.

Kseniya Yarosh

«*Ruled by tender NEP*». *The Playboy of the Western World*

by John Millington Synge at Moscow Art Theatre First Studio. 1922/23

Among great productions of the season this one was not significant though it reflected context of development of the Moscow Art Theatre Studio, of theatre epoch, of social history. Synge's play was translated by Korney Chukovsky and produced by Alexei Diky. The performance is researched through its relations with historical time.

Keywords: Korney Chukovsky, John Synge, Moscow Art Theatre First Studio, Alexander Radakov, Igor Ilyinsky, NEP (New Economical Policy).

Michael Frayn

Notes on translation

Translated by Yu. Savikovskaya

This text is a translation of a piece from Michael Frayn's book *Stage directions*, namely of its chapter *Notes on translation*, from which some excerpts have been chosen. Frayn lets the reader know about a range of difficulties that he was faced with when he was translation Chekhov's plays into English. Frayn speaks about the importance of translating the plays so that their motivations, as well as the language they use were clear for the British audiences. Constant attention to

these aspects, as well as the thoroughness in translating the nuances of Chekhov's plays become the key elements of Frayn's work. Frayn also writes in detail about literary allusions that are used in Chekhov's plays and which were to be either translated or adapted for British audiences. Frayn has dealt with them differently in his translations and meticulously explains his decisions in the text, following the chronological order in which the plays were written by Chekhov.

Keywords: Anton Chekhov, Michael Frayn, *Three Sister*, *Uncle Vanya*, *Cherry Orchard*.

Tatiana Kuzovchikova

***Drama for Fools* by Gordon Craig**

Two Gordon Craig's plays of his series for puppet theatre *Drama for Fools* that were created in 1918 are published in Russian for the first time: *Mr Fish and Mrs Bones* and *The Tune The Old Cow Died Of*. Foreword discovers the history of creation of this series, Craig's views on contemporary puppet theatre, his proposal for innovation that was never implemented. *Drama for Fools* is studied in the context of Craig's creative work.

Keywords: Gordon Craig, puppet theatre, playwriting.

Galina Kovalenko

Chekhov on aesthetic of postdramatic theatre

Lehmann's conception of postdramatic theatre is based on priority of text of staging over literature text. This phenomenon gave rise to the new producing and new theatre terminology: visualization, musicalization, images of body, discourse of staging. Chekhov is constant object of postdramatic theatre. His dramaturgy is space of most brave experimental performances which are analyzed in this article.

Keywords: A. Chekhov, T. — X. Lehmann, postdramatic theatre, author, dramatic discourse, text of staging, semiotic, deconstruction, visualization, musicalization, images of the body.

Alexander Ryaposov

TV film *That Same Münchhausen* directed by Mark Zakharov

(Mosfilm, 1979): story, composition, genre

Study of poetics of TV film by director Mark Zakharov *That Same Münchhausen*. Focus in research is made on the features of the plot as it is constructed by the director, the composition of action, genre of film. This film is compared with other works by Zakharov.

Keywords: Mark Zakharov, Grigory Gorin, *That Same Münchhausen*, construction of plot, composition, genre.

Yury Vasiljev

Tradition and Innovation in Teaching of Voice and Speech

Search of new methods is essential for theatre school. The stop would be fatal. Voice and speech class is really complicated part of education of actors for drama. Teaching of voice and speech involves techniques of various fields: linguistics, physiology, studies of literature, theatre studies, phoniatrics, speech-language pathology, psychophysiology, dialect studies. All that is subordinated to theatre creation. This article covers innovations in voice and speech teaching methods.

Keywords: theatre education, voice and speech, diction of the actor, breathing for pronouncing, Pyotr Yershov, Pavel Simonov, Vladimir Morozov, Voice and speech dept. of Novosibirsk State Theatre Institute.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: 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.

Публикации статей в альманахе бесплатны.



Подписано в печать 30.11.2016. Формат 70х100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,40.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1348.

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.