

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2017 № 1 (19)

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, 2017

Содержание

Историческая перспектива

<i>Ковалёнок И. В.</i> Особенности становления профессионального театра в Польше.....	3
<i>Шафранская Л. А.</i> «Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актер-«неврастеник»	24
<i>Горбунова А. С.</i> Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов.....	36
<i>Пузырева Д. Е.</i> Сергей Викторович Яблоновский и МХТ (1900–1910)	45
<i>Ярош К. В.</i> Корней Чуковский о театре	53

Театр и драматургия

<i>Сологуб А. П.</i> «Нищий Арлекин» Елены Гуро: между Блоком и Маяковским	80
--	----

Виды театра

<i>Спасская М. А.</i> Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России.....	88
---	----

Зеркало сцены

<i>Павленко А. А.</i> Актер говорящий. Опыт современной петербургской сцены	98
<i>Семенкова Ю. В.</i> Александринский театр: музыка на авансцене	114

Авторы номера	120
----------------------------	-----

Аннотации	122
------------------------	-----

И. В. Ковалёнок

Особенности становления профессионального театра в Польше

Процесс становления профессионального театра в Польше пришелся на вторую половину XVIII века. Русскоязычная литература освещает только некоторые его аспекты. Наиболее подробно исследована польская драматургия данного периода: Л. А. Софронова в книге «Польская театральная культура эпохи Просвещения» (1985) объемно и многопланово рассмотрела взаимосвязь нарождающейся светской драмы с более ранними пьесами, учитывая эстетический и общественный контекст. Но при этом автор почти не обращалась к вопросам сценического искусства.

Главные этапы развития польского театра XVIII века обозначены С. С. Игнатовым в Истории западноевропейского театра¹. Но, несмотря на информативность, автор краток и не всегда учитывает польский внутритеатральный контекст.

Правда, у названных авторов не было цели создать комплексное исследование о зарождении профессионального театра в Польше. Поэтому постараемся расширить современное представление об этом явлении и проблемах, которые ему сопутствовали.

Датой рождения профессионального польского театра принято считать 19 ноября 1765 года. В этот день в Варшаве впервые дала представление польская труппа в учрежденном королем Станиславом Августом Понятовским Национальном театре (Teatr Narodowy).

По сути, это было абсолютно новое для польского театрального дела предприятие: впервые наряду с иностранными была учреждена своя, национальная труп-

па. Кроме того, это была новая форма организации, а именно частная антреприза, в которой король выступал лишь как один из возможных меценатов. Ему принадлежало несколько лож и право общего надзора за деятельностью театра, а попасть туда мог любой желающий, купивший билет.

На деле все, безусловно, обстояло сложнее. Потому что так же справедливо сказать, что новый театр сохранял в себе черты придворного, ведь король выступал главным меценатом. Но самое важное — театр полностью следовал его программе, а она, в свою очередь, была частью государственной политики, разрабатывалась тщательно и лично Станиславом Августом.

Сразу же обнаруживается одна из главных особенностей и проблем начального развития профессионального польского театра: его спаянность с политической и общественной жизнью страны. А она была чрезвычайно активной в преддверии и во время разделов Речи Посполитой.

К 1764 году ситуация в стране все решительнее двигалась к критическому уровню. Периодически развязывалась гражданская война². Борьба за власть была вполне конкретна: много десятилетий в Речи Посполитой не было престолонаследия, король избирался голосованием на Сеймах. Но сам институт Сейма в том виде, в котором он существовал, исчерпал себя, главным образом из-за неконтролируемого использования права *liberum veto*³. Голоса покупались и продавались. И хотя в середине 1760-х ситуация еще не была предельно накалена, но до первого раздела

Речи Посполитой оставалось совсем немного: он произошел в 1772 году⁴.

Важнейшей проблемой для Станислава Августа, вступившего на престол меньше чем за год до открытия театра, была борьба с доминирующими установками в обществе, и прежде всего с «сарматизмом»⁵, включавшим в себя «все устаревшие проявления в общественной жизни, идеологии, культуре»⁶. Вот описание его типичного представителя (через героя пьесы Ф. Богомольца «Брак по календарю»): «Его светлость пан Старушкевич — человек воспитания грубого, будучи помещиком и занимаясь хозяйством на протяжении нескольких десятков лет, он не видел другого городка, кроме того, в котором проводятся его сеймики. Он живет по календарю, верит снам, иностранцев считает пустым местом и воображает, что... все протестанты немецкой или саксонской веры»⁷.

В реальной жизни подобные представители сарматской идеологии составляли оппозицию королю, причем активную. Они «внимательно следили за его начинаниями в попытках реформ казначейства, политики, даже не столь существенных; видели в этом посягательство на „золотые вольности“ (*liberum veto* в первую очередь. — *И. К.*), стремление к *absolutum dominium* (лат. „абсолютное владение“, то есть неограниченная монархия. — *И. К.*)»⁸. Поэтому и открытие театра было воспринято как очередная акция короля, которую поддержали или осудили в зависимости от принадлежности к его партии.

Перипетии в общественно-политической жизни влияли на театр непосредственно. Они создавали темы для драматургии, и это, пожалуй, единственный позитивный момент. Потому что, например, функционирование театра было крайне нестабильным. До 1795 года (третий и последний раздел Речи Посполитой) четко обозначаются два этапа: 1765–1767 и 1774–1794 годы. В промежутке между

ними Национальный театр не существовал. Да и во втором периоде в работе театра постоянно возникали многомесячные перерывы. И, конечно, эта неустойчивость препятствовала развитию актерского искусства, не говоря уже о формировании школы.

По сравнению с театром многих европейских стран профессиональный польский театр оформился поздно. Но в целом театральная культура страны находилась на высоком уровне, и об этом необходимо сказать подробнее.

В Польше был распространен, развит и имел влияние школьный театр (иезуитский прежде всего). Как и в других странах, он был дидактическим по своим задачам и риторическим по способу их решения. Естественно, он развивался. Достаточно рано пьесы стали играть не только на латыни, но и по-польски, а потом латынь и вовсе перестали использовать; появились и со временем совершенствовались интермедии.

Репертуар школьных театров «был стабилен. В него входили мистерии, моралите и их трансформации, позднее к ним присоединились комедии»⁹. В середине XVIII века стали играть светские пьесы, а именно классицистские трагедии. Они, как и комедии, как и произведения всех остальных жанров, должны были служить воспитанию добрых нравов молодежи. А трагедии вдобавок становились наглядным уроком истории (это же определяло выбор конкретных названий: «Отон» и «Цинна» Корнеля, «Заира» и «Смерть Цезаря» Вольтера).

Школьный театр прививал обществу вкус к театральному искусству. Кажется, он лучше всего подготовил почву для его профессионализации, увеличивая количество людей, понимающих специфику этого искусства. Ведь в работе школьного театра участвовали или в качестве зрителя, или в качестве участника, или как драматурги. А так как с легкой руки иезуитов

распространение школ было повсеместным, то и с театром знакомились активно.

Сама школьная драма повлияла на первые национальные пьесы для светского театра, привнося в них черты присущего ей барокко. Проявлялось оно, казалось бы, локально, но по сути это была глубинная связь с традицией.

Барочная зыбкость, «колебания между искусством и действительностью»¹⁰, а также противопоставление комического и трагического — все это можно найти в драматических произведениях эпохи Просвещения.

Собственно, основные барочные темы («жизнь есть сон», «жизнь — маскарад»¹¹, подвластность человека велениям фортуны), по словам Л. Софроновой, очень часто появлялись в просветительских пьесах, пусть и выступали как второстепенные. Исследовательница указывает на обилие барочных реминисценций в творчестве Ф. ЗаблOCKого. Или приводит пример из комедии Д. Бонч-Томашевского «Супруги в разводе»: «...здесь служанка Рузя, оплакивая участь своей хозяйки, называет развязку всей пьесы страшным пробуждением, сравнивает все события, произошедшие с ней самой и с хозяйкой, с мимолетным сном»¹².

Влияние барокко на светские пьесы также проявлялось в языковых средствах, в форме построения фраз. «Драматурги-просветители, как и авторы школьных пьес, пользовались типичными риторическими фигурами; ср., например: „Голод, мор, война, саранча, землетрясения, вулканы — вот посланцы бога, карающего человека“»¹³.

Явственной была взаимосвязь с низовыми формами творчества, которую унаследовала светская пьеса от барочной драмы. Барокко «свободно использовало формы народного искусства»¹⁴. Известно, что в школьной пьесе серьезные эпизоды чередовались с интермедиями, «островками» народной культуры. Школьную пу-

блику нужно было одновременно развлечь и «усовершенствовать»¹⁵. Это вещи ясные и в известном смысле межнациональные, но они непосредственно отобразились в первых опытах польской светской драмы. Кроме того, что в светских пьесах использовались речевые фигуры народного театра, из него же брались типичные мотивы. Например, смерть комического героя. В достаточно зрелой комедии Ф. ЗаблOCKого «Сарматизм» «слуга Валенты абсолютно уверен, что он мертв, и только появление доктора приводит его в чувство»¹⁶. И это не единичный пример, таких можно найти множество в пьесах разных драматургов.

Школьный театр середины XVIII века разделял и другое барочное пристрастие: к пышности и эффектности постановок (иезуиты понимали, что зрителей нужно заинтересовывать¹⁷).

Во множестве магнатских усадеб действовали частные любительские театры, чаще всего музыкальные. Это было одно из главных развлечений состоятельных особ, и они не жалели сил и средств на устройство собственного театра. Самые богатые сооружали отдельные здания, использовали машинерию и великолепные декорации; в некоторых усадьбах открывались театральные школы. Они были предназначены только для воспитания актеров данной конкретной труппы, но с течением времени артисты некоторых из них станут резервом, из которого будут пополняться силы трупп профессиональных.

Пожалуй, самый известный частный театр находился в Несвиже, и в середине XVIII века там «царствовала» Франциска Уршуля Радзивилл, типичная для эпохи Просвещения меценатка, поощрявшая науки и искусства. Она всерьез занималась делами своего театра, сама писала пьесы и создавала репертуар. Именно на ее сцене был представлен ряд произведений Мольера. Но эти переделки и постановки,

опять-таки, были барочными, в них свободно переплетались самые разные элементы. «Творчество [Уршули Радзивилл] являет собой неожиданное сочетание французской классической комедии с местными традициями школьного и народного театра. Она отдавала дань моде на ориентализм и продолжала „складывать“ свои пьесы по канонам мистерий (здесь — в значении „школьная пьеса“. — *И. К.*) ...В итоге в ее творчестве переплетались фольклорные и литературные мотивы, европейские и восточные, элементы французской комедии и агиографии сталкивались... с античной мифологией»¹⁸.

Я. Котт отмечает, что «на пороге Просвещения на многих „полях битвы“ классицизм боролся с барочной традицией, всегда очень сильной, возможно, потому, что этот стиль сильнее всего связан со вкусами и обычаями шляхты. Барокко — самый национальный польский стиль... Знаменитое четверостишие Заблоцкого „Не до учебы было, повсюду были схизмы. / На амвоне — театр, в театре — катехизис“ — точное отражение неистовой театральности барокко»¹⁹.

Показателен пример из жизни одного деятеля Просвещения Ю. Залусского: он, по-видимому, первым в Польше переводит мещанскую драму, а также «обращается к елизаветинской трагедии, популяризирует рецепты Буало, будучи одним из пропагандистов французского классицизма. И это очень типично — незрелый классицизм будет постоянно соединяться с культурой барокко и несмелыми заявками Просвещения»²⁰. Взаимопроникновение стилей — это главная особенность развития профессионального польского театра.

Кроме Уршули Радзивилл в Несвиже свой театр держали Огинские в Слониме, Жевуские в Подгорцах, Браницкие в Белостоке. И это лишь некоторые примеры.

Итак, популярный любительский театр тоже служил делу воспитания зрителя.

Но существовала еще одна устойчивая традиция — это придворный театр, напрямую зависевший от короля, который по собственному желанию приглашал труппу и обеспечивал ее функционирование. Известно, что в годы правления Зигмунта III (1587–1632) часто выступали английские гастролеры. Но до Станислава Августа, самого значительного покровителя искусства среди польских правителей, больше всех интересовался театром Владислав IV (1632–1648). Особенно он благоволил итальянской опере, тогда еще *drama per musica*, которую полюбил, видимо, во время своих путешествий по Италии в качестве наследника престола²¹. По той же причине в будущем итальянские труппы почти всегда содержались при варшавском дворе (например, в начале XVIII века у Августа II, затем у Августа III). Владислав выделил в своем замке особое помещение для спектаклей, которое было специально и вполне серьезно по меркам своего времени оборудовано, давая возможность показывать барочные представления со свойственными им чудесами и эффектами. Кроме оперы итальянская труппа показывала много балетов, игралась комедия дель арте. Есть также сведения о выступлениях английских гастролеров.

И в середине XVIII века в Варшаву часто приезжали иностранные актеры, показывая широкий, разножанровый репертуар. Так, труппа Аккермана, приехавшая в 1754 году, сыграла несколько трагедий Вольтера, Корнеля, Расина, ряд комедий Мольера, Детуша и Реньяра, а также образец еще не успевшего повсеместно распространиться жанра мещанской драмы (пьесу Э. Мура «Игрок») ²². А непосредственно перед открытием Национальной сцены в Варшаве дважды пытались устроить постоянный театр независимые антрепренеры, но из-за нехватки денег эти предприятия были недолговечны (репертуар их был сродни репертуару любого придворного театра).

Все это пусть и фрагментарно, но продолжало знакомить поляков с профессиональным европейским театром.

Можно выявить два объекта «притяжения» публики. Во-первых, как пишет К. Вежбицка-Михальска, большой популярностью пользовалась комедия дель арте, отчасти в силу доступности содержания, ведь текст там не был первостепенен²³. У итальянских трупп действительно самая длинная история существования при польском дворе. Во-вторых, французский театр. Он тоже имел свою придворную традицию в Польше, идущую от короля Яна Казимира (1648–1668), женатого на француженке и большую часть своей жизни проведшего в этой стране²⁴. Но, судя по всему, правивших до Станислава Августа монархов и избранную публику придворных спектаклей этот театр не привлекал так сильно, как итальянский. Последний был особенно популярен в рядах сарматов. Об этом явно не забудут авторы первых пьес для национальной сцены, ведь им надо будет заинтересовывать часто еще не имевшего большого театрального опыта зрителя.

И вот наконец в 1765 году Станислав Август Понятовский принял решение о создании национального театра.

По доброй традиции, прежде чем стать королем, будущий монарх отправился набираться опыта в Европу и, конечно, задержался в Париже, где он проникнулся идеями Просвещения. Поэтому немудрено, что свой захудалый польский двор он реорганизовывал на французский манер. Театр же должен был стать показателем его состоятельности. И естественно, что образцом для национальной сцены был современный Станиславу Августу французский просветительский театр.

Это еще один узловой момент. Король открывал театр как «школу добродетелей гражданских»²⁵, воспитание нравов — главная его цель. В личной корреспонденции он «оговаривает темы, предложенные для современной польской комедии, как учи-

тель, который со своим директором обсуждает школьное задание»²⁶. Крупнейший исследователь польского театра Збигнев Рашевский делает упор на то, что главной целью Просвещения в театре должно было стать избавление от сарматизма в культуре. Станислав Август хотел его буквально переломить.

Просвещение утверждалось не только в театре: был создан программный орган печати, «Монитор», в котором публиковались заметки обо всех областях жизни, в том числе о ведении хозяйства, развитии экономики и тому подобном. Что касается театра, перед открытием национальной сцены в журнале активно печатались статьи, в которых объяснялось благоприятное влияние сценического искусства на воспитание людей. Естественно, и в дальнейшем «Монитор» последовательно проводил тему театра.

Процесс подготовки к первому представлению польской труппы был долгим. Весной 1765 года своим выступлением открыли Национальный театр французские актеры; летом к ним присоединились итальянские, и только 19 октября впервые было дано польское представление²⁷.

Театр создавался от самых основ. Первоначально у короля было три главных помощника: Казимеж Понятовский (его брат), князь Адам Чарторыйский, Игнатий Красицкий (редактор «Монитора»). В их распоряжении не было ни драматургов, ни актеров. Всех пришлось активно разыскивать.

Сначала драматургия. До этого времени существовали лишь школьная драма или переводы некоторых французских пьес для учебной сцены (интересно, что деятели театра Просвещения были недовольны школьной эстетикой, считая ее слишком прямолинейной, хотя эти театры имели общую — дидактическую — программу). Теперь же король объявил конкурс на написание польской пьесы. Видимо, участие в нем принял один лишь

Ю. Белявский, и его переделкой пьесы Мольера «Докучные» открылся театр.

До конца неясно, почему театр открыли именно переделкой классициста Мольера. Возможно, это было единственное, что смог написать первый автор. В «Мониторе» Красицкий сформулировал правила, которых следовало бы придерживаться драматургам: строить логичное развитие действия, не забывать о том, что необходимо создавать образцы для подражания и что добродетель обязательно должна победить и быть вознагражденной. А также указал на правило трех единств, очень коротко пояснив их суть²⁸.

Обстоятельный анализ переделки Белявского был проведен М. Климовичем. Выяснилось, что роднит данную пьесу с мольеровской, пожалуй, только идея невозможности встречи влюбленных из-за докучных (хотя сделано это у Белявского иначе²⁹) и присутствие интриги с влюбленными. Но центральное место в пьесе занимали не они, а другие герои, раскрывающие в длинных монологах свою гражданскую позицию. Современники утверждали, что все характеры представляли национальные нравы³⁰.

Тема борьбы с сарматизмом задается уже в прологе. «Когда поднялся занавес, — описывает З. Рашевский, — зрители увидели Талию, музу комедии. Спускаясь с Парнаса, она объявляла королю и остальным зрителям, что приступает к выполнению важной задачи: давным-давно мечтала она „отказаться от сарматских обычаев“ и высмеять „такую дурную привычку“. Раньше у нее не было возможности это сделать, а сейчас она покажет, что получилось»³¹.

Самым колоритным героем был художник-шляхтич Витчнековский. Характеризовал он себя так: «Я тот, чей прапрапрадед после убийства Владислава под Варной так устроил турок, что до сего дня, когда вспоминают его имя, в Стамбуле дрожат все мечети»³². Говорил он

и о своем доблестном участии в Сеймах, в общем, был типичным выразителем сарматской идеологии.

Но вот загвоздка: выяснилось, что не так уж много от классицизма было в этой пьесе. Абсолютно не соблюдалось основополагающее правило трех единств. Также, по мысли М. Климовича, была явственной — вполне присущая барокко — связь с польской интермедией: в типах персонажей и характере языка. В пьесе много острой лексики, «стиль шуток Белявского как есть заимствован из старопольских фарсов»³³, — утверждает исследователь.

Ясно, что «интермедии строились на несложной фабуле, заимствованной из фольклорных источников; необязательно из народного театра, но и из словесных жанров»³⁴. Но кроме того, автор этого суждения Л. Софронова указывает, что «в ткань комического действия интермедий элементы дидактики вплетались в виде нравоучений, которые герои читают друг другу... иногда почти вся интермедия состоит из дидактических элементов, как интермедия „Служака, Господина и Слуга“, в которой Служака в пространственных монологах призывает любить добродетель, обличает дворянство»³⁵. Это же именно та назидательность, которую требовали от потенциальных авторов, поэтому неудивительно, что между теоретически несоединимыми интермедиями и просветительской комедией образовалась такая связь.

М. Климович говорит и о прямой связи с барокко, например, когда в речи влюбленных звучат архаичные, с точки зрения их современников, обороты. Кроме всевозможных отсылок к традиции, исследователь указывает на конструктивные несовершенства «Докучных». Во-первых, диалоги были прописаны плохо. А во-вторых, «копирование схемы Мольера было честной попыткой связать отдельные сцены воедино, но в реальности она оказалась предлогом для оправдания появления на сцене очередных героев. Комедия Бе-

лявского состоит как бы из ряда интермедий, в которых входят разные люди, высказываются по интересующим их вопросам и уходят, не заботясь о том, что будет дальше»³⁶.

Таким образом, в первой представленной польской комедии национальные черты, как с точки зрения темы, так и с точки зрения средств выражения, абсолютно преобладали над заимствованиями. И, конечно, очень призрачной была связь с французским классицизмом. Это, наверное, закономерно, ведь требования были изложены Красицким без подробностей, а никакого драматургического опыта у первого автора не было.

Реакция на представление была бурная с обеих противоборствующих сторон. «Надо признать, что аллегории попали точно в цель»³⁷, — написал З. Рашевский. Но у пьесы было много недостатков, и за написание пьес принялся другой автор, Тадеуш Липский. Его первое произведение называлось «Порядочная жена» (апрель 1776), и это уже история совсем другого характера.

Здесь за основу была взята малоизвестная сейчас пьеса Гольдони (!) «Мудрая жена» (1753), в которой реформатор итальянской комедии как раз соединил традиции комедии дель арте с элементами набравшей популярность во Франции слезной комедии, что особенно отразилось на главной героине, превратившейся в подчеркнуто добродетельную женщину. Да, в пьесе есть достаточно длинные монологи некоторых героев и морализаторские пассажи, в этом она близка к заявленным нормам. Но сохранился и ряд масок итальянской комедии, острый характер диалогов. Как распорядился всем этим Липский?

Как утверждает М. Климович, он по возможности адаптировал действие к польским реалиям (например, «Рим, из которого родом Панталоне, описан просто как дом, вместо модного в Италии в то

время шоколада *con vaniglia* польские герои пьют кофе...»³⁸), а также сократил длинные монологи и несколько раз объединил ряд сцен в одну, чтобы ускорить движение действия. Но оставил без изменения морализаторские эпизоды в стиле слезной комедии и лучшие места в стиле комедии дель арте³⁹.

Перевод Липского не отличался безукоризненностью, а в совокупности с изменениями в конструкции сцен автор невольно несколько огрубил героев (например, у главной героини, «ангела Агнешки», есть такая реплика: «Если вздумаешь вернуться, велю тебе руки и ноги переломать!»⁴⁰). Но представленная пьеса вызвала дружное негодование. Ведь, несмотря на то, что формально в пьесе были необходимые элементы, она по сути своей была порождением театра другого рода, и даже прекрасная Агнешка хоть и представлена добропорядочной женой, но сохраняла типические черты героини комедии дель арте. Прибавить к этому шершавость диалога, пикантность положений (М. Климович опять здесь вспоминает о традициях интермедий) — выходит нечто далекое от «школы добродетелей гражданских».

Не получилось направить развитие польской драмы на основах итальянской комедии и национальной комедийной традиции. Липский даже впал в немилость, а следующее его произведение (теперь «Порядочный муж») уже полностью соответствовало всем требованиям. В пьесе не проявлялась связь с комедией дель арте, она изобиловала длинными бездейственными диалогами, а источником комизма была языковая пародия на основе соединения польских и французских слов⁴¹. Не столь резко, но так же явно пошел по пути «аристократизации» Белявский, который следующую свою пьесу «Чудаки» написал, соблюдая правило трех единств, хотя по-прежнему используя языковые приемы фарса и барокко. Рассуждая об этом, М. Климович констатирует, что «комедия

Белявского представляет собой интересный эксперимент в направлении создания польского национального театра на основе родных традиций... Современного Белявскому зрителя Операльни (так называлось здание театра. — *И. К.*) они [комедии] забавляли и смешили, благодаря чему удержались в репертуаре до конца сезона 1767 года»⁴².

Но и эти произведения вновь только приближались к требованиям поэтики дидактической комедии.

В те же первые месяцы, когда создавали свои опусы Липский и Белявский, заняться написанием пьес предложили автору многих школьных драм, начальнику типографии Францишеку Богомольцу. В результате работы триумвирата Станислав Август — Красицкий — Богомолец уже первая его пьеса усерднейшим образом воплощала политику короля.

Был определен конкретный образец для подражания — Филипп Детуш, прославленный автор послемольеровской дидактической комедии. «Неизвестно, кто первый в варшавском окружении додумался обратить внимание на возможности адаптации, которые содержала в себе комедия Детуша: король, Красицкий или Чарторыйский? В любом случае, уже „Брак по календарю“ и „Старушкевич“ (первые пьесы Богомольца. — *И. К.*), принимая основные положения театра Детуша, с успехом приживаются в польской атмосфере»⁴³.

Дело в том, что тем идеальным французским образцом, на который ориентировался Станислав Август и его соратники, был, по сути, просветительский классицизм. Поэтому авторы всех статей часто восторженно упоминали Вольтера. Но кажется, что почитали этого классика только на словах. Что можно понять, ведь к 1760-м годам он уже не был на пике актуальности. Это место заняли Лесаж, Реньяр, Дидро, Детуш. И ясно, что «перевоспитывающему» театру Станислава Августа

была нужна не балаганность Реньяра, а назидательность Детуша.

Основное отличие структуры драмы Детуша состоит в том, что характер втиснут в рамки действия (а не действия проистекает из характера). При этом «лжец появляется на сцене только для того, чтобы лгать, даже может делать это много раз на протяжении одной сцены»⁴⁴. Получается, что герой «в известной степени вписан в действие для иллюстрации определенной моральной или политической позиции»⁴⁵ и характер сводится к одной черте. Все это полностью перенимает Богомолец, как и прием контраста (например, если есть два претендента на руку девушки, то один очень хороший, а другой очень плохой).

Такая схема как нельзя лучше подходила для решения тех задач, которые ставил перед театром король. Возможность в длинных бездейственных диалогах вести дискуссии на нужную тему — что может быть более подходящим? И вот уже первая комедия Богомольца «Брак по календарю» стала громким успехом. На руку молодой девушки претендуют два молодых человека: один из них — типичный сармат в контуше⁴⁶, а другой — образованный прекрасный герой, да только, на беду свою, иностранец. Поэтому у отца девушки нет никаких сомнений, за кого выдавать дочь: чудесный просвещенный француз даже не рассматривается. Но молодые люди, конечно, уже успели полюбить друг друга, так что с помощью хитрости служанки Агаты им приходится пробивать дорогу к счастью. Тем более что молодой сармат оказался не таким уж безукоризненным: он хотел жениться на девушке только из-за приданого и даже поднял руку на ее отца, но вовремя подоспел тот самый «ущербный» иностранец. И хотя отец не сразу дал согласие на брак, в итоге все закончилось благополучно.

Противостояние фрака и контуша, в которые одеты герои, надолго станет символическим выражением борьбы раз-

ных идеологий на сцене. А сама сюжетная схема будет основной для польских комедий чуть ли не до середины XIX века, особенно во время деятельности Национального театра до последнего раздела Речи Посполитой.

Крупнейший деятель польского театра второй половины века Войцех Богуславский записал, что «очень недолгим был успех первых пьес Богомольца»⁴⁷, акцентируя внимание на том, что его пьесы были пригодны главным образом для учеников в школе. Видимо, речь идет о чрезмерной риторичности и ходульности персонажей. Тем не менее творчество этого автора стало необходимым этапом в становлении национальной драмы.

Я. Котт и вовсе говорит о деятельности Богомольца как о краеугольном камне польской драматургии и в частности комедиаграфии⁴⁸. Исследователь напоминает, что Богомолец был плодовитым и едва ли не самым совершенным автором школьных драм разных жанров. От него же Я. Котт проводит ниточку к популярнейшей в 1780-х годах польской комической опере, видит в нем и основателя традиции (вслед за Богомольцем пошли С. Шиманьский, М. Радзивилл), и практического деятеля, так как его комедия «Осчастливленная нищета» была взята в качестве либретто к первой комической опере⁴⁹. Также Богомолец сочинил несколько пьес, близких к набирающей популярность мещанской драме.

Богомолец же первым абсолютно поновому изобразил на сцене крестьян (эту позицию Я. Котта разделяет и М. Климович) в пьесе «Добрый пан», поставленной через полтора года после открытия театра. История ее появления и новаторство объясняются типичными для польского театра того времени обстоятельствами: политическими. Обострились давно назревавшие проблемы, Станислав Август с трудом держался на троне. Одним из его еще не реализованных замыслов в сфере реформ

был как раз крестьянский вопрос⁵⁰. Это и определило тему сочинения Богомольца; соответствующая кампания была развернута на страницах «Монитора». А новаторство в изображении героев было, по словам М. Климовича, в том, что Богомолец не делал из них по традиции комических персонажей⁵¹. Они как раз были более близки незаслуженно обиженным героям мещанской драмы и вообще находились в центре повествования.

Представление этой пьесы, как и «Брак по календарю», можно причислить к общественно-политическим событиям. У нескольких героев были легко узнаваемые прототипы. В условиях жесткой борьбы за власть и интриганства их выведение на сцену не воспринималось и не могло восприниматься просто как колкая светская шутка. Государственные трудности в 1767 году привели короля к решению закрыть театр.

Таким образом, первая польская антреприза просуществовала полтора сезона. Ее главная характерная черта в том, что театр открывался как часть общественно-политической жизни и таковым воспринимался. Хотя кроме программно-обличающих было поставлено и несколько «легких» пьес (например, «Пьяницы» Богомольца). В области создания национальной драматургии это было время «брожения», шло накопление и поиск. Драматургических шедевров еще не появилось. Но во много раз сложнее обстояло дело с актерским искусством.

Прежде всего, актеров, а тем более актрис необходимо было найти. Престиж профессии был крайне низким. М. Климович пишет, что «князь Адам Чарторыйский, Казимир Понятовский и их агенты делали визиты прекраснейшим варшавянкам, искушали их перспективой побед и славы на сцене Операльни»⁵². В конце концов удалось найти двух сбежавших от мужей жен. Климович подробно воспроизводит ход расследования: от каких мужей могли

сбежать эти дамы и кем они были. Это выяснить удалось. Но «об актерах [мужчинах], принимавших участие в репетициях „Докучных“, не известно ничего. Только из более поздних отчетов Хейне становится ясно, что набирались актеры из безработных студентов, игравших когда-то диалоги на иезуитской сцене»⁵³. Я. Хейне буквально был агентом партии сарматов, и его записи стали важным источником для изучения театра этого времени. Я. Котт подчеркивает безусловную важность, но не бесспорность его донесений. В данном случае выяснить больше, чем записано у Хейне, невозможно; в других исследованиях расплывчатые указания на то, кем же были первые актеры-мужчины, опираются на его свидетельства.

Когда же исполнители были найдены, их предстояло обучить. Принимал в этом участие опять-таки лично Чарторыйский, видевший много спектаклей во Франции и сам, по словам современников, игравший в комедиях, «как лучший французский актер»⁵⁴. 9 октября Хейне рапортовал, что польские актрисы получили в театре «собственную ложу, чтобы их [французских актрис] перенимать выражения и позы»⁵⁵.

«Современные источники не передали даже самых лаконичных известий о способе их игры, успехах или провалах на сцене»⁵⁶, — сожалеет М. Климович. В любом случае, это была временная труппа, так как только один из ее участников продолжил свою жизнь в театре, когда тот возобновил деятельность после долгого перерыва. Это был чрезвычайно знаменитый Кароль Швежавский, о котором сохранилось достаточно информации.

Итак, в 1767 году польский театр, не успев толком начаться, фактически закончился. До 1774 года в истории национальной сцены наступил перерыв.

При этом театральная жизнь столицы не замерла. Так, не прекращали действовать частные театры, которые содержали в Варшаве несколько магнатов. А еще Адам

Чарторыйский организовал театр в Кадетском корпусе (1768), учебном заведении нового типа, созданном королем. Там ставились в основном пьесы самого Чарторыйского.

Этот человек был крупнейшим политиком при Станиславе Августе и активнейшим пропагандистом идей Просвещения. Возглавляя Кадетский корпус, он реализовывал там свою просветительно-воспитательную программу. Принимал участие во всех сферах деятельности польского театра: лично готовил к выступлениям первых актеров, писал пьесы. В конце 1760-х — начале 1770-х он стал, пожалуй, основным польским драматургом, вытеснив Богомольца.

Пьесы его, естественно, были программно просветительские. Также Чарторыйского можно назвать теоретиком польского театра. В своем трактате-предисловии к комедии «Девушка на выданье» (1771) он излагает положения, которым должен следовать театр, описывает, какими свойствами должны обладать драматические произведения. Не скрывая, что перепечатывает французский источник, он продолжает заявленную шестью годами ранее линию Красицкого. Но уже вдаётся в детали: разъясняет, что такое завязка, кульминация, развязка и интрига в пьесе; отдельно останавливается на сути трагедии (для нее лучше брать героев из прошлого, ведь предшественники кажутся нам слишком обыкновенными людьми⁵⁷) и комедии (ей необходимы современные герои и представители той нации, для которой пишется пьеса⁵⁸). Польским актерам он советует, как классицисты и последователи оных, наблюдать за природой, а также учить французский язык и читать книжки. Кроме того, актрисам необходим преподаватель танцев, который научит, «как ходить грациозно, как себя держать, как поворачиваться на сцене»⁵⁹.

Также он говорит о комизме настоящим и ненастоящим. По мысли Я. Котта, под комизмом ненастоящим подразумева-

ется крайне чуждая Просвещению традиция арлекинады⁶⁰.

Все эти требования отражают просветительскую концепцию театрального творчества. А классицистское правило трех единств во второй половине XVIII века еще не отменено и во французской драме. Иной вопрос, что трактат написан в 1771 году, а о правилах для драматургов польские просветители твердили уже давно. Но по-прежнему существовала проблема нехватки профессиональных авторов, тем более в условиях театра XVIII века, когда было необходимо очень часто обновлять репертуар.

Сам Чарторыйский написал около десятка пьес, вот как характеризует их Я. Котт: «Комедии князя-генерала менее примитивные и более утонченные в сравнении с произведениями Богомольца, интрига в них более сложная, характеры обрисованы богаче, основа взята у Гаррика (скорее всего исследователь опирается как раз на предисловие к „Девине на выданье“, в котором автор описывает Гаррика как образцового актера. — *И. К.*) и послеольеровской комедии Детуша и Реньяра. Они тоже дидактичны, но дидактизм их не такой навязчивый и как бы более скрытый, мягкий, чем у Богомольца»⁶¹.

Дебютные пьесы Чарторыйского были написаны в первой половине 1770-х годов. Примерно в этот же момент появляется и очень быстро осваивается польской сценой новое направление — мещанская драма. У ее популярности было несколько причин. Во-первых, мещане как класс стали играть все большую роль в обществе. Во-вторых, думается, что оказала влияние ориентация на Детуша, ведь он как раз интересовался этим жанром, хотя брал «как образцы для подражания не те [английские] произведения, в которых были ярко выражены черты нового направления, а те, которые в наибольшей степени соответствовали привычным, классицистским нормам французского театра»⁶².

Другим мощным импульсом наверняка послужило постоянное соседство иностранных трупп и регулярные появления в Варшаве гастролеров. Так, игравшая с 1772 по 1774 год немецкая труппа показала спектакли почти по всем пьесам Лессинга. 1776 год — это начало мещанской драмы на польском языке: поставлены пьесы «Беглец от любви к семье» Г. Стефани, «Бедняк» Л. Мерцера. 1777 год — премьера пьесы в будущем главного автора польской драматургии этого жанра Я. Бодуэна «Ханжа». В этом же году французская труппа впервые сыграла «Отца семейства» Дидро и «Евгению» Бомарше.

Соседствуют по времени столь же важные спектакли, показанные польской труппой Национального театра на родном языке: 1778 год — премьера «Минны фон Барнхельм» Лессинга, а в 1780 году проходит ряд премьер Мольера. В этом видится знак того, что национальный театр начинает все более явственно сам себя осознавать.

Подтверждение находится и в мысли Я. Котта, выделившего двух крупных драматургов, которые значительно усовершенствовали дело адаптации французских пьес, — Ст. Трембецкого и Ф. Заблоцкого. Причем они не занимались переложением Детуша, в центре их внимания были Вольтер и Мольер. Вершинным достижением в адаптации иностранной комедии Я. Котт называет творчество Заблоцкого и, в частности, его комедию «Амфитрион»: «Это был одновременно Мольер, полонизированный подспудно... в самой материи языка... и в абсолютно уловимом переложении версальских Фив на станиславовские (то есть времен Станислава Августа. — *И. К.*). Ночь путешествует по облакам в шляхетском тарантасе, Навкрат продвигает по службе польского гетмана, Созий принимает Меркурия за варшавского уличного хулигана, в греко-французских Фивах происходит стычка с татарами»⁶³.

В развитии драматургии и, соответственно, национальной польской сцены до 1794 года были еще две значительные волны. Во-первых, 1780-е — годы возникновения польской комической оперы и живого интереса к ней. Дело в том, что этот жанр только начал появляться в Польше усилиями гастролеров или постоянных иностранных трупп и был чрезвычайно популярен. Когда в театре сменился антрепренер, «кроме других пьес, в первую очередь подумали об опере как о новейшем виде представлений, который предыдущему антрепренеру принес значительный доход»⁶⁴. А так как зрителя все еще нужно было активно привлекать или отвоевывать у иностранных трупп, то организаторский гений Богуславского быстро подсказал ему, какие представления надо показывать на национальной сцене. Идея постановки первой польской комической оперы (на основе пьесы Богомольца) принадлежала именно ему, он же написал либретто.

А 1790-е — это время политической комедии, что нетрудно объяснить. В 1791 году принята Конституция Речи Посполитой, но это была запоздавшая попытка решить проблемы государства. В 1773 году состоялся второй раздел страны, и дело неминуемо двигалось к последнему рывку на объединение: восстанию 1794 года. Оно потерпело поражение, а в 1795 году произошел окончательный раздел Речи Посполитой.

Естественно, что такие трагические, переломные события моментально находили отражение в театре. Самым крупным автором политических комедий был Ю. Немцевич, особенно знаменита его пьеса «Возвращение депутата» (1791), в которой не просто велись диспуты на актуальные общественные вопросы, а легко определялись конкретные прототипы нескольких героев. Но фабула была взята уже известная: борьба юной пары за счастье, заканчивающаяся свадьбой (то же самое, кстати, касалось комической оперы).

Хотя о сугубо подражательных моментах уже невозможно было говорить, это были вполне самостоятельные произведения.

Ситуация перед восстанием 1794 года была накаленной до предела, но обострялось все на протяжении двух десятилетий. Вот как это отразилось на театре.

В 1774 году возобновил работу Национальный театр, и опять как новое предприятие. Потому что в этом же году на очередном Сейме (!) было принято решение о создании театральной монополии. Теперь руководство театра полностью перешло в руки антрепренера, таким образом, от непосредственного руководства устранился король. Кроме Национального театра, антрепренеру подчинялись все общественные развлечения в городе (ярмарки, балаганы и тому подобное). Возможно, решение каких-то непосредственно художественных задач тоже входило в планы тех, кто модернизировал польское театральное дело. Но в целом это, как и сам Сейм, — большая политическая игра. Естественно, что у проекта было много противников (неизвестно, что защищали больше: сам театр или общественную позицию короля). Большинства удалось добиться с помощью влияния руководителя Сейма А. Пониньского и российского посла О. Штакельберга. Ведь ясно, что и политики, и просветители понимали: театр, особенно столь включенный в общественную жизнь, как польский, — это сильнейшее средство воздействия на умы людей. Некоторое время после принятия монополии король театр демонстративно не посещал.

Перипетий в существовании монополии было множество. В определенный момент Станиславу Августу удалось частично вернуть себе влияние на театр, когда руководить делом стал его бывший чиновник Ф. Рыкс (вновь не обошлось без интриг и скандалов). Развиваться театру в это время было непросто. Непосредственно организационными делами, постанов-

кой спектаклей занимались нанимаемые руководители труппы, а они постоянно менялись; был даже период, когда управление находилось в руках товарищества актеров.

Не благоприятствовали и события в политической жизни страны. Поэтому деятельность театра постоянно прерывалась, иногда на несколько месяцев. По словам Рашевского, эта нестабильность имела и свои плюсы: «Самые предприимчивые искали счастья за пределами Национального театра и создавали собственные антрепризы. Так возникли театры: Л. Перожинского в Люблине (1778), Трусколаских во Львове (1780), М. Витковского в Кракове (1781)... Во всех городах антрепренеры готовили новых актеров, находя для этого — как ни странно — много желающих»⁶⁵. Эти театры не продержались долго, но опыт их оказался очень ценным. Например, в Кракове в 1787 году «основал солидную антрепризу местный богач, Яков Клушевский»⁶⁶.

Но во всем этом хаосе был человек, который беспрерывно пытался объединять усилия приверженцев дела театра, который занимался в прямом смысле слова его творением. Это Войцех Богуславский — самая крупная фигура в истории польского театра данного периода, знаковая для его развития в целом. Актер, режиссер (в тогдашнем понимании слова), создатель репертуара, гениальный антрепренер, умевший организовать театр в любом месте, в котором оказывался, — его еще при жизни называли отцом-основателем польского театра.

Сначала он вступил в труппу как актер (1778) и выступал в ролях любовников. Но уже в конце 1782 года одно из его писем подписано «директор сцены польской»⁶⁷. Невозможно установить точно, когда Богуславский им стал, но длилось первое руководство варшавским театром всего три года. Потом он начал руководить антрепризой в Вильно, и это был первый

постоянный театр в городе. В «Хронике» ситуация описана так: «До 1790 г. Национальный театр разделен пополам. В Варшаве им руководит Рыкс совместно с П. Гальярдом (до закрытия в 1789 г.). Труппа Богуславского выступает в Вильно и Гродно»⁶⁸. Как и попытки других актеров создавать театр в небольших городах, это была частная антреприза. Богуславский действовал с разрешения магистрата, но «на свой риск»⁶⁹ и сам договаривался с владельцем здания, в котором показывал спектакли.

Богуславский был невероятно активен. Видимо, потому что театр был у него в крови. Главный результат его усилий — это создание репертуара. Именно ему пришла в голову идея создать польскую комическую оперу, а затем переводить на родной язык *opera seria*. Потому что стало ясно: только таким образом национальная труппа, с которой соседствуют иностранные, будет конкурентоспособной. Он же тщательно следил за тенденциями европейской сцены и старался сделать так, чтобы польский театр максимально быстро сократил свое отставание от нее. Так, уже в Вильно он поставил «Женитьбу Фигаро» Бомарше, и эта постановка всего на два года отставала от первого представления пьесы во Франции. В 1790 году состоялась премьера *opera seria* на польском языке («Аксур» Сальери), а также были сыграны по-польски «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Эмилия Галотти» Лессинга, 1793 год — это постановка «Школы злословия» Шеридана.

Также важно, что Богуславский концентрировал вокруг себя лучшие актерские силы. Дело в том, что престиж профессии по-прежнему был невысок, неясен социальный статус «комедиантов». К тому же это был еще начальный уровень самосознания профессии, на котором не кристаллизовалось само понятие профессионального актера. При этом в условиях, когда существование театра в Варшаве

было крайне нестабильным (то прогорал антрепренер, то кто-то крал выделенные деньги⁷⁰), актеры постоянно перемещались из города в город в поисках лучшей доли.

Не менее важной была забота Богуславского о накоплении имущества (библиотека, гардероб, реквизит), что было настоящей проблемой для совсем молодого театра. Или усовершенствование никуда не годного здания⁷¹ — в общем, обо всех аспектах жизни театра радел этот антрепренер.

В его руководстве театром в Варшаве выделяются несколько периодов, но главных два: до 1795-го и 1799–1814 годы. Они же показательны для общего хода развития театра. В 1795–1799 годах коллектив не прекращал работу, руководимый одной из самых крупных актрис, Агнешкой Трусковской. Но, конечно, это был очень сумбурный период, на деятельности театра в полной мере сказался коллапс, наступивший после уничтожения страны. Очень много актеров покинули Варшаву, спасаясь от новой власти. В их числе был и Богуславский, организовавший антрепризу в Львове. По его возвращении театр ожил, но, естественно, был уже другим. Варшава теперь входила в состав другого государства, а кроме того, с течением времени менялось и сознание людей. Можно сказать, что с началом нового века в польском театре берет отсчет новая эпоха.

В период директорства Богуславского не произошло глобального перелома. Но методично проявлялись изменения, пусть и локальные. Дело в том, что очень краткий отрезок с 1815 по 1818 год — это время, когда польская сцена оказалась во власти классицизма. Появилась очень мощная и влиятельная критика товарищества Иксов, и, как результат ее воздействия, возникла национальная трагедия (например, «Барбара Радзивилл» А. Фелиньского), написанная в духе трагедий Вольтера, а также утверждала себя классицистская школа актерской игры. Ориентиром были

лучшие французские исполнители вольтеровских пьес. Известно, что культура речи актеров и произнесение стиха значительно улучшились под влиянием критиков⁷².

Они противостояли и Богуславскому, который, по словам З. Рашевского, обращался главным образом к своему привычному зрителю: шляхте и мещанам⁷³. Но, по мысли исследователя, противники Богуславского видели в следовании классицизму один из способов «ослабления немецких влияний, приходивших с захватчиками (имеются в виду страны, к которым отошли польские земли после раздела. — *И. К.*), а возврат к французской традиции связывался с совершенствованием собственного языка. И то, и другое было моральным козырем в руках классицистов»⁷⁴.

Успехи адептов этого стиля были заметными, хотя ими не исчерпывалась театральная культура в тот момент. Например, на почве актерского искусства классицизм приживался не без сопротивления, критики истоиво ругали некоторых исполнителей. Но самое главное: 1820-е годы — время вступления в силу романтизма, польский вариант которого даст крупнейшие образцы направления⁷⁵. Думается, что эта вспышка классицизма, чистого стиля, который требует определенного уровня исполнения, была моментом утверждения мастерства.

И актеры начала XIX века, которые внимали критикам и старались выполнить их непростые требования, обладали более высоким профессиональным самосознанием, нежели их коллеги в конце предыдущего столетия. Но именно в ту эпоху была задана инерция движения к профессиональному театру.

Об актерах XVIII века мы знаем главным образом благодаря Богуславскому, который был и первым историком польского театра. Он оставил достаточно подробные мемуары, к ним приложены портреты главных актеров Национального

театра. Это едва ли не единственный источник сведений об их творчестве. Все русские и даже польские исследователи опираются на него.

Если в создании национальной драматургии приходится проследивать трудные сплетения взаимовлияний, то в сценическом искусстве все немного проще. Началом начал польского профессионального актерского искусства был Кароль Швежавский. Он входил в состав самой первой труппы Национального театра и был единственным, кто перешел оттуда в новый коллектив набора 1774 года (основную его часть составили актеры труппы частного театра Сулковского).

«Вотчиной» Швежавского были роли так называемых «давних поляков», представителей сарматской идеологии. Этот актер не положил начало исполнительской школе, но амплуа свое занял надолго. Богуславский писал, что в ролях «давних поляков» Швежавский играл как бы самого себя, «ему не требовалось помощи никакого искусства, никакого творческого гения, кроме самой природы»⁷⁶. Он назвал его «по-настоящему польским актером, который не умел передать какой-либо иностранный характер, но в ролях поляков... был не некой копией, а настоящим оригиналом»⁷⁷. Едва ли не во всех новых пьесах были подобные роли, и Швежавский в них блистал.

Другое дело, что амбициозный актер не хотел на этом останавливаться. Во второй половине 1770-х у него появился соперник в комических ролях — Якоб Хемпиньский, и зрители недоумевали, кому отдать предпочтение. «Швежавский восхищал и развлекал своей естественностью, Хемпиньский показывал себя как актер более просвещенный и совершенствующий игру в соответствии с природой»⁷⁸. Но, не желающий находиться ни в чьей тени, а также мыслящий себя равным Гаррику, Швежавский в свой бенефис поставил трагедию «Пигмалион» и выступил в за-

главной роли. Вначале зрители с любопытством следили за своим любимцем, появившимся в греческом костюме и с усами, которых никогда не брил. Но первая комическая гримаса на лице Пигмалиона заставила публику усмехнуться, а затем и осмеять признанного комического актера.

Думается, что дело не только в отсутствии у Швежавского таланта к игре в разных жанрах. Он, как один из первых представителей профессионалов, еще не владел в совершенстве ремеслом или не очень хотел им овладевать, так как, по словам Богуславского, не особенно в этом усердствовал⁷⁹.

Видимо, как часто бывает в начинающем формироваться театре, это был актер-самородок, хотя и других его младших современников тоже можно назвать талантами, «заразившимися» театром. Никакого систематического обучения в это время еще не существовало. Театральная школа откроется в Варшаве только в 1811 году, не без прямого влияния классицистов. Хотя инициатива, преподавание и руководство опять-таки будут принадлежать Богуславскому (занятия вначале проходили у него в доме). Кроме драматического искусства, там изучали религию, историю, грамматику, французский и немецкий языки, много пели и танцевали⁸⁰.

Но какую школу получали актеры до открытия учебного заведения? В первую очередь практическую, обучаясь на сцене во время игры. И наверняка полезными были наблюдения за иностранными коллегами, выступавшими в столице. Но кроме того — школу Просвещения. Точно известно, что Чарторыйский занимался со Швежавским⁸¹, и думается, что не только с ним. Например, сохранились сведения о подготовке самой крупной польской актрисы этой эпохи Агнешки Трускола-ской к выступлению в роли Меровы из одноименной пьесы Вольтера. Актриса уже была опытной исполнительницей, но это была первая трагедия, представленная на

польской сцене, и первая трагическая роль в ее репертуаре. Трусколаскую «обучали две дамы, которые за время своей жизни в Париже познакомились с хорошей и старой французской школой. Княгиня Чарторыйская и княгиня Любомирская учили ее, как играть трагедию по примеру Клерон, Арно, двух известнейших пред-революционных актрис»⁸².

В письме о первых польских актерах Чарторыйский пишет, что все они (включая самых крупных, А. Трусколаскую и Л. Овсиньского) почти не имели образования, не знали ни одного иностранного языка, включая французский, на котором написаны лучшие произведения и даны лучшие образцы творчества актеров. И восхищается тем, что они тем не менее смогли обучиться актерскому искусству⁸³.

Трудно поверить, что все актеры были совсем необразованными. Например, Саломея Дешнер, которая считалась второй актрисой при Трусколаской, воспитывалась у сестры Станислава Августа и вряд ли не знала французского языка. Хотя в случае с самой прямой Чарторыйский не лукавил: она «почти не умела читать и писать»⁸⁴.

Такой же вопрос может возникнуть в случае Казимира Овсиньского. Он оказался в театре, покинув государственную службу. Сопровождая высокопоставленную особу в путешествиях по Европе, Овсиньский просто «заболел» искусством. А вернулись они как раз в 1774 году, когда снова открывалась национальная сцена, в состав которой он и вошел.

Овсиньский был самый крупный польский актер эпохи Просвещения. Гений, светоч и гордость. «...Одаренный природой благородной фигурой, речью и... подходящим к этому лицом; таким должен быть великий актер. Такими были: Росций, Шредер, Гаррик и наш Овсиньский»⁸⁵, — записал Богуславский. Все восторженно сравнивали его с Гарриком, которого вслед за Дидро называли идеальным актером Просвещения. В этом, наверное, был мо-

мент популяризации собственного театра: и у нас есть равный вашему гений! Но Овсиньский потрясал зрителей, играл разножанровые роли и обескураживал своей естественностью, а также природной способностью к декламации.

По словам Богуславского, только что вступивший в труппу актер с одинаковым успехом играл и в комедии, и в трагедии. А после того, как он впервые выступил в переделанной комедии Детуша «Расточитель», «всеми было признано его право на роли первых любовников»⁸⁶. Далее Овсиньский сыграл главных героев почти во всех комедиях Чарторыйского, который приложил руку к обучению и этого артиста. Поразило зрителей его выступление в роли графа Кларандона в «Евгении» П. Бомарше: «Серьезная фигура английского лорда, придворный тон, чувство собственного достоинства, борьба между любовью и гордостью, наконец, победа добродетели — все это передал Овсиньский с таким сильным правдоподобием»⁸⁷. Он с успехом выступал в мещанской драме, в трагедии — «не было такого вида ролей, в которых он бы не прославился»⁸⁸.

Невероятным событием для жизни театральной Варшавы стало представление драмы «Беверлей». Овсиньский вместе со своей постоянной партнершей Трусколаской просто сразил зрителей. Князь Казимир Сапега даже специально переписал в стихах уже показанную в прозе пьесу. Богуславский в восторге зафиксировал: «Знаменитым был его выход в пятом акте этой пьесы; когда, отправленный в тюрьму, задумав покончить со своими муками с помощью яда, входил, мнимым спокойствием прикрывая ужасное намерение, которое все равно выдавали страшные черты его лица. „Подошел уже“, — говорил он, — „мой последний час!.. Сам себе вынес приговор... а приговор этот есть... смерть моя“. Цепенели в этот момент зрители, но еще страшнее им становилось, когда они видели жуткую борьбу... в сердце решившего вы-

пить яд. Спокойным было выражение лица, но все видели дрожащую руку, которая подносила к губам напиток смерти!»⁸⁹

Не знающий поражений Овсинский вместе с Трусюлаской обеспечивали доход антрепренерам. Репертуар у них был во многом схож: они начали и успешно продолжили выступать в комедийных ролях героя и героини, а затем буквально захватывали зрителя в ролях драматических и трагических. И возможно, что мещанская драма так быстро прижилась на польской сцене в том числе и потому, что нашла там подходящих исполнителей.

Великолепная Агнешка Трусюлаская в 1774 году вместе с мужем, актером Томашем Трусюласким, вошла в труппу Национального театра. Богуславский, восхищаясь игрой природы, соединившей в одной актрисе столько прекрасного, пишет, что она быстро очаровала всех своим «особенно приятным произношением, цветущей молодостью и восхитительной мимикой»⁹⁰. Схожие воспоминания у Чарторыйского: «Красота личности, очаровательное лицо, приятный голос, талия и грация в жестах и в движениях предназначили ее для ролей чувственных и серьезных»⁹¹. Судя по воспоминаниям Богуславского о других актрисах Национального театра⁹², кажется, что приятное лицо, голос и красота движений — основные требования к актрисам в XVIII веке. Им нужно было быть «прекрасными». Однако классицистам в начале следующего века будет недостаточно чувственности и естественности, необходимой для игры в мещанских драмах.

Пока что Трусюлаская не имела себе равных. Богуславский вспоминает эпизод из «Евгении» Бомарше: «Сцена, в которой она одновременно со страхом и детской любовью признается отцу в своем тайном замужестве, тот крик отчаяния, который отцовское проклятье вырывает из ее груди, поражали воображение слушателей»⁹³. Он также описывает игру актрисы в «Бевер-

лее», когда зрители замирали, видя ее наполненные слезами, вознесенные к небу глаза⁹⁴. Умение вызвать у зрителя слезы — еще одно качество Трусюлаской, за которое ее любили и ценили.

Для характеристики актеров Просвещения необходимо подробнее сказать о Якобе Хемпиньском. Он был выдающимся комедийным исполнителем, первым и триумфальным Фигаро, позже — главным героем пьес Заблоцкого. Все отмечали его живость и ловкость, а также превосходную мимику и декламацию⁹⁵.

Богуславский, как уже говорилось, оставил самые подробные описания игры актеров. Критики еще не существовало, а в появлявшихся газетных статьях и откликах обыкновенно обсуждалась представленная пьеса. Исполнителям отводилась похвальная строчка в конце. Но в некоторых воспоминаниях сохранились интересные заметки.

Некий посетивший Варшаву французский корреспондент оставил отзыв о местной французской сцене. Вначале он подробно излагал свои представления об образцовом сценическом искусстве, которые, естественно, соответствовали классицистским. А в конце этой длинной статьи заметил: «Хотя я и не понимаю до конца польского языка, мне все равно нравится игра г-д Овсинского и Швежавского (!), Трусюлаской и Гроновичевой, актеров польского театра. Откуда мои восторги, разделяемые большинством зрителей? Причина просто в том, что это хорошие актеры, знающие театральные правила и внимательно вглядывающиеся в природу, прежде чем выступать на сцене»⁹⁶.

И еще одно любопытное суждение Фридриха Шульца, профессора истории, литератора, посла курляндского мещанства на Сейм 1788–1792: «Польская труппа, которая играла в прошлом году, была лучше всех немецких, которых я когда-либо видел. У поляков есть данная природой легкость в движениях, ловкость, приятный

рост и хорошая фигура; более легкая и лучше поставленная речь, нежели у немцев. В комедии они приближаются к давней французской манере, не преувеличивая язык и движения; далеки также от преувеличенной мимики и жестикуляции итальянцев. В высокой комедии (драме) и трагедии больше походят на немцев, но те их превосходят, когда в сценах страстных и сильных, которые они играют с некоторой строгостью, сохраняют серьезность и аристократизм выражений, которые не исключают огня и силы, но не переходят в убогое итальянское верчение головой, руками, ногами, глазами и французскую экзальтацию»⁹⁷.

Возможно, связь с французами была логична еще и в том смысле, что польские актеры лучше чувствовали их стиль игры. Так или иначе, для классицистов начала XIX века существовал один образец, к которому они обращали польских актеров.

Среди них стоит упомянуть несколько персон, чье творчество отражает эстетические позиции эпохи. Например, Людвиг Дмушевский, комический актер. Его очень высоко ценила критика как раз за следование нормам исполнительского искусства. В том числе и потому, что он побывал за границей, в Париже, Вене, Дрездене, Берлине, где учился актерской игре. «В стиле игры соблюдал классицистские правила актерской игры — конечно, не раболепно (особенно в драмах), но и без существенных отступлений (анекдот гласит, что он вернулся из Парижа, испорченный игрой Тальма и м-ль Марс)»⁹⁸.

Очень высоко ставил его исполнение автор очерка «Об актерах и театральной игре» Е. Мюррей. Он же с негодованием говорил об Алозии Жулковском. «Жулковский был бы хорошим комическим актером, если бы перестал стремиться быть буффоном, если бы удосужился вспомнить, что театр есть своего рода школа... если бы не использовал шутки, лишённые остроумия и изобретательности, двусмыслен-

ные, склоняющие к разврату... которые начинают терять актуальность даже в самых плохих итальянских театрах»⁹⁹, и так далее. Мюррей ценил талант, но отвергал ненавистную классицистам буффонность и арлекинаду. Составитель сборника Е. Шванковский поясняет, что оценка критика кажется слишком острой: «...автор обладает вкусом, выращенным на псевдоклассической французской трагедии и на примерах игры парижских актеров до революции»¹⁰⁰.

Например, и автор XIX века Е. Любовский не столь категоричен, как Мюррей. Он отметил, что «Жулковский мог бы прослыть в каждом европейском театре за „пересмешика“ и быть хорошим комическим актером»¹⁰¹. Кроме того, «г-жа Ледуховская в *Алжире*, *Макбете* и многих других пьесах неподражаемо трагична, и она ничего бы не потеряла в сравнении с Дюшенуа и Рокур, а своим милым органом (рече-голосовым аппаратом. — И. К.) и „театральной фигурой“, без сомнения, затмила бы этих французенок»¹⁰².

Юзефа Ледуховская (дочь Трускола-ских) в самом деле была лучшей трагической актрисой этого периода. Ее называли открывательницей трагических героинь Вольтера, а в начале 1820-х — и героинь национальной трагедии. «Одаренная бурным темпераментом, однако сдерживала его строгой дисциплиной, использовала в трагедиях выразительный жест, но очень скупой, выбирала позы „застывшие“, по образцу античных скульптур, но самые сильные впечатления вызывала при помощи декламации, выражающей порывы чувств, особенно горя и отчаяния»¹⁰³.

Тот же Любовский не отрицает, что при явных успехах в игре польских актеров было много изъянов. Но все равно оказаться на равных с французскими исполнителями Чарторыйский и Бодуэн (главный автор польской мещанской драмы) только мечтали: «...их [Мольера, Расина, Корнеля, Вольтера] произведения... для

наших зрителей сформируют таких же актеров, как для французской [сцены] — Лекен и Дюмениль»¹⁰⁴. Судя по всему, зрителям начала XIX века посчастливилось увидеть воплощение мечты просветителей.

Несмотря на явные успехи актеров в освоении классицистских принципов игры, ясно, что эти правила были лишь одним из элементов, из которых сложился национальный стиль. Еще более красноречив тот факт, что Ледуховская и Веровский — главные актеры трагического репертуара конца 1810-х годов — сыграли центральные роли в показанной в 1821 году «главной парижской новинке» «Привидения» Ш. Нодье. «Казалось бы, навсегда спугнутый дух старого театра возвращался, а молодые поэты готовы были придать ему глубочайший смысл»¹⁰⁵. З. Рашевский указывает на первые сценические шаги романтизма. Думается, что предшествую-

щий этап ориентации на классицизм был необходим для совершенствования мастерства и формирования профессионализма.

Деятельность Национального театра во второй половине XVIII века была активной и многоплановой, несмотря на потрясения в жизни страны. Во многом усилиями отдельных личностей, таких как Станислав Август, Адам Чарторыйский или Войцех Богуславский, закладывались основы профессионального театра. Естественно, что в процессе его становления сплетались жанры и стили, были неизбежными заимствования и ориентация на известные образцы. Добавляла сложности прочная связь театра с политико-управленческой деятельностью короля. Но, так или иначе, этот период стал опорой для твердой профессионализации, был первым и необходимым этапом на пути к уникальному национальному творчеству.

Примечания

¹ См.: *Игнатов С. С.* Польский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 717–782; М., 1964. Т. 4. С. 551–608.

² Воевали друг с другом разные магнатские роды, которые объединялись в коалиции (так называемые конфедерации), часто поддерживаемые и руководимые из-за границы.

³ Право любого депутата Сейма выступить против какого-либо решения, тем самым прекратить обсуждение вопроса или работу Сейма вообще.

⁴ Результатом его станет передача Австрии Галиции (без Кракова), Пруссии — ряда приморских воеводств, России — приграничных воеводств на востоке.

⁵ Само понятие восходит к XV веку, когда оно сводилось «к историческому мифу о происхождении поляков от кочевых иранских племен, мифу, который... развивал представления о воин-

ских доблестях поляков-сарматов: по сарматским представлениям, они выстояли в войнах с римлянами» (*Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985. С. 14).

⁶ Там же.

⁷ *Bogomolec F.* W obronie komedii «Mażenstwo z kalendarza» // *Teatr Narodowy*, 1765–1794. Warszawa, 1967. S. 103.

⁸ *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. Warszawa, 1965. S. 145.

⁹ *Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. С. 26.

¹⁰ *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // *Советское славяноведение*. 1983. № 3. С. 80.

¹¹ *Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. С. 50.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 51.

¹⁴ *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // *Советское славяноведение*. 1983. № 3. С. 80.

¹⁵ Там же. С. 88.

¹⁶ *Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. С. 60.

¹⁷ См.: Там же. С. 30.

¹⁸ *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // *Советское славяноведение*. 1983. № 3. С. 86–87.

¹⁹ *Kott J.* Głównie problemy teatru w dobie Oświecenia // *Teatr Narodowy*, 1765–1794. S. 16.

²⁰ Ibidem. S. 13.

²¹ См.: *Raszewski Zb.* Krótka historia teatru polskiego. Warszawa, 1977. S. 29.

²² См.: *Wierzbicka-Michalska K.* Teatr Warszawski za Sasów. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964. S. 125.

²³ См.: Ibidem. S. 120.

²⁴ См.: *Шидловский П.* Театр в Польше. Варшава, 1972. С. 13.

²⁵ *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 142.

²⁶ *Kott J.* Głównie problemy teatru w dobie Oświecenia // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 12.

²⁷ Иностранцы труппы при этом оставались частью Национального театра.

²⁸ См.: *Krasicki I.* Defenicya widowisk i ich historia // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 100.

²⁹ См.: *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 175.

³⁰ См.: *Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. С. 14.

³¹ *Raszeński Zb.* Krótka historia teatru polskiego. S. 59.

³² *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 177.

³³ Ibidem. S. 252.

³⁴ *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII веков // Советское славяноведение. 1983. № 3. С. 84.

³⁵ Там же.

³⁶ *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 177.

³⁷ *Raszeński Zb.* Staroświecczyznai postępowanie. Warszawa, 1963. S. 188.

³⁸ *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 225.

³⁹ См.: Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ См.: Ibidem. S. 238.

⁴² Ibidem. S. 266.

⁴³ Ibidem. S. 260.

⁴⁴ Ibidem. S. 251.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Традиционная национальная одежда; напоминает длинный, ниже колен, плащ.

⁴⁷ *Bogusławski W.* Wiadomość o Jakobie Hempińskim // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. Warszawa, 1965. S. 333.

⁴⁸ См.: *Kott J.* Bohomolec albo o początkach komedii Oświecenia // Komedie. Warszawa, 1959. S. 73.

⁴⁹ Распределения исполнителей по видам театров тогда не существовало. Артисты участвовали как в драматических, так и в оперных спектаклях. Польская труппа стала давать первые оперные спектакли только к середине 1770-х гг.

⁵⁰ В Польше на тот момент существовало крепостное право.

⁵¹ См.: *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 301.

⁵² Ibidem. S. 154.

⁵³ Ibidem. S. 163.

⁵⁴ *Jakl J.* Teatr i życie teatralne w gazetach // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 468.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ *Klimowicz M.* Początki teatru Stanisławowskiego, 1765–1773. S. 319.

⁵⁷ См.: *Czartoryski A.* Z przedmowy do «Panny na wydaniu» // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 137.

⁵⁸ См.: Ibidem. S. 138.

⁵⁹ Ibidem. S. 143.

⁶⁰ См.: *Kott J.* Głównie problemy teatru w dobie Oświecenia // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 18.

⁶¹ *Kott J.* Bohomolec albo o początkach komedii Oświecenia // Komedie. S. 76.

⁶² *Бояджиев Г.* Нравоучительная комедия // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1957. Т. 2. С. 167.

⁶³ *Kott J.* Głównie problemy teatru w dobie Oświecenia // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 17.

⁶⁴ *Bogusławski W.* Dzieje Teatru Narodowego // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 24.

⁶⁵ *Raszeński Zb.* Krótka historia teatru polskiego. S. 65.

⁶⁶ Ibidem. S. 66.

⁶⁷ *Wołoczynska Z.* Kronika // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 56.

⁶⁸ Ibidem. S. 57.

⁶⁹ *Raszeński Zb.* Bogusławski. T. 1. Warszawa, 1972. S. 167.

⁷⁰ См.: *Bogusławski W.* Dzieje Teatru Narodowego // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 14–15.

⁷¹ К 1814 г. театр сменил три здания: в 1765-м представления начались в выстроенной еще при Владиславе IV Операльне. Потом

некоторое время спектакли игрались в театральном зале дворца Радзивиллов. Наконец, в 1799 г. было построено отдельное здание театра, но с многочисленными просчетами. Действовало до 1833 г. На иллюстрациях изображена сценаробка с перспективными декорациями. Зал имел форму подковы с ярусами, разделенными на ложи (см.: *Raszeński Zb.* Krótka historia teatru polskiego. S. 65).

⁷² См.: *Raszeński Zb.* Krótka historia teatru polskiego. S. 100.

⁷³ См.: Ibidem. S. 86.

⁷⁴ Ibidem. S. 98.

⁷⁵ Требуется оговорка. Главные персоны литературы польского романтизма — А. Мицкевич, Ю. Словацкий, Т. Красицкий — творили за пределами Польши. Но, естественно, черты стиля как такового находили отражение в театре.

⁷⁶ *Bogusławski W.* Dzieje Teatru Narodowego // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 288.

⁷⁷ Ibidem. S. 302.

⁷⁸ *Bogusławski W.* Wiadomość o Karolu Swierzawskim // Ibidem. S. 290.

⁷⁹ См.: Ibidem. S. 294.

⁸⁰ См.: *Raszeński Zb.* Bogusławski. T. 2. S. 162.

⁸¹ См.: *Bogusławski W.* Wiadomość o Karolu Swierzawskim // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 290.

⁸² Цит. по: Словник biograficzny teatru polskiego, 1765–1965. Warszawa, 1973. S. 754.

⁸³ См.: *Czartoryski A.* Aktorowie początkowie // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 627–628.

⁸⁴ Словник biograficzny teatru polskiego, 1765–1965. S. 754.

⁸⁵ *Bogusławski W.* Wiadomość o życiu i talencie Kazimiera Owsińskiego // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 245.

⁸⁶ Ibidem. S. 248.

⁸⁷ Ibidem. S. 249.

⁸⁸ Ibidem. S. 251.

⁸⁹ Ibidem. S. 250.

⁹⁰ *Bogusławski W.* O dramatycznym zawodzie JPani Truskolaskiej // Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 260.

⁹¹ *Czartoryski A.* Aktorowie początkowie // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 627.

⁹² См. также: *Bogusławski W.* Wiadomość o Barbarze Sierakowskiej, Życie Salomei Deszner // Dziej Teatru Narodowego na trzy części podzielone. S. 277–313.

⁹³ Ibidem. S. 261.

⁹⁴ См.: Ibidem. S. 262.

⁹⁵ См.: *Bogusławski W.* Wiadomość o Jakobie Hempieńskim // Ibidem. S. 334.

⁹⁶ O grze francuzskich aktorów w Warszawie: przekład // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 202.

⁹⁷ *Schulz F.* Bogusławski i jego teatr // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 664.

⁹⁸ *Ludwik Adam Dmuszewski* // Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765–1965. S. 131–132.

⁹⁹ *Myrray E.* Wyjątki z rękopisu E. Myrraya «Des acteurs et du jeu teatral» // Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814. Wrocław, 1954. S. 343.

¹⁰⁰ *Szwankowski E.* Krytyka i krytycy // Ibidem. S. 79.

¹⁰¹ *Lubowski E.* Album teatralny // Ibidem. S. 79.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ *Józefa Ledóchowska* // Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765–1965. S. 369–370.

¹⁰⁴ *Baudoin J.* Przedmowa do «Fabrykanta Londyńskiego» // Teatr Narodowy, 1765–1794. S. 245.

¹⁰⁵ *Raszewski Zb.* Krótka historia teatru polskiego. S. 101.

Л. А. Шафранская
**«Нервные люди» рубежа XIX–XX веков
и актер-«неврастеник»**

На рубеже XIX–XX веков Театр Актера, казалось, отжил свое и нуждался в преодолении. В то же время, словно вопреки приговору, формировался интересный феномен: зарождался новый, самостоятельный тип актера-«неврастеника» и позже оформившееся одноименное амплуа. Тому были основания в собственной эволюции актерского искусства той эпохи. На русской драматической, как и на западноевропейской, сцене последней четверти XIX века происходило постепенное замещение социального характера психофизиологической индивидуальностью. Этот процесс был обусловлен как открытиями «новой драмы», так и изменившимися представлениями о природе человеческих чувств и эмоций.

После грандиозных научных открытий XIX века человек из субъекта превратился в объект научного исследования. Театрально-эстетическая программа натурализма, которая возникла вследствие научных достижений и вслед за ними стремилась к максимальной объективности, провозгласила одной из своих главных задач изображение на сцене мельчайших физиологических подробностей, «тщательное анатомирование человека»¹. Этим «мельчайшим» оказались нервы. Постепенно нервность превратилась в новую норму жизни изменившегося мира. Люди стали нервами жить, актеры нервно играть.

Все чаще рецензенты говорили о нервности как о новом качестве актерской игры. Со временем появилось понятие «неврастеник», получившее очень широкий смысл. К «неврастеникам» могли причислить актеров, чья техника была импуль-

сивной и нервной. Называли так и тех, кто исполнял роли современного репертуара, в котором преобладали образы слабых, безвольных и больных людей. «Неврастениками» именовали и актеров, органично передававших внутренние противоречия «надорванной» души своих героев, но абсолютно гармоничных по своему актерскому складу. Чтобы внести ясность в эту терминологическую неопределенность, сохранившуюся по сей день, необходимо последовательно разобраться в том, что понимали современники конца XIX века под сценической «неврастенией» и как воспринимались первые отдельные, сугубо индивидуальные проявления новых актерских свойств.

**Александринский театр.
В. Ф. Комиссаржевская**

В 1885 году П. А. Стрепетова в свой бенефис в Александринском театре исполнила роль Ксении Кочуевой в последней пьесе А. Н. Островского «Не от мира сего». Характер главной героини драмы, написанной специально для Стрепетовой, имел, по словам обозревателя «Суфлера», «психопатический оттенок»². Он же был признаком современности пьесы. Однако спектакль не вызвал восторгов ни у зрителей, ни у рецензентов. После трех премьерных показов пьеса исчезла из репертуара императорского театра не на одно десятилетие.

Вполне вероятно, что игра петербургских актеров окрашивалась «болезненной нервностью» и до 1885 года. Однако только в 1885 году такого рода явление получило название «психопатия». Она — принци-

ально отклонение от нормы, девиантность. Героиню Стрепетовой считали психопаткой и нездоровым человеком.

Актриса нервная и собственными нервами электризирующая зрительный зал, казалось, должна была блестяще исполнить роль, специально для нее написанную А. Н. Островским. В исполнении Стрепетовой Ксения Кочуева была эмоционально истощенной, психически больной женщиной. Смерть Ксении от «худосочия и аневризмы»³ имела у актрисы физиологическую мотивацию. Пассивно принимая свою участь, героиня умирала в припадке сумасшествия. Больная психика Ксении–Стрепетовой была вся включена в болезнь, буквально сломлена одолевшим недугом и им в итоге повержена. Никакой драматической борьбы не было или быть не могло. Как у зрителей не было сомнений в том, что роль Стрепетовой не удалась.

Однако для нас ее Ксения Кочуева важна как начальная точка для исследования такого явления сценической образности, как «психопатия», наконец получившего в сфере театра свое название, и как один из вариантов отношений с натуралистической предопределенностью. Первый и важный шаг к освоению героев, «больных нервами», был сделан. Следующий был за драмой А. П. Чехова «Иванов».

Слова «нервный» и «новый» Чехов соединил в письме Суворину в конце 1880-х годов, характеризуя актеров Александринского театра В. Н. Давыдова и П. М. Свободина. «Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны и оба, несомненно, новы»⁴.

Новый тип героя, нервного интеллигента, был встречен публикой с большим интересом, а среди критиков вызвал жаркие споры (далее речь пойдет о рецензиях на спектакль в Александринском театре 1889 года и, соответственно, о второй редакции пьесы). «Чехов вывел на подборную коллекцию психопатов и полоум-

ных, так что зрителю минутами чудилось, что он в сумасшедшем доме»⁵, — считал рецензент «Новостей». Его реакция на постановку пьесы Чехова была хоть и грозной, но чуткой ко времени: «Психопатия явление нередкое в наши дни, это так. Но, во-первых, когда было иначе (вопрос интересный, но более логичный для человека XXI или, как минимум, XX века. Девятнадцатое столетие „психопатией“ отнюдь не отличалось и, по современным меркам, вообще было очень здоровым. — Л. Ш.), а во-вторых, неужели Иванов составляет средний, господствующий ныне тип, а психопатия — преобладающую черту нашего времени и нашего общества, как это хочется, по-видимому, Чехову?»⁶

Речь о пьесе, «прочитанной» по спектаклю. Черты психопатии, о которых говорит рецензент, в чеховском Иванове абсолютно не видны. Да, поведение Иванова может показаться нервным, непредсказуемым, иногда излишне импульсивным. Но он не психопат. Вероятно, повышенную «нервность» в образ Иванова вносил Давыдов, который страдал от неопределенности характера своего героя и требовал от Чехова сохранить позитивные основания образа⁷, но ничего «позитивного» и определенного артист так и не получил.

А. Р. Кугель сразу уловил сердцевину образа, созданного артистом: «Г. Давыдов в первых двух действиях казался слишком вялым, апатичным для Иванова, но потом он вошел в роль этого страдальца и передал ее, дал понять все, что происходило в этой измученной душе»⁸.

У Чехова Иванов «страдальцем» не был. Этим «не-героем» драматург начинает разговор о том, как жизнь идет мимо человека. Иванов, несомненно, в своем прошлом человек жизни, которая вдруг кончилась. Произошло какое-то отвлечение человека от жизни, не отмеченное никакой личной причиной. Осталось только раздражение и нервные реакции.

Давыдов играл классического «страдальца» — иногда даже в мелодраматическом ключе, — не выдержавшего гнета времени. Разлад нервной системы был одной из черт характера его Иванова, результатом критического несовпадения героя с миром.

Таким образом, к началу 90-х годов александринская сцена увидела в исполнении Стрепетовой и Давыдова двух «нервных людей». Причины и средства выражения этого страдания у них были разные. С одной стороны, героиня Стрепетовой была буквально повержена больными нервами и не могла с ними ничего поделать, с другой стороны, нервы давыдовского Иванова были расстроены в силу принципиального несовпадения с жизнью. Отношения с нервами героя у артистов были разными (у Стрепетовой, конечно, гораздо более натуралистичными), но в любом случае они становились неотъемлемой частью жизни. И герой нового времени с этим сложным явлением должен был как-то жить.

Поиск человека в новых «нервных» обстоятельствах не мог не коснуться трактовок шекспировского «Гамлета», где личностная, душевная раздвоенность героя едва ли не определяет образ. В этой связи симптоматична «гамлетомания»⁹, охватившая Петербург в 1891 году. Тогда в столице появились сразу четыре «датских принца»: два на александринской сцене (до этого в императорском театре последний раз «Гамлет» был поставлен в 1880 году), где в очередь играли В. П. Далматов и М. В. Дальский, и два гастрольных — в исполнении М. Е. Дарского и Н. П. Россова.

Отзывы критиков о спектакле Александринского театра очень противоречивы, и сложно понять, насколько в целом он был удачен. Далматова, первого исполнителя заглавной роли, не приняло большинство рецензентов. Его бранили: «Он [Далматов] дает нам не шаблонного мелан-

холичного Гамлета, а нервного, одержимого галлюцинациями, страдающего от вечного бессилия воли человека»¹⁰. Похожее качество увидел, но иначе оценил рецензент «Петербургского листка»: «Грим Далматова, в соединении с клинообразной бородой и артистической длинногривой шевелюрой, был грим, делавший Гамлета похожим на чахоточного, психически расстроенного больного с блуждающим тусклым взором. Этот несчастный грим делал Гамлета—Далматова похожим и на Поприщина, и на музыканта, повредившегося в уме»¹¹.

Не до конца ясно, насколько расстройство нервов определяло общий рисунок далматовской роли. Вероятнее всего, Далматов в Гамлете, как и Давыдов в Иванове, создавал характер, в котором нервность была одним из оттенков. Может быть, уже даже преобладающей краской, но все же еще не структурно определяющим качеством.

Мамонт Дальский придавал своему Гамлету легкость в мыслях необыкновенную, иногда приобретающую «курьезный характер»¹². В игре Дальского было много мелодраматических, а местами даже и фарсовых элементов. Бойкость, развязность, эксцентричность и необремененность философскими размышлениями указывают на то, что Дальскому не была близка романтическая трактовка образа. Гамлет Дальского — юноша, не мучающийся вопросами о несовершенстве мироздания.

Молод, юн и слаб был Гамлет Россова, «болезненный, нервный и капризный ребенок»¹³ показался критикам оригинальным. «Гамлет Россова не только со слабой волей человек, но и „слабоумный“, которого легко могли бы одурачить разные Полонии, Розенкранцы и Гильденстерны. Но г. Россов вдобавок человек нервный (впервые обозреватель сопоставил нервность актера с нервностью его персонажа. — Л. Ш.) и вносит эту нервность в свою игру»¹⁴.

Неврастения Гамлета в исполнении Россова (а она, по нашему мнению, у героя была) больше отвечала психофизике актера, чем в случае Далматова. Более того, россровский Гамлет, со всей его женственностью и инфантильностью, был, возможно, самым современным из Гамлетов 1891 года выпуска. Его разлад с миром постигался не умом, как у героя Далматова, он был врожденным.

Обозреватель газеты «Новости» попытался проанализировать «гамлетовский бум», охвативший в 1891 году столицу, но вопрос: «Чего ищем мы в Гамлете и что находим в нем?»¹⁵ — остался риторическим.

В 1891 году ответить на этот вопрос едва ли представлялось возможным хотя бы потому, что становление актера и героя-неврастеника «Гамлетом» не ограничилось, он был еще одной его ступенью. Тогда театр начал осознать, что богатый свойствами характер и неврастеническая психофизиология совместимы плохо. Все отчетливее формировалась новая структурная пара — нервность и нецельность, характеризующая, в свою очередь, «нового человека» изменившегося мира.

В конце 1891 года в Петербург впервые приехала Элеонора Дузе, игру которой Кугель назвал образцом «гениальной неврастении»¹⁶.

Образы Дузе были «экстрактом, вытяжкой самого типического и больного, что заключено в современности»¹⁷. Типическое было уже не в характере и не в социальном, а в сплошном бунте нервов. Никогда ранее петербургский зритель не видел драмы человека, более измотанного психофизиологическими противоречиями. В лице итальянской актрисы русская сцена увидела подлинную неврастению в ее страшной, разрывающей человеческое нутро силе. «Мелькание поз, движений, мимической быстроты, даже некоторое, быть может, излишество всего — физические черты неврастении. И за этими внешними проявлениями неврастении немедленно

угадывается неврастенический дух. Физическая неустойчивость организма — колеблющаяся фигура, мелькающие руки, которыми Дузе как будто старается поддержать равновесие, — находится в соответствии с неустойчивыми желаниями, с неудовлетворенными стремлениями, с беспокойными порывами сердца»¹⁸.

«Усталость Дузе не есть усталость души. Это, скорее, усталость тела»¹⁹, — резюмировал Кугель, может быть, интуитивно совершенно точно определивший суть сценической неврастении. Духовное в «новом человеке» заменила психофизиология, отныне обуславливающая его тотально.

Дузе любой образ превращала в неврастенический, потому как надлом психики был новым имманентным свойством человека и никакие внешние, социально-бытовые обстоятельства этого изменить не могли. В сценическом воплощении неврастеническая психофизиология имела очень динамичную, своеобразную технику, которую буквально собой сформировала Дузе. Любая роль знаменитой итальянки, судя по многочисленным описаниям, строилась по определенному неврастенической сути принципу чередования эмоциональных скачков и апатии, и снова скачков, и снова апатии, где в порывах рефлексирующая энергия сбрасывалась до полного опустошения.

Гастроли итальянской примы смотрела и обсуждала вся театральная общественность Петербурга. Присутствовала на них и М. Г. Савина. Актриса другого темперамента и иного мироощущения, но при этом интуитивно чувствовавшая нервный, «больной век», Савина искала способ его выражения.

В начале 1893 года Савина для своего бенефиса выбрала современную драму «Ранняя осень» Е. П. Карпова. Сюжет прост: главная героиня Анна приезжает к отцу, где неожиданно для себя и для всех страстно (некоторые критики отмечали почти животную страсть) влюбляется

в того, кому оказала в юности. Но теперь он собирается жениться на другой и дает понять Анне, что возможность их общего счастья навсегда потеряна. В ответ он получает от Анны смертельный выстрел в сердце из случайно оказавшегося рядом пистолета. Не готовая смириться с поражением, Анна умирает от нервного удара.

«В сущности тут нет никакой драмы, так как героиня в качестве нелепой, нервно развинченной психопатки не вызывает в зрителе никакого сочувствия!»²⁰ — сокрушался обозреватель «Нового времени», отдавая при этом должное Савиной. «Манекен психопатки, сделанный автором, превратился благодаря Савиной в живое и порой даже трогательное лицо»²¹.

Похожего мнения придерживалось большинство обозревателей, ругающих Карпова и отмечающих достоинства исполнения Савиной. Примечательное сопоставление сделал рецензент «Новостей», который сравнил Анну в исполнении Савиной с Клеопатрой Дузе: «Минутами, в сценах, где героиня, удрученная незаконной любовью, неистовствует от страсти и ревности, нам невольно вспоминалась шекспировская Клеопатра в исполнении Дузе»²². Это сопоставление выявляет нечто общее, что могло быть у таких разных актрис. Это общее — разрушающая человека страсть. Но причины ее возникновения были разные. Героини Дузе погибали от невозможности разрешить бунт собственных нервов, в борьбе с ними. Подобная большая психофизиология никогда не была предметом сценического интереса Савиной. Ведущая артистка императорского театра играла про сложность жизни женщины рубежа веков, где нервность уже была чем-то естественным, одним из свойств характера, но еще не определяющим и не самоценным качеством.

Победы Савиной с ее цельными, объемными характерами уходили в прошлое. Герой нового времени состоял из другого. И хотя актриса до конца своей жизни

пользовалась безоговорочной любовью публики, ее игра все больше была про прошлое, где жизнь определялась социально-типическим, чем про настоящее с неконтролируемым психофизическим.

Черты неврастения по-разному проявлялись в характерах, которые создавали прославленные мастера александринской сцены, но они никогда не состояли только из нервов. Новый герой-неврастеник вибрацией нервных окончаний живет и ими обуславливается. Это человек принципиально надломленного мироощущения. Но не потому, что мир лишили гармонии (ее, по большому счету, никогда и не было), а потому, что человека из субъекта превратили в объект научного исследования. И герой-неврастеник — первый результат этого переворота — стал отчаянно пытаться свое право быть субъектом вернуть.

Между тем «нервность» воспринималась как знак времени и приобретала особое значение в творчестве нового поколения мастеров александринской сцены, среди которых одно из ведущих мест принадлежит В. Ф. Комиссаржевской.

В Александринский театр (в статье рассматривается лишь этот период творчества артистки) Комиссаржевская пришла весной 1896 года. Ее появление на сцене в роли Розы (драма Г. Зудермана «Бой бабочек»), а чуть позже в образе Ларисы Огудаловой из «Бесприданницы» Островского вызвало бурный отклик критиков. Рецензенты сразу отметили порывистость и нервность, свойственную героиням Комиссаржевской. Об образе Ларисы Огудаловой Кугель сказал: «Лариса г-жи Комиссаржевской больше протестует нервами, чем натурой, и больше мечется, нежели живет»²³.

В исполнении чеховской Нины Заречной Комиссаржевская возвысила «нервность» до уровня духовного трепета, тем самым поднимая героиню над обыденностью. «Нервность» воспринималась как некое особое состояние духа: не мятежно-

взрывное, романтическое, а импульсивно-нервное, более мелкой техники.

Лирическое начало творчества Комиссаржевской, отсутствие зависимости от быта и социальности, как бы приподнятость над миром сближали актрису с Дузе. И обе, по мнению современников, были заражены болезнью конца века — неврастениями. «Стиль г-жи Комиссаржевской представляет собою один из наиболее сложных видов неврастения. Организация нервная, чуткая, чуткая до того, что в моменты наибольшего воодушевления она вся как-то трепещет, словно порванная струна. В ней все время чувствуется нервное напряжение, она заведомо не щадит себя, и я уверен, что в сильно драматических сценах она воспринимает впечатления всеми чувствами сразу — оттого она вечно экзальтирована, оттого она так чутка и отзывчива»²⁴, — считал Ю. Д. Беляев, наиболее тонко понимавший всю сложность натуры и техники Комиссаржевской.

Комиссаржевская, как и Дузе, всегда играла нервами. Но если итальянская актриса — яркий представитель веризма — была больше нацелена на изображение неврастенической психофизиологии, физиологического распада личности и попытки его остановить, то Комиссаржевская этот процесс поэтизировала, уходила от грубой натуралистичности: «Нередко в ее голосе, в драматическом ее пафосе чувствовались болезненные нотки, какая-то правда почти физического страдания»²⁵. Но сам процесс физического мучения Комиссаржевская оставляла как бы за скобками, являя зрителю его результат — неврастению и бледное, «изнервленное»²⁶ лицо.

Комиссаржевская нервами отрицала жизнь, но была сосредоточена, вероятно, не на них. Комиссаржевская одухотворяла образы, по-своему преодолевая натуралистическую предопределенность. Ее героини были красивыми, возвышенными и надломленными, «цепляющимися за жизнь обнаженными нервами»²⁷.

Она была вся — больная современность. «Никто не сумеет так верно изобразить больную душу нашего безвременья, как это сделает г-жа Комиссаржевская. Мы переживаем тяжелую эпоху без стиля, без героев, погрузившись в мелочи повседневной прозы, такой же серенькой, как и самые люди»²⁸. Актриса бежала от серости прозы куда-то ввысь, едва ли не к мировой душе. Но ее грубо останавливала собственная больная физиология, не выдерживающая ни стремления к метафизическому, ни изматывающего организм нервного истощения. Бросая ему вызов, Комиссаржевская пыталась стать героем своего «безгеройного» времени, преодолеть материю, вновь возвеличить дух.

Творчество Комиссаржевской в императорском театре — один из этапов ее жизни. Но уже в Александринском театре в игре актрисы ощущался «больной нерв» современности. Нервность Комиссаржевской существенным образом отличалась от той, что была у Стрепетовой, которая изображала процесс физиологического распада личности. Отличалась и от неврастения Дузе, по-своему связанной с болезненной психофизиологией. Комиссаржевская тоже играла и жила нервами. Но ее сценическая неврастения, если согласиться с Беляевым, не натуралистического, а поэтического свойства.

Мастера сцены главного драматического театра России изображали человека, характер которого бесконечно богат противоречивыми свойствами и оттенками. Нервность была одним из них. Актеры понимали себя как представителей человеческих типов, из набора которых, по взглядам ушедшего времени, и состояла жизнь. Человек нового мира социально-типическим уже не обладал, оно практически обесценивалось, как и уменьшалось место человека в мире. Герой-неврастеник целиком состоял из неврастенической психофизиологии. Для того чтобы этот герой смог полноценно существовать,

понадобился новый театр, предметом сценического рассмотрения которого могли бы стать отношения человека уже не с миром, а с собственной нервной системой. Таким для Петербурга оказался театр Литературно-артистического кружка, открытый Сувориным в 1895 году. И главный «нервный актер» театра — П. Н. Орленев.

П. Н. Орленев в Суворинском театре

А. С. Суворин впервые увидел Орленева в водевиле «С места в карьер» и сразу расслышал в актере «мартыновскую школу»²⁹. Этот лестный для Орленева комментарий был обоснован. Орленев строил свои водевильные роли по определенной схеме: «Во-первых, мотив натуры; во-вторых, на мотиве смеха сквозь слезы»³⁰, — описывает впервые наметившуюся в провинции схему ролей биограф Орленева А. П. Мацкин.

У Орленева был еще один постоянный мотив творчества, взятый из детства, — его брат страдал эпилепсией. Впервые этот мотив проявился в бессловесной роли Юродивого в хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Роль была целиком построена на воспоминаниях о брате, на его «больных интонациях, жестах, мимике». «Роль... стала как бы предтечей и провозвестником всех моих дальнейших „неврастеников“»³¹, — обобщал Орленев уже в воспоминаниях. На деле путь к «неврастеникам» был тернистым и долгим.

Амплуа простака и второго любовника приросло к актеру еще в провинции. У Корша водевильные и мелодраматические роли приобрели законченность и совершенство, собирали многочисленную публику. Но Орленеву очень быстро эти амплуа надоели, он хотел играть сильную, высокую драму.

Суворин, приглашая Орленева в свой театр, обещал ему серьезные роли. И слово сдержал. В «Грозе» Орленев сыграл Тихо-

на (как и А. Е. Мартынов на премьере «Грозы» в 1859 году). Исполнение Орленева критикам не понравилось: «Бесспорно талантливый г. Орленев совершенно исказил характер Тихона Кабанова; он все делал, чтобы смешить публику, выкидывал так называемые „коленца“ и, конечно, в лоске провалил типичную роль. В этом, вероятно, виноват режиссер труппы. Он, вероятно, не знал, на какое амплуа приглашен молодой артист. Г. Орленев очень хороший фат, простака, но это не мелодраматический герой и не резонер»³², — призывал к верности амплуа корреспондент.

Удрученный Орленев попытался взять реванш в других пьесах Островского и в «Женитьбе» Гоголя, но и эти попытки не принесли артисту признания. Сильная драма, о которой так мечтал Орленев, стала разыгрываться в нем самом.

Весной 1898 года Суворин с трудом получил разрешение на постановку трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», тридцать лет находившуюся под цензурным запретом, но долгое время не мог определиться с заглавным исполнителем. Сыграть царя Федора хотели едва ли не все ведущие актеры театра. Но Суворин не видел в этой роли величественного царя — Далматова или Яворскую в становящемся модным образе трагести. Ему нужно было что-то иное. «Когда Орленев, человек бесспорно талантливый, на репетициях начал играть его (царя Федора. — Л. Ш.) неврастеником, а не блаженньким, как хотел того автор, — я заметил это Суворину. „Ну, конечно, все, что делает Орленев, — чепуха, — сказал он. — Но я его не только оставляю работать в этом направлении, а буду еще подливать масла в огонь. Публике это понравится гораздо больше, чем царь-юродивый. А нам только этого и надо“»³³. Не только чуткий к актерским талантам, но еще и понимавший публику, Суворин взял на себя большую ответственность и риски, доверив заглавную роль

«простаку» Орленеву. Интуиция Суворина не подвела — успех был колоссальный.

Роль царя Федора трудная: построенная на постоянных взлетах и падениях, эмоциональных и психологических контрастах, она обладала явными достоинствами для воплощения на сцене. Не случайно за пьесу так бились сразу два театра. Но если режиссерский спектакль МХТ видел главное в создании общей атмосферы в стиле мейнингенцев с достоверными декорациями и тщательным образом выстроенными массовыми сценами, а психологизм героев негласно отходил на второй план (что не уменьшало его значения), то натурализм Малого театра был в первую очередь актерским, психологическим, основанным на физиологии. В центре — Орленев в образе «расслабленного»³⁴ царя Федора, а все остальное — другие исполнители и декорации — вокруг него. Орленев более чем талантливо изображал силу в своем бессильном персонаже. Это и становилось контрапунктом спектакля: «В „Федоре Иоанновиче“ активным действующим лицом можно назвать кого угодно: Годунова, Ивана Шуйского, даже боярина Клешнина, но никоим образом не царя Федора. И, тем не менее, стоит последнему появиться на сцене, как все окружающее, полное энергии и драматического напряжения, затушевывается и внимание приковывает почти один этот тщедушный и безвольный „иннок в царстве“. Только громадному художественному таланту могло удасться такое отвлечение внимания от сильного к более слабому, от активного к пассивному»³⁵.

Царь Федор Орленева был болен натурально. В пьесе Федор жалуется на преследующие его недуги («под ложечкой болит», «бок болит немного»), на сцене герой Орленева болел «нервами». Актер целиком строил образ на неврастении царя Федора. Такой трактовкой он максимально приближал своего героя к современности. Его Федор был буквально героем

рубежа XIX и XX веков. Орленев это делал сознательно, отнюдь не по неумению играть исторических персонажей и уж тем более не из желания отдать дань «новейшей моде».

Орленев чередовал моменты абсолютной отреченности, беспечности, инфантильности своего Федора с внезапной нервной и резкой подвижностью, эмоциональными всплесками, местами даже взрывами, накапливаемыми в минуты мнимого умиротворения. Контраст, столкновение несовместимостей, резкая смена ритма и смешение красок были главными приемами игры. При этом Орленев филигранно переходил из одного состояния в другое. Критики называли это «тактом»³⁶.

Орленев создавал героя современного и вместе с тем в рамки этой современности не укладывающегося. Надломленного, страдающего, обычного человека, лишённого царской мощи. На сцене разыгрывалась драма человека, запутавшегося в клубке неконтролируемых противоречий собственного бессознательного, драма человеческого бессилия перед темнотой физиологического «нутра». Физиология определяла поведение царя, его вспышки гнева и умиротворенное блаженство. Поступки главного героя не мог предсказать даже он сам.

В исполнении Орленева неврастения была органична и естественна, никто из критиков не обвинил актера в плохой технике или неуместности приемов. И хотя немногие рецензенты по привычке возмущались своеволием Орленева в трактовке первоисточника, общий критический тон был более чем хвалебным. Признание зрителей было безоговорочным и безграничным.

«В театральном смысле роль Федора и, в частности, исполнение ее Орленевым положили начало, можно сказать, новому амплу — неврастеника. <...> В качестве представителя этого нового театрального амплу Орленев мог почитаться идеальным

типом. Все в нем было неврастеническое, задерганное, судорожно болезненное, начиная со звука его голоса... и кончая подергиванием лица и мелкой жестикуляцией, в которой были и робость, и конфуз, и страх — страх безотчетный, неотвязный, как при мании преследования»³⁷, — считал Кугель. Но он не прав в том, что Орленев положил начало неврастеникам. До него процесс становления нового типа актера длился десять лет и нашел в Орленеве точку преломления. В нем действительно «неврастеник» обрел определенную завершенность, но при этом не остановился в развитии (так, амплу неврастеника не потерялось, а раскрылось в другом ракурсе в XX режиссерском веке).

Однако неясно, о каком амплу говорит Кугель, ролевом или актерском. Современное театроведение полагает: «Амплуа есть система. И амплуа роли и амплуа актера. В обоих случаях и в соответствии с одним и тем же законом оно состоит как минимум из двух частей. Есть часть, отвечающая за типовые характеристики, и есть — ведающая индивидуальными. <...> Амплуа и по существу и по форме двулико, и каждое лицо без другого не просто невозможно — смысл каждого из них открывается в своей полноте лишь тогда, когда оно вошло в отношения с другим лицом»³⁸. Вероятно, Кугель не отделяет одно от другого, имея в виду набор общих характеристик амплуа неврастеника. Но на деле оказывается, что типических ролевых черт у амплуа неврастеника нет. Оно все — в индивидуально-актерском.

«Самый важный источник последнего из традиционных амплуа — свойства личности актера-человека, его позиции по отношению к жизни, к людям и к искусству»³⁹, — считает Ю. М. Барбой. Лирическое, исповедальное начало, субъективизм становятся основной образа. Актер, исполняющий «роли» неврастеника, должен если не быть неврастеником, то точно быть человеком нового мира, у которого нерв-

ность — имманентное качество. Актер-неврастеник из любой роли сделает неврастеническую. Ему неважно — новая это или классическая драма. Актер-неврастеник буквально рожден с внутренним нервным надломом, и все его персонажи нервно надломленные.

Следующие два знаковых образа Орленева — достоевские Раскольников и Дмитрий Карамазов — по всем признакам неклассичны. Это герои того нового мира, в котором поведение человека определяет его нервная система.

Для Орленева Раскольников был фигурой слабой, маленькой, актер не мог найти рационального оправдания его теории. «Черты интеллектуального заблуждения, интеллектуальной неустойчивости, ведущей к нравственному помешательству, Орленев не давал. Его мысль рождалась в страданиях души, тогда как у Раскольникова из страдания мысли рождалась воля к преступлению»⁴⁰.

Отступив от Достоевского, Орленев брал в основу роли страдание Раскольникова, раздавленного сознанием своей немощи. «В центре его игры была мармеладовская тема, которую он понимал широко, как нравственную трагедию униженного, потерявшего себя человека»⁴¹. У некоторых рецензентов это вызвало недоумение: «...такой бессильный Раскольников никогда бы не дерзнул преступить»⁴². «В слабом мальчике с мягким голосом и страдальческим выражением нельзя было узнать мрачного, сильного и озлобленного Раскольникова»⁴³, — вторили московские критики после гастролей Орленева.

Критики отмечают лучшие места роли Орленева почти единодушно: монологи Раскольникова, его диалоги с Соней и Порфирием Петровичем и мимическая игра в первой картине «Рассказ Мармеладова». В течение получаса бледный, неподвижный, с беспокойно остановившимся взглядом Раскольников слушал исповедь Мармеладова с такой сосредоточенностью,

которая была «доступна талантам масштаба Элеоноры Дузе»⁴⁴.

Роль Раскольникова, по признанию Орленева, сильно на него повлияла: «Когда я сыграл роль, невольно почувствовал внутри себя какой-то перелом. Вместо прежнего жизнерадостного Орленева появился озлобленный, истерзанный нервами человек, который в дни спектакля никого не мог видеть около себя»⁴⁵. Вероятно, дело в том, что Орленев так и не нашел внутреннего оправдания теории Раскольникова, которая двигала героем. Рациональность, расчет, прагматичность Орленеву были не свойственны как в жизни, так и на сцене. Его герои жили другими категориями, неподвластными логике и формулам. Если это принять, станет понятно, почему следующей знаковой ролью Орленева стал Митя Карамазов, а не Иван, гораздо более подходящий к амплуа неврастеника по типическим признакам — болезненно-нервный, неуравновешенный, subtilный и резкий. Натура Мити Карамазова иная: страстная, неистово-стихийная, физически мощная, не уместяющаяся в привычные рамки, но при этом нравственно чистая, кающаяся.

Это противоречие отметили все рецензенты, но отнеслись к нему по-разному: «Г. Орленев ни своею фигурой, ни голосом, ни лицом не вызывал в памяти образа Мити. Ни впечатления явной физической силы, видимость которой подчеркивает в своем герое романист, ни того молодечества, которое явилось неизбежным проявлением широты натуры и несомненно влекло к нему сердца местных красавиц. Вместо этого зритель видел худощавого человека, менее среднего роста, с мало внятным голосом и крайней нервозностью»⁴⁶, — писали «Биржевые ведомости». Тот же тон был и у «Петербургского листка»: «Кто знаком с „внешними данными“ г. Орленева, изображавшего тщедушного царя Федора Иоанновича и худосочного Расколь-

никова, тот поймет, насколько актер подходил к фигуре Дмитрия Карамазова»⁴⁷.

Важное влияние на орленевский образ оказала книга А. Волынского «Царство Карамазовых», в которой автор выводил своеобразную генетическую теорию, едва ли не натуралистическую: «Митя наследовал от матери, грубо красивой, здоровой женщины, мускулистость, физическую силу и приятность в лице, а от отца, рано одряхлевшего, пресыщенного и все еще не насыщенного человека, взял средний рост и некоторую болезненность, на что прямо указывает Достоевский: „Лицо его было худощаво, щеки ввалились, цвет же их отливал нездоровой желтизной“»⁴⁸. Эта ремарка очень подходила натуре Мити, в которой Орленев опять выделял душевный надрыв. Это был «надорванный человек»⁴⁹, как назвал орленевского Митю Кугель.

«В своей артистической личности он [Орленев] ярко отразил некоторые специфические „соборные“, как ранее выражались — „коллективистские“, — как выражаются ныне — *черты русского характера*. Мышкин, Мармеладов, наконец, Митя Карамазов — вот сфера Орленева, наиболее совпадающая с его духом. <...> Не в том дело, что человек иной раз и поколеблется, особенно во хмелю, как Митя, а в том, есть ли в нем черточка дьявольской гордыни, отвергающей мирское во имя торжества своей личности и своих прихотей, или этой черточки нет? В Мите Карамазове ее нет. Митя Карамазов „симпатичен“. Вот это-то и выходило выпукло у Орленева»⁵⁰.

Парадоксальная получается ситуация: маленький человек Орленева (как, впрочем, и он сам) еще в водевилях хотел играть высокую страсть. Но это не было в его природе. Выйдя из водевильного репертуара, герои Орленева стали стремиться к прежней гармонии, где место человека не было определено психофизиологией и был идеал в сфере духовного. В новом мире этого

не было — отсюда надломленность (выраженная физиологически), неизменно присутствующая во всех персонажах Орленева. Поэтому не прав Кугель: «К сожалению, Орленев не извлек всего — чтобы не сказать „многого“ — из своего замечательного таланта. Внутренне, если можно выразиться, это проявилось в том, что, по мере приобретения славы и известности, он стал тщательно подбирать роли, в которых он мог найти следы неврастеничности, а в самих ролях только то и разрабатывал, то и отсеивал, то и культивировал, что отзывалось неврастенией»⁵¹. Орленев не искал и не отсеивал во всех ролях неврастению, он по-другому не мог играть, жить. Слишком болезненно, нервами актер слышал свое время. Поэтому и был так любим зрителями. Всеобщее признание и слава позволили Орленеву уйти из Суворинского театра (формально роль Мити Карамзова он исполнил, в труппе уже не состояв) и стать гастролером. Вероятно, в этом актер видел разрешение одного из своих жизненных противоречий: «маленький» театр Суворина не мог уместить всей широты орленевской натуры. Впереди открывались новые горизонты России и Америки.

Индивидуальность и амплуа

К началу XX века «нервность» стала самоценным содержательным элементом актерской игры. Это свойство было гипертрофированным в творчестве П. А. Стрепетовой, образы которой буквально состояли сплошь из нервов, и В. Ф. Комиссаржевской, в чьей игре нервность воспринималась как некое особое состояние духа. Своим творчеством П. Н. Орленев сформировал нового актера-неврастеника, герой которого реакцией нервных окончаний жил и от них зависел. Громкий успех неврастенических ролей Орленева привел к тому, что современники заговорили о таком понятии как «амплуа неврастеника».

«Амплуа неврастеника возникло последним в системе разграничений актеров старого театра. Его зарождение можно датировать довольно точно — концом 80-х — началом 90-х годов прошлого века»⁵², — утверждал В. П. Якобсон. На наш взгляд, ученый ошибался с датировкой зарождения нового актерского типа. В тот временной отрезок (конец 80-х — начало 90-х годов) амплуа «неврастеника» как такового на русской драматической сцене еще не существовало, оно лишь проходило процесс становления. Ни амплуа роли, ни амплуа актера не выявили общих точек соприкосновения, они еще даже не успели вступить ни в какие отношения. Само явление не определилось окончательно, процесс становления амплуа как набора типических и индивидуальных черт актера-неврастеника и неврастенических ролей только начинался.

Рецензенты конца 1880-х годов причисляли к «неврастеникам» очень многих: актеров, играющих нервно вовсе не нервных героев, и тех, кто исполнял роли современного репертуара, в котором преобладали характеры больных, неуравновешенных и безвольных людей, тех исполнителей, которые подверстывали свои образы под ставшую модной сценическую неврастению.

Нервность как новое качество актерской игры была практически у всех исполнителей этого времени. Однако неврастениками, живущими колебаниями собственной психофизики, из актеров были единицы.

В актере-неврастенике отразилась эволюция сценического образа, отношений актер—роль. Для него лирическое начало и субъективизм — основа образа. Его характер как нечто цельное и многообразное заменила неврастеническая психофизиология. Хотя на деле этот процесс оказался гораздо драматичнее — психофизиология буквально разрушила бывшее богатство свойств человеческой личности.

Разговор о неврастенике как об амплуа осложнен отсутствием типических ролевых черт. Актер-неврастеник из любой роли делает неврастеническую, потому что ничем другим просто не может интересоваться, он весь состоит из расстроенных нервов. Они — новая норма изменившегося мира. Неврастеник — первый ответ радикально перевернувшейся действительности. Миру, в котором место человека определено психофизиологией.

Разговор об амплуа станет возможен значительно позже, к концу первого десятилетия XX века, когда «неврастенических индивидуальностей» появится все больше и собой они оформят амплуа неврастеника — последнее в системе разграничений актеров старого театра и существенным образом отличающееся от классического варианта амплуа, потому как в первую (и едва ли не единственную) очередь сосредоточено на актере.

Примечания

¹ Золя Э. Полное собрание сочинений: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 66.

² Театр // Суфлер. 1885. 13 янв. Здесь и далее орфография и пунктуация приведены к современным нормам.

³ Там же.

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 153.

⁵ Кзм. Кнд. [Осипович М. В.] Театр // Новости и Биржевая газета. 1889. 2 янв.

⁶ Там же.

⁷ См.: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1982. Т. 12. С. 331.

⁸ Н. [Кугель А. Р.] «Иванов» // Петербургская газета. 1889. 2 февр.

⁹ Scr. [Скриба П.] Воскресные очерки. П. Два слова о Гамлете // Новости. 1891. 27 окт.

¹⁰ Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1891. 9 окт.

¹¹ Театральный курьер // Петербургский листок. 1891. 10 окт.

¹² Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1891. 2 нояб.

¹³ Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1891. 22 окт.

¹⁴ Театральное эхо // Петербургская газета. 1891. 23 окт.

¹⁵ Scr. [Скриба П.] Воскресные очерки. П. Два слова о Гамлете // Новости. 1891. 27 окт.

¹⁶ Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 307.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 308.

¹⁹ Там же.

²⁰ Театр и музыка // Новое время. 1893. 20 янв.

²¹ Там же.

²² Новости и Биржевая газета. 1893. 20 янв.

²³ Н. [Кугель А. Р.] Театральное эхо // Петербургская газета. 1896. 19 сент.

²⁴ Беляев Ю. Д. Статьи о театре. СПб., 2003. С. 46–47.

²⁵ Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 161.

²⁶ Беляев Ю. Д. Статьи о театре. С. 54

²⁷ Н. [Кугель А. Р.] Театральное эхо // Петербургская газета. 1899. 19 нояб.

²⁸ Беляев Ю. Д. Статьи о театре. С. 44.

²⁹ Орленев пишет о своей первой встрече с Сувориным в мемуарах: «В своих исканиях он [Карпов] набрел на нас. Увидав водевил «С места в карьер», он заставил А. С. Суворина приехать его посмотреть. Тот, увидев меня также и в водевиле «Школьная пара», пришел ко мне в уборную, наговорил много приятного, сказал, что я напоминаю знаменитого Александра Евстафиевича Мартынова и что мне надо играть серьезные роли» (Орленев П. Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.; М., 1961. С. 51).

³⁰ Мацкин А. П. Орленев. М., 1977. С. 32.

³¹ Орленев П. Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 51.

³² Н. Р-ий. [Россовский Н.] Театральный курьер // Петербургский листок. 1895. 19 сент.

³³ Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания, 1855–1918 / Ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского [Переиздание 1929 года]. М., 2000. С. 210.

³⁴ Н. Р-ий. [Россовский Н.] Театральный курьер // Петербургский листок. 1898. 14 окт.

³⁵ Импрессионист. [Бентон Б. И.] Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1898. 14 окт.

³⁶ Там же.

³⁷ Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 250.

³⁸ Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 96.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 252.

⁴¹ Мацкин А. П. Орленев. С. 119.

⁴² Сын отечества. 1899. 6 окт.

⁴³ Русские ведомости. 1900. 7 мая.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Орленев П. Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 80.

⁴⁶ Театр и музыка // Биржевые ведомости. 1901. 28 янв.

⁴⁷ Н. Р-ский [Россовский Н.] Театральный курьер // Петербургский листок. 1901. 27 янв.

⁴⁸ Цит. по: Мацкин А. П. Орленев. С. 157.

⁴⁹ Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 255.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 256.

⁵² Якобсон В. П. Павел Самойлов. Л., 1987. С. 74.

А. С. Горбунова

Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов

Для современного театра очевидно, что каждый спектакль требует индивидуального пространственного решения. Им усвоено, что со-расположение места действия, актеров и зрительного зала влияет на связи между всеми структурными элементами спектакля. Как отмечал А. А. Гвоздев, в зависимости от выбора места действия, топографических условий, в которых «вырастает театральное представление, рассчитанное на определенную сценическую площадку и определенный состав зрителей, тесно связанный с таковой топографией»¹, и определяется система театра².

Это понимание обязано открытиям, совершенным на заре режиссерского театра. Новый автор — режиссер — открывает еще одно поле для художественного исследования — драматические связи и противоречия между разными частями спектакля: актерами, ролями, зрителями, декорацией, литературным и сценическим текстом и т.д.³ В это время происходит и революция театрального пространства, переосмысливается место действия.

Т. И. Бачелис в работе «Эволюция сценического пространства», анализируя творчество Г. Крэга, М. Рейнхардта, К. Станиславского и Вс. Мейерхольда, показывает, как новый театр стремился отказаться от эстетики натурализма, уйти от создания «выреза жизни» в рамках классической сцены-коробки. Театр начал мыслить пространством. Пионером здесь Т. И. Бачелис называет Г. Крэга, который «воспринял пространство сцены как целое, как материал искусства, стал мыслить пространством так же подвижно,

ритмично, как мыслит словами и образами поэт»⁴.

Несмотря на разность «постановочных формул»⁵ названных режиссеров, эта характеристика по большому счету справедлива для каждого. Новый автор в театре отныне подчиняет «общему образу спектакля» все его элементы, но в основе «образа» — именно «пространственная концепция, выбор места действия и его оформление режиссером и художником»⁶.

Спектакль мыслился теперь как событие публики и артистов. Каждый из режиссеров индивидуально пробовал разрешить проблему взаимоотношения сцены и зрителей. В теоретических работах многие из художников этого времени формулировали идеи о вовлечении зрителя в действие спектакля, сообщении ему новой «роли», превращении его в полноценного участника⁷. Т. И. Бачелис критикует стремление художников преодолеть «священную линию» между сценой и залом, которая, по ее мнению, и определяет природу театра⁸.

Тем не менее режиссеры пытаются расширить границы сцены. Как пишет М. Давыдова, обобщая опыт театральных экспериментов XX века: «Театр начинает бурно и страстно преодолевать „мистическую пропасть“⁹, он буквально выламывается за пределы сцены-коробки, а потом и за пределы самого театрального здания. Этот авангардный порыв был не просто попыткой разрушить все традиции и правила... он был не только продиктован желанием объединить в демократическом экстазе артистов и публику, он был еще и мощным, хоть и подспудным стремлени-

ем разрушить барьер между сценической реальностью и реальностью как таковой. Выход театра за пределы сцены стал в первую очередь попыткой доказать, что театр — это часть самой жизни»¹⁰.

Безусловно, критик и редактор журнала «Театр» пишет о более поздних экспериментах. Однако в ее высказывании сконцентрированы тенденции, зародившиеся в режиссерских работах первого десятилетия прошлого века. В частности — в творчестве немецкого театрального художника Макса Рейнхардта.

Творчество М. Рейнхардта (1873–1943), который, вероятно, «наиболее полно воплотил в себе это новое явление — режиссер как независимая творческая сила»¹¹, отражает открытия раннего режиссерского театра. Он объединил взгляды «Крэга и Аппиа со взглядами Антуана, Люнье-По и других создателей нового театра»¹². Проблема пространства и события в нем актеров и зрителей была для Рейнхардта одной из ключевых. Уже в самом начале режиссерской карьеры он искал гармоничного соединения литературного материала с форматом игровой площадки, сценографией, стилем актерской игры. Но, как верно замечает Н. Гудкова, «для Рейнхардта главной была идея освоения пространства, а не приспособление, не „подгонка“ этого пространства под драматическое представление»¹³. Он чувствовал «масштаб» литературного материала и соотносил его с собственным желанием расширять театральные границы и возможности.

Режиссер говорил, что в идеале ему нужны три театра: камерный — для экспериментов с современной драматургией, большой — для классики и фестивальны́й, очень большой — для масштабных постановок в «греческом духе»¹⁴. Последний виделся ему вершиной творчества, вся его работа была устремлена к грандиозным постановкам классики в широком смысле.

Режиссер был увлечен идеей массового, демократического театра — хотел видеть в зале тысячи людей, искал способы воздействия на огромную аудиторию и методы работы с собственной энергией массы.

Рейнхардт получил возможность реализовать свои планы. В 1905 году он продал Малый театр и приобрел Новый театр, параллельно став директором Немецкого. На следующий год режиссер выкупил и этот последний — площадку он использовал для постановок большой формы. В этом же году Рейнхардт открыл Камерный театр для работы с новой драмой, а в 1910 году начал осваивать гигантские пространства — залы на несколько тысяч человек.

Очевидно, Рейнхардт хотел работать и с разной публикой. Так, небольшой комфортабельный Камерный театр был рассчитан всего на 400 мест. «Все — от вестибюля до сцены — соответствовало идее камерности, интимности, избранности»¹⁵. Рейнхардт хотел завоевать избранную аудиторию, формировал на этой площадке программу, «созвучную настроениям переломной интеллигенции»¹⁶. Тогда как его последний театральный проект — «Театр 5000» — соответствовал идее массового театра, не признавал социальных различий, должен был собрать и объединить в зале разную публику.

В этом движении к масштабным постановкам, подобным античному греческому театру (именно с точки зрения объединения зала и сцены), отражается идея Рейнхардта о преодолении рампы, той самой «священной линии». Он признавался: «Моя фантазия очень неохотно подчиняется деспотии этой рамки. Я вижу в ней лишь вспомогательное средство иллюзионной сцены, панорамного театра, вышедшего из специфических потребностей итальянской оперы и не ко всем временам подходящего, и все, что эту рамку взрывает, расширяет и повышает воздействие игры, усиливает контакт с публикой, —

все это я всегда буду приветствовать и принимать»¹⁷.

Кажется, его амбиции распространялись на весь театральный потенциал: Рейнхардт не только менял формат площадок, но экспериментировал со сценографией, музыкальной и звуковой партитурой спектакля, работал не только со словесным театром, но и с театром пантомимы. Однако, как отмечает Э. Фишер-Лихте, творческий поиск режиссера был подчинен не желанию «найти новый способ некоего фиктивного места действия»¹⁸. Он стремился прежде всего создать «новые игровые возможности»¹⁹ для актеров и пробудить «необычные ощущения»²⁰ в зрителях, учредить «новые формы интеракции между зрителями и актерами»²¹.

Первым радикальным экспериментом стал спектакль «Сумурун» — трехактная пантомима на сюжет, заимствованный из сборника сказок «Тысяча и одна ночь». Премьера спектакля состоялась в 1910 году в мюнхенском Художественном театре, доме другого режиссера-экспериментатора Г. Фукса, позднее спектакль играли уже на родной сцене — в Камерном театре.

Пространство зрительного зала Художественного театра — сплошной амфитеатр без лож и галереи, совсем лишенный торжественности и помпезности. Через него к сцене Рейнхардт перекинул «дорогу цветов» (хананамити) — впервые в истории европейского театра режиссер использовал атрибут национального японского театра Кабуки. Благодаря этому действие разворачивалось посреди зрительного зала — режиссер соединял сценическую реальность и реальность зрителей. Можно предположить, что сближение это усиливалось в Камерном театре, в котором сцена практически сливалась со зрительным залом — была приподнята над ним лишь на ступеньку. То есть у зрителей и без хананамити складывалось ощущение, что они находятся словно в одной комнате с актерами²².

Однако речь не идет о разрушении «волшебства театра». Даже когда актеры в ярких, богатых восточных костюмах двигались вдоль помоста, зрители видели в них прежде всего героев сказки. Как пишет Л. В. Бояджиева, «когда на узкой площадке появлялся кровожадный шейх, вооруженный сверкающим мечом, а увлеченные своим любовным дуэтом герои продолжали танцевать, не замечая убийцу, взволнованный партер привставал. Свистки и крики: „Осторожно. Он здесь!“ — свидетельствовали о том, что условия игры, предложенные театром, были приняты!»²³ То есть в спектакле Рейнхардта создавалась самостоятельная реальность, реальность играемого театрального спектакля (театральные время и пространство). В нее равно были вовлечены и актеры, и зрители, один из критиков писал: «...хотя публика могла, протянув руку, дотронуться до одежды проходящих мимо актеров, атмосфера волшебства, окутывавшая актеров на сцене, не пропадала и тогда, когда они, находясь на помосте, пересекали его из одного конца в другой... и возвращались обратно»²⁴.

Э. Фишер-Лихте предлагает рассматривать решение некоторых мизансцен (параллельное действие на «дороге цветов» и сцене театра) как толчок к самостоятельной творческой работе зрителя: «...благодаря тому обстоятельству, что зрители были вынуждены самостоятельно решать, какие события спектакля должны быть в центре их внимания, они становились поистине „творцами“ спектакля»²⁵. Она предполагает, что таким образом правила, по которым разыгрывался спектакль, диктовали и актеры с режиссером, и зрители. Но, кажется, такой вывод «обгоняет время». В этом спектакле Рейнхардта, видимо, параллельные мизансцены «не расщепляли» действие. Например, сцена с шахом, описанная выше, оставалась единой мизансценой, только актер, игравший злодея, появлялся не из противоположной кулисы, а шел по помосту.

«Расфокусировка» зрительского внимания могла происходить при появлении богато костюмированной массовки: «Гибкие босоногие женщины в звенящих браслетах, стыдливо прячущие лица за тонкими покрывалами, зеленоголовые евнухи, лоснящиеся вельможи, застывшие под причудливыми балдахинами, и темнокожие полуголые слуги с гигантскими опахалами... На фоне всего этого великолепия разыгралась история с погонями, поединками, забавной неразберихой и огненной любовью»²⁶. Скорее всего, появление толпы на сцене и мыслилось как фон основного действия, необходимый для создания особого колорита, атмосферы спектакля.

Отметим, что к 1910 году многочисленная массовка занимает постоянное место в театральном языке Рейнхардта. Массовка предстает то как толпа сказочных персонажей («Сон в летнюю ночь», 1905), то как народ восточной страны, то в качестве фиванских граждан («Царь Эдип», 1910). Ее действие всякий раз четко продумано, подчинено музыкальному или пластическому ритму.

Но если в спектакле «Сумурун» толпа возникает только как фон, призванный создать атмосферу шумного базара, как кордебалет, нужный, чтобы разнообразить действие²⁷, то в спектакле «Царь Эдип» она становится полноценным действующим лицом, героем-массой. Она не только играет роль, но существует для вовлечения зрителя в действие.

Местом для постановки пьесы Софокла в переложении Г. фон Гофманстала сначала стал выставочный зал Терезиенхоф, рассчитанный на три тысячи человек. Позднее Рейнхардт перенес спектакль в Цирк Шумана, который после успеха «Царя Эдипа» стал постоянной площадкой для масштабных постановок режиссера. Цирковая арена напоминала греческий амфитеатр, что само по себе приближало Рейнхардта к давно сформулированной задаче. Но он не хотел воссоздать антич-

ную трагедию: «Мне и в голову не приходит реконструировать древнюю сцену, неизменными условиями которой являются небо и маска... моя цель — добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру»²⁸.

Тем не менее в спектакле сохранялись атрибуты греческого театра. Белые тоги и котурны вытягивали фигуры актеров, делали их выше, значительнее. Они были похожи на античные статуи, тем более что пластика была довольно скованной: актеры двигались плавно, жесты были несколько преувеличенны, иллюстративны. Режиссер Б. Райх, участвовавший в массовке спектакля, описывает одну из сцен: «...Вот Иокаста начинает понимать, что муж Эдип — ее сын!.. Несчастная женщина открывает рот для крика. Но от ужаса так и застывает в молчании. Окаменевшее лицо, широко открытый рот... Как все это походит на знаменитую трагическую маску древней скульптуры!»²⁹

Соединяя цирк, ассоциирующийся с развлечением, и античную трагедию, Рейнхардт уже активировал зрительскую фантазию, столкнул представления о двух разных типах сценического. Но режиссер избавлялся от цирковой атмосферы зала, «пытаясь создать новое магическое пространство, в которое сразу, т. е. еще до начала спектакля, попадал зритель, — темная комната, которая не дает почти никаких подсказок о том, что будет происходить на сцене»³⁰.

Пространство зрительного зала «Царя Эдипа» в прямом смысле сливалось со сценой-ареной: Рейнхардт умело использовал контрастное освещение, особым образом организовал звуковую партитуру спектакля, создавая «звуковое облако» вокруг зрителей. Но главное его открытие — исполнение центральной роли героем-массой. Точная работа с несколькими сотнями статистов, игравших встревоженный народ Фив, была отмечена и современниками режиссера, и историками

театра. Первая сцена спектакля, когда арену от края до края заполняла толпа, «чувовищный биологический организм — почти механизм»³¹, стала хрестоматийной. Можно выделить две центральные функции, сообщаемые режиссером толпе: вовлечение зрителей в действие, растворение их внутри толпы и выстраивание более тесного контакта с актерами-исполнителями главных ролей.

Для достижения первого Рейнхардт, как и в «Сумурун», создал единое пространство, не имеющее ничего общего с реальностью жизни. На время спектакля зрители оказывались внутри новой создаваемой театральной реальности. Декорации спектакля были достаточно условны: от арены к балкону, на котором обычно сидел цирковой оркестр, поднималась лестница. Наверху располагался черный фронтон дворца Эдипа. Лестница словно устанавливала дистанцию между великим правителем и народом, который в самом начале спектакля заполнял площадку перед дворцом. Позднее оказывалось, что эта дистанция — лишь видимость, поскольку царь, как и народ, был под властью Рока.

Спектакль открывал оглушительный и неожиданный гром труб, через секунду — рокот барабанов. Ударные задавали ритм спектакля, который позднее подхватывала и толпа. Вообще движение артистов на арене, их пластика были четко ритмизованы, что усиливало воздействие на зрителей. Первыми на сцене появлялись обнаженные по пояс факелоносцы, которые взлетали на белые ступени. Затем, судя по реконструкции спектакля, сделанной С. Бушуевой, зал снова заполняла тишина, да такая, что «ясно слышалось потрескивание пламени в светильниках»³². Сделаем шаг в сторону и отметим метод контрастов, который использовал Рейнхардт: «...переходы от ярчайшего света к полной темноте, когда был слышен только рокот толпы, неожиданные крики после мертвой тишины — производили на публику почти шо-

ковое впечатление, что утонченным зрителям не нравилось, вызывало чувство отторжения, казалось грубым и безвкусным»³³.

С одной стороны, этот прием будто иллюстрировал настроение героев: так, прожектор то интенсивнее, то слабее освещал фигуру Эдипа в сцене диалога с Креоном, как будто подчеркивая смятение чувств героя³⁴. Как отмечает Н. Гудкова: «Внезапные перемены ритмов, использование звуков, живописно-цветовых пятен применялись для создания определенной эмоциональной насыщенности, посредством чего обнажалось нарастание внутреннего драматизма»³⁵.

С другой стороны, контрасты создавали «эмоциональные качели» для зрителей. После сцены, в которой Эдип узнавал правду, цирк погружался в молчание. Царь молча, едва волоча ноги, поднимался по лестнице и скрывался во дворце. Но после нескольких минут напряженной тишины «из дверей с пронзительным воплем выбегали служанки»³⁶, обнаружившие тело Иокасты. Рейнхардт шокировал зал, словно стараясь задать ритм его переживаниям.

Так же он действовал, выводя на сцену сотни жителей Фив. Толпа не сразу появлялась на сцене — она будто стекалась к дворцу со всех концов города, с ее приближением нарастал гомон человеческих голосов, постепенно переходя в крик, истерику. Л. В. Бояджиева пишет, что Б. Хельд, ассистент Рейнхардта, репетировавший со статистами, водил их по переходам под ареной, залам цирка, откуда и доносились звуки — казалось, что они идут из-под земли, справа и слева. Важно и то, что статисты высыпали на сцену через входы для зрителей, что нарушало привычные границы между публикой и сценой³⁷.

Рецензенты оценивали такое смешение театра и жизни чаще негативно: критики видели в статистах «дикарей», все действие характеризовали как «представ-

ление, щекочущее нервы зрительской массы, для которой бой быков — привычное зрелище»³⁸. Тем не менее даже в этих оценках очевидно, что методы Рейнхардта безотказно воздействовали на зрителей. То же подтверждает, например, рецензия Л. Гуревич³⁹: «Нельзя уйти спокойно и равнодушно с этого спектакля. Он поражает, взвинчивает, рвет нервы. Словно пьяным уходят после него даже те, которые сами потом отрешиваются от него как от наваждения. <...> Это словно гашиш, от употребления которого люди становятся мало-помалу безвольными и невменяемыми»⁴⁰. Зрители постоянно ощущали присутствие толпы, находились под воздействием ее энергии, внутри нее. Сначала — когда видели лица, руки, тела перед собой на сцене, не разбирая в темноте границу между статистами и первыми рядами зрителей. И на протяжении всего спектакля — когда толпа, покинув сцену, синхронно вступала в диалог с актерами, вторила хору из-за кулис, проходов, как будто из-за спины зрителей.

Рейнхардт, как пишет Т. И. Бачелис, «жаждал растворения в жизни, слияния с нею»⁴¹. Зрители по воле автора, вероятно, сами будто становились жителями Фив, их захватывала энергия массы. Рейнхардт прекрасно понимал и рассчитывал на этот эффект: «Движущая масса людей в пространстве является носителем существеннейшего анонимного воздействия. Именно благодаря этой движущей массе втягиваются в действие тысячи зрителей»⁴².

Вторая задача, для решения которой Рейнхардту нужна была толпа, заключалась в установлении особой связи между зрителями и исполнителями главных ролей. На арене цирка режиссер реализовал способ организации пространства, который Э. Сурио называл «принципом сферы»: «Могущество актеров распространяется без фиксированных границ, пространство открыто и свободно... Оно соединяет актеров и зрителей, актеры и зрители

дышат одним и тем же воздухом... Декорации же ограничиваются только тем, что необходимо в данный момент актеру и что в эту секунду должно привлечь внимание зрителей»⁴³.

Слияние публики с толпой-массой, вероятно, и должно было приблизить действие трагедии к публике — она сама вступала во взаимоотношения с Эдипом (в двух составах Эдипа играли М. Вегенер и А. Моисси). Когда Эдип обращался к народу Фив, находясь в центре огромной толпы, объединившей статистов и публику, он обращался ко всем людям в цирке, разница между ними как будто стиралась. Такое единство толпы для актера сохранялось и позднее, когда статисты «подзвучивали» хор, располагаясь за сценой, за зрительным залом.

Правда, «плакатная ясность» жестов исполнителей главных ролей, игра «на котурнах» производила неоднозначное впечатление на публику, выглядела безвкусно. Так, зрителей возмущала смена состояний, которую иллюстрировал, но «не проживал» М. Вегенер, как, например, в эпизоде после диалога с гоним из Коринфа: он «сначала застывал все еще в величественной „римской“ позе на помосте, а потом, зажимая уши, чтобы не слышать громкий и пронзительный вопль толпы, скатывался по ступенькам вниз и лежал, свернувшись бесформенным комком»⁴⁴.

Почти в каждой работе, посвященной режиссеру и спектаклю «Царь Эдип», авторы ставят вопрос, чего в нем больше — прямого, грубого воздействия на зрителя или высокого искусства. Некоторые характеризуют средства, избранные художником, как усиленно разрушающие театральность. Так или иначе, очевидно, что Рейнхардту впервые удалось создать «деперсонифицированный образ толпы»⁴⁵, предугадав открытия экспрессионистского театра.

В 1911 году с помощью почти идентичных средств Рейнхардт поставил еще

одну античную трагедию. На этот раз на арене Цирка Шумана показывали «Орестею». Перед зрителями снова предстала одетая в черное арена и лестница, только теперь дворца Агамемнона в Аргосе. Первая часть трагедии «Агамемнон» стилистически была похожа на античный вазовый рисунок: «на коричневом, иногда черном фоне вырисовывались светлые фигуры, простые и вместе с тем непосредственно-красивые»⁴⁶. Движения хора были условными, плоскостными, тоже напоминали фигуры на вазах, но зато мимика, уподоблявшаяся гримасам античных масок, была преувеличенной⁴⁷.

Как и в «Царе Эдипе», народ в «Орестее» был лишен персонификации, являл собой кипучую, живую массу. Ликующая, она сопровождала великого Агамемнона, когда тот возвращался на родину: «Агамемнон стоит на колеснице, одетый в пурпур, у ног его сидит пленница Кассандра. Во все двери цирка спешит ликующий и радостный народ. Их крики настолько естественны и жизненны, что начинает казаться, будто весь цирк приветствует великого победителя»⁴⁸. Мы снова видим, как эмоции заполняющей сцену толпы, как огромной волной, накрывают весь зал.

В спектакле хор участвовал в действии, даже находясь за сценой. Например, в эпизоде разговора хора с Кассандрой реплики сменялись криками за сценой, которые «дают знать, что страшное дело свершилось»⁴⁹. Толпа отражала одну доминирующую эмоцию, как бы продолжая реплики хора, иллюстрируя их и одновременно направляя эмоции зала. Так, финальная сцена третьей части трагедии «Эринии» заканчивалась величественной сценой: «Световые эффекты продолжались и здесь, только в конце, как красивый, ясный заключительный аккорд развернулось в белом свете торжественное шествие богини со всем афинским народом. Стройно и ритмично шла перед зрителями вся труппа»⁵⁰. То есть снова создавалось ощущение

постоянного присутствия толпы — обволакивающей и растворяющей публику внутри себя.

В этом спектакле отчетливее звучала тема человека и Рока. В «Эдипе» Рок достигал и толпу, и главного героя. В первой сцене толпа молила царя спасти город от чумы, найти убийцу Лая, которым был сам Эдип. В конце концов он оказывался бессильным перед судьбой, которая его самого сделала убийцей. Неслучайно, слепой, отринутый от народа, он медленно покидал зал через одну из дверей, предназначенную для зрителей, — как будто «один из нас». В «Орестее» толпа становилась орудием Рока: «протянутые вверх руки молили не о милости и пощаде, а несли возмездие и наказание, готовые убить, растерзать, отдать на заклание»⁵¹. В этом смысле Рейнхардт был близок Эсхилу, только усиливал намеченные им драматические линии.

Однако на деле многие из критиков отмечали, что появление толпы разрушало целостность действия. Так, немецкий критик А. Клаар писал: «Распределение сценического действия в пространстве перед нами, среди нас и за нами, эта вечная необходимость менять угол зрения, проникновение исполнителей в зрительный зал, где их фигуры в театральных костюмах, в париках и гриме напирала на нас, эти диалоги, произносимые с большого расстояния, эти внезапные возгласы из всех концов зала, пугавшие нас и вводившие в заблуждение, — все это рассредоточивает, не создает, а разрушает иллюзию»⁵². Можно сделать вывод, что зрителям, неготовым к такому погружению внутрь действия, требовалось большее отстранение, дистанция наблюдения за происходящим. Но, как мы уже отмечали, стремление вызвать новые ощущения у зрителя, максимально приблизить его к действию, буквально растворить в нем и было главной задачей Рейнхардта.

Кроме того, в «Орестее», как пишет Э. Фишер-Лихте, критика особо отмечала

чрезмерное физическое присутствие актеров. О том же мы говорили в связи с «Царем Эдипом»: преувеличенные жесты, крик, усиленная мимика оценивались как «крик и суэта, нагнетание ужаса, перекося и дикость каждой линии»⁵³. Рейнхардт действительно в некоторых сценах обеих спектаклей утрировал физиологичность и жестокость происходящего. Так, Эдип появлялся на верхней площадке лестницы уже ослепленный, с окровавленным лицом, он делал несколько неуверенных шагов вперед, спотыкался и кубарем катился вниз. Еще более жестокая сцена представлялась зрителям «Орестей», в которой Орест нападал на свою мать: «...он мчится за ней вниз по лестнице на арену, борется там с ней и затем очень медленно тащит обратно по лестнице вверх»⁵⁴. Публика явно была не готова ни к такому сценическому языку, ни к подобному способу взаимодействия с театром.

Таким образом, очевидно, что Рейнхардт на протяжении всей творческой жизни экспериментировал с пространственным решением постановки. Встреча актера и зрителя в новых обстоятельствах, выработка новых правил их коммуникации интересовали режиссера больше всего. Ему было интересно пересматривать, пе-

реосмысливать театральные формы: «возродить формы средневековых мистерий и пафос античных трагедий, соорудить в современном театральном здании шекспировскую сцену и концертный орган... поставить спектакли на арене цирка и на рыночной площади, в католической церкви и в старинном замке»⁵⁵. Большая часть замыслов была им осуществлена.

Это его стремление непосредственно вытекает из — если хотите — сверхзадачи, которую он ставил перед собой: сделать театр самостоятельным языком искусства, не иллюстрирующим литературу, а создающим полноценное произведение своими собственными средствами. Он говорил об этом уже в самом начале пути: «...нужно играть классиков... как будто они поэты сегодняшнего дня, а их произведения — это наша сегодняшняя жизнь. <...> Вместе с классиками на сцену приходит новая жизнь: краски и музыка, величие и великолепие, и веселость. Театр опять станет праздничным *переживанием* (курсив мой. — А. Г.), что и есть его непосредственное предназначение. Театр — это богатство и изобилие»⁵⁶. На этом убеждении и строится казавшийся современникам чрезмерным сценический язык, нацеленный на создание новых для зрителей переживаний, «ролей» и форм общения внутри театра.

Примечания

¹ Гвоздев А. А. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств. Л., 1926. С. 9.

² Под системой А. А. Гвоздев предлагал понимать «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии» (Там же).

³ См.: Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 140.

⁴ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства // Баче-

лис Т. И. Гамлет и Арлекин. М., 2007. С. 40.

⁵ Там же. С. 53.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ Там же. С. 35.

⁸ Там же.

⁹ «Мистическая пропасть» (Mystisher Abrund) — термин, использованный Р. Вагнером для описания идеального соотношения сцены и зала. В предлагаемом им варианте дистанция увеличивалась — между публикой и сценой в оркестровой яме находился оркестр; сцена была ярко освещена, тогда как зритель-

ный зал погружался в полную темноту.

¹⁰ Давыдова М. Театр без начала и конца // Театр. 2016. № 26. С. 5.

¹¹ Иллюстрированная история мирового театра / Под. ред. Д. Р. Брауна. М., 1999. С. 367.

¹² Там же.

¹³ Гудкова Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 128.

¹⁴ Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом:

Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 57.

¹⁵ Бояджиева Л. В. Рейнхардт. Л., 1987. С. 77.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 58.

¹⁸ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 59.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 57.

²² См.: Гудкова Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 124.

²³ Бояджиева Л. В. Рейнхардт. С. 118.

²⁴ Цит. по: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 112–113.

²⁵ Там же. С. 58.

²⁶ Кугель А. Театральная хроника // Театр и искусство. 1910. № 35. С. 652.

²⁷ Как пишет А. Кугель в той же рецензии на спектакль: «Занимая внимание в течение 3 часов пантомимой на один сюжет, необходимо было, конечно, ввести и чуточку феерии, и кусочек балета, и маленькое воспоминание старой

клоунады — все, правда, очень тонко и художественно».

²⁸ Цит. по: Reinhardt M. Shriften: Briefe, Reden, Ausätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974. S. 309–314.

²⁹ Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 38.

³⁰ Бояджиева Л. В. Рейнхардт. С. 121.

³¹ Бушуева С. Моисси. Л., 1986. С. 74.

³² Там же.

³³ Макарова Г. «Царь Эдип» Софокла. Цирк Шумана. Берлин // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 35.

³⁴ Бушуева С. Моисси. С. 70.

³⁵ Гудкова Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 126–127.

³⁶ Бушуева С. Моисси. С. 71.

³⁷ См.: Бояджиева Л. В. Рейнхардт. С. 121.

³⁸ Цит. по: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 61.

³⁹ Театр Рейнхардта показывал «Царя Эдипа» во время гастролей в Петербурге в 1911 г.

⁴⁰ Гуревич Л. «Царь Эдип» Макса Рейнхардта // Русские ведомости. 1911. 30 марта.

⁴¹ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства //

Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин. С. 27.

⁴² Цит. по: Reinhardt M. Shriften: Briefe, Reden, Ausätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. S. 325.

⁴³ Цит. по: Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин. С. 59.

⁴⁴ Макарова Г. «Царь Эдип» Софокла. Цирк Шумана. Берлин // Спектакли двадцатого века. С. 35–36.

⁴⁵ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства // Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин. С. 26

⁴⁶ Степанова В. «Орестея» Эсхила в постановке Макса Рейнгарда // Студия. 1911. Вып. 1. С. 27–28.

⁴⁷ См.: Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Западное искусство. XX век: Образы времени и язык искусства. М., 2003. С. 109.

⁵² Цит. по: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 58.

⁵³ Цит. по: Там же. С. 60.

⁵⁴ Цит. по: Там же. С. 61.

⁵⁵ Западное искусство. XX век: Образы времени и язык искусства. С. 82

⁵⁶ Рейнхардт М. О театре, который мне видится в будущем // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 57.

Д. Е. Пузырева

Сергей Викторович Яблоновский и МХТ (1900–1910)

Первые статьи в газетах авторства Сергея Викторовича Потресова появились в середине 1890-х годов. Поначалу он работал в Ростове-на-Дону в газете «Приазовский край», затем в Харькове в газете «Южный край», в 1901 году переехал в Москву, где стал автором и одним из редакторов «Русского слова». Под разными псевдонимами — в том числе Яблоновский, ставшим известнее его собственной фамилии, — Потресов работал там до 1918 года.

С. В. Яблоновский никогда не был только театральным критиком. Писатель, поэт, публицист... Театр был лишь одной из многих тем, о которых он писал. «Он был журналистом широкого плана. Его фельетоны посвящены разным проблемам: социальным, политическим и в особенности — этическим»¹. Но статьи о театре занимали огромное место в творчестве Яблоновского, и за развитием искусства и театра он наблюдал с не меньшим интересом, чем за социальными или политическими событиями. «Театральные рецензии С. Яблоновского обычно соотносят какое-то театральное явление с жизнью, возвращают жизни взятое из нее же. Публицистика и театральная критика в творчестве Яблоновского органически связаны, переплетены»².

Порой такие тесные переплетения даже порождали скандалы около того или иного театрального события, не связанные с их художественной ценностью, как, например, письмо «Господам Художественному театру», написанное после торжества по случаю десятилетнего юбилея в 1908 году. Оно было вызвано возмуще-

нием Яблоновского тем, что МХТ не отменил празднования, по стечению обстоятельств совпавшего с прощанием с умершим артистом Малого театра А. П. Ленским.

Еще одна похожая заметка была опубликована на несколько лет раньше в «Русском слове» за 1905 год по поводу спектакля МХТ «Дети солнца». Написанная упрекающим Художественный театр тоном и больше эмоциональная, чем аналитическая, она все же дает определенное представление о художественных взглядах Яблоновского: «Театр... Какой тут театр? Не о театре я буду говорить. Я буду говорить, кричать о том, что в наши, полные ужаса дни, когда темные силы совершают на улицах кровавые расправы; когда раскраивают головы нашим отцам, братьям и сыновьям, — что в это время нельзя жестоко рвать наши нервы, показывая со сцены, как черносотенцы досками разбивают головы.

Сцена эта, дикая, страшная, невозможная ни в какое время, — просто по своей антихудожественности, — теперь является прямо преступной. Ведь у общества нет здорового нерва; ведь теперь жена, муж которой вышел из дому, мать, сына которой нет дома, — не могут быть спокойны за то, что они вернутся живыми.

Пожалейте их, пожалейте нас!

Нам не нужно, в виде якобы эстетического зрелища, вида разбиванья голов!

Эти картины мы видели в жизни, — страшные, нечеловеческие, полные безумия и ужаса.

Они перед нашими глазами, и ужас охватывает при воспоминании о них.

Любоваться ими со сцены мы не хотим, мы не можем!»³

Очерки о театре Яблоновский начал писать еще до переезда в Москву. Следуя традициям русской критики дорежиссерского театра, в своих текстах он анализировал пьесы, описывал актерскую игру и создавал актерские портреты. Наблюдая за провинциальным театром, где о реализме и натурализме в художественной концепции целого спектакля речи не шло, после знакомства с творчеством Московского Художественного театра Яблоновский принял новые правила игры как зритель.

Театр психологического реализма наиболее близок критику, но он не был категорично настроен против поисков в любых направлениях театрального искусства, выходящих за рамки реализма, будь то движение в сторону символизма или условного театра: «Разумеется, было бы нелепо навязывать искусству собственные симпатии; его надо брать и ценить с точки зрения задач, поставленных себе художниками»⁴. Хотя совсем радикальные искания не принимал и, например, после «Балаганчика» в театре на Офицерской выступал против театра Мейерхольда. Критик В. В. Сомина пишет: «Очевидно, корни отношения Яблоновского к Мейерхольду в их разном подходе к традиции. Если между прошлым и настоящим искусства — разрыв, зазор, такое новое столь же нежизнеспособно, как исчерпанное старое. Это основа отношения Яблоновского к модернизму. Критик считал, что формальные поиски внутри реализма приводят к натуралистической мелочной правдивости, и потому он ждал обновления формы только от искусства нереалистического. Но, по мнению Яблоновского (в данном случае оно совпадало с мнением Станиславского), любой новаторский прием условного театра должен служить обогащению, укреплению реализма»⁵.

Золотой серединой взаимообогащения разных театральных направлений для

Яблоновского стал спектакль «Жизнь человека» (1907) в постановке Станиславского: «Бал у Человека — это кульминационная точка спектакля. Это не из жизни, так в жизни не бывает, но когда вы после этой сцены смотрите на живых людей, вы невольно переноситесь к этой сцене. Не жизнь наложила на нее свое клеймо, а она клеймит жизнь. Все гости, музыканты — такие законченные произведения, что вжигаются глубоко в мозг»⁶.

Несмотря на то, что Яблоновский-зритель быстро освоился в системе координат, заданных МХТ, Яблоновский-критик, как и большинство его коллег, продолжал писать рецензии по устаревшим законам. Считывая образы, создаваемые режиссером, отличая сценический текст от драматургического, тем не менее он далеко не сразу пришел к описанию происходящего непосредственно на сцене. Его ранние тексты полны оценок актерской игры при дефиците сколько-нибудь подробных описаний того, как именно, какими средствами актер создает образ. Но при этом даже в ранних рецензиях Яблоновский точно улавливал особую материю театра, формулировал проблемы и вопросы, связанные с театральным искусством и его развитием.

В одной из ранних рецензий, на спектакль МХТ «Михаил Крамер» по пьесе Гауптмана (1901), он пишет о том, что не каждый драматургический текст годится для постановки на сцене, тем самым разделяя литературную и сценическую реальность. «Сцена требует декоративного, резкого, бьющего на эффекты письма; язык драматического произведения, как и красноречие адвокатов, предназначается для большой публики, и поэтому он должен быть резок, определен, — полутоны, едва уловимые изгибы — все это пропадает или постигается только тогда, когда целый ряд исполнителей и комментаторов осветят их и приблизят к зрителю»⁷. Пьеса Гауптмана, по его мнению, все же больше литератур-

ная и не рассчитана на атмосферу большого зрительного зала.

Он, как и многие другие критики, уделял много внимания пьесе. Но нельзя сказать, что в его рецензиях она довлеет над сценическим текстом. Яблоновский сравнивает то, что написано у драматурга, с тем, что он увидел непосредственно на сцене. В основном это, конечно, больше связано с актерским творчеством и трактовкой образов, но уже с первых рецензий на спектакли МХТ критик пытается посмотреть на постановку как на независимое художественное произведение. «Говоря об исполнении, мне хотелось бы раз навсегда сделать оговорку: судя художника, я становлюсь временно на его точку зрения, то есть определяю, чего достиг он в том направлении, по которому шел, насколько приблизился к тому, к чему хотел приблизиться. Только с такой точки зрения и возможна критика»⁸.

В рецензии на спектакль «Юлий Цезарь» (1903) критик, сравнивая сценический и драматургический образ заглавного героя, отмечает, что хотя Цезарь, созданный Качаловым, по его мнению, «вряд ли правильный»⁹, но «получился великолепный, изумительный по выдержанности, по тонкости отделки, исключительной талантливости. <...> Артист создал образ, которым вправе гордиться»¹⁰.

Живой процесс постепенного знакомства Яблоновского с творчеством МХТ можно в мельчайших деталях рассмотреть, изучая изменения в его рецензиях на протяжении многих лет. В рассуждении о «Мещанах» (1902), когда критик еще не был хорошо знаком с труппой, он писал: «Вот Нил... Как будто бы и хорошо сыграл его г. Судьбинин, а о г. Судьбине я ничего не могу сказать, потому что я не знаю: сыграл ли он его, или его просто „подобрали“ для Нила, как наиболее подходящего для этой роли. Я не увидел артиста, а видел только Нила, и это вовсе не похвала: я не могу поручиться, что г. Судьби-

нин везде и всегда не окажется Нилом. Я видел действительность, но не видел возведения этой действительности в перл создания.

<...> В погоне за акцентами, за реалистическими подробностями, артисты заслонили ими душу пьесы»¹¹. Молодая труппа во главе с молодыми режиссерами только начинала движение к становлению нового театра и новых методов. Актерская природа была органична для образов, но техника еще не достигла высокого уровня. «Они взяли внешность и весь облик изображаемых ими лиц непосредственно из жизни, не приняв в соображение, насколько этот облик подходит к их собственной индивидуальности. <...> И получалось, с одной стороны, отсутствие искусства, а с другой — масса искусственности»¹².

Яблоновский принимает режиссерский театр и режиссера как создателя целого в спектакле. Но, несмотря на заметное продвижение в попытках осмыслить и зафиксировать спектакль, главным для критика по-прежнему остается актер. Яблоновский ценит в актере прежде всего яркую индивидуальность. Артист не должен перевоплощаться полностью, до неузнаваемости. По-настоящему крупный талант можно рассмотреть только в совокупности ролей. Яблоновский сравнивает их с великими художниками и писателями, чей уникальный стиль сразу узнается, стоит лишь взглянуть на картину или прочесть страницу текста. «Уметь представить свою душу и иметь такую душу, которую бы стоило представить, вот то, что требуется от актера»¹³.

Отдавая должное попыткам режиссеров выстроить в спектаклях актерский ансамбль, Яблоновский часто восхищался постановками МХТ. Но для него было мало просто среднего, равного уровня актерского мастерства в воплощении образов. Ему было важно, чтобы ансамбль складывался из ярких индивидуальностей. Спектакль «Власть тьмы» (1902) обнажил для него

эту проблему в связи с Художественным театром. «Пока репертуар Художественного театра состоял из Ибсена, Гауптмана, пьес с настроением, в специфическом смысле этого слова, то есть с настроением нудным, сумеречным, хмурым, отсутствие ярких талантов, темперамента маскировалось.

И потому „Власть тьмы“ явилась для театра пробным камнем. <...>

В пьесе, прежде всего, не было Матрены. Не было этой самой яркой, самой сильной и страшной представительницы власти тьмы, этой женщины, в душу которой страшно заглянуть: ведь это даже не темная, — это мертвая, гниющая душа. Сила ее — сила смерти, которую ничем не победишь, на которую ничем не воздействуешь. <...> Местами вместо нее была самая обыкновенная баба, ничем не выделяющаяся из множества других баб, местами — актриса с чрезвычайно однообразной мимикой и дикцией»¹⁴.

Отмечая заслуги и достижения Художественного театра в создании на сцене художественной реальности, подлинности сценической жизни, в рецензии на «Власть тьмы» Яблоновский подчеркивает, что пьеса с яркой ролью в центре, на которой она во многом строится, теряет свою ценность при среднем актерском исполнении. «Роль — способ проявления индивидуальности, яркость этого проявления — успех спектакля»¹⁵. Участь «Власти тьмы», по мнению Яблоновского, постигла и спектакль «Борис Годунов» (1907), где потерялись в сценическом тексте, сочиненном Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским, две ключевые фигуры — Бориса в исполнении А. Л. Вишневого и Самозванца в исполнении И. М. Москвина. А позже и «Анатэму» (1909), где тот же Вишневский был лишь хорош в образе Давида Лейзера, рядом с удавшимся качаловским Анатэмой: «А. Л. Вишневский сделал роль очень хорошо, он нигде не сфальшивил, но и ни на одну секунду не

прозвучала великая, возносящаяся над миром человеческая душа.

А нет этого, — извращены все перспективы пьесы»¹⁶.

Яблоновский восхищался уровнем мастерства, которого достигли актеры МХТ уже на раннем этапе. Но для него было мало просто хорошо сделанной роли. Ему была важна душа.

Как очень техничного актера описывает Яблоновский Станиславского. Очень техничного, но лишнего чего-то живого в образе. «Искренности не хватало г. Станиславскому. Он сделал своего Крамера отдельно от себя; сделал его фигуру, лицо, манеры, особенности речи, особенности мимики, походки — и все это оказалось так сложно и так объективно, что, влезши в шкуру этого Крамера, г. Станиславский все время должен был напряженно заботиться о том, чтобы остаться верным созданному образу. До увлечения, до искренности ли тут!»¹⁷ В подобном ключе отзывается Яблоновский и о Станиславском—Фамусове.

Порой возмущение Яблоновского вызывал излюбленный прием МХТ, использовавшего гуммозный грим для придания характерности образу. Хотя стоит упомянуть, что чаще всего Яблоновский упрекал в этом К. С. Станиславского: «В стремлении давать характерные физиономии здесь часто пересаливают и чрезвычайно злоупотребляют гумможным пластырем. Нет ни одного спектакля без двух-трех гуммозных носов; это не только не создает иллюзии, но даже разрушает ее, и вчера, например, увлекаясь прекрасной игрой г. Станиславского, я, особенно в конце спектакля, чрезвычайно боялся за его гуммозную нашлепку»¹⁸.

Как про высшую точку актерского мастерства Яблоновский пишет о Леониде—Мите в «Братьях Карамазовых», но не о всей роли целиком, а о сцене в Мокром: «„Иллюзия“ — это слово, которое необыкновенно часто применяется в теа-

тральных отчетах, и никаким другим словом так часто не лгут, как именно этим. Но здесь была именно иллюзия. Весь ужас жизненной правды сочетался каким-то волшебным образом с правдой художественной, и впечатление получилось необыкновенное»¹⁹.

Во многих статьях критик настаивает на том, что натуралистическая мелочная правдивость не должна стоять выше художественной правды. Это порой и становится почвой для споров, связанных с ранней эстетикой МХТ. Не всегда Яблоновский поддерживал стремление Художественного театра к естественности. В рецензии о «Блудном сыне» и «Иване Мироныче» (1905) он пишет: «Не кажутся художественными мне и настоящие огромные сосны, срубленные и поставленные на сцену; картина, хотя бы и декорационная, должна воссоздавать действительность, а не заставлять ее исполнять свою должность»²⁰.

В его текстах возникает описание приема, которым пользовались в Художественном театре в работе со светом. Он рассуждал о замене света софитов на свечи в некоторых спектаклях, считая такой ход неоправданным. Из рецензии на постановку «Юлий Цезарь» (1903): «Эта же самая тьма, которой на сцене Художественного театра злоупотребляли и раньше, еще сильнее отомстила в знаменитой сцене четвертого действия в палатке Брута.

Темнота на сцене может быть только условною. Она не должна скрывать от зрителей фигур действующих лиц, их мимики, всего того, что создает художественное впечатление. Она возможна еще там, где сценическое действие, не проявляясь во внешнем движении, созидает сильное, но одноцветно окрашенное настроение. <...> Не повредила Художественному театру тьма в „Одиноких“, где в темной комнате ведется полный настроения рассказ. Но там, где происходит движение, где бушуют страсти, там зритель должен видеть,

и темнота не только ослабляет впечатление, но, в силу каких-то законов, делает его иногда прямо-таки комическим»²¹.

Позже критик похожим образом описывает и так же оценивает сцену кошмара Ивана Карамазова в исполнении В. И. Качалова в «Братьях Карамазовых» (1910): «Сцена ведется при мерцании одной свечи, в том расчете, что темнота эта, мрачные тени, рождаемая ими жуть — так гармонируют с характером картины. Но зрителю необходима мимика, необходимы глаза исполнителя; они действуют гораздо могущественнее световых, правильнее — без световых эффектов»²².

Постепенно в текстах Яблоновского описания сценических картин появляются все чаще. Так, в рецензии на спектакль «Горе от ума» (1906) при помощи рассказа о том, как поставлена пьеса Грибоедова, критик, в том числе, поясняет несостоятельность, по его мнению, ее трактовки Художественным театром. Тем не менее Яблоновский по-прежнему заостряет внимание больше на актерской игре и созданных образах, а не на режиссуре.

Пусть и в ироничной манере, но все же он отмечает, что с развитием режиссерского театра должна развиваться и критика. Старые каноны, установившиеся во времена театра актера и драматурга, не в состоянии передать сущность спектакля во всей его полноте. «Я писал так, как нас приучили писать старые театры: все о внутреннем и почти ничего о внешнем. Вследствие этого и произошло, что в то время, когда я сам в совершенно искреннем восторге от постановки „Горя от ума“, читатель вправе сказать: чем же тут восхищаться?

Но это уже моя вина. Нужно было просто и категорически указать, что комедия, давно уже нашедшая свою душу, теперь нашла и великолепное тело, да так об этом теле исключительно и вести речь, и вышел бы панегирик, как панегириками вышли мои две предварительные заметки.

Я несколько не имею в виду иронизировать: неужели дать тело для великой, если не величайшей русской комедии, — малый и не заслуживающий оаций труд?

Берите от художников то, что они вам могут дать; не требуйте от Крамского упоительной прелести колорита, не ищите у Семирадского потрясающей силы душевных эмоций, и умеете любить их обоих»²³.

Одна из первых рецензий Яблоновского, построенная на описании сценического действия, — рецензия на спектакль «Борис Годунов» (1907): «У Пушкина: „Входит толпа русских и поляков“. И только. Шутка сказать: „и только“. Для нас с вами это „и только“, а для режиссеров Художественного театра это могучий толчок для творчества»²⁴. Яблоновский восхищается тем миром, который создал режиссер на основе вполне лаконичных ремарок Пушкина.

Но в правде жизни и естественности, к которой стремился МХТ, в «Горе от ума» и спустя год в «Борисе Годунове» критик находит упрощение, ненужное очеловечивание стихотворной формы: «Только отсутствием стихотворно-музыкального уха можно объяснить все эти отсебятины, в виде „хи-хи“, „ха-ха“, „ой“, „о“, „ну“ и прочие междометия, подчас нехудожественно и грубо подчеркивающие и без того ясный комизм положения (восклицание: „Ну?“ после слов старой княгини: „От женщин бегают и даже от меня“).

Я не говорю уже о таком святотатстве, как вкладывание для пушного реализма в уста действующих лиц фраз, которых у Грибоедова нет совсем»²⁵.

То же самое, считал он, случилось с «Пером Гюнтом» в 1912 году: «Играли бы уж прозой. Как ни осуждали мы постановку в театре Незлобина прозаического „Фауста“, но там имеется целый ряд приличных переводов. Здесь же честная проза гораздо лучше подобных стихов.

Что в Художественном театре, действительно, не чувствуют ритма, — это мы

замечали много раз. Это сказалось и теперь, более всего у г. Леонидова — Пера»²⁶.

После рецензии на «Бориса Годунова» Яблоновский в своих текстах все чаще говорит о форме и стиле постановок, двигаясь в ногу с творческими поисками МХТ. В текстах о «Жизни человека» (1907) и «Синей птице» (1908) одним из главных вопросов для Яблоновского становится вопрос стилизации: «Лично меня стилизация в искусстве не захватывает, не увлекает; может быть, это — староверчество, присущий людям мизанеизм [рутинерство], но мне, когда я гляжу на стилизованные произведения, представляется, что это гораздо более занятно, искусно, чем серьезно и искренно, и мне жаль жизни, настоящей жизни, с ее горячей кровью, подлинной мускулатурой, полно бьющимся пульсом»²⁷.

Его анализ «Братьев Карамазовых» (1910) начинается с подробного описания сценографии и введения в спектакль Чтеца в исполнении Н. Н. Званцева. Через форму он подводит читателя к важной театральной проблеме, которая существует и сегодня: довольно большую часть рецензии занимают рассуждения о проблеме инсценирования романа и о специфике двух разных литературных жанров. По мнению критика, оставить от романа только голое действие, убрав при этом важные, но не действенные детали жизни героев, ключевые для понимания их развития, — значит обеднить литературную основу и получить вместо фабулы лишь нарезку ключевых сцен: «Что же получилось? Получилось, надо сказать правду, — горе горькое. Фабулы нет. Нет ни монастырской жизни, нет ни семейной хроники Карамазовых, ни условий воспитания детей, — всего того, что объясняет различие их характеров и стремлений. Нет действующих лиц вообще»²⁸. «Склеивать же оторванные от романа кусочки и думать, что получится нечто художественное, — дело безнадежное и ненужное, даже при условии той добро-

совестности и тех средств, какими обладает Художественный театр»²⁹. Яблоновский не исключает возможности удачных инсценировок вообще, теоретически, но пишет о том, что такое под силу только драматургу, как минимум равному по таланту самому романисту либо превосходящему его. Хотя в случае с «Братьями Карамазовыми» это — «попытка из той же категории, к какой принадлежит попытка исчерпать море ковшем»³⁰.

Тем не менее разочарованность адаптацией романа не мешает Яблоновскому восхищаться режиссерской и актерской работой над созданием образов и сцен в спектакле, пусть и сохраняется в рецензии ощущение раздробленности, отсутствия целостности постановки. В первую очередь это упомянутая выше победа Леонидова в роли Мити в сцене «в Мокром». Следующей по значимости критик называет сцену кошмара Ивана Карамазова, которую он не считает такой же безусловной удачей: «Это страшно трудная сцена. Прежде всего пришлось чрезвычайно отступить от Достоевского.

В романе являющийся Ивану призрак имеет совершенно определенную и необыкновенно характерную внешность. Достоевский любовно, кистью громадного художника рисует его во всех деталях, до

черепехового лорнета на черной ленте включительно. Дать этот образ на сцене было совершенно невозможно: здесь возможности романа и возможности сцены вступили между собою в непримиримую коллизию. Нельзя зрителю поверить, глядя на такой реальный образ, — что это бред; получилась бы страшная ложь, которой и помину нет в романе»³¹.

Яблоновский восхищается решением отдать и партию Ивана, и партию Черта Качалову, который раскладывает их на две разные интонационные палитры, но пишет, что даже такой артист не смог продержаться длинную сцену на одном уровне и «временами даже для хорошо знающего текст трудно было уловить, где Иван и где его призрак»³². Хотя он, безусловно, считал эту работу удачной, говоря о проблемах спектакля именно в связи с инсценировкой.

Яблоновский тонко чувствовал изменения в творчестве МХТ. Он удивительно точно умел формулировать вопросы, связанные не только с конкретными спектаклями, но и с театральной материей в целом. И хотя иногда он вступал с Художественным театром в конфронтацию по совершенно разным поводам, тем не менее критик, вплоть до своей эмиграции в 1918 году, был его неизменным сторонником на протяжении почти двух десятилетий.

Примечания

¹ Сомина В. В. С. В. Яблоновский // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. Л., 1979. С. 137.

² Там же. С. 137–138.

³ Яблоновский С. В. Театр и музыка. Художественный театр: («Русское слово», М., 1905, 25 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. М., 2005. С. 464.

⁴ Потресов С. [Яблоновский С. В.] «Жизнь человека»: («Русское слово», М., 1907, 14 декабря) // Мо-

сковский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. М., 2007. С. 110.

⁵ Сомина В. В. С. В. Яблоновский // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. С. 148.

⁶ Потресов С. [Яблоновский С. В.] «Жизнь человека»: («Русское слово», М., 1907, 14 декабря) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 110.

⁷ С. П. [Яблоновский С. В.] Михаил Крамер: («Русское слово»,

М., 1901, 29 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 234.

⁸ С. П. [Яблоновский С. В.] «Стены»: («Русское слово», М., 1907, 4 апреля) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 47.

⁹ Яблоновский С. В. «Юлий Цезарь» // Яблоновский С. О театре. М., 1909. С. 121.

¹⁰ Там же.

¹¹ Яблоновский С. В. «Мещане» // Там же. С. 108.

- ¹² Там же. С. 107.
- ¹³ Яблоновский С. В. Индивидуальность в сценическом искусстве // Яблоновский С. О театре. С. 21.
- ¹⁴ С. П. [Яблоновский С. В.] Художественный театр. «Власть тьмы» Л. Н. Толстого: («Русское слово», М., 1902, 7 ноября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 296.
- ¹⁵ Потресов В. В капищах Ваала Ваших жертв не было... // Наше наследие. 2008. № 85. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8507.php> (дата обращения 20.03.2017).
- ¹⁶ Яблоновский С. [Потресов С. В.] «Анатэма» в Художественном театре: («Русское слово», М., 1909, 3 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 215.
- ¹⁷ С. П. [Яблоновский С. В.] Михаил Крамер: («Русское слово», М., 1901, 29 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 234.
- ¹⁸ С. П. [Яблоновский С. В.] Театр и музыка. «Столпы общества»: («Русское слово», М., 1903, 26 февраля) // Там же. С. 326.
- ¹⁹ Яблоновский С. В. «Братья Карамазовы». (Художественный театр): («Русское слово», М., 1910, 15 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 285.
- ²⁰ Яблоновский С. В. В Художественном театре: («Русское слово», М., 1905, 30 января) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 430.
- ²¹ Яблоновский С. В. «Юлий Цезарь» // Яблоновский С. О театре. С. 122–123.
- ²² Яблоновский С. В. «Братья Карамазовы». (Художественный театр): («Русское слово», М., 1910, 15 октября) // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. С. 285.
- ²³ С. П. [Яблоновский С. В.] «Горе от ума»: («Русское слово», М., 1906, 5 октября) // Там же. С. 25.
- ²⁴ Потресов С. [Яблоновский С. В.] Художественный театр. «Борис Годунов»: («Русское слово», М., 1907, 12 октября) // Там же. С. 87.
- ²⁵ С. П. [Яблоновский С. В.] «Горе от ума»: («Русское слово», М., 1906, 5 октября) // Там же. С. 25.
- ²⁶ Яблоновский С. В. «Пер Гюнт»: («Русское слово», М., 1912, 10 октября) // Там же. С. 448.
- ²⁷ Потресов С. [Яблоновский С. В.] «Жизнь человека»: («Русское слово», М., 1907, 14 декабря) // Там же. С. 110.
- ²⁸ Яблоновский С. Художественный театр: («Русское слово», М., 1910, 14 октября) // Там же. С. 281.
- ²⁹ Яблоновский С. В. «Братья Карамазовы». (Художественный театр): («Русское слово», М., 1910, 15 октября) // Там же. С. 286.
- ³⁰ Яблоновский С. Художественный театр: («Русское слово», М., 1910, 14 октября) // Там же. С. 282.
- ³¹ Яблоновский С. В. «Братья Карамазовы». (Художественный театр): («Русское слово», М., 1910, 15 октября) // Там же. С. 285.
- ³² Там же.

К. В. Ярош

Корней Чуковский о театре¹

«Я не люблю театра...»

«Я не люблю театра и никогда не пишу для театра»¹, — так начинает Чуковский комментарий к постановке своего перевода «Сэди» Джона Колтона в театре «Комедия» в 1926 году. К тому времени он уже перевел для Старинного театра Н. Евреиннова мистерию «О потопе Ноевом»², «Бесплодные усилия любви» У. Шекспира — для театра Ермоловой, упомянутую «Сэди» (по рассказу С. Моэма «Сэди Томсон», пьесу, более известную под названием «Дождь») для театра «Комедия», «Героя» Д. Синга («Удалой молодец — гордость Запада») для Первой студии МХАТ. Кроме того, в соавторстве с П. Антокольским был сделан перевод «Назара Стодоли» Т. Шевченко для театра имени Шевченко, с Т. Литвиновой — «Судьи в ловушке» Г. Филдинга для Театра Сатиры.

В 1917-м для летнего театра в Куоккале Чуковский сочинил трехактную детскую пьесу «Царь-Пузан»³ (по мотивам одноименной сказки), где Лидия Чуковская исполняла роль Хранительницы королевской зубочистки⁴. Позже, весной 1918-го, «Пузан» был сыгран и в Тенишевском училище. Перед тем как играть министров пряников, леденцов и носовых платков, дети вместе с автором изготовили афишу: котел, в котором кто-то варится на радость чертям. Ниже надпись: «Так будут мучиться все, кто не возьмет своих детей на представление „Царя Пузана“»⁵.

Чуковский даже намеревается написать сатирически-эксцентрически-фантастическую комедию для Мейерхольда. «О, как хочу я, чтобы мы вместе создали для современного театра здоровую пьесу! — записывает режиссер в „Чукоккале“ 13 января 1926-го. — Беру у Корнея Ивановича слово, что на стр. 484 его альбома мы заключим договор: принести в сезон 1926/27 на русский театр такую пьесу, которая станет известной не менее, чем его великолепный „Мойдодыр“»⁶. Задумывалась буффонада под названием «Гутив» («Главное управление туч и ветров») или «Госпогода», о том, как бюрократия вносит в попытку советского общества повелевать природой «невероятный трагикомический сумбур»⁷. Чуковский загорелся сюжетом, «Мейерхольд с увлечением обсуждал вместе с ним замысел пьесы и предлагал новые детали»⁸. Через полгода в письме режиссеру от 14 августа Чуковский, после подписи, добавляет: «Пьесу для Вас пишу. Но готово только первое действие. Мне бы какого-нибудь подручного, потому что тема очень хороша, да драматург я липовый»⁹. В качестве подручного или, скорее, соавтора он выбрал Бориса Житкова, но тот оказался «завален срочной работой, и ему никак не удавалось подойти вплотную к „Госпогоде“», в результате чего Чуковский «понемногу... охладел к своему замыслу»¹⁰.

В том же письме Чуковский предлагает режиссеру пьесу «Великосветская женщина» Вильяма Уичерли, перевод которой только что закончил: «Стиль — мольеровский. Но многие (кажется, в том числе и Вольтер) считают Уичерли выше

¹ В сокращенном варианте статья была напечатана в: Петербургский театральный журнал. 2015. № 3 (81). С. 180–191.

Мольера. Если такая комедия лежит в плане Вашего театра, черкните мне слово, и я сейчас же пришлою ее Вам»¹¹. Пьеса не была взята в ТИМ, так же, как двадцатью годами ранее не был приведен в исполнение план Мейерхольда по привлечению Чуковского в Театр Комиссаржевской (сохранился лишь набросок замысла режиссера: «Англия — Чуковский, Германия — Блок, Франция, Италия — Иванов...»¹² и в одном из писем к Чуковскому приглашение «вместе рассмотреть имеющиеся... материалы по английским мистериям XIV и XV веков»¹³). Важен сам факт работы над текстом для театра, и притом работы весьма азартной: «переводить ее было весело»¹⁴.

В 1926 году, когда Чуковский писал, что у него «нет ни охоты, ни времени переводить театральные пьесы»¹⁵, он переводил для сцены не только Учирли: собственный киноман «Бородуля» «хотел было переделать... в пьесу для Мейерхольда»¹⁶, «перевел „Rain“ — дал Мейерхольду»¹⁷. Несмотря на объявленную нелюбовь к театру, он, едва взявшись за драму «Ливень», «так страстно влюбился в нее, что, еще не дочитав до конца, принялся переводить ее на русский язык»¹⁸. Ведь в ней «никаких барабанных эффектов. ...Вместо этого есть нечто другое, бесконечно волнующее: столкновение двух колоссальных человеческих душ»¹⁹. А главное достоинство пьесы «в том, что роль Сэди — словно создана для Грановской»²⁰.

17 февраля 1926 года переводчик записывает в дневнике: «Ее одобрил Надеждин, ее согласилась играть Грановская, я ликовал... <...> Уже пьеса появилась на афише, уже художник Левин приготовился писать декорации, уже мне предложили получить 200 р. авансу, вдруг обнаружилось, что эта же пьеса в другом переводе должна пойти в Акдраме!» Его «даже затошнило от тоски и обиды». МХАТ 2-й тоже возвращает ему пьесу: хотя она всем «понравилась, но ставить ее не могут, т.к.

М. А. Чехов — против»²¹. Обессиленному Чуковскому снится: пьесу удалось отдать в театр, но он, играя в ней, во время антракта оказывается на другом конце города и не может поспеть назад. «Мўка, ужас, ощущение страшного скандала. Наконец вижу извозчика. К счастью, у него две лошади — серая и белая. Скорее! Скорее! Но он мешкает, канителит, смеется надо мной»... Просыпается в слезах и вновь забывается еще более мучительным сном о забытом тексте роли, о бессвязных метаниях: «...побежал домой, схватил почему-то апельсин, побежал обратно, разговаривая с ламповщиком — снова чувство катастрофы и отчаяния». В дневнике: «Это синтез всего, что я пережил с „Сэди“»²². (И что же сделал Чуковский, «чтобы забыться»? Перевел вместе с сыном «Колей пьесу „Апостолы“ и отдал ее в Большой Драмтеатр»²³. Видимо — «Апостол сатаны» Бернарда Шоу.)

Его перевод «Ливня» все-таки попадает на афишу театра «Комедия» и получает заглавие «Сэди» (по имени героини), скорее всего, чтобы отличаться от названия, возникшего в репертуаре Александрики. Чуковский сидит на репетициях по пять часов в день. Никаких иллюзий насчет «Сэди» он не питает: «На репетиции явно обозначился полный провал. Скуука! Художник Левин вместо Паю-Паю устроил какие-то Озерки. Те сцены, когда нет Грановской, хоть не смотри». Одна лишь Грановская восхищает его. В дневнике — набросок актерского портрета: «Мешковатая, усталая, полумертвая женщина, с больными ногами. Затуркана, замучена так, что, кажется, если дать ей прилечь, она моментально рассыпется». Меж тем «она одна держит собою весь театр — своими нервами, своею личностью. Ей надо быть талантливой за всех... <...> Нужно видеть, как на каждой репетиции она поднимает их всех, будоражит, гальванизирует. И все дело не в механическом брио, не в наигранной веселости, а в переливчатой,

многообразной игре. Игра ее именно переличатая: вы никогда не можете привести к отдельным моментам ее игры тот или иной ярлык: вот это — гнев, вот это — радость, вот это — удивление, вот это — страх. <...> Актеры до сих пор, изображая А + В, сосредоточивались на А и В, а она на +»²⁴.

Пьеса провалилась. В конце спектакля — ни хлопка. «Мне больно, что это отведит меня от театра»²⁵. Однако «отвадить» Чуковского было непросто. Переводчик «сроднился с театром и заразился волнением всей этой шайки, к [ото] рая зовется „Комедия“»²⁶, так же, как в 1922-м во время постановки Синга в Первой студии МХАТ «втянулся в эту странную жизнь и полюбил много и многих»²⁷, проводя дни на репетициях, а ночи на лиловом бутафорском диване из «Катерины Ивановны»²⁸.

На самом же деле он «втянулся» еще двадцать лет назад, в Одессе, где рос.

...В Одессе

В те времена выгнанный из гимназии, вечно голодный юноша зарабатывал на хлеб тем, что красил крыши, расклеивал афиши, писал на заказ сочинения и давал уроки, в том числе — детям театрального билетера. «Я должен был заниматься латынью с двумя шустрými и неглупыми мальчиками. Их отец был молдаванин, капельдинер городского театра... Он пускал меня бесплатно на галерку театра»²⁹, — вспоминает Чуковский в автобиографическом «Серебряном гербе». Став штатным фельетонистом «Одесских новостей» и «ум в газете погребя»³⁰, бесплатно сидел уже не на галерке — место его было именным. «Журналист — это было важное звание в русской провинции тех лет. Приятно пройти (бесплатно) в городской театр, один из лучших в стране, и приятно, что капельдинер, одетый в ливрею эпохи Марии-Антуанетты, кланяется тебе и провожает к креслу в пятом ряду, в начале которого прибита табличка с гравированной

надписью „г-н Альталена“»³¹, — вспоминал Владимир Жаботинский, писатель, публицист, печатавшийся в «Одесских новостях» под псевдонимом «Altalena» и устроивший туда Чуковского в ноябре 1901-го³².

В «Повести моих дней» Жаботинский рассказывает, как раз в неделю, по четвергам они собирались в «Литературно-художественном клубе», «чтобы обсудить новую книгу или пьесу, которую ставил в те дни городской театр»³³. Так, 25 и 26 октября 1902 года в Городском театре с аншлагом прошла премьера горьковских «Мещан» в исполнении харьковской труппы под управлением А. Н. Дюковой³⁴, и в газете напечатали доклад, читанный журналистом О. Ибнером в клубе. Следом — полемичный отклик Чуковского³⁵. У него в юношеской поэме «Нынешний Евгений Онегин» есть такие строки о «Литературно-художественном»: «Там даже Старый Театрал / Нередко молодым бывал»³⁶. («Старый театрал» — псевдоним Израиля Хейфеца, главного редактора «Одесских новостей»). И еще: «Там подвизались мы с Луцканом: / Он шубы крал, а я читал / Про самоценный идеал»³⁷. Статья Чуковского «Взгляд и нечто. О „Мещанах“ М. Горького» — как раз про самоценный идеал.

«Ну что может быть легче, как писать о горьковских „Мещанах“!»³⁸ — взять всех героев, разбить на две группы (семейство Бессеменовых супротив Нила «и присных его»); «первым поставьте минус, а вторым одобрительный плюс, — и статья готова». В конце Чуковский иронично предлагал повеличать Горького каким-нибудь «апостолом индивидуализма» («не без претензий на оригинальность, конечно») и «заключить все это двумя-тремя вздохами, насчет „серой, скучной, удручающей бессеменовщины“»³⁹. Глядя на предыдущую статью (Ибнера), можно подумать, что тот писал ее точь-в-точь по инструкции Чуковского: о «серой, скучной и жалкой

жизни кротов», о двух «ясно разграниченных группах лиц», о Ниле как «представителе положительного типа»⁴⁰ и о том, как «стойкий, крепкий еще корнями мещанский уклад в нашей жизни, для того, чтобы одно поколение могло свести его на нет»⁴¹. Чуковский прочитал около тридцати статей о пьесе, и «все они так похожи друг на дружку, что их не различили бы, кажется, и авторы их». Но в этой шаблонности критик винит саму пьесу: «Горький создал ее чисто механически, и... разделение на овец и на козлищ — это дело его рук»⁴².

Действующих лиц пьесы критик предлагает переименовать в «разговаривающих», ибо они не действуют. Но подразумевает совсем не то «отсутствие действия», что у Чехова, а отсутствие «чувства жизни», дыхания, движения. Горьковским образам-иллюстрациям, которым «предшествует умствование», он противопоставляет живые и объемные — чеховские, — допускающие «пестроту противоречивых толкований». Направления же общественной жизни, снабженные носом, глазами, ушами, именами и отчествами, которым приходится «разговаривать между собой, ссориться, спорить, пить чай вместе и даже влюбляться друг в друга», — это вовсе не люди, а ходячие «публицистические статьи»⁴³. Однако ни автохарактеристики героев (выдающих себе «аттестацию» и выказывающих «свое мировоззрение по поводу каждого куса сахара»), ни предсказуемость (когда, «еще и не прочтя пьесы, а только заметив в числе действующих лиц ее машиниста, наперед знаешь, что не избежать тебе восторженных гимнов езде на паровозе и счастью „рассекать воздух смелой грудью“»), ни даже «кабинетность» творения («глупая и трусливая это фраза: „в жизни не бывает“. Что мне за дело до действительности!»), — ничто не претит Чуковскому так, как расчет.

«Прежде Горький звал... к бесцельному подвигу, к борьбе ради борьбы, а не ради каких-нибудь преимуществ, звал к безу-

мью храбрых, и все, что относилось к выгоде, к цели, к результату — все это было ненавистно». «Мещане» же, по мнению Чуковского, дискредитируют весь тот самоцельный индивидуализм и самоценный идеализм. «Слово „потому“ должно быть заменено словом „чтобы“, — а это громадная разница!» Несмотря на «горячность высказываемых афоризмов», рука автора кажется критику холодной; «примиряющие нотки» предвещают «пору синтеза эволюционирующей мысли»⁴⁴. А дискуссия об индивидуализме, развернувшаяся в клубе по поводу «Мещан», представляется Чуковскому нелепой, ибо в пьесе он видит «только похоронный гимн индивидуализму»⁴⁵.

Через полгода, посмотрев спектакль Художественного театра «На дне», Чуковский возвращается к этой теме в статье «Паки о „Дне“» на первой полосе, обычно полностью отданной под рекламу (потеснив пять венерических лечебниц, трех акушеров, папиросы «Шевченко» и известие о «смерти любимой тети»). Теперь и индивидуализм раннего Горького он ставит под вопрос, оставляя за ним лишь идеализм. Но и «восторженная песня идеализма... во славу бесцельности» окончательно пресеклась: «благоденствие вместо гибели; цель вместо бесцельности; цинизм вместо торжественности»⁴⁶.

В МХТ Чуковского поразила трактовка образа Луки «в великолепном исполнении Москвина»⁴⁷ (его готовил Немирович-Данченко, учивший держать тон «беспечный и нервный»⁴⁸, «не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями»⁴⁹). Актер играл странника, который «неторопливо, с холодным любопытством, всем чужой, всему посторонний — делал... свое страшное дело, весь промозглый от того цинизма, того леденящего цинизма, — который подсказала ему некогда жизнь и который он понес, как заповедь — в толпу, к людям, к страдающим, мятущимся, обалдевшим от горя

и водки людям». Цинизм Луки, считает Чуковский, И. Москвин выражал верой в отсутствие «абсолютной, идеальной, самоценной истины, — истина ценна постольку, поскольку она нужна... для удовольствия человеческого». При этом театр, по мысли критика, проявил иные, нежели возникающие при чтении пьесы, смыслы. Алеша, с его бесцельным лежачим протестом посреди улицы, «приходится ни к селу, ни к городу в этой ночлежке, которая вся готова поддаться убийственному цинизму странника», а главным оппонентом Луки неожиданно становится татарин. Сцена, занимающая в пьесе одну страничку, в спектакле оказывается краеугольной. А. Вишневский — татарин, пишет критик, так говорит свое: «Надо играть честно», — что в этом «сказывается инстинктивное, стихийное сознание» персонажа, подчиненное «великим, идеальным, абсолютным началам». Актер держит «длинную, страшную паузу». Он понимает, что над ним смеются, «злобно плюет»⁵⁰, но остается при своем — самоценном.

Горького как автора «Мещан» Чуковский готов был называть «проповедником, пророком, мыслителем, — только не художником». После пьесы «На дне», которую критик именует не иначе как «философским трактатом в воскресшей и обновленной форме древних диалогов», Чуковский пророчит писателю («как натуре страшно рефлексивной, теоретической и резонерской») в будущем вообще отказ от изображения бытовых черт («какой из него бытописатель!») ради диалогов а-ля Платон. Он советует в таком случае ни за что не отдавать своего «трактата» в руки «славных соратников Станиславского»: ведь «Художественный театр, усугубив художественную сторону его произведения, — тем самым выдвинет несостоятельность этой стороны. А философскую сгладит, чем поступит вопреки намерениям автора»⁵¹.

По убеждению Чуковского, игра «художественников», вступающая в конфликт

с горьковской драматургической «схемой», рождает двойственность восприятия, «впечатление раскалывается на две части — да так и тянется через всю пьесу, не сливаясь, не смешиваясь». Чем игра артистов талантливее, остроумнее, тем более отмежевывается она от произведения, «болтается где-то в стороне»: «сидишь — и все время понимаешь душою, что автор это одно, а артист это другое»⁵².

«Едва только раздвинулся занавес художественного театра, как я увидел такую бездну пакли, какой никогда не видал»⁵³. Чуковский вовсе не собирался дерзить МХТ, как описанный Станиславским скульптор «из левых», предложивший режиссеру в «Слепых» скульптуру поводыря из пакли⁵⁴. Речь идет о структуре — о драматургическом «остове» с зияющими пазами, которые актеры вынуждены заполнять собственной «паклей». «Передо мной были опытные, закаленные, умелые конопатчики, много дыр прикрывали они на своем веку, работа их была уверенная и мастерская, но это-то и вселяло мне наибольшее подозрений». По мысли Чуковского, «напрасно истратили артисты такую массу усилий, стараясь заполнить все отверстия» схемы Горького, вместо этого «следовало бы отбросить всю бутафорскую сторону его порываний к бытовой реальности»⁵⁵.

«Зачем ставить артистов в такое тяжелое положение? — риторически вопрошал он. — Извольте-ка сказать, например, длинейшее теоретическое рассуждение о человеке... жизненно, правдиво и реально, так, чтоб мы поверили в его художественную необходимость». Сделал так только Станиславский в роли Сатина. «Но, во-первых, — это сделал Станиславский, а во-вторых, как он сделал это! Нисколько не изменяя раз принятого цинического, безразличного, забубенно-ухарского тона», сплевывая по-матросски сквозь зубы, цинично подмигивая, он подал текст так, что ему поверили. При этом, по мысли крити-

ка, исчезли смысл, философский посыл, высота: «Они опошлены. Умышленно опошлены»⁵⁶ ради правдивости образа. Не подозревая о конфликте Немировича-Данченко со Станиславским по этому поводу во время постановки, Чуковский уловил рассогласование поэтики пьесы и метода Станиславского, ощутил невозможность подхода к Горькому как к Чехову. Однако он понимал и цену режиссерской поэтики — цену сохранения метода. Чуковский тоже обрел себя через Чехова. (А Чехова — вновь — через МХТ. «Да и вообще Художественный театр — это сказка какая-то... Я эти дни как сумасшедший хожу. Мой Чехов... вновь возродился предо мною...»⁵⁷ — напишет 23-летний критик жене из Петербурга.) Но если искусство он чувствовал, то театральные проблемы — в лучшем случае чуял. Интуиция его порою подводила. Критический метод Чуковского подходил не ко всем спектаклям, да и драматургия для него оставалась все-таки важнее воплощения. Свобода условного метода, переводящего любую пьесу на язык театра, Чуковскому откроется в связи с постановками Мейерхольда, но не сразу. Ведь и сам как критик он находился скорее на «линии интуиции и чувства» Станиславского.

Позже, будучи в Петербурге, Чуковский в «провинциальном фельетоне» расскажет об одесском «аналоге» МХТ: «Проникнув в суть успеха московского художественного театра, некий предприниматель г. Киселевич задумал построить в Одессе постоянную часовню во славу того же бога, которому в Москве воздвигнут целый храм. Предприятие по многим случайным причинам не удалось и скоро скончалось в агонии»⁵⁸. Иронизировать на сей счет Чуковский начал еще в Одессе: «Вместо „Чайки“ поставили „Людей“, «режиссер в самую решительную минуту заболел — а какая же станиславщина без режиссера?», «благодаря дикому устройству сцены — пропала наиболее сильная

сторона художественного театра — оригинальная, беспощадно-реальная обстановка»⁵⁹. А срочная замена исполнителей «окончательно убила самое характерное для этой труппы свойство: чистоту отделки, тщательную штудировку ролей, необычайно любовное отношение к своему делу». Актрисе пришлось играть экспромтом: «какая уж тут художественность, до нее ли тут! Тут дай Бог ноги со сцены унести, с настроением или без настроения — все равно».

Яковлеву, который «непокорно выпячивался из рамок ансамбля», Чуковский напоминает, «что только в ансамбле все спасение „художественного театра“, что только тогда смогут артисты победить на рынке продуктов художественного творчества, если все они сплотятся воедино, если их скромные капиталы образуют могучий трест цельного настроения». Критик беспощаден к актеру, называя его «самым рутинным и шаблонным артистом во всей свежей труппе г. Киселевича», ибо, получив самую выигрышную роль, актер напрасно «так напыщенно декламировал» и «прилагал столько усилий, чтобы сделать ее подеревяннее и побесцветнее». Способному актеру — исполнителю роли лакея Маркелла, растлевающего безропотную нищую семью Кудинова, Чуковский советует играть фигуру более значительную, страшную, циничную, нежели «развязного и легкомысленного малого», «забубенного шута», «душа-человека». Высоко оценил он только игру С. Горелова, создавшего «чисто орленевский образ, требующий болезненной проникновенности голоса, ласковых и покорных интонаций, детской душевной ясности — качеств, которыми уже успела зарекомендовать себя талантливая» натура артиста. Конечно, «о таланте автора не может быть и речи, его нет», но пьесу критик считал «приличной», не оскорбляющей эстетическое чувство («а, по нынешним временам, и за это спасибо»), «умело и ловко написанной» со знанием

сцены, «вследствие чего зритель настраивается на бесприязнательное и доверчивое отношение»⁶⁰.

Дорогого стоит умение Чуковского определять в каждом случае критерий оценки того или иного театра на основании его реальных возможностей и одобрять, судить, прощать, исходя из потенциала конкретной труппы. Это не отменяло для него требовательности к художественному уровню спектакля. Часто беспощадный в своих оценках, Чуковский готов щедро похвалить спектакль, сыгранный артистами-любителями из английской колонии: «Талантов среди этих любителей больших не было, но каждая деталь, каждый штрих отделаны так тщательно, с такой любовью к делу, о которой у нас», играя фарс, «и понятия не имеют». Дать его «весело, живо, просто и смешно — для русского артиста это недостижимая задача»⁶¹. И разбор самодеятельной игры он дает ободряющий, без тени покровительственных интонаций: «У г-на Фока — сановника, члена парламента — грим был очень хорош — и роль ведена с изрядным тактом — без шаржировки. А губернатор — г. Флемин был до такой степени реален, что вы не могли проследить, как он играет. Он не играл, а жил на сцене. Г-жа Брэн — в роли опереточной дивы — провела свою роль пикантно и изящно»⁶².

А спектакль знаменитого Мамонта Дальского, сыгранный в рамках гастролей, — «Две страсти» В. В. Протопопова⁶³ — Чуковский без сожаления разносит. Морализаторство автора пьесы «только усугубляет бездарность его стряпни»: «в самые трагические моменты публика хохотала». «Не будьте же морфинманами, господа зрители!» — издевается Чуковский. Не щадит и самого Дальского (который не делал ничего, «кроме спанья да воспроизведения двух-трех клинических картин»⁶⁴), ибо считает его артистом достойным, «умным и вдумчивым», заслужившим «все права на самое серьезное

и требовательное отношение, на самую подробную, обстоятельную критику»⁶⁵. Ею критик и удостаивает игру актера в «Отелло»⁶⁶, понимая, что партнеры гастролера присутствуют в качестве «антуража» (неповоротливый, однообразный Яго, Дездемона, визжащая, «как будто ее стали души с первого акта», и Эмилия, говорящая скороговоркой, «что, ей Богу, ни одного слова разобрать нельзя»), который «на то и антураж», чтобы его не судить.

Чуковский не боится поставить Дальского в ряд великих исполнителей роли Отелло, ступавших по одесской сцене. «Одесса не Тетюши какие-нибудь, и кого только не видала она в этой роли»: Т. Сальвини, Э. Росси, А. Олдриджа. Дальский, считает Чуковский, почти выдерживает сравнение. Он одобряет его трактовку роли как объемной, не однонаправленной, не заиклившей на ревности. Актерский образ произрастает из фразы: «нет, жизнь даю за верность Дездемоне». У Дальского «каждое само-малейшее движение окрашено этим возгласом». Он играет умиротворенного, счастливого мужа с мерной величавостью жестов, уверенностью интонаций. Оскорбления от Бранцио сносит «без малейшего сопротивления, даже без попытки постоять за себя», отвечая радостной улыбкой «сладких воспоминаний», самодостаточный и спокойный. «Г. Дальский с удивительной экономией средств подчеркнул... детскую кротость» героя, который в сознании зрителя остается невинным: «растерявшийся, сбитый, жалкий человек — вот что такое был этот бесчеловечный убийца; ребенок — наивный, доверчивый и слабый». Агрессии и резкости в этом «благодушном дикаре» нет. И зритель «вместо обычных нервных потрясений» испытывает «тихую боль сострадания»⁶⁷.

Если статья Чуковского об «Отелло» напоминает современный театроведческий жанр «актер в роли», то текст о «Дикарке»⁶⁸ гастролеровавшей в Одессе Комиссаржевской — попытка актерского портрета.

Очень маленького — для медальона. Критик собирает сценический образ актрисы, рассматривая роль Вари Зубаревой как «синтез всех тех свойств, которые поодиночке присущи всем ролям г-жи Комиссаржевской»⁶⁹: «...наивна, как Клерхен в „Вечной любви“⁷⁰, требовательна к жизни, как Марика в „Огнях Ивановой ночи“, богата и сильна духом, как Наташа в „Волшебной сказке“». Общее же во всех ролях ее — талант жить. Актриса играет отношение к случайному как к абсолюту, преклонение перед ним, готовность принести себя в жертву. «Рози в „Бою бабочек“ считает таким абсолютом интрижку сестры», «для Наташи такой абсолютом — правда перед собою, для Клерхен преклонение перед собственной волей», а для Гедвиги «убить свою „дикуую утку“ значило убить самое себя». Чуковский убежден: «Для ее „талантливо живущих“ персонажей нет никаких компромиссов, сделок, уступок перед тем, что я назвал бы „инстинктивными принципами“. Для них — есть только одна альтернатива: или — или»⁷¹.

Для стиля самого Чуковского в статьях и устных выступлениях этого времени характерно такое же «или — или»: пространно о философском аспекте драматургического текста⁷²; упруго — о сценическом. Жаботинский научный слог его философских рассуждений поощрял: отправив корреспондентом в Англию, в «письмах к своему подопечному в Лондон он просил присылать статьи именно в таком стиле»⁷³. Вместо этого Чуковский отсылал «живые рассказы о событиях британской жизни, о самых заметных культурных явлениях, о зацепивших чем-то встречах»⁷⁴.

...В Лондоне

И. В. Лукьянова отмечает «тематическое родство разных публикаций: Чуковскому больше всего интересен средний англичанин, буржуа, многие корреспонденции посвящены его кругу чтения, полити-

ческим воззрениям, ценностям, вкусам»⁷⁵. Так, более половины его статьи о публичном чтении «Плодов просвещения» занимает описание публики. Четверть отдана критике перевода. Его отточенная правильность, по мнению Чуковского, снижает идеи Толстого: «мысли его становятся такими добренькими, благодушными, удобными. Нет их тяжести, их лирического перелива». «Чрезмерная точность» искажает слог. «Стиль Толстого — громадный, мятущийся, черноземный, — выходит у Мода (переводчика. — К. Я.) — аккуратным, выложенным, бесцветным»⁷⁶. Языковая характеристика персонажей не учтена при переводе, благодаря чему «из ослепительно-жизненной, роскошной красками драмы вышла какая-то скучная, растянута, однообразная сатира на светское общество». А при чтении пьесы Луизой Джюэль Мэннин-Хикс «бесподобная толстовская индивидуализация действующих лиц стерлась» окончательно: она пренебрегла каким-либо разнообразием интонаций. Крестьян же, наоборот, изображала со всем усердием, «надувала щеки, делала бессмысленное лицо», чем веселила публику. «Так пропала и художественная и поучительная сторона драмы»⁷⁷. Критик взял шляпу и, не дожидаясь конца, ушел.

Чуковский каждый день — в библиотеке Британского музея, на выставках и лекциях. Вскоре ему перестают высылать жалование из-за того, что запрещена розничная продажа «Одесских новостей». Живет одиноко, голодает, тоскует, читает. 15 июля 1904 года узнает о смерти Чехова. «Всю ночь ходил вокруг решетки Bedford Square'a — и плакал как сумасшедший — до всхлипов. Это была самая большая моя потеря в жизни. Тогда же я сочинил плохие, но искренне выплаканные стихи: „Ты любил ее нежно, эту жизнь многоцветную“»⁷⁸, — записал Чуковский в дневнике пятьдесят лет спустя. Стихотворение это — памяти Чехова, — беспомощное, словно скулящее, он напечатал в 1905-м в «Теа-

тральной России»⁷⁹. А в 1904-м из Лондона прислал лишь заметку «Англичане и Чехов», начинающуюся словами: «Напрасно прождал я несколько дней, надеясь, что английская газета помянет нашего почившего писателя — но до сего дня нигде не появилось ни единой строчки. <...> Самой большой русской утраты, самого большого русского горя — так и не заметили». Чехова нет в «Британской энциклопедии», он известен в Англии разве что как беллетрист. «Как они знакомы с Толстым, я писал уже», — прибавляет Чуковский. И — с тоской: «Как мучительно не интересно для англичан все, что нас волнует, чем живет душа наша»⁸⁰.

В конце августа 1904 года Чуковский добыл деньги и вернулся в Одессу. А ровно через год, в конце лета 1905-го, вдруг оказался «внештатным корреспондентом» Аркадия Руманова в Петербурге, куда к тому времени переехал.

...В Петербурге

«После четырехдневного голода я, еле живой и несчастный, поплелся на Галерную к Осипу Дымову попросить у него займы хоть полтинник. Он работал в газете „Биржевка“, и я считал его большим богачом»⁸¹, — вспоминает Чуковский. По пути с ним от голода случилась галлюцинация: «Невский со всеми своими домами и вывесками внезапно закачался, как парходная палуба, и стал медленно уплывать в пустоту. Адмиралтейство пустилось плясать с думской башней»⁸². Тем временем у Казанского собора и впрямь всё закачалось, начались революционные волнения, налетевший откуда-то казак вытянул Чуковского нагайкой по плечу и шее. В беспамятстве добравшись до Дымова, он «обессиленным... рухнул на рваный диван», бессвязно вспоминая происшедшее. Аркадий Руманов («повелитель репортеров „Биржевки“»), «тотчас же схватил со стола узкую полоску бумаги и записал карандашом»⁸³ рассказ об избиении

демонстрантов на Невском. За это Чуковский получил пять рублей — свой «первый литературный гонорар»⁸⁴ в столице.

«Порывистый, лохматый и постоянно голодный юнец»⁸⁵ устраивается в журнал «Театральная Россия»⁸⁶. Его непрофессионализм, уклон в сторону литературы не был помехой — скорее, наоборот. «Благодаря обилию литераторов среди авторов журнала, благодаря тому, что подавляющее большинство статей о спектаклях писали непрофессиональные театральные критики (Н. Тэффи, З. Гишпиус, А. Вознесенский, Л. Вилькина, Е. Соловьев, и др. — К. Я.), журналу за недолгий период существования удалось отразить не совсем обычный взгляд на современный ему театр»⁸⁷.

В «Театральной России» Чуковский публикует статьи о спектаклях театра Комиссаржевской, Нового, МХТ, об английском театре, о драматургии Горького, Шиллера, Ибсена, Метерлинка. Там же появляются тексты о Передвижном театре и «провинциальные фельетоны» за подписью «Кто бы ни был». Псевдоним не расшифрован. Единственное его упоминание, которое пока удалось найти, принадлежит И. Петровской и относится к Корнею Ивановичу: «...по-видимому, ему же принадлежат статьи с подписью „Кто бы ни был“ — кое-что из них вошло в позднейшие известные выступления Чуковского»⁸⁸. И, хотя этот псевдоним не значит за ним в словаре Масанова (но там вообще сделана ошибка в написании настоящей фамилии критика⁸⁹), по стилю, образам и темам тексты эти, как мне кажется, продолжают предыдущие статьи Чуковского о театре и предвещают последующие.

Сам собой обособляется сюжет о театральных отношениях столицы и других городов. «Кто бы ни был» пишет об этом «провинциальные фельетоны» зло, с отчаянием. Особо достается Петербургу, вообразившему себя театральной столицей. С какой-то даже радостной завистью пишет Чуковский о том, что «раздался

в Москве клич о надобности страшного обогащения искусства новыми чисто-художественными формами» и «для осуществления этих целей соединились почти все московские литераторы-декаденты, молодые силы Художественного театра, многие художники нового направления». Он уверен, «провинция сейчас же воспримет и перенесет на свою почву новую культуру, а Петербург — каменный и бесплодный — будет по-прежнему пылить и питаться собственной пылью»⁹⁰.

С каким-то даже злорадством сообщает, что «театральная касса петербургских гастролеров в провинции — показывает нуль, а то и ниже нуля»⁹¹. Хотя, например, в Одессе из трех «Постоянных драматических театров» не сохранилось ни одного, зато «три подряд драматических предприятия, так неудачно мечтавших о вечности, остались все же тремя надгробными холмами над старой местной театральщиной»⁹²: теперь наиболее посещаемыми спектаклями в городе стали «Дикая утка» и «Призраки» Ибсена, «Снег» Пшибышевского. Меж тем петербургские актеры по старинке привозят туда не искусство, а самих себя. Так, к слову, М. Г. Савина в качестве премьерши на целый сезон приехала в Одессу, о чем «было объявлено, как о свершившемся уже факте решения Мессии прибыть на землю». И, пока «прекрасная артистка дряхлеющего репертуара выступала в своих привычных ролях, публика еще по привычке ходила», но в «„Вишневом же саду“, где антреприза вздумала показать Марию Гавриловну, когда нужно было показать Антона Павловича, проявилась полнейшая несуразность петербургского наезда». В итоге Савиной ничего не оставалось, кроме как написать всем в альбомы «сцена — моя жизнь» и вернуться в Петербург. Вне зависимости от того, хватает ли публике смелости освидетельствовать гастролеров и арестовывать кассу, Чуковский жестко остерегает петербуржцев «думать о театральной про-

винции, как о том добродушном и жадном животном, что все съест без разбору, лишь бы перед ним корыто наполнили»⁹³.

Он не отрицает, конечно, что в провинции есть и «хромое» отставание на шаг, и бездарность театральных комиссий, и профанация театральной критики. Так в Одессе, «все, что давали кассе актеры, забирала в уплату за городской театр, и актеры буквально голодали, а театральная комиссия любовалась ежедневно из своей логи на игру отощавших актеров и этим ограничивала то внимание, о котором просили по отношению к себе актеры»⁹⁴. Или, например, статья «Белорусского Вестника» «оказалась дословно списанной с рецензии, помещенной в „Западной окраине“»⁹⁵ со всеми опечатками. Ведь зачастую «о театре в провинции пишут чуждые, невежественные люди, большей частью репортеры, бросающиеся по знаку капельдинера вон из театра среди самого интересного акта, если в городе случился пожар или завязла в проруби извозчичья лошадь»⁹⁶. Есть в провинции — это особо волнует Чуковского — и наглухо отгороженные от Новой драмы театры. «В то время, когда маленький Херсон, например, уже любовался и восторгался художественными постановками „Товарищества новой драмы“ (г. Мейерхольда), — такие громадины-города, как Харьков и Одесса, благодаря г-же Дюковой, — все еще пробавлялись затхлыми провинциальными постановками»⁹⁷.

Для Чуковского все новое в театре — от Новой драмы. Он чувствует разницу между Новой и псевдоновой драмой, где аморальность дискредитирует себя же: «Лже-новаторы не понимают того, что истинное новое искусство именно и характеризуется глубиной религиозного захвата» и мораль ее глубже. Поэтому «и понадобилась иная форма: более экстатическая, трепетная и призывная, чем прежде, когда разгон искусства не был так стремительно глубок», — Чехов, Ибсен, Метерлинк, Блок. Алжеискусство «взяло от нового искусства

только внешние формы, соблазненное их яркостью... придав им свой лубочный привкус»⁹⁸. Но бывает порою, что пьеса сама, парадоксально, вопреки намерениям художника, прорывается в новое. Например, «Семнадцатилетние» Макса Дрейера, хоть и была «написана с несомненным расчетом дать образы, но избежать морали», но талант автора разрушил такую установку: «образы получились художественные». «В том и состоит замечательное свойство истинного искусства, т.е. художественной передачи, что мораль не докладывается и не доказывается, а незаметно отлагается в душе, воспринимающей непосредственно образы творца»⁹⁹. Русские же подделки декаданса напоминают критику «коротенького рыжего» из андреевской «Бездны» с его криками вслед: «И я! И я!»

Как пример — статья о спектакле по пьесе «Река идет» С. Рафаловича. Критик издевательски-вежливым образом излагает свое впечатление от постановки: «Предполагая, что придется писать о спектакле рецензию, я с особым вниманием, конечно, следил за ходом развития действия, стараясь разгадать содержание пьесы. И, при всей нелюбви моей к принятому теперь обзыванию „сумасшедшими“ новых пьес и действующих в них лиц, я пришел к искреннему убеждению, что автор, если в нем есть литературная добросовестность, не рассчитывал вывести в этой пьесе людей, хоть сколько-нибудь здоровых»¹⁰⁰. В том же саркастическом тоне Чуковский повествует о «семье тихо-помешанных кретин», где есть «старый кретин», «унаследовавший отцовскую немощь, юный сын его», «юные дегенератки» и племянник, насчет которого «нельзя было точно установить, какой вид психоза хотел автор в нем воплотить: не то эротоманию, не то религиозное помешательство; есть намеки и на графоманию. Быть может, в этом излюбленном образе автор задумал дать картину нагроможденного недуга, к чему

в пьесе вообще заметна подчеркнутая склонность»¹⁰¹.

Не без издевки преподносится и «трагедия» героя, который «уже прямо не знает, как и чего ему хотеть. Прежде он хотел Надю, потом хотел Веру, а теперь опять, кажется, хочет Надю, но... она умерла. Впрочем, за точность не ручаюсь, так как в тройственном романе Павла, Нади и Веры, при всем напряжении внимания, ничего не разобрал»¹⁰². Сбивают с толку «многочисленные, не идущие к делу, реплики из новейшей символистической литературы, которыми беспрерывно уснащают свое времяпрепровождение эти начитавшиеся книг маньяки». Легко узнаются и реплики из «пьес современного жанра, на которые, очевидно, возили несчастного молодого человека» (из «Детей Ванюшина», «Мещан», «Весеннего потока» и других). Несмотря на разлившуюся реку, сметающую селения крестьян, «домочадцы... это автор ловко подметил у врожденных идиотов — не обращают на буйство крестьян ни малейшего внимания: более молодые лупят по-прежнему свои монологи, а злоеющая бабушка выпучивает глаза и шепчет: река идет, река идет...» И в заключение: «Итак, я предполагаю, что автор вполне добросовестен: он задумал дать картины психо-патологического быта, и старался дать их»¹⁰³.

Чуковский — «лукавый, ласковый и злой»¹⁰⁴. Но не с тем, чтоб покуражиться. Его волнует, «что все это оказалось связано с именем только что создавшегося, по видимому, серьезного театра. Они так редки, хорошие театральные начинания, что их хочется особо лелеять и всячески оберегать». Речь он ведет о «деле г. Гайдебурова, заявившего себя как будто бы искренним искателем лучших, новых путей драматической сцены», а оберегать его хочет — от «„коротеньких рыжих“ современной русской литературы»¹⁰⁵.

Сюжеты пьес таких «коротеньких рыжих» Чуковский обычно излагает в двух словах, тогда как для пересказа и разбора

собственно Новой драмы не жалеет и трех четвертей статьи. Композиция рецензий — что традиционно для времени — условно состоит из двух частей: краткого пересказа-анализа пьесы и суждения об игре. «По обязанности рецензента, я должен познакомить читателей с содержанием пьесы»¹⁰⁶ (даже если речь идет о пьесе Ибсена). Иронично изложив содержание никудышной пьесы «В сетях» Я. Киселевского, не без удовольствия заключает: «Как видите, в пересказе пьесы выходит прописной, шаблонной и наивной»¹⁰⁷. Несмотря на дневниковое признание («Я Чехова боготворю, таю в нем, исчезаю, и потому не могу писать о нем — или пишу пустяки»¹⁰⁸), в рецензии на «Иванова» критик пишет о пьесе с упоением и не пустяки. Он приходит к тому, что «всюду у Чехова „говорящий ясно и определенно“ — пошляк, тиран, мучитель, а „зарапортовавшийся“, говорящий „не то“ ... страдалец, к которому невольно влекутся все лучшие чувства вашей души»¹⁰⁹. Чехова он не пересказывает, а сразу — вглубь. Метерлинка пробует пересказать («Вам нужно содержание этой „неподвижной трагедии“ ...»¹¹⁰) и осекается, понимая, что «точное истолкование подобных пьес, на которое покушаются некоторые критики», для символизма убийственно, что трагедия Метерлинка — не есть шарада, что по отношению к фабуле «символ гораздо больше, неопределеннее и — лиричнее»¹¹¹. (Из дневника: «А все же Метерлинка — велосипедист мистицизма»¹¹².)

У Метерлинка, пишет Чуковский, вместо знака равенства, «вместо сухого соответствия между каждым образом и отвлеченным понятием, — символизм дает лирическое ощущение от отвлеченного понятия»¹¹³. Станислава Пшибышевского за символиста не признает. В статье 1904 года «Пшибышевский о символе» в ответ на утверждение Пшибышевского, «что истинным художником может быть только символист»¹¹⁴, Чуковский возража-

ет: «Писать вечное и незабываемое. Но ведь иначе пишут только Михайловы-Шеллеры, да Мачтет»¹¹⁵. Истинный художник всегда чувствует душою нумен вещей»¹¹⁶. Сам он видит истоки символизма там, где искусство устает от четкости картины мира. Тогда оно ищет «трагедию обще-души, трагедию всякого я, которое так таинственно теплится под всякими временными оболочками», абстрагируя «сущее от его красок, от времени и места, от случайности, от пестроты бытия, от самого себя, от трепета плоти и крови — от всего»¹¹⁷. Императив философии Пшибышевского да и саму его философию критик расценивает как «бессилье». В рецензии 1905 года его пьесу «Ради счастья» Чуковский находит неудовлетворительной по соображениям не сценическим, а как раз философским: Пшибышевский ищет, как «выгодно отречься от выгоды — иначе он не умеет оправдать это отречение». А ведь он не пророк, как Ибсен, Метерлинка, Ницше, по его же словам — «только жрец», так «как же ему говорить с паствой, раз он изгонит идею полезности»¹¹⁸.

Успех Пшибышевского у зрителей Суворинского театра Чуковский объясняет просто: «...пьеса-то — не настоящая, а подделка. Приспособленная к уровню публики». И саркастически замечает, что зрители «сначала смотрели пьесу недоверчиво: что, если в самом деле окажется в духе Метерлинка или Ибсена; но потом успокоились: увидели плоть от плоти своей». А «уже во втором акте приветствовали пьесу аплодисментами, и некоторые даже кричали: автора! Третье действие, когда Млицкий получает достойное наказание, вызвало заметное удовольствие». Это заслуженное наказание особенно претит Чуковскому: «Млицкий — трус, раб, жалкий человек, — как сурово осудил бы его Ибсен, как страстно проклял бы его Горький, но они придумали бы ему другую казнь, горшную той, какую дал ему Пшибышевский. Они дали бы ему его счастье,

рабское, безмятежное счастье, — от которого в ужасе бы отвернулся строитель Сольнес, от которого „черной молнией“ улетел бы Буревестник»¹¹⁹.

В рассуждениях о символах, которыми мыслит Ибсен, Чуковский сравнивает его символические образы со скульптурой, на которую наброшено полотно, более или менее прилегающее, очерчивающее контуры. «Ибсен почти во всех драмах заставляет нас угадывать — по складкам покрывала — формы прекрасного изваяния, которое под ним скрывается. Но иногда, как в „Маленьком Эйольфе“, его столько же интересует самое покрывало, сколько и скрывающаяся за ним статуя; а иногда, как в „Строителе Сольнесе“, нет ни единой самоцельной складки, «которая заинтересовала бы Ибсена сама по себе, безотносительно к этим формам»¹²⁰. В статье «„Строитель Сольнес“ Ибсена в постановке А.Л. Волынского»¹²¹ Чуковский подчеркивает аскезу драматурга и отмечает, что четкого символа, которого требует Ибсен, «ясного уразумения этой философской, „интроспективной“ драмы не было и в этом спектакле; напротив, сколько было зрителей, столько и различных толкований ее». Для него ценно, что эти толкования были, «было стремление к ним, потребность в них. Игра артистов ничего в Ибсене не истолковывала, ничего не объясняла, но она возбуждала вопросы, она намечала тревожные проблемы». Уже в том, как зрители не зевали, не возмущались, не смеялись, а приобщались, он видит громадный шаг в сторону от рутинного театра (когда о «Докторе Штокмане» провинциальный артист не шутя говорил: «Вот пьеса, где затрагивается вопрос, наболевший у вашего города — вопрос о канализации», а «Строителя Сольнеса» воспринимали как водевиль из жизни архитектора)¹²².

Но символов актерам «Пассажа» создать не удалось, а ведь Ибсен не писал «Сольнеса самого по себе, как типа, как

характера, как человека», но — как «волю, рвущуюся к далекому, забытому идеалу, к своему небу, к своему Богу», и остальных — как «жертв этой воли, тоскующей по своему Богу». А Гильду — как «мечту, молитву, душу»¹²³. Спектакль же показал только, «что духовная трагедия чужда даже вдохновеннейшим из наших артистов. Душевные подъемы, душевные томления — в этом они великолепны, что же до духовных — здесь они совершенно беспомощны»¹²⁴. Причина — зависимость от привычного. От ожидания зрителя («больше всех других представителей искусства — завися от большой публики, — артисты поневоле ассимилируют ее вкусы и настроения»¹²⁵) и от раз и навсегда выработанной манеры игры: Ибсен мстит В.Ф. Комиссаржевской «за ее Зудермана, Шницлера, Потапенку»¹²⁶. К Гильде — героине, живущей на границе мира реального и мира идей, — актриса подошла «с теми же приемами и жестами, с какими подходила к разным Мариккам да Клэрхэн обычного своего репертуара, — и из грандиозного, величественного ибсеновского создания получилась какая-то наивная, эксцентрическая и даже смешная фигурка»¹²⁷.

Однако в следующем номере «Театральной России», вернувшись к этой теме (и, может быть, пересмотрев спектакль), Чуковский, говоря о «колебаниях между новыми, оригинальными приемами, и старыми, привычными, актерскими», оправдывает их как раз тем, что «Гильда для Ибсена является то символом, то реальностью». Дрейфуя между тремя-четырьмя постоянными приемами, на которые Комиссаржевская «нет-нет да и сбивалась в своей игре», и идеями Волынского, актриса, считает критик, невольно осуществляла «истинную сущность двойственного». Хотя «в тысяче маленьких подробностей, где Гильда — конкретный, осязательный образ», Комиссаржевская играла лучше, чем во втором акте, где «все же чувствовалась в ее игре какая-то

деланность, напряженность»¹²⁸. Ему досадно, что и в игре Комиссаржевской внутренний диалог подчас заменяется внешним, «хоть и ослепительно-блестящим (например, во II акте), но все поверхностным, — душевным, а не духовным»¹²⁹.

К. В. Бравича в роли Сольнеса Чуковский одобряет за «царственный, величавый дух, живущий наедине со своим Богом»¹³⁰. Актер, «точно все время прислушиваясь к чему-то внутри себя»¹³¹, диалог с Гильдой превращает в диалог с самим собой, в монолог. Но все же Чуковский и игрой Бравича неудовлетворен, советует «избавиться от его обычного вялого тона» и разочарованно восклицает: «...поистине, если он дал нам Сольнеса, — он укрыл от нас его трагедию, трагедию творца, побежденного своим творением, жизнью искушающего правду своего вдохновения»¹³². А в следующем номере журнала так и вовсе заключает, что «порою, — игра его чересчур внешняя», пользующаяся обычными трагическими жестами и устоявшимися голосовыми модуляциями.

Чуковский проникательно заключает, что главное требование, которое драматургия Ибсена предъявляет актерам, — это «передать психологию, которая становится логикой»¹³³. Он интуитивно чувствует проблему воплощения символизма как проблему театральную, ищет, через что тот может быть выражен на сцене, ходит в театр в надежде увидеть там сценический эквивалент тому, что открывает Новая драма. Надежда столь сильна, что и интуиция и чувство капитулировали перед ней в случае с «метерлинковским спектаклем»¹³⁴. Радость от самого факта появления Метерлинка в репертуаре МХТ лишила Чуковского объективности. Спектакль публикой был отвергнут («Вместо обычного энтузиазма, шума рукоплесканий — немая тишина. Даже как будто попытка пошикать»¹³⁵), режиссером осознан как «тупик»¹³⁶, а для рецензентов обозначил «проблему символизма в сценическом искусстве»¹³⁷, которая

на опыте этого «спектакля МХТ большинством критиков признавалась нерешенной и нерешаемой»¹³⁸. Чуковский же принял постановку безоговорочно, даже не обмолвившись об этой проблеме. О тех журналистах, кто посмел критиковать спектакль, он отзывался резко: «Да неужели же есть такие ашантии»¹³⁹ — критики, которые смеют видеть в этом не вдохновение, не творчество, а ремесло... „машину со множеством винтиков и шпучек“. Нет, поэзия машинами не делается, а кто не чувствует поэзии метерлинковских драм в постановке москвичей, тот сам машина, машина для писания рецензий, и скверных рецензий к тому же»¹⁴⁰.

Безнадежные однообразные речи персонажей звучат для Чуковского сквозь далекий шелест моря «как-то певуче, сливаясь в одну скорбную, осеннюю мелодию»¹⁴¹, через которую прорывается «безумный вопль», гармоничный в смятении трагической красоты. Подробно проработанная мизансцена «Слепых» видится ему вплетенной в сценографию: люди, копошащиеся среди опрокинутых деревьев. По мысли Чуковского, выход символизму дает контраст прижавшихся к земле людишек и могучей мрачной природы — кипарисов, зловеще тянущихся к «мутным, грязным тучам», «ветвей, где ютятся черные, страшные птицы». В «Там, внутри» Чуковского очаровывает явленный через быт трагизм разлада меж внутренним и внешним: «Кажется, будто перед вами целый ряд старинных картинок, написанных сочной фламандской кистью. Гармонично, грациозно движутся, улыбаются, работают и отдыхают — эти люди в уютном, милом, с детства знакомом им доме»¹⁴², за стенами которого — смерть.

Много позже, в 1961 году, перед детским переделкинским спектаклем «Ореховый прутик» Чуковский вспоминает «Слепых» МХТ как одно из самых сильных театральных впечатлений: «Вчера я дошкандыбал до костра — увидел такое пред-

спектакльное настроение, какое помню только в Худож. театре перед постановкой „Слепых“ Метерлинка»¹⁴³. Основываясь скорее на чутье драматургическом, чем сценическом, Чуковский называет спектакль «чудом художественного проникновения»¹⁴⁴ и провозглашает Художественный театр первооткрывателем Метерлинка. Так его приверженность «линии интуиции и чувства» оказалась сильнее даже, чем у самого Станиславского.

Узнав, что Художественный театр ставит «Драму жизни» Гамсуна в стилизованном виде, Чуковский «даже как будто обиделся»¹⁴⁵. Перед премьерой он берет у Станиславского интервью, где в преамбуле заявляет: «Сверчок или сморчок, или все равно кто, — интересовал нас в искусстве лишь постольку, поскольку он выражал... душу художника, и должно быть, Станиславский ровно столько и давал нам этих сверчков, если мы, уходя из театра, не сверчков уносили, а мелодию, а волнение, а светлую грусть художественной радости. Когда появился Мейерхольд, взял за руку г-жу Комиссаржевскую и заявил, что души нужно раздевать, мы только изумились. Ибо полагали, что в искусстве все стены, стулья, сверчки, сморчки, червячки только затем и служат, чтобы раздеть, выявить, объяснить, излить, обнаружить эту бедную человеческую душу»¹⁴⁶.

Разговор идет о сценическом освоении символической драматургии. Станиславский видит камень преткновения в «неизбежной реальности всех театральных средств: громоздкости кулис, тяжести человеческого тела», декораций, но почему-то никак не в способе актерского существования. Понимая, что «реальность убила бы ее [пьесу] и сделала бы ее анекдотом», признается: «Конечно, мы не ставим ее и в символическом стиле. Я даже не знаю, что такое символическая пьеса». Демонстрируя стойкую приверженность собственному режиссерскому методу, Станиславский решает «играть ее на голом

нерве — взять ее как драму психологическую»¹⁴⁷. А Чуковскому важно, что МХТ взялся за Гамсуна, как до того за Метерлинка. Это близкое ему, как Л. Андреев, Уитмен, Ибсен¹⁴⁸. Готов похвалить Передвижной театр П. П. Гайдебурова за самый выбор «Маленького Эйольфа» для открытия театра — «этот выбор сразу устанавливает определенный взгляд на новое художественное предприятие, намечает, так сказать, его дальнейшую программу... И как бы слабо ни было исполнение задачи, оно значительно искупается самой задачей»¹⁴⁹.

Репертуар для Чуковского характеризует режиссера (что, в свою очередь, характеризует его как театрального критика). Он судит о театре по уровню, изменчивости, своевременности и, главное, художественности репертуара. «Порою кажется, что артисты литературно-художественного театра задались специальной целью ставить пьесы наименее литературные и наименее художественные... И чего смотрит г. Гловацкий, этот дельный и опытный режиссер?»¹⁵⁰ — вопрошает критик. Чтобы намекнуть читателю, как худо положение английского театра, он считает достаточным сказать, что «та декоративная пьеса Сарду, которая в России провалилась с первого же раза, „Данте“, — там в Друрилэнском театре выдержала сотни представлений»¹⁵¹. О «Секрете Полишинеля» Ф. Вольфа: «Для публики „Нового театра“ — эта водевильная комедия будет истинным кладом, среди таких пьес, как „За честь мундира“, „Семнадцатилетие“ и прочее»¹⁵². Слабость чеховских «Миниатюр» Художественного театра объясняет «чрезвычайно неудачным выбором этих рассказов»¹⁵³. А об устаревшей программе Нового театра говорит: «Это все равно, что поставить в XXV веке боборыкинскую Накипь, где изобличается декадентство»¹⁵⁴.

Но по рецензиям Чуковского легко заключить и о степени художественности спектакля, если роль режиссера в нем

можно углядеть только в выборе перевода и бутафории и совсем забыть про него не позволяют откровенные несуразности. В «Фарисеях» Чуковский не мог не заметить «режиссеру... что умирающих не кладут одетыми на диван, где ноги не умещаются и приходится держать их как-то кверху»¹⁵⁵. В «Безумной Юльке» его потряс портрет В. Короленко, который «упорно провисел все 4 действия в квартире буржуазно-польской семьи»¹⁵⁶. Алогичное оформление в жизнеподобных постановках смешит критика, заставляя сверяться с авторскими ремарками. Он вообще против любой халатности (его угнетает незнание ролей, небрежность грима, неумение держаться на сцене, случайный подбор реквизита) и внимателен к мелочам, особенно когда это противоречит принципам конкретного театра. Вот характерное замечание — в «Иванове» МХТ газета «Голос» при жизни героя (человека 80-х, 90-х годов) уже не существовала, а студент одет в «нынешнюю» студенческую форму, хотя в 60-е такой не носили¹⁵⁷. Это его дотошливое чтение как литературного, так и сценического текста многими воспринималось как придирчивость и становилось золотой жилой для пародий и сатирических зарисовок¹⁵⁸.

В эпиграмме Саши Черного «Корней Белинский»¹⁵⁹ (1909–1911) пародия на излюбленные приемы критика Чуковского. (Как вспоминает Е. Шварц, начал читать ее «Корней Иванович, весело улыбаясь, а кончил мрачно, упавшим голосом, прищурив один глаз. И, подумав, сказал: „Все это верно“»¹⁶⁰.) К театральной критике Чуковского эпиграмма относится в той же степени, что и к литературной, с одной лишь разницей: в театре Чуковский все-таки любитель. Потому зачастую использует приемы и модели литературной критики, пропускает собственно театральные проблемы, многое готов простить за выбор талантливой пьесы. Он здесь пристрастен так же, как в литературной критике, но

менее свободен, ибо не профессионал. Зато так же критически страстен, глаза и язвительны. Афористичен. Показательно, как он хвалит чужую статью о театре: «Острая, полная неотразимых силлогизмов»¹⁶¹. Схожа и структура его литературных и театральных статей, точно уловленная Сашей Черным: «Седлает линию... Ее зовут кривая»¹⁶². Увлекает в глубь статей Чуковского именно парадоксальная траектория мысли. Порою его театральные рецензии носят характер беглого обзора (писал их быстро, не относился к ним слишком серьезно, не правил с присущим ему мучительным перфекционизмом), но нигде в них нет монотонности изложения. А есть — смысловой зигзаг. Чуковский всегда в полемике, это движет его мысль: «А хитрый гнев критического бокса / Все рвется в истерический футбол»¹⁶³. Остер, горяч; тщательность разбора соседствует с лихой фельетонной (по меркам того времени) интонацией. По собственному его определению, «фельетон, как и афиша, не смеет быть вялым, не смеет шептать и интимничать, в нем напряжен каждый нерв, он весь — электричество»¹⁶⁴. Адресат его газетных текстов, как и адресат афиш, лекций, — не собеседник, а толпа; отсюда и их энергия, и драматизм. Перебирая в 1921 году старые статьи, Чуковский остается ими недоволен (как, впрочем, он недоволен своими текстами всегда), но в то же время осознает, что «писал их, как лекции, которые имеют свои законы — почти те же, что и драма. Здесь должно быть действие, движение, борьба, азарт — никаких тонкостей, все площадное»¹⁶⁵. И все же предмет разговора влияет на стиль, и его статья о Художественном театре будет отличаться от статьи о народных мистериях, как «какая-то загадочная молитва»¹⁶⁶ от «крепкой, здоровой поэзии, пахнувшей элем и бифштексом»¹⁶⁷.

Загадочная молитва — это об «Иванове». С точки зрения построения критического текста, причем текста об актерских

работах, эта статья вдохновенней и подробней прочих. Однако чутье на сей раз подводит Чуковского, когда игру он превозносит, а пьесу объявляет «худшей чеховской вещью»: «Иванов», по его мнению, «в сравнении с другими, дидактичен и примитивен»¹⁶⁸, «в нем есть дешевые эффекты, вроде появления Сарры со Львовым в ту минуту, как Иванов целуется с Шурой, в нем есть длинные монологи, невыносимые для художественной правды; ведь он построен очень искусственно, в нем видны все недостатки, все промахи неопытного драматурга»¹⁶⁹. В оценке пьесы Чуковский ссылается и на самого автора, который, «как мы знаем из его писем, остался ею очень недоволен»¹⁷⁰. Но, трактуя персонажей, автора не чувствует и о письмах его забывает.

Если Чехов противопоставлял Иванова остальным героям, всему водевильному миру Зюзяшки, то Чуковский, напротив, восхищен тем, как роль растворяется в ансамбле. Чехов писал А. Суворину: «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это — одиночество. <...> Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такие, как доктор... Всем им нет дела до его чувств и перемены в нем»¹⁷¹. Чуковский же считает достижением, что в спектакле «все, а не один только Иванов, переживают общую единую драму». Не чувствуя, как это противоречит поэтике пьесы, критик одобряет то, что в постановке центр тяжести смещается, рассеиваясь по всему спектаклю, что он «равно всюду, в каждый отдельный момент, в каждом отдельном лице». А ведь пьеса все-таки строится вокруг центрального героя, и если Художественный театр, верный найденному методу, по инерции сохраняет и в «Иванове» «группу лиц без центра», то Чуковский ошибается, вменяя это ему в заслугу: «Уходя из театра, вы будете помнить Иванова ровно столько же, сколько и Петра, его лакея (в удивительном исполнении г. Леонтьева)»¹⁷².

Критик сам растворился в атмосфере спектакля. «В начале I-го акта публика упорно покашливала, шевелилась, шумела. Но потом наступила тишина восторга». Всеобщего таянья, взаимопроникновения: «Исчез Чехов, исчезла пьеса, исчезли артисты, — исчез и я, как рецензент». Что, однако, не помешало ему зафиксировать особенности актерской игры. Помешало — отнестись к ней критически. Несмотря на то, что образ Иванова критик счел «самым бедным» из всех, сыгранных В. И. Качаловым, он отметил мастерскую растушевку роли, сместившую акценты и придавшую «ему, его страданиям и речам столько мягкости, столько изящества»¹⁷³ (и — ни слова о неврастенике, коим его сочли многие рецензенты, ни намек на ту кардиограмму возбуждений и спадов, которую рисовал Чехов). По-видимому, «самым бедным» образ получился как раз из-за того, что не стал центральным, из-за того, что «роль, на которой актеру можно развернуться и показать талант»¹⁷⁴, потерялась в спектакле.

Львова, коего Чехов называл «олицетворенным шаблоном, ходячей тенденцией», которая даже «угрызений совести никогда не чувствует»¹⁷⁵, Чуковский трактует ближе к автору. Достижением И. М. Москвина он назвал явленную в докторе «душевную топорность, душевную деревянность. <...> Нет тонкости, нет артистичности, нет внутреннего напева в душе у Львова, и много нужно было артисту тонкости и артистичности, чтобы передать эту нищету духа»¹⁷⁶. Образ Саши Чуковский трактует слишком всерьез. Хвалит исполнительницу (Л. А. Косминская) за простоту, «девичью ясность», задор, «вегетарианскую молодость», в которой чуется «какая-то скорбная складка, какая-то тихая жажда подвижничества»¹⁷⁷. А ведь Чехов резко откомментировал такое «подвижничество»: «Едва Иванов пал духом, как девица — тут как тут. Она этого только и ждала. Помилуйте, у нее такая благодарная, святая задача! Она воскресит

упавшего, поставит его на ноги, даст ему счастье...»¹⁷⁸.

Что уж говорить о понятном восторге от «сверхъестественного» перевоплощения Станиславского в роли графа Шабельского. «Походка, изгиб спины, медленная барская речь, бессильное благородство души, трогательная растерянность старого ребенка»¹⁷⁹. Оправдание персонажа, считал он, сказалось в волнующей мимике «дряхлой развалины»: «порою в одной его улыбке — целая бездна противоположных ощущений, сложных переживаний: здесь и презрение к себе, к своему унижению, и нежная грусть по невозвратном прошлому, и напрасная жажда цинизма: „а не устроить ли мне эту гнусность?“ — и главное, какая-то умилительная поэтичность этой увядающей красивой души»¹⁸⁰. То, что Чехов не наделил благородной душой «такого сукиного сына, как мой граф»¹⁸¹, Чуковский не замечает. И Станиславский-режиссер, и Станиславский-актер мог истолковывать пьесу и ее образы согласно своим правилам, но Чуковский-критик здесь, как и везде, исходит из пьесы. Именно так он понимает «Иванова».

Единственное, что смущает его в постановке, — это «некоторая переигранность, излишняя нарочитость простоты и естественности»¹⁸² — то, как Егорушка долго тушит свечу, как пускают серый чад от фейерверков на первые ряды партера, как газета свешивается со стола, демонстрируя заголовки. Критик предсказывает, что узнаваемые приемы, растражированные по провинции «маленькими Станиславскими», обесценятся и вскоре перестанут действовать, ибо «вызвать настроение можно только тогда, если зритель не замечает, какими приемами вы его вызываете», не думает: «вот погасили огонь и заиграли за сценой на гармонике, чтобы вызвать мое настроение»¹⁸³. Опасность видится ему в том, что у театра «уже начал вырабатываться ритуал» и «может создаться академический трафарет». «Тут нужно

вечно новое и новое творчество, вечно новые художественные приемы»¹⁸⁴, — заключает критик.

Но не все новое он готов принять. В новом он часто видит старое, в «антибуржуазном» «буржуазное». Обозревая премьеры театра на Офицерской, Чуковский недоумевает, почему «вдруг из архива берут Пшибышевского и, волнуясь, и брызжа, и споря, ставят с Денисовым-художником торжественно, как что-то самое нужное, самое выстраданное, и самое современное, „Вечную Сказку“»¹⁸⁵. Пьеса и правда «претенциозная, нарочито фатальная, с искусственной и кокетливой интригой, навязывала актерам выпренный тон и вычурное позирование»¹⁸⁶ вместо той примитивистской стилизации, которой хотел режиссер. К тому же заданные им «правила предполагаемой игры были рассчитаны не на Комиссаржевскую» — на Е. В. Филиппову¹⁸⁷. Не зная об экстренной замене Филипповой и о вводе К. В. Бравича вместо М. А. Бецкого, Чуковский все же почувствовал, как не действуют закрепленные актерские приемы: «Г-жа Комиссаржевская-Сонка по-прежнему в патетических местах сметает с лица паутинки, по-прежнему становится на носки и стекленеет перед тем, как повысить голос»¹⁸⁸.

Недоумение Чуковского вызывает и выбор «Трагедии любви» Г. Гейберга, о которой критик был самого низкого мнения. «Г-на Мейерхольда кто-то обманул, что это пьеса — декадентская. А пьеса оказалась просто неумная и скучная»¹⁸⁹. А потому, считает он, Бравичу — Эрику Краузе и Мейерхольду — Гадельну приходится «поочередно и неоднократно влюбляться в г-жу Комиссаржевскую» и пытаться «хоть немного оправдать свои декорации в стиле Царскосельского вокзала»¹⁹⁰. Постановка «Комедии любви» Ибсена вызывает у критика ассоциацию с приевшейся модернизацией повседневности: «с модернизированными брелоками, чер-

нильницами, вывесками»¹⁹¹. А «Свадьба Зобеиды» Гофмансталь кажется ему «бонбоньерочной вещью». «Ловкая, умелая, в меру резонерская, в меру добродетельная, в меру стилизованная» — пьеса утомляет «красивостью — без красоты»¹⁹², тем паче что переведена нарочито звучными стихами О. Чуминой. Но и «прием антибуржуазного гротеска»¹⁹³ — как это позже охарактеризует Рудницкий — в постановке «Чудо святого Антония» Метерлинка Чуковского не впечатлил — «такое эпатирование тоже стало буржуазным». Режиссер, по мнению критика, «уж слишком» старался «показать мистику лицом», а актеры «играли Метерлинка, словно бы это Иван Щеглов. Подчеркивали остроты, передерживали паузы, ускоряли темп игры до водевильного»¹⁹⁴. Если замечание о режиссере кажется неоправданным, то об актерской игре — скорее верным. Рудницкий писал о том, что стремление Мейерхольда представить персонажей «не столько смешными, „сколько страшными и даже кошмарными“» на деле «удалось... только отчасти — артисты порой срывались в водевильный тон»¹⁹⁵, с «провинциальной откровенностью»¹⁹⁶ выпячивая «швы» наружу.

Критик предостерегает режиссера от воодушевления «дешевым высокомерием декадентского романтика»¹⁹⁷ Пшибышевского, от ненужной, по его мнению, стилизации бытовых положений. «Не хочу нищестанства, газетного, уличного; не хочу речей Заратустры из уст г. Бравича»¹⁹⁸ («Вечная сказка»); «говоришь: нет, нет, не надо мне святого Антония! Говоришь: нет, нет, будем есть куропаток и боготворить полисмена»¹⁹⁹ («Чудо святого Антония»); «хотелось, назло Мейерхольду и этому молоденькому г. Бецкому, который играет Фалька, как Хлестакова, думать: нет, не хочу романтизма, хочу твердого, уверенного быта, хочу спокойствия и традиций»²⁰⁰ («Комедия любви»). Чуковский упрямо восстает «против этих ненужно

ритмических речей, ненужно стилизованных одежд, ненужно декадентских декораций. Назло всему этому»²⁰¹. Называя все это «декадансом декаданса» и вынося театру жестокое обвинение в скуке, критик на страницах символистского «Золотого руна» не страшится выступить с позиций здравого смысла: «Хотим правды, а не стиля, правды, а не ритма, правды, а не подбора тонов»²⁰². Он так охвачен пафосом отрицания и порицания — то псевдо Новой драмы, то псевдостилизации, что оставляет за скобками театр как таковой, не говорит о собственно театральной материи перечисленных спектаклей.

Но когда речь заходит о «Балаганчике», он принимает и стилизацию Мейерхольда, которая «пришлась здесь кстати»²⁰³, да и вообще — готов простить режиссеру все «грехи» «за смелую, оригинальную, вдохновенную постановку „Балаганчика“»²⁰⁴. Его восторги — по большей части в адрес Блока, перебрасывающего «трагедии, как мячики»²⁰⁵. Он видит в «Балаганчике» единственный «акт богоборчества в современной поэзии», «единственное осуществление мистического анархизма». В «изыщном богохулении, нежном проклятии мировой пустоте» сквозь «прекрасное равнодушие отчаявшегося» Чуковский читает язык условной игры, театра, где «картонная невеста — это страшно. Клюквенный сок — это страшно. „Даль, видимая в окне, нарисована только на бумаге“ — это страшно». Он чувствует у Блока эту «сложную, очень утонченную эмоцию», которую передать можно только новым театральным языком, и считает, что Мейерхольд обрел его в «Балаганчике». Жаль только, что критик, хоть и отмечает А. Феону — Автора, игравшего с «какою-то цирковой стремительностью»²⁰⁶, не замечает «кухни» театра, явленной зрителю и воздействующей на него подчас сильнее, чем само действие.

Но — восхищение Мейерхольдом-художником, «большим тактом» его игры:

«ни одного ложного движения, ни одной фальшивой интонации»²⁰⁷. «Чутье эпохи», чувство искусства Чуковского не подвело, он среди той публики, что «свистала восторженно»²⁰⁸. А из критиков — редкое исключение: «подавляющее большинство рецензий написано в тоне злой усмешки, а порой и глумления над автором и его „Бедламчиком“»²⁰⁹.

В «Балаганчике» Чуковский наконец узрел то, что давно знал, но не находил в театре, — высоту и иронию символизма. Разбирая в следующем номере «Театральной России» постановку «Жизни Человека», он сравнивает пьесу Л. Андреева (страх) с «Балаганчиком» (ужас), и андреевское «кажется, при сравнении, чем-то громоздким и чрезвычайно наивным, провинциальным чем-то. Ибо страх — какая же в нем утонченность, какие же в нем первые и последние ступени. А ужас, он даже шутку допускает, даже буффонаду — жуткую, напряженную»²¹⁰. Сам же спектакль он находит превосходным. «Точно и не артисты играли». Их «утонченный, капризный» тон игры парадоксально сгущал глупое, несчастное — слепое — движение жизни («людям бы ужасаться, а они мелки, суеверны, пляшут и слушают музыку»), доводя до апогея в финале, где «пьяные люди, как черви, ползают друг по другу, сплелись, спутались, извиваются, — и веришь в каждое кошмарное, червивое, трупное их слово». «Главную ценность постановки» Чуковский увидел в том, что режиссер помог автору «удержаться на уровне раз взятого стиля, от которого Андреев нет-нет да и порывался сбежать в закоулочек», помог символически обобщить жизнь человека, превратив «одного архитектора во всякого человека»²¹¹, размыкая единичное — в надличное.

«...И в театре не бываю»

После рецензий, напечатанных в «Золотом руне», Чуковский практически перестает публиковать статьи о театре. Полу-

чается, основное написано им с 1902 по 1907 год. Больше всего — в 1905-м, когда он работал в журнале «Театральная Россия» и сдавал порою по три-четыре материала в номер. «Вот даю тебе слово: выходить из дому только в театр, в „Театральную Россию“ и... на Николаевский вокзал. Только. Больше никуда»²¹², — писал Чуковский жене в это время. Со смертью А. В. Половцева, «потеряв спонсора и покровителя, издание не смогло продержаться за счет подписки и на 44-м номере от 29 октября 1905 года прекратило свое существование»²¹³. Чуковский издает несколько номеров собственного политикосатирического «Сигнала», затем «Сигналы» (после чего ему даже приходится на время бежать из Петербурга под именем англичанина Вильямса). Пару лет он еще изредка пишет рецензии, можно было бы писать и дальше. Но. Ежедневный критический труд — он ради хлеба, чтобы выжила семья. Работа «поденщика, который в 24 года должен содержать сестру, мать, жену, двух детей, себя, няньку, мамку, кухарку, платить по чужим вексям...»²¹⁴. Другое дело — что Чуковский делал ее со всем дарованным ему талантом и темпераментом. «Трудоспособен до страсти»²¹⁵, — говорил о нем Шварц. Сам же Чуковский писал о себе: «...я много занимался философией, жадно учился, а стал фельетонистом, по пятачку за строчку»²¹⁶. Почти то же в некрологе о коллеге по «Театральной России»; тут явственна рефлексия: «На пятаки разменялся могучий талант. Незаметными, ненужными вспышками выгорел большой огонь, никого не согрел, ничего не осветил»²¹⁷. В этой статье «Памяти Евг. Соловьева» сказано много личного и о «проклятом времени... когда быть русским писателем так тяжело, так больно и порою так стыдно»²¹⁸, и о работе «изо дня в день, вечно к сроку, вечно к спеху, судорожно, бессвязно, не имея времени перечитать написанное, остановиться, осмотреться»²¹⁹. Ведь «у нас критик совсем не

занимается критикой. Так сложилась наша нелепая действительность, что критики наши являются на самом деле бойцами, ратоборцами, мучениками, страстотерпцами во имя того или иного положительного, конкретного житейского идеала. На Западе они в кабинетах, а у нас они на перекрестках». Им — «вся жизнь улицы, все ее невзгоды, страдания, утраты и унижения». Пусть «это дико, это нелепо, это смешно, но это так, и никакими рацеями тут не поможешь»²²⁰. Как только появляется возможность, он практически оставляет критику, с головой уходит в изучение трудов Некрасова и в сочинение литературы для своих и чужих детей²²¹.

Литературу (в том числе детскую²²²) и критику начнет пожирать цензура. 31 декабря 1956 года Чуковский записал в дневнике: «Самая умная статья в „Лит. Москве“ — Александра Крона: о театре»²²³. О прошлом и настоящем, о табуированном. Статья Крона, проблемная, до сего дня актуальная, написана про то, что цензура «сверху» для театра смертоносна, что «искусство знает только одну законную иерархию — это иерархия таланта»²²⁴. Она о том, что «театральное искусство переживает серьезный застой» из-за того, что «критика наших академических театров была объявлена делом антипатриотическим»²²⁵. О том, что «за последнее время развелось такое количество людей и организаций, претендующих на редакторские функции, их права и полномочия приобрели такой преувеличенный характер, что это уже стало бедствием»²²⁶. И «пьесу редактируют все кому не лень, любая очередная кампания, к примеру, борьба с пьянством может послужить поводом, чтобы потребовать переделки уже идущей на сцене пьесы». Критика — под такой же редактурой: «по прежнему существует порядок, при котором хуже пишущие и меньше знающие имеют полную возможность править тех, кто лучше пишет и больше знает. Выбрасывать и вписывать целые

абзацы считается в порядке вещей»²²⁷. Везде непрофессионализм, «ведущие актеры директорствуют, работники аппарата... защищают диссертации. Диссертации эти стоит перечитать, что же касается артистов на директорских ролях, то с уверенностью можно утверждать только одно: свои лучшие роли они создали до приказа об их назначении»²²⁸. Эти новоявленные директора отстраняют Н. Акимову от руководства его же театром, а театр, выступавший «в труднейшие годы войны и блокады», уничтожают «росчерком пера — при очередной реорганизации для него не нашлось нужной рубрики»²²⁹. Текст Крона завершался манифестально: «Театр не может жить без критики, выражающей общественное мнение. Нужна широкая дискуссия, печатная и устная. <...> Надо восстановить обычай оперативно откликаться на каждую премьеру, развивать печатную полемику... Вернуть профессиональных критиков в общую прессу и расширить специальную...»²³⁰. Оттепельные кроновские «Заметки писателя» — с припиской «эта статья, вероятно, не будет напечатана. Но переписана она не будет»²³¹ — все-таки вышли в печать. После чего альманах «Литературная Москва» был закрыт. Чуковскому мысли Крона близки, все это так или иначе присутствует в его дневниках.

Отход Чуковского от театральной критики мог быть вызван и причиной сугубо личной: критик рано заболел — бессонницей — на всю жизнь. Заболел по причине перенапряжения и «тонкости натуры... сейчас это называют сверхчувствительностью, гипер-сенситивностью»²³². Мучился чудовищно. «Полосы бессонницы»²³³ длились месяцами. В это время Чуковский мог «вести только механическую работу»²³⁴. Ему не помогало ни одно лекарство, кроме одного: «ложиться как можно раньше и слушать чтение»²³⁵. Хотя с 1907-го он в Куокколе, в 1911–1912-х еще иногда живет в Петербурге и, как

вспоминает его сын, покупает на выходе из «Пассажа» «журнальчик „Обозрение театров“»²³⁶. Но вечерами почти никуда не ходит. Из письма 1912 года: «...ведь мой ужас в том, что я болен. <...> Стоит мне пойти в театр, пройти по Невскому — и я не сплю, подавленный впечатлениями»²³⁷. В этом году он окончательно переезжает в Куокколу и с тех пор жестко ограничивает себя: «...детский режим. Увы, увы. Я ложусь в 8 час. вечера — и если нарушу этот порядок, то потом у меня все разладится на несколько дней. Я ведь и в театре не бываю, и людей не вижу, живу, как в тюрьме»²³⁸. По словам Лидии Чуковской, «пытаясь одолеть болезнь, двадцатипятилетний человек, молодой, общительный, жадный до всякой новизны, раз и навсегда отрубил от своего дня самое многолюдное время — вечер, а вместе с вечером — всю увлекательную пестроту городской, шумной и разнообразной жизни: театры...»²³⁹, посвятив себя целиком и полностью литературе. Хотя «случались и премьеры, и юбилеи, но в виде превеликого исключения»²⁴⁰.

В виде «превеликого исключения» в 1913-м он посмотрел «Владимира Маяковского» в театре «Луна-Парк», на Офицерской, 39. В памяти тут же возникли видения прошлого — театр на Офицерской и два его лучших, по мнению Чуковского, спектакля. В рецензии он постановку футуристского действия, где «никакого бунта... не было», а «все было привычно и прилично»²⁴¹, невольно противопоставляет былому, «ведь в этом же зале когда-то покойная Комиссаржевская с Мейерхольдом ставили „Балаганчик“, „Жизнь человека“»²⁴². Спустя десять лет, в 1923-м, сформулирует: «Леонид Андреев и Блок, — болеют мировой чепухой и ненавидят ее»²⁴³. Сформулирует, сравнивая их с Сингом, который «не проклинает мировую чепуху, но благословляет ее»²⁴⁴.

Чуковский видит: беря тему фарсовую, ирландский драматург превращает ее, бла-

годаря языку, в «произведение высокой поэзии». Для изображения пышных героев — «пышный язык». «Их речи действительно начинают пахнуть орехами и яблоками. Последний пропойца говорит у Синга так нарядно, картинно, певуче, что поневоле восхищаешься им»²⁴⁵, — пишет Чуковский в предисловии к пьесе «Герой» в его переводе. Эта статья — сочная, стремительная — сочинялась в муках: «У меня и сейчас сохраняются три статьи, которые я забраковал — только четвертая хоть немного удовлетворила меня»²⁴⁶. А из редакционного сектора Госиздата приходит бумага: «Так как Чуковский выражает свои собственные мысли — выбросить предисловие»²⁴⁷. 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»²⁴⁸.

«Всечеловеческое значение», в приписывании которого его обвиняли, и правда было дорого Чуковскому, считавшему пьесу перемахнувшей границы национального и общечеловеческого. В Синге он видел «эстета, приверженца искусства для искусства»²⁴⁹, живущего творением легенды, «превращающего воду в вино и грязных убийц в героев»²⁵⁰, нечувствительного к вопросам морали, антидогматического, не знавшего никаких других оценок, кроме эстетических: «даже национализм его был эстетический»²⁵¹. Потому Чуковский поддерживает подход Первой студии

МХАТ, желавшей ставить его перевод вне ирландского колорита — о вселенском. И национальному, и социальному (которое в то время понималось как «общечеловеческое») Чуковский противопоставлял «всечеловеческое»²⁵². Но, посмотрев в 1923 году²⁵³ спектакль, отштытывается: «...о рыжие и голубые парики, о клоунские прыжки, о визги, о хрюканье, о цирковые трюки! Тонкая, насыщенная психологией вещь стала отвратительно трескучей»²⁵⁴. Впрочем, Чуковский глобально не принимает ни время, ни его искусство: «...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»²⁵⁵.

Высокий гротеск остался для него сопряжен с началом века, с мейерхольдовскими «Балаганчиком» и «Жизнью Человека». Не будучи профессиональным театральным критиком, и если уж критиком — то скорее критиком МХТ, воспринимая сценическое в русле «интуиции и чувства», через Чехова, гротесковую природу мейерхольдовского «Балаганчика» Чуковский, однако, воспринял сразу и остро: «И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками»²⁵⁶. А двадцать лет спустя писал, как его в мейерхольдовских постановках 1920-х годов «поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят

в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой»²⁵⁷. Это свойство «гениального знатока человеческой психофизики»²⁵⁸ для Чуковского было даже важнее, чем столь ценимое им у Мейерхольда «органическое чувство стиля»²⁵⁹. Трюк режиссерский, опрокидывающий зрителя в душу персонажа, он ассоциировал с литературным. В этом видел дар писателя. «Оттого то он и может ставить „Лес“ и „Ревизора“ по-новому»²⁶⁰.

«Ставит, как будто пишет». Мейерхольд, готовясь к докладу о «чаплинизме», относит этот тезис не только к Чаплину, но и к себе: «Так сделаны мой „Лес“, мой „Ревизор“ (писательски)»²⁶¹. Когда выступает в ленинградском Доме кино, добавляет: «Это стремление ворваться со своим собственным принципом в тот материал, который я беру в обработку, открыл только один человек из живущих ныне — Корней Чуковский, который другому лицу мимоходом сказал, что он как бы читает книгу, когда видит мои работы»²⁶². Об этом же в письме Чуковского к Лео Арнштаму: «Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса»²⁶³. Одаренный чутьем сцены, Чуковский вообще много чего «мимоходом сказал».

Примечания

¹ Чуковский К. Я почувствовал себя новым Колумбом: К постановке «Сэди» или «Ливень» в Ак-Драме и театре «Комедии» // Рабочий и театр. 1926. № 15. С. 14.

² См.: Чуковский К. Дары средних веков: О мистериях // Нева. 1908. № 33. Стб. 39–46.

³ Премьера — 16 июля 1917 г. Пьеса не сохранилась, лишь черновик пригласительного билета найден Кларой Лозовской, 17 лет работавшей секретарем Чуковского. См.: Лозовская К. Записки се-

кретаря // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977. С. 221.

⁴ См.: Чуковская Л. Памяти детства // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 2012. С. 43.

⁵ Цит. по: Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб., 1996. С. 102.

⁶ Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979. С. 336.

⁷ Там же. С. 335.

⁸ Февральский А. В. Комментарии // Мейерхольд В. Э. Статьи,

письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 536.

⁹ Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2013. Т. 15. Письма. С. 82.

¹⁰ Чукоккала. С. 335.

¹¹ Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 250.

¹² Там же. С. 371.

¹³ Там же. С. 100. В комментариях к собранию сочинений Чуковского это приглашение трактуется несколько иначе: «Вероятно, В. Э. Мейерхольд обратился

к Чуковскому за консультацией в связи с работой над статьей „О старинном театре“ (1908)» (*Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. М., 2013. Т. 14. С. 138).

¹⁴ Там же. С. 250.

¹⁵ *Чуковский К.* «Сэди»: К постановке в Акдраме и в «Комедии» // Красная газета, веч. вып. 1926. 12 апр. С. 4.

¹⁶ *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 15. С. 80.

¹⁷ Там же. С. 39.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Чуковский К.* Я почувствовал себя новым Колумбом: К постановке «Сэди» или «Ливень» в Акдраме и театре «Комедии» // Рабочий и театр. 1926. № 15. С. 14.

²⁰ *Чуковский К.* «Сэди»: К постановке в Акдраме и в «Комедии» // Красная газета, веч. вып. 1926. 12 апр. С. 4.

²¹ *Чуковский К. И.* Дневник: В 3 т. М., 2011. Т. 2. С. 266.

²² Там же. С. 280.

²³ Там же. С. 267.

²⁴ Там же. С. 289.

²⁵ Там же. С. 289–290.

²⁶ Там же. С. 288.

²⁷ Там же. С. 58.

²⁸ В Первой студии хранились элементы сценографии и реквизит из разных спектаклей Художественного театра.

²⁹ *Чуковский К. И.* Серебряный герб // Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 2. С. 522.

³⁰ «Здесь, ум в газете погребя, / Пред нами юноша убогий», — писал о себе критик (*Чуковский К.* Нынешний Евгений Онегин: Роман в 4-х песнях // Одес. новости. 1904. 25 дек. С. 2).

³¹ *Жаботинский В.* Повесть моих дней // *Жаботинский В.* О железной стене. Минск, 2004. С. 480.

³² Дебютировал Чуковский статьей «К вечно-юному вопросу» — вопросу об искусстве ради искусства и самоценном идеале. Позднее отшучивался: «Я плохо помню эту статью, но хорошо помню, что мне заплатили за нее семь рублей и что я мог купить себе наконец на толкучке новые брюки» (*Чуковский К. И.* Как я стал писателем // Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 10. С. 698).

³³ *Жаботинский В.* Повесть моих дней // *Жаботинский В.* О железной стене. С. 479.

³⁴ [Анонс] // Одес. новости. 1902. 25 окт. С. 1.

³⁵ О других рецензентах, вступивших в полемику о «Мещанах» и «На дне» Горького, и вообще о масштабе дискуссии, разразившейся в «Одесских новостях» и в клубе (порой затягивавшейся далеко за полночь), см. послесловие к: Старый театр <И. М. Хейфиц> «Мещане» М. Горького // *Кузичева А. П.* Театральная критика российской провинции, 1880–1917. М., 2006. С. 349–358.

³⁶ *Чуковский К.* Нынешний Евгений Онегин: Роман в 4-х песнях // Одес. новости. 1904. 25 дек. С. 3.

³⁷ Там же.

³⁸ *Чуковский К.* Взгляд и нечто: О «Мещанах» М. Горького // Одес. новости. 1902. 26 окт. С. 2.

³⁹ Там же.

⁴⁰ *Ибнер О.* Мещане // Там же. С. 1.

⁴¹ Там же. С. 2.

⁴² *Чуковский К.* Взгляд и нечто: О «Мещанах» М. Горького // Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Чуковский К.* Паки о «Дне» // Там же. 1903. 15 апр. С. 2.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 112.

⁴⁹ Там же. С. 115.

⁵⁰ *Чуковский К.* Паки о «Дне» // Одес. новости. 1903. 15 апр. С. 1.

⁵¹ *Чуковский К.* Взгляд и нечто: О «Мещанах» М. Горького // Там же. 1902. 26 окт. С. 2.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ См.: *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. СПб., 2013. С. 406.

⁵⁵ *Чуковский К.* Взгляд и нечто: О «Мещанах» М. Горького // Одес. новости. 1902. 26 окт. С. 2.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 68.

⁵⁸ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Провинциальный фельетон //

Театральная Россия. Театральная газета. 1905. № 13. С. 225.

⁵⁹ *Чуковский К.* Драматический театр Киселевича. «Люди» — И. С. Платона // Одес. новости. 1902. 24 дек. С. 3.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ *Чуковский К.* Зал «Гармония». «His Excellency the Governog» // Там же. 4 дек. С. 3.

⁶² Там же.

⁶³ 28 ноября 1902 г. в Городском театре.

⁶⁴ *Чуковский К.* «Две страсти» («Большая любовь») Протопопова // Одес. новости. 1902. 29 нояб. С. 3.

⁶⁵ *Чуковский К.* «Отелло» // Там же. 25 нояб. С. 3.

⁶⁶ Спектакль был дан 23 ноября 1902 г. в Городском театре.

⁶⁷ *Чуковский К.* «Отелло» // Одес. новости. 1902. 25 нояб. С. 3.

⁶⁸ Спектакль шел на сцене Городского театра 24 ноября 1902 г.

⁶⁹ *Чуковский К.* «Дикарка» // Одес. новости. 1902. 26 нояб. С. 3.

⁷⁰ Тут Чуковский что-то путает. Либо Клара в «Вечной любви» Г. Фабера, либо Клерхен в «Гибели Содома» Г. Зудермана.

⁷¹ *Чуковский К.* «Дикарка» // Одес. новости. 1902. 26 нояб. С. 3.

⁷² См. об этом: *Иванова Е.* ЧиЖ. Чуковский и Жаботинский: История отношений в текстах и комментариях. М., 2005. С. 44–45.

⁷³ Там же. С. 45.

⁷⁴ *Лукьянова И. В.* Корней Чуковский. М., 2007. С. 75.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ *Чуковский К.* «Плоды просвещения» в Лондоне // Одес. новости. 1904. 6 июля. С. 3.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ *Чуковский К. И.* Дневник. М., 2011. Т. 3. С. 172.

⁷⁹ *Ч. К.* [Чуковский К.] Памяти Чехова // Театральная Россия. Театральная газета. 1905. № 27. С. 1.

⁸⁰ Чуковский К. Англичане и Чехов // Одес. новости. 1904. 22 июля. С. 3.

⁸¹ *Чуковский К. И.* Сигнал // Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 4. С. 543.

⁸² Там же.

⁸³ Там же. С. 544.

⁸⁴ Там же. С. 545.

⁸⁵ Там же. С. 573.

⁸⁶ 31 номер еженедельника выходил под заголовком «Театральная газета», с 32 по 44/45 печатался вместе с «Музыкальным миром», который до этого издавался параллельно отдельным изданием.

⁸⁷ *Иванова Е. В. К. Чуковский в «Театральной России»* // Театральная периодика в России. М., 2009. С. 213.

⁸⁸ *Петровская И. Ф. Театр и зритель российских столиц, 1895–1917. Л., 1990. С. 244.*

⁸⁹ Корнейчук Николай Васильевич // *Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. 4. С. 245.*

⁹⁰ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Провинциальный фельетон // Театральная Россия. Театральная газета. 1905. № 16. С. 285.

⁹¹ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Провинциальный фельетон // Там же. 1905. № 13. С. 226.

⁹² Там же. С. 225.

⁹³ Там же. С. 226.

⁹⁴ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Провинциальный фельетон // Там же. № 16. С. 284.

⁹⁵ Там же. С. 285.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же. С. 284.

⁹⁸ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] «Семнадцатилетние» // Там же. № 11. С. 170.

⁹⁹ Там же. С. 171.

¹⁰⁰ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Передвижной театр: «Река идет» С. Рафаловича // Там же. № 12. С. 190.

¹⁰¹ Там же. С. 191.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ *Маршак С. Послание К. И. Чуковскому* // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977. С. 205.

¹⁰⁵ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Передвижной театр: «Река идет» С. Рафаловича // Театральная Россия. Театральная газета. 1905. № 12. С. 192.

¹⁰⁶ *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 260.

¹⁰⁷ *Чуковский К. Безумная Юлька («В сетях»)*, ком. Киселевского // Там же. № 14. С. 241.

¹⁰⁸ *Чуковский К. И. Дневник. Т. 1. С. 189.*

¹⁰⁹ *Чуковский К. Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова* // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 295.

¹¹⁰ *Чуковский К. «Слепые»; «Там, внутри», драма Метерлинка* // Там же. № 18. С. 315.

¹¹¹ Там же. С. 316.

¹¹² *Чуковский К. И. Дневник. Т. 1. С. 321.*

¹¹³ *Чуковский К. «Слепые»; «Там, внутри», драма Метерлинка* // Театральная Россия. 1905. № 18. С. 316.

¹¹⁴ *Чуковский К. Пшибышевский о символе* // Вesy. 1904. № 11. С. 34.

¹¹⁵ Александр Константинович Шеллер, писавший под псевдонимом Михайлов, и Григорий Александрович Мачтет.

¹¹⁶ *Чуковский К. Пшибышевский о символе* // Вesy. 1904. № 11. С. 34–35.

¹¹⁷ Там же. С. 37.

¹¹⁸ *Чуковский К. Новый театр: «Ради счастья» драма Ст. Пшибышевского* // Театральная Россия. 1905. № 12. С. 194.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 276.

¹²¹ Спектакль в постановке И. А. Тихомирова Чуковский целиком приписывает А. Л. Волынскому, даже вынося его в заглавие рецензии; действительно, как пишет Ю. Рыбакова, приглашенный в качестве идейного вдохновителя «Волынский фактически руководил постановкой» (*Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 113.*)

¹²² См.: *Чуковский К. Драматический театр: «Строитель Сольнес» драма Ибсена* // Театральная Россия. № 16. С. 277.

¹²³ *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 260.

¹²⁴ Там же. С. 261.

¹²⁵ *Чуковский К. Драматический театр: «Строитель Сольнес» драма Ибсена* // Там же. № 16. С. 277.

¹²⁶ *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 261.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ *Чуковский К. Драматический театр: «Строитель Сольнес» драма Ибсена* // Там же. № 16. С. 278.

¹²⁹ *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 261.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ *Чуковский К. Драматический театр: «Строитель Сольнес» драма Ибсена* // Там же. № 16. С. 278.

¹³² *Чуковский К. Драматический театр Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского* // Там же. № 15. С. 261.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Спектакль МХТ 1904 г. включал в себя «Слепых», «Непрошенную» и «Там, внутри».

¹³⁵ *Ф. [Эфрос Н. Е.] Спектакль Метерлинка* // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. М., 2005. С. 419.

¹³⁶ *Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 406.*

¹³⁷ Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905. С. 418.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ По-видимому, имеется в виду «ашанти» — воинственный негритянский народ в Гвинее.

¹⁴⁰ *Чуковский К. «Слепые»; «Там, внутри», драма Метерлинка* // Театральная Россия. 1905. № 18. С. 316.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ *Чуковский К. И. Дневник. Т. 3. С. 311.*

¹⁴⁴ *Чуковский К. «Слепые»; «Там, внутри», драма Метерлинка* // Театральная Россия. 1905. № 18. С. 317.

- ¹⁴⁵ *Чуковский К.* Драма жизни: Беседа с К. С. Станиславским // Сегодня, СПб. 1907. 4 мая. С. 4.
- ¹⁴⁶ Там же. С. 3–4.
- ¹⁴⁷ Там же. С. 4.
- ¹⁴⁸ См.: *Чуковский К.* Пшибышевский о символе // Весы. 1904. № 11. С. 36–37.
- ¹⁴⁹ *Чуковский К.* «Маленький Эйольф» Ибсена // Театральная Россия. 1905. № 11. С. 174.
- ¹⁵⁰ *Чуковский К.* Новый театр: «Жизнь смеется», ком. В. Фельдмана; «Незрелый плод», ком. Бракко // Там же. № 18. С. 319.
- ¹⁵¹ *Чуковский К.* Заметки читателя: Об английском театре // Там же. № 13. С. 212.
- ¹⁵² *Чуковский К.* Новый театр: Секрет полишинеля. Комедия Вольфа // Там же. № 14. С. 240.
- ¹⁵³ *Чуковский К.* Драмы и «Миниатюры» Чехова // Там же. № 18. С. 318.
- ¹⁵⁴ *Чуковский К.* Новый театр: Секрет полишинеля. Комедия Вольфа // Там же. № 14. С. 241.
- ¹⁵⁵ *Кто бы ни был.* [Чуковский К.] Передвижной театр: «Фариен» Шницлера // Там же. С. 242.
- ¹⁵⁶ *Чуковский К.* Безумная Юлька («В сетях»), ком. Киселевского // Там же. С. 242.
- ¹⁵⁷ См.: *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Там же. № 17. С. 297.
- ¹⁵⁸ Более тридцати, не считая всех тех, что в «Чукокале».
- ¹⁵⁹ *Черный С.* Корней Белинский // *Черный С.* Избранное. Ростов н/Д, 1996. С. 87–88.
- ¹⁶⁰ *Шварц Е.* Белый волк // Воспоминания о Чуковском. М., 2012. С. 228.
- ¹⁶¹ О статье А. Крона «Заметки писателя». См.: *Чуковский К. И.* Дневник. Т. 3. С. 225.
- ¹⁶² *Черный С.* Корней Белинский // *Черный С.* Избранное. С. 87.
- ¹⁶³ Там же.
- ¹⁶⁴ *Чуковский К.* О Леониде Андрееве // Речь. 1910. 6 (19) июня. С. 2.
- ¹⁶⁵ *Чуковский К. И.* Дневник. Т. 1. С. 329.
- ¹⁶⁶ *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 295.
- ¹⁶⁷ *Чуковский К.* Дары средних веков: О мистериях // Нева. 1908. № 33. Стб. 40. Блестящая статья о «балаганах для буффонады и богослужения». О мистерии как «идеальном воплощении интересного, невозвратного, подлого, наивного, жестокого и красивого века»: о поэзии, «наивной и мускулистой, как ее площадные почитатели; жестокой, как они; бросающей вас в атмосферу хриплого хохота, ругательств, бокса, зуботычин и беззаветной веры в Бога, Божью Матерь, Святых и преисподнюю; смешивающей Ирода с Магометом, и Ветхий Завет со вчерашним днем».
- ¹⁶⁸ *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 296.
- ¹⁶⁹ Там же.
- ¹⁷⁰ Там же.
- ¹⁷¹ *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1963. Т. 11. С. 308.
- ¹⁷² *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 296.
- ¹⁷³ Там же.
- ¹⁷⁴ *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 152.
- ¹⁷⁵ Там же. С. 309, 310.
- ¹⁷⁶ *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 297.
- ¹⁷⁷ Там же.
- ¹⁷⁸ *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 310.
- ¹⁷⁹ *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 296.
- ¹⁸⁰ Там же. С. 297.
- ¹⁸¹ *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 311.
- ¹⁸² *Чуковский К.* Московский Художественный театр: «Иванов», др. Чехова // Театральная Россия. 1905. № 17. С. 297.
- ¹⁸³ Там же.
- ¹⁸⁴ Там же.
- ¹⁸⁵ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. С. 75.
- ¹⁸⁶ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 86.
- ¹⁸⁷ См.: *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006. С. 62.
- ¹⁸⁸ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. С. 75.
- ¹⁸⁹ Там же.
- ¹⁹⁰ Там же.
- ¹⁹¹ Там же.
- ¹⁹² *Чуковский К.* Петербургские театры // Там же. № 3. С. 75.
- ¹⁹³ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 88.
- ¹⁹⁴ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. С. 75.
- ¹⁹⁵ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 87.
- ¹⁹⁶ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. С. 75.
- ¹⁹⁷ Там же. С. 76.
- ¹⁹⁸ Там же.
- ¹⁹⁹ Там же. С. 75.
- ²⁰⁰ Там же.
- ²⁰¹ Там же.
- ²⁰² Там же.
- ²⁰³ Там же. С. 76.
- ²⁰⁴ Там же.
- ²⁰⁵ Там же.
- ²⁰⁶ Там же.
- ²⁰⁷ Там же.
- ²⁰⁸ Там же.
- ²⁰⁹ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 94.
- ²¹⁰ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 3. С. 75.
- ²¹¹ Там же.
- ²¹² *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 69.
- ²¹³ *Иванова Е. В. К.* Чуковский в «Театральной России» // Театральная периодика в России. С. 212.
- ²¹⁴ *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 138.
- ²¹⁵ *Шварц Е.* Некомнатный человек // Воспоминания о Чуковском. М., 2012. С. 222.
- ²¹⁶ *Чуковский К. И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 576.
- ²¹⁷ *Чуковский К.* Памяти Евг. Соловьева // Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 6. С. 365.
- ²¹⁸ Там же. С. 364.

- ²¹⁹ Там же. С. 365.
- ²²⁰ Там же. С. 366.
- ²²¹ С детьми и внуками, кстати, ходил на спектакли С. Образцова. См.: *Дрейден Сим.* Вспоминая Чуковского // Театр. 1989. № 7. С. 58–61.
- ²²² В конце 1920-х началась борьба с «чуковщиной».
- ²²³ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 3. С. 225.
- ²²⁴ *Крон А.* Заметки писателя // Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1990. Т. 1. С. 577.
- ²²⁵ Там же. С. 573.
- ²²⁶ Там же. С. 575–576.
- ²²⁷ Там же. С. 577.
- ²²⁸ Там же. С. 579.
- ²²⁹ Там же. С. 585.
- ²³⁰ Там же. С. 586.
- ²³¹ Там же.
- ²³² *Лукьянова И.В.* Корней Чуковский. С. 118.
- ²³³ *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 294.
- ²³⁴ Там же. С. 273–274.
- ²³⁵ *Чуковская Л.* Памяти детства // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 2012. С. 113.
- ²³⁶ И «в каждом его номере печаталось... объявление, на котором был изображен маленький человечек с огромной головой; он прижимал палец ко лбу, и вокруг его просторной лысины были напечатаны слова — „Я знаю все!“» (*Чуковский Н.* Я видел Блока // Там же. С. 247.)
- ²³⁷ *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. С. 273.
- ²³⁸ Там же. С. 550.
- ²³⁹ *Чуковская Л.* Памяти детства // Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 2012. С. 113.
- ²⁴⁰ Там же.
- ²⁴¹ *Чуковский К.К.* Чуковский о «футуристском действе»: О трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский» // Рус. слово. 1913. 4 (17) дек. С. 7.
- ²⁴² Там же.
- ²⁴³ *Чуковский К.* Синг и его «Герой» // Собр. соч.: В 15 т. М., 2012. Т. 3. С. 541.
- ²⁴⁴ Там же.
- ²⁴⁵ Там же. С. 543.
- ²⁴⁶ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 78.
- ²⁴⁷ Там же.
- ²⁴⁸ Там же. С. 79.
- ²⁴⁹ *Чуковский К.* Синг и его «Герой» // Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. С. 546.
- ²⁵⁰ Там же.
- ²⁵¹ Там же.
- ²⁵² См.: *Ярош К.В.* «Под лаской... ласкового НЭПа»: «Герой» Дж.М. Синга в Первой Студии МХТ. 1922/23 // Театрон. 2016. № 2 (18). С. 43–54.
- ²⁵³ 20 февраля 1923 г.
- ²⁵⁴ *Чуковский К.И.* Дневник. Т. 2. С. 83.
- ²⁵⁵ Там же.
- ²⁵⁶ *Чуковский К.* Петербургские театры // Золотое руно. 1907. № 2. С. 76.
- ²⁵⁷ Цит. по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 536.
- ²⁵⁸ Там же.
- ²⁵⁹ Там же.
- ²⁶⁰ Там же.
- ²⁶¹ *Мейерхольд В.Э.* О Чаплине: Тезисы доклада. 13 июня 1936 // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 734.
- ²⁶² Цит. по: *Февральский А.В.* Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 220–221.
- ²⁶³ Цит. по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 536.

А. П. Сологуб

«Нищий Арлекин» Елены Гуро: между Блоком и Маяковским

В мае 1913 года, не дожив до 36 лет, умерла жена Михаила Матюшина. Поэт и художник эпохи начала авангарда, единомышленница Матюшина во взглядах на новое искусство. Этим искусством был футуризм. Этим поэтом была Елена Гуро.

Уже через несколько месяцев после ее смерти, в декабре 1913-го, Матюшин вместе с Казимиром Малевичем, Алексеем Кручёных, Владимиром Маяковским и Велимиром Хлебниковым заявили о создании Первого в мире футуристов театра спектаклями «Владимир Маяковский» и «Победа над Солнцем». Репертуар первого и единственного сезона театра состоял из свежих пьес малоопытных драматургов — «Владимира Маяковского» Маяковский написал в 19 лет, это его первая проба в драме, 27 лет было Кручёных на момент создания либретто к опере «Победа над Солнцем» (музыка М. Матюшина). Программный выпад футуризма в область (и в адрес) театрального искусства — попытка завоевания новой территории — осуществлялся не без пафоса неофитства и импровизаторского удалства: принципы футуристической драмы на тот момент только начинали складываться.

При этом к 1913 году уже были написаны экспериментальные пьесы В. Хлебникова «Снежимочка» (1908), «Госпожа Ленин» (ок. 1908), «Чёртик» (ок. 1909), «Маркиза Дээс» (1909), «Девий бог» (1911), «Аспарух» (1911)¹. Период создания этих опусов, надо заметить, пришелся на междуречье символизма и футуризма: в них соседствуют, нередко в пародийном ключе, черты метерлинковских пьес и, на-

пример, совершенно новаторская для драматургии, да и для литературы своего времени в целом, заумь, основанная на фольклорной мелодике и древнерусском языке. И, несмотря на то, что публикация этих драм пришлось преимущественно на 1913–1914 годы, об их существовании знал круг разделяющих творческие устремления автора, то есть и Малевич, и Матюшин, и Кручёных. Таким образом, у нас есть основания уже в ранних пьесах Хлебникова видеть предтечу кручёныховской «Победы над солнцем», в которой заумь будет ведущим приемом.

На вопрос о том, какая драматургия предшествовала написанию трагедии «Владимир Маяковский», ответ не столь очевиден. Специалист по русскому авангарду Вера Терёхина в статье, посвященной «будетлянскому» театральному предпрятию, говорит о двух спектаклях как о двух тенденциях театра футуристов²: о трансментальной, т.е. заумной, к которой справедливо отнесена опера «Победа над Солнцем», и об экспрессионистской, то есть неоромантической, которая, по мнению Терёхиной, представлена трагедией «Владимир Маяковский». Принадлежность пьесы эстетике экспрессионизма доказывается наличием гиперболизированных метафор, разрастающихся «в систему тотальной экспрессионистской образности, определяющей семантические сдвиги»³. Данное утверждение вполне убедительно, однако это не отменяет необходимость (а наоборот — еще больше побуждает) прояснить родословную феномена появления экспрессионистской драмы под эгидой театра футуристов.

Важно, что жанр у Маяковского обозначен как трагедия. Два действия пьесы соединены по принципу контраста: первое — энергичное, бунтарское, мажорное, второе — мрачное, минорное, «скучное»⁴. Незвизирая на то, что Маяковский старается сбить трагический пафос в эпилоге («А иногда / мне больше всего нравится / моя собственная фамилия, / Владимир Маяковский»⁵), пьеса однозначно носит как будто бы совсем не идущую футуризму трагическую печать.

Линия трагического шута, не принимаемого людской толпой, в футуризме началась не с Маяковского, более того, возможно, он сознательно подхватил и развил ее, будучи наверняка знакомым с одной пьесой, созданной на заре футуризма в 1909 году. Речь о пьесе Елены Гуро «Нищий Арлекин». Один из крупных исследователей поэтики Маяковского и авангарда в целом Николай Иванович Харджиев увидел параллели между ранним Маяковским и ранней Гуро: «В стихах и прозе Елены Гуро проходит образ поэта-мученика, одинокого и непонятого буржуазным обществом. Поэт Елены Гуро близок тому образу поэта... который с особенной силой выражен в трагедии „Владимир Маяковский“»⁶.

За недолгую жизнь (1877–1913) Гуро выпустила два сборника своих произведений: в 1909 году — «Шарманку», в 1912-м — «Осенний сон» — и успела подготовить к печати третий — «Небесные верблюджата», стараниями Матюшина он был опубликован в 1914 году. Главным новаторством, за которое прежде всего произведения Гуро ценятся литературоведами, является стремление автора соединить стихи, прозу, драму в рамках одного произведения, что привело к созданию полижанра, новой прозы, определяемой не то как импрессионистская, не то как символистско-футуристская, а то и как модернистская. Коллективно сосредоточившись на решении вопросов, возникаю-

щих в связи с попытками охарактеризовать поэтическую прозу Гуро, ученые практически не делали попыток разобраться в своеобразии ее драматургии, которая представлена тремя пьесами: «Нищий Арлекин» (1909), «В закрытой чаше» (1909) и «Осенний сон» (1912).

В 1909 году русский футуризм еще не был полноценно оформившимся течением, а символизм продолжал оказывать влияние на творческую молодежь. Его влияния не избежала и Елена Гуро. В ее дебютном сборнике «Шарманка» критик Варвара Малахьева-Мирович, заведующая отделом беллетристики в журнале «Русская мысль», отметила сходство с текстами Блока, Андрея Белого (миниатюры «без начала и без конца»⁷, как его симфонии), а также Гамсуна и Осипа Дымова. Поэтическое, одухотворенное, незащищенное, мистическое и блаженное самосознание — таковым всегда наделен лирический герой Гуро — объединяет тексты «Шарманки», которые, в свою очередь, соотносятся друг с другом по принципу контраста: природного и городского/пригородного пространств, дневного и ночного времени⁸. Однако драматургические опыты, представленные в книжке, удостоились лишь вычеркивающей из литературного бытия оценки: «Пьесы в книге слабы»⁹. Так отозвалась о них Малахьева-Мирович, не принявшая к вниманию, при общем одобрении сборника, содержательное композиционное решение автора. Но Гуро неспроста заключила эпические, лирические и драматические произведения под одну обложку и связала их лейтмотивами.

«Общая идейно-моральная концепция города и буржуазной действительности в творчестве Елены Гуро (в ее первой книге „Шарманка“, 1909) имеет родственные черты с творчеством молодого Маяковского»¹⁰, — пишет Н. Харджиев. Действие пьесы «Нищий Арлекин» происходит в ненастный вечер на улице Петербурга. «Над трубами тянутся по червонному небу

тучевые и дымные полосы», — гласит ре-марка. Город, или, как она называла его, «каменный карман»¹¹, для Гуро всегда будет антитезой природному миру, и предпочтение она отдает последнему. Таким образом, хронотоп ночного города Петербурга становится действительно значимым, если не сказать символичным. В понимании города как враждебного организма сразу видится параллель с трагедией Маяковского, где тот же мотив выражен с преувеличенной субъективностью и более экспрессивно: «Замечали вы — / качается / в каменных аллеях / полосатое лицо повешенной скуки, / а у мчащихся рек / на взмыленных шеях / мосты заломили железные руки. / Небо плачет / безудержно, / звонко; а у облачка / гримаска на морщинке ротика»¹². Кстати, использование уменьшительно-ласкательных форм слов в последнем стихе тоже сближает Маяковского и Гуро, оба с помощью этого приема передают беззащитность героя перед городом и миром, потерянность и бесприютность.

Главный герой у Гуро именуется Арлекином, однако ведет себя прямо противоположным для этой маски образом — как Пьеро. Но видеть за этой метаморфозой просто лукавый перевертыш — Пьеро «в трико и бубенцах» — было бы совсем неверно.

Выступившая с драмой про Арлекина в 1909 году, Гуро волей-неволей попадает в ряд интерпретаторов актуальной для своего времени темы «балагана», которая как тема театра XX века была открыта лирической драмой «Балаганчик» Александра Блока, написанной в 1906 году. В масках Пьеро и Арлекина Блок выразил процесс упрощения человеческой личности, которая распадалась на простые составные элементы: «Они — „двойники“, то есть представляют собой как бы разные половинки одной и той же, распавшейся в современных условиях человеческой личности»¹³. У Гуро все наоборот. Арлекин

человечен как никогда в литературе. Не просто человечен — сложно человечен. Человечен настолько, что вмещает в себя свою полную противоположность — Пьеро.

О принципиальности человеческого в Арлекине косвенно свидетельствует карандашный рисунок, получивший в архиве Пушкинского Дома название «Портрет М. В. Матюшина в образе Арлекина. „Шарманка“ Е. Гуро»¹⁴. Город. На заднем плане изображен дом, повернутый к зрителю в три четверти, он занимает центральную часть листа. Еле намечены четыре окна последнего этажа. Три трубы. Над домом висит месяц. Нижняя половина листа — длинная штриховка — пространство ночи, лишенное конкретных очертаний. В правой четверти листа, ниже дома, на переднем плане возникает Арлекин, отделенный штриховкой, как занавесом, находящийся в другой плоскости. Изображается только половина фигуры, она вырастает снизу листа. Маленький человек и гигантский дом. Арлекин имеет портретное сходство с Матюшиным — коротко остриженные волосы с косым пробором, густые усы, крупный нос, широкие плечи. На лоб упали две пряди-черточки гладко уложенной набок челки. Снизу листа он бросает печальный взгляд на дом, огромный, нечетко прорисованный и оттого холодный, отстраненный. На Арлекине белый балахон Пьеро — круглый воротник, бесконечно длинные рукава. Руки перекрещены и прижаты к груди — кутается от холода. Очертание кистей рук под балахоном — как две культи, как собачьи лапы. Сама поза транслирует зажатость, то есть контрастирует со статностью самой фигуры широкоплечего Арлекина. Портрет-одинокость, портрет-«богооставленность».

Говоря об интерпретации образа Арлекина в живописи авангардистов, невозможно оставить за скобками полотно «розового периода» (1904–1906) в творчестве Пабло Пикассо. В работах «Арлекин», «Арлекин и лошадь», «Арлекин и женщи-

на», «В кабаре Лапин Агиль, или Арлекин с бокалом», «Семейство комедиантов», «Семья Арлекина», «Семья циркачей» интересующий нас персонаж представлен вне архетипических черт веселья и звона бубенчиков. Цветовая палитра — розовый, красный, серый, оранжевый, коричневый — контрастность снижена, показана кочевая жизнь комедиантов за занавесом дорожной пыли. У Пикассо Арлекин имеет лирический характер: серьезность, задумчивость, опечаленность. Не маска — а человек, одетый в ромбовое трико и отягощенный проблемами, причем не единственно экзистенциального, но и земного, бытового плана. Так, увидев в Арлекине Пьеро, Гуро демонстрирует похожее восприятие вечного образа, но с большей радикальностью.

Связывая этот образ с Матюшиным (важно, что именно с ним, с одним из самых близких и важных для нее людей), Гуро обозначает глубину его содержания, человеческую — все-таки не масочную, не фантастическую, не театральную — основу.

По всему видно, что этот рисунок был наброском к картине «Arlecchino»¹⁵, датированной 1905 годом (одновременно с Пикассо, а также за год до «Балаганчика», отмечаем мы в скобках и берем на вооружение факт относительной самостоятельности замысла Гуро от пьесы Блока, по крайней мере на этапе его формирования). Картина написана маслом на холсте, находится в коллекции Музея им. В. Маяковского. В живописном варианте рисунок приобрел цвета землистых оттенков: от светлой охры до темно-коричневого. Сторона дома, на которой находятся окна, — желтая, другая, теневая — почти черная. Месяц теряется в покрытом дымкой сероватом небе. Балахон Арлекина тоже написан преимущественно в серых тонах. И что интересно, лицо Арлекина потеряло черты Матюшина — осталось не написанным вовсе. Из этого можно сделать вывод, что замысел Арлекина от подобия конкретному человеку — пусть лишь визуаль-

ного, уже не мало — двигался по направлению к человеку абстрактному. Но все же человеку.

Исследователь Абдолмаджид Ахмади заходит, как кажется, слишком далеко, утверждая, что Арлекин Гуро даже сверхчеловечен, проводя параллели между ним и Заратустрой Ф. Ницше: «...Арлекин имеет двойственную природу: он — и кукла, и человек, он и гуманен, и циничен, он выражает сочувствие и людям, и дьяволу. По косвенной отсылке к ницшевскому Заратустре (у немецкого философа образы канатного плясуна и собаки слились воедино, и у Е. Г. Гуро они тоже применяются к Арлекину как равные определения) можно полагать, что этот Арлекин поверяет собой условную ценность морали и находится „по ту сторону добра и зла“...»¹⁶. Это тонкое наблюдение: Арлекин действительно способен к сочувствию в его максимальном проявлении, но именно это приближает его не к сверхчеловеческому, но к «слишком человеческому». В пьесе Гуро человечностью наделяется персонаж, архетипически принадлежащий миру масок, что прямо связано с ключевым для поэтики автора положением: все в мире одушевлено. Даже сам Арлекин — ожившая детская кукла.

Другой ракурс одушевленности вещного мира — бунт оживших вещей, развернутый со всей экспрессионистской мощью во «Владимире Маяковском»: «У обмершего портного / сбежали штаны / и пошли — / одни! — / без человеческих ляжек! <...> Корсеты слезали, боясь упасть / из вывесок „Robesetmodes“. / Каждая калоша недоступна и строга. / Чулки-кокотки / игриво щурятся»¹⁷. Кстати, изначально пьеса имела название «Восстание вещей».

Итак, Арлекин один на улице. Первым событием становится встреча с идущей после работы Учительницей тридцати лет. Он, сначала «немного ломаясь» (как бы исполняя предписанное маске действие),

потом «убедительно и с непонятной силой» пытается завладеть ее вниманием, в то время как она «торопится», «молчит». Арлекин говорит ей, что она прекрасна, и вот уже она, «медленно оглядываясь» (чтобы никто не увидел — так Гуро вводит мотив социальной нормы и не нормы), как бы прозревая, начинает иначе воспринимать своего собеседника, происходит знаковый диалог:

Учительница. (Медленно оглядываясь.) У вас черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей...

Арлекин. У меня черные ресницы и большие глаза умирающих детей.

Учительница. У вас печальное выразительное лицо.

Арлекин. У меня печальное выразительное лицо.

Учительница. Ваши бледные губы...

Арлекин. Мои бледные губы почти всегда сомкнуты. Меня сбивает с ног ветер.

Учительница. У вас большие, печальные, черные глаза, Арлекин.

Арлекин. Да, видите ли, это немудрено, королева. Я немножко еврейского происхождения; я ведь сын Агасфера, Вечного Жида¹⁸.

Диалог ироничен: вполне возможно, что Арлекин, хотя таких ремарок нет, продолжает ломаться, то есть действовать в адекватных архетипу рамках. Но появляется сравнение с Вечным Жидом — несмотря на контекст, работающее на умножение трагического в образе Арлекина.

Также диалог отсылает к разговору двух масок — третьей пары влюбленных на балу в «Балаганчике»:

Он. Вы понимаете пьесу, в которой мы играем не последнюю роль?

Она (как тихое и внятное эхо). Роль.

Он. Вы знаете, что маски сделали нашу сегодняшнюю встречу чудесной?

Она. Чудесной.

Он. Так вы верите мне? О, сегодня вы прекрасней, чем всегда.

Она. Всегда¹⁹.

Эти два разговора могут быть сопоставлены не смыслово, а способом построения — в обоих случаях использован принцип зеркального отражения. И если для Блока — это переосмысленная символизмом романтическая ирония над средневековым культом «прекрасной дамы», к которому он некогда относился всерьез, то Гуро, думается, вводит зеркальность по другой причине.

В «Небесных верблужатах» есть фрагмент под названием «Бор», в котором Гуро проговаривает важные для концепции ее творчества слова: «Потом видишь, что простой колокольчик на кривой ножке изогнулся и смотрит на тебя. И темная трещина в коре березы, под которой стоит бледно-синий колокольчик, тоже смотрит на тебя.

Потом ты, где-то в своем существе, становишься [отчасти] колокольчиком, а он — немного тобой»²⁰. Так Гуро переосмысляет идею Владимира Соловьева о всеединстве, утверждающем органическое единство множества, связанность всех вещей в мире. Арлекин становится уставшей от жизни Учительницей или Учительница Арлекином — в этот момент обращения друг к другу они тождественны. Но Арлекин в итоге сбивается на иронический лад, объясняя «немножко еврейским происхождением» то, что имеет черные глаза. И опять же однозначности в этой иронии нет: то ли она происходит от ернического начала, то ли от наивного, детского.

Детскость также очень важная характеристика Арлекина. Во второй картине Арлекин появляется прижавшимся лицом к стеклу детской, ремарка сообщает, что

«он сейчас добродушнее и толще»²¹. Опять работает принцип зеркала, осуществляющийся уже не на уровне текста, а на уровне смысла, так как предполагается, что читатель уже воспринял правило игры: Арлекин — отражение того, с кем он в данный момент взаимодействует. Дети, обладающие у Гуро — и в этом она следует за «Синей птицей» Метерлинка — особым, незамутненным зрением, видят мир яснее и глубже взрослых, этого зрения напрочь лишенных. Дети замечают за стеклом своего «старого Арлекина», у которого «совсем не отломан нос», потому что «боженька залечил ему нос в Царстве Небесном»²². Арлекин расставляет на подоконнике бумажных петушков (детская игрушка выступает у Гуро как символ духовного начала²³). Но в комнату входит мать и без реплик зашторивает окно.

Третья картина вновь изображает Арлекина выброшенным в город, ремарка остра в своей скупости: «Улица. Толпа. Арлекин»²⁴. Арлекин озяб, болен, он умоляет людей показать ему дорогу домой.

Арлекин. Вы едите сегодня и завтра котлеты с горошком. Мне холодно. *(Обращается в другую сторону.)* Если хотите, я потанцую²⁵.

Эти слова вполне могли бы быть произнесены героем «Владимира Маяковского», с одной стороны осуждающим буржуазную толпу, с другой — ищущим попытку диалога с ней.

Теперь партнером Арлекина выступает не кто-то определенный, а разнородная, многоликая толпа. Отсюда — отражение в его репликах противоположных состояний, он разрываем этой множественностью изнутри и истязаем — снаружи. Толпа же агрессивна, кто-то просит его станцевать, кто-то убраться вон, кто-то оскорбляет, «кругом смеются»²⁶. Все попытки Арлекина потешить толпу заканчиваются неудачей — он не может ни

станцевать, ни запустить звезды в небо ласточками.

Маяковский-герой находится в похожем положении, он взывает к окружившей его толпе: «Господа! / Послушайте — / я не могу! / Вам хорошо, / а мне с болью-то как?»²⁷, а Старик с одной ошипанной кошкой ему отвечает: «Ты один умеешь песни петь». Поэта и Арлекина объединяет отношение к ним толпы. Маяковский хочет сесть, но «Не дают. В. Маяковский неуклюже топчется, собирает слезы в чемодан». То же читаем в последней ремарке «Нищего Арлекина»: «Арлекин конфузится и исчезает окончательно»²⁸. Пьесы объединяет неуместность главного героя, вокруг которого выстраивается действие. Трагическое героя. В условиях исторической ситуации начала XX века герой этот, будучи «творческой единицей», неординарной личностью, которая не способна вписывать свои действия в четко определенные рамки установленных функций, обречен на страдание, бездомность, безразличие со стороны окружающих. В финале пьесы Гуро солидный господин из публики обращается к Арлекину со словами: «Позвольте, послушайте, любезный, перестаньте; поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы — неуместны»²⁹. Коли он не такой, как все, вписаться в пространство «самого обычного вечера» ему невозможно.

Между первой и второй картинами, то есть появлениями одной и другой групп социальных масок, вписана канцона Арлекина, созданная М. Матюшиным, это стало его первым опытом самостоятельного музыкального сочинения (оно также было опубликовано в «Шарманке»). Канцона представляет собой довольно крупный и экстравагантный лирический фрагмент (42 строки). В ней Арлекин рассказывает о своих горестях фонарю («Меня спросил раз фонарь...»³⁰). Это, пожалуй, единственное место в пьесе, где дан голос собственно

Арлекину, где он никого не «зеркалит». Непроста оно врезано стихотворными строками в прозаический текст. По характеру канцона наивная, по настроению — жалобная, однако не лишенная эстетического флера, навеянного модерном. Детское и трагическое начало героя здесь едины:

И когда остался я один,
Ночь вздыхала:
— Ах, бездомное дитя, Арлекин,
Дитя нежное,
Ты пришел к нам издали
В страны снежные;
Виснут у тебя льдинки,
Насмешливые снежинки
На бровях,
Ах...³¹

В этой канцоне появляется персонаж Миньоночка, «фантазия Арлекина», отсылающая к образу печальной девочки-циркачки из романа И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», Миньоне, в песнях которой тот же мотив, что в канцоне Арлекина, — тоска по «лимонным рощам», по теплу, мечта обрести дом (Миньона у Гете путешествует по Германии бродячей артисткой). Таким образом, холодное пространство Петербурга, грубость, замкнутость, безразличие толпы (строчки канцоны «Мы танцуем под барабан / Строгого Господина»³², думается, отсылают именно к ней, к толпе) любезно, интеллигентно выталкивают безоружного Арлекина, призванного радовать людей.

В. Максимов, анализируя «Балаганчик», пишет: «Смена масок — желание вырваться из своего ампула за пределы положенного человеку места. В этом трагический конфликт пьесы»³³. Этот же конфликт преломлен в «Нищем Арлекине» Гуро. Но на особый лад.

Маска Арлекина, являющаяся в «Балаганчике» преимущественно маской театральной, у Гуро имеет иную природу. У Блока все время акцентируется, что

действие происходит на подмостках балагана, у Гуро место действия — улица. И как раз по той причине, что Арлекинчик Гуро — это не маска, а кукла, причем даже не театральная, а детская, он не требует себе пространства театра. Требуется — приюта, домашнего тепла, а оказывается выброшен на улицу. В этом изначальная трагедия его положения. Лишь в одной из последних ремарок у Гуро возникает образ театра: «...один из сидящих в передних рядах партера не выдерживает, лезет на сцену, берет Арлекина за плечо...»³⁴. А в финале пьесы Блока Арлекин выпрыгивает в окно нарисованного задника, отчего бумага лопается, открывая вид на «одно светлеющее небо»³⁵. То есть, по Блоку, за балаганом существует настоящий мир, по Гуро — настоящий мир мутирует в балаган. И если в «Балаганчике» таким образом задано двоemiрие, то в «Нищем Арлекине» — отнюдь нет. Мир один, но явлен в абсолютном хаосе различных проявлений (комната детей, холодная улица). Все это — театр, причем в сугубо социальном смысле этого слова: место, где носят маски приличия, соблюдают некие нормы, исполняют функции. Никакой радости, никакого праздника в этом театре нет, нет упоения чудесной пестротой театральнойности — в общем, всего того, чем дышит блоковская драма.

Глубокую мысль высказывает Екатерина Деготь, говоря о том, что в творчестве Гуро наложен моральный и эстетический запрет на отрицание³⁶. Арлекин не сражается с роком. В отличие от трагического героя Маяковского, который дерзко вступает с роком в противоречие. Впрочем, и действие, и бездействие приводят обоих героев к аналогичным результатам.

«Влияние Гуро, принявшее форму своего рода культа, проявилось особенно остро в начале 20-х годов, когда Матюшиным и его учениками была создана Коммуна Елены Гуро. Каждая годовщина смерти Гуро отмечалась Матюшиным

вместе с его учениками и друзьями спектаклем или музыкально-литературным вечером и выставкой ее произведений»³⁷. Под учениками Матюшина имеются в виду Борис, Ксения, Мария, Георгий Эндеры. В 1920 году, в седьмую годовщину смерти Елены Гуро, они поставили спектакль по пьесам «Нищий Арлекин» и «В закрытой чаше»³⁸. Он назывался «Арлекин», пока-

зывался на улице Песочной, д. 33, кв. 5, где в то время жила семья Эндеров³⁹. О спектакле нет никаких воспоминаний, лишь сухие факты: «кто», «где», «когда». А нам остается только представлять, как в том спектакле Матюшин в костюме Пьеро, буквально спрыгивая с карандашного рисунка Гуро, мог исполнять на скрипке «Канцону Арлекина».

Примечания

¹ См. подробнее: *Арензон Р.Е., Дуганов Р.В.* Примечания // *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2003. Т. 4. С. 363–383.

² См.: *Терёхина В.* Театр «Будетлянин»: два пути русского футуризма // 1913. «Слово как таковое»: К юбилейному году русского футуризма: Материалы международной научной конференции (Женева, 10–12 апреля 2013 г.). СПб., 2015. С. 339.

³ Там же. С. 345.

⁴ Репарка ко второму действию: «Скучно. Площадь в новом городе» (*Маяковский В.* Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 445).

⁵ *Маяковский В.* Владимир Маяковский // Там же. С. 451.

⁶ *Харджиев Н.И.* Маяковский и Елена Гуро // *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 113.

⁷ *Малахьева-Мирович В.* [Е. Гуро. Шарманка. Рассказы. СПб., 1909.] // *Русская мысль.* 1909. Кн. 7. С. 165.

⁸ См. подробнее: *Строганова И. А.* Художественный мир «Шарманки» Елены Гуро в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 2004. С. 4.

⁹ *Малахьева-Мирович В.* [Е. Гуро. Шарманка. Рассказы. СПб., 1909.] // *Русская мысль.* 1909. Кн. 7. С. 165.

¹⁰ *Харджиев Н.И.* Маяковский и Елена Гуро // *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 113.

¹¹ *Матюшин М.* Русские кубофутуристы // *Русский футуризм:*

Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000. С. 313.

¹² *Маяковский В.* Владимир Маяковский // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 436.

¹³ *Громов П.* Поэтический театр Александра Блока // *Блок А.А.* Театр. Л., 1981. С. 20.

¹⁴ ИРЛИ РАН. Ф. 631. № 5. Л. 7.

¹⁵ См.: *Гуро Е.* *Arlecchino*: ил. // «Амазонки авангарда». М., 2004. [3].

¹⁶ *Ахмади А.* Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900-х — 1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013. С. 11.

¹⁷ *Маяковский В.* Владимир Маяковский // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 444–445.

¹⁸ *Гуро Е.* Нищий Арлекин // *Гуро Е.* Шарманка. СПб., 1909. С. 171–172.

¹⁹ *Блок А.* Балаганчик // *Блок А.А.* Театр. С. 69.

²⁰ *Гуро Е.* Небесные верблюда: Избранное. Ростов н/Д, 2013. С. 122.

²¹ *Гуро Е.* Нищий Арлекин // *Гуро Е.* Шарманка. С. 180.

²² Там же.

²³ Гуро создавала эскизы для выпиливания и вырезания игрушек из дерева; изделия по ним можно увидеть в экспозиции Музея русского авангарда (Санкт-Петербург). Об особом значении детского начала в авторской системе ценностей см.: *Синегубова К.В.* Ценность мира детства в творчестве Елены Гуро // Известия Уральского государственного университета: Сер. 2: Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 141–149.

²⁴ *Гуро Е.* Нищий Арлекин // *Гуро Е.* Шарманка. С. 185.

²⁵ Там же. С. 186.

²⁶ Там же.

²⁷ *Маяковский В.* Владимир Маяковский // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 449.

²⁸ *Гуро Е.* Нищий Арлекин // *Гуро Е.* Шарманка. С. 189.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 175.

³¹ Там же. С. 176–177.

³² Там же. С. 176.

³³ *Максимов В.И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб., 2014. С. 232.

³⁴ *Гуро Е.* Нищий Арлекин // *Гуро Е.* Шарманка. С. 188.

³⁵ *Блок А.* Балаганчик // *Блок А.А.* Театр. С. 71.

³⁶ См.: *Деготь Е.* Творческие пары и парадигмы творчества в русском авангарде // Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова и др. М., 2000. С. 117.

³⁷ [Болт Д. Э.] Современники о творчестве Елены Гуро // Елена Гуро. Поэт и художник, 1877–1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. СПб., 1994. С. 59.

³⁸ См.: *Капелюш Б.Н.* Архивы М.В. Матюшина и Е.Г. Гуро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 8.

³⁹ В 1921-м теми же людьми был поставлен «Осенний сон», а в 1922-м — «Небесные верблюда» (см.: Там же. С. 8).

М. А. Спасская

Совы, привидения и оргии.

Приключения иммерсивного театра в России

Нью-Йорк. Вечер. Из дверей заброшенного склада на 27-й улице выходит мужчина. Над дверями склада почему-то висит вывеска: The McKittrick Hotel. Мужчина садится на асфальт. По его щекам текут слезы. Обхватив голову руками, он то и дело повторяет: «Никто и никогда не сделает в России ничего подобного. Никто и никогда».

Мужчина, который сидит на асфальте, — московский хореограф Мигель. Вывеска The McKittrick Hotel над дверями заброшенного нью-йоркского склада висит потому, что там идет спектакль Sleep No More театральной компании Punchdrunk.

Некоторое время спустя Мигель вернется в Москву. Неожиданно судьба в лице продюсера Анастасии Тимофеевой сведет его с режиссерами Виктором Кариной и Мией Занетти, сотрудничавшими с Punchdrunk. И вместе они сделают то, что еще недавно Мигелю казалось невозможным. 1 декабря 2016 года в Москве в рамках фестиваля NET состоится премьера спектакля «Вернувшиеся» и русская публика наконец узнает, что такое иммерсивный театр.

Но на самом деле все было немного не так.

В этом сезоне столичные театры действительно переживают настоящий иммерсивный бум. Все началось с двух громких премьер: «Черный русский» (режиссер Максим Диденко совместно с театральной компанией Ecstàtic, хореограф Евгений Кулагин) и «Вернувшиеся» (режиссеры Виктор Карина, Мия Занетти — театральная компания Journey Lab, хореографы-постановщики Мигель, Алексей Карпен-

ко). Следом в Театре на Таганке появился «первый в России иммерсивный мюзикл»¹ «Суини Тодд, маньяк-цирюльник с Флит-стрит» (режиссер Алексей Франдетти). И вот уже все спектакли, в которых есть интерактивные элементы, а зритель ходит не только из зала в буфет в антракте, вдруг стали «иммерсивными». Хотя почему «вдруг»? С недавних пор наличие слова «иммерсивный» в афише стало залогом коммерческого успеха. Но если разобраться, то окажется, что, во-первых, далеко не все, что называется иммерсивным театром, им на самом деле является. Во-вторых, выяснится, что иммерсивный театр в России существует довольно давно. Просто в этом сезоне ему дали модное замысловатое название, и из авангардного эксперимента он превратился в популярный аттракцион.

У английского глагола «to immerse» два значения: первое — погружать, вовлекать, второе — запутывать. При разговоре об иммерсивном театре оба они оказываются важны. Иммерсивный театр — это театр «тотального погружения», где зритель получает уникальный опыт соприутствия, а иногда непосредственного соучастия в действии². Уникальный потому, что в таких спектаклях не существует деления на зрительный зал и сцену. Есть пространство, в котором играющий и наблюдающий оказываются лицом к лицу. Чаще всего единственная граница между ними — это маска на лице зрителя. Проще говоря, это театральный 3D.

Иммерсивный спектакль невозможно посмотреть целиком, потому что действие развивается не линейно, а параллельно,

одновременно в разных локациях. Только изредка зрители могут направлять или собирать вместе во время ключевых сцен (например, в финале). Но большую часть времени вы можете сами выбирать, куда отправиться и что смотреть.

Обычно есть только три правила: нельзя разговаривать, снимать маску (если она есть) и нельзя вступать в контакт с актером, если только он сам не вступит в контакт с вами. В остальном разрешается все, что обычно в театре запрещено. Можно трогать реквизит, присесть рядом с актером во время сцены. Можно ничего не трогать и нигде не сидеть — просто наблюдать или исследовать пространство. Бывает, что зрительская свобода ограничивается сильнее. Иногда ход спектакля сильно зависит от действий зрителей, иногда позволено выбрать одно направление движения из нескольких предложенных или персонажа, за которым вы будете следовать. Бывает, что «проводник» (которым может быть актер, а может быть голос в наушниках, текст на iPad или вообще записка) заставляет вас перемещаться от локации к локации. Но такие постановки по форме оказываются ближе к спектаклю-променаду (его еще часто называют «спектакль-квест», «бродилка») или спектаклю *site-specific*.

Границы между тремя этими направлениями очень условны. Как и иммерсивы, *site-specific* и променад в России считаются «новым театром». Во многом из-за того, что все они предлагают альтернативу разделению сцена–зал, исследуют способы взаимодействия со зрителем. Но все это не является чем-то новым. Такие спектакли оказываются часто высокотехнологичным, но вполне логичным, закономерным продолжением идей, возникших еще в начале XX века. Ведь чем, если не прообразом *site-specific* и попыткой «тотального погружения», были, например, «Противогазы» С. М. Эйзенштейна в цехе московского газового завода, выступление Театра

Вс. Мейерхольда со спектаклем «Земля дыбом» на заводе «Арсенал» или массовые действия в «естественных» декорациях — «Взятие Зимнего дворца» под руководством Н. Н. Евреинова, «К мировой коммуне» под руководством К. А. Марджанова? Стоит начать разматывать клубок дальше, и можно дойти до средневековых мистерий в Валансьене. Но вернемся все-таки в XXI век.

Если в спектакле-променаде траектория движения почти всегда заранее определена, а для *site-specific* принципиально важна среда, в которой происходит действие, то иммерсивный театр представляет собой нечто большее: он отчасти объединяет характеристики обоих направлений, но при этом создает ситуацию, когда зритель, попадая в специфическую среду, получает максимальную свободу передвижения, включается в игру, в ходе которой монтирует на основе увиденного собственный сюжет. В Европе иммерсивный театр как направление сформировался еще в начале 2000-х. Пионерами в освоении возможностей «тотального погружения» официально считаются британцы. На родине иммерсивного театра им уже давно никого не удивишь. В Лондоне есть даже иммерсивный кинотеатр — *Secret Cinema*. Но самой известной британской компанией является та самая *Punchdrunk*. Правда, проект уже давно стал интернациональным. Кроме уже легендарного *Sleep No More* по шекспировскому «Макбету», команда поставила десятки спектаклей по всему миру. Кстати, именно *Punchdrunk* ввели моду на использование масок для зрителей и «завезли» иммерсивный театр в США. Но с каждым годом конкурентов у них и в Америке, и в Европе все больше. Например, в Нью-Йорке с большим успехом идут постановки продюсерской группы *Third Rail Projects*. В одной из них — *Then She Fell* — зрители блуждают вместе с героями «Алисы в Стране чудес» по заброшенной психиатрической больнице.

Масштабные иммерсивы и «бродилки», в том числе для детей и подростков, в Дании создает команда Fix&Foxu, путешествуют по Европе с проектами французская компания Cinémorphe и бельгийцы Ontroerend Goed, то здесь, то там появляются копродукции разных продюсерских групп.

Но и в России иммерсивные постановки начали появляться еще тогда, когда и слова такого никто не знал. Одна из первых — «День Леопольда Блума. Извлечение корня времени» (режиссер Игорь Яцко) — была поставлена к юбилею Блумсдэя в «Школе драматического искусства» в 2004 году. Спектакль длился 24 часа. За это время одновременно во всех помещениях театра актеры разыгрывали, прочитывали и пропевали все 18 эпизодов романа. Второй раз «День Леопольда Блума» показали только через десять лет, в 2014-м. Тогда же в Центре имени Вс. Мейерхольда Юрий Квятковский совместно с компанией Le Cirque de Charles la Tannes поставил «Норманск» по мотивам повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди». Пять этажей ЦиМа превратились в постапокалиптический город, и зрители, перемещавшиеся между 17 локациями, наблюдали за жизнью его обитателей «мокрецов». Иммерсивными мини-спектаклями можно назвать некоторые эпизоды проекта Олега Глушкова «Опыты» в галерее Тройка Multispace, близким по форме к иммерсиву был спектакль Optimus mundus Арсения Эпельбаума. Но до недавних пор все многочисленные отечественные попытки «тотального погружения» существовали недолго и чаще всего оказывались авангардными опытами, доступными для узкого круга зрителей. Прежде всего из-за того, что производство и поддержание существования иммерсивных постановок требует огромных финансовых вложений.

Ситуация начала меняться, когда в 2015 году сеть «Клаустрофобия», специализирующаяся на игровых квестах,

пригласила для сотрудничества режиссера Александра Созонова. Итогом их совместной работы стал масштабный спектакль-квест «МСК 2048», разместившийся на 1500 кв. м территорий цехов московского завода «Кристалл». Там игроки попадают в мир, переживший глобальную катастрофу, и, выполняя задания актеров, должны перебраться из радиоактивной пустыни в Большую Москву. «МСК 2048» из-за своей зрелищности до сих пор довольно популярен. Но все же мода на такие «видеоигры в реале» уже прошла. Теперь ими уже никого не удивишь. Да и история эта все-таки не совсем (а скорее, даже совсем не) театральная. Однако во многом популярность и быстрое развитие квест-индустрии в России подготовили зрителей к восприятию «театрального 3D». Что важнее, вероятно, именно коммерческий успех квестов пробудил интерес к «тотальному погружению» у театральных продюсеров. После «МСК 2048» в Москве и Петербурге все чаще начали появляться небольшие проекты, в которых было все меньше квеста и все больше театра. Одним из них, например, стала «Твоя игра»: полчасовое действие для одного зрителя, балансирующее на границе театра и психотерапевтического эксперимента (создатели — компания Ontroerend Goed совместно с импресарио Федором Елютиным).

И вот осенью 2016 года практически параллельно начались масштабные рекламные кампании двух спектаклей: «Черный русский» по мотивам неоконченного романа А. С. Пушкина «Дубровский» и «Вернувшиеся» по мотивам пьесы Г. Ибсена «Привидения». В результате об иммерсивном театре заговорили даже те, кто до этого театром особо не интересовался.

Налево пойдешь, направо пойдешь...

Для «Черного русского» художник Мария Трегубова превратила пространство старинного московского особняка Спири-

донова в Малом Гнезниковском переулке в «дом Троекурова». Над входом висит табличка: «В этом доме сходят с ума». На парадной лестнице, убранной благоухающим еловым лапником, зрителей встречает открытый гроб с зеркальной крышкой. На ступеньках — красная ковровая дорожка, а на стенах — кровавые подтеки. Всем выдают причудливые маски животных (сов, лисиц и оленей) и отпускают бродить по особняку.

На самом деле «дом Троекурова» — это целое поместье. Тут можно попасть не только в бальный зал, чью-то спальню, хозяйский кабинет или кухню, но даже в хлев и лес. Правда, гулять по комнатам в одиночестве приходится недолго. Скоро всех зрителей снова собирают и делят на три группы. Далее вы наблюдаете за происходящим от лица одного из персонажей. «Совы» следуют за Троекуровым (Владимир Дель), «лисы» за Машей (Равшана Куркова), «олени» за Дубровским (Илья Дель).

В комнатах особняка параллельно разыгрываются опорные эпизоды романа и пластические этюды на тему. Зрители «змейкой» перемещаются из зала в зал, как на экскурсии. Периодически актеры увлекают за собой на сеанс интерактива: кому-то споют романс, кого-то поцелуют в щеку, с кем-то выпьют водки на брудершафт. Но в остальном свобода наблюдающих ограничена маршрутом движения и актрисами в монашеских одеяниях, которые то и дело командуют: «Стойте! Идите! Молчите!»

Героев сопровождают ростовые куклы-медведи. В хлеву пахнет сеном, топчут гуси, хрюкает поросенок и можно погладить живого петуха. В лесу ничем не пахнет, а елки картонные. На кухне Троекуров предлагает собравшимся помянуть отца Дубровского водкой или черносмородиновым киселем в черной кружке. Разодетый во все черное повар любезно даст вам закусить черными пельменями или не менее черной колбасой. Отовсюду слышат-

ся протяжные русские напевы, положенные на электронный бит (композитор Иван Кушнир). Хозяин дома то и дело поучает зрителей, цитируя «Домострой», а дворовых заставляет петь хором Екатерининский гимн «Гром победы, раздавайся». По коридорам бродят смурные мужики с топорами наперевес и бегают не всегда одетые барышни. Все вокруг либо черное, либо белое, либо красное. Лепнина переплетается с видеопроекцией веток деревьев, а многочисленные атрибуты «русского бытия» — с аскетичным хай-теком. Создается ощущение не то затянувшихся поминок, не то светской вечеринки Halloween à la russe.

В финале все зрители собираются вокруг огромного крутящегося стола, на котором поют и пляшут актеры. Потом Дубровского убивают, действие, начавшееся смертью, оканчивается смертью, гудит сирена, и голос в динамиках настойчиво требует покинуть здание.

Несмотря на кажущуюся сложность и даже — местами — сумбурность действия, оно по сути оказывается простроенным трехголосием сюжетных линий-маршрутов. Создатели «Черного русского» называют его «иммерсивным спектаклем-триллером», но он все же оказывается ближе к уже более или менее привычному и понятному для русского театра спектаклю-променаду. Создается ощущение, что возможность большей свободы, как ни парадоксально, сковывает. Причем сковывает не столько зрителей, сколько постановщиков. Все выглядит очень стильно и концептуально, но «тотального погружения» не происходит: пока «совы», «лисы» и «олени» следуют за Троекуровым, Машей и Дубровским от одной игровой площадки к другой, происходящее вокруг больше похоже на динамические инсталляции и акции в галерее современного искусства.

Если спектакль Максима Диденко можно назвать иммерсивом с сильным

русским акцентом, то «Вернувшиеся», напротив, во многом явно копируют «классику жанра» — Sleep No More. Это неудивительно. До того, как основать собственную театральную компанию — Journey Lab, — Виктор Карина и Мия Занетти работали совместно с Punchdrunk. Самостоятельная режиссерская работа дуэта началась недавно. Зимой 2016 года Journey Lab поставили спектакль The Alving Estate в манхэттенском доме-музее Mount Morris. Это привело к «Приведениям», действие разворачивается за два года до событий, описанных в пьесе Ибсена. Надо сказать, что шумного успеха спектакль, видимо, не имел. Критики наперебой сравнивали The Alving Estate со Sleep No More, другими нью-йоркскими иммерсивными спектаклями, и сравнение это было не в пользу Journey Lab. Но подавляющей части русской публики пока сравнивать особо не с чем. К тому же, видимо, бюджет «Вернувшихся» дал постановщикам возможность сделать продолжение The Alving Estate более зрелищным.

Очень личный опыт

Как и в случае с «Черным русским», местом проведения спектакля стал старинный московский особняк. Но если в постановке М. Диденко пространство «дома Троекурова» стилизовано, наполнено разномастными элементами «русской жизни», то у художников и сценографов «Вернувшихся» (Иван Бут, Руслан Мартынов) была иная задача. В особняке в Дашковом переулке воссоздали обстановку богатого норвежского дома образца конца XIX века. Но, опять же, «домом» это пространство можно назвать условно. На четырех этажах, помимо хозяйских комнат, уместились и детский приют, и часовня, и даже сад.

Массивная мебель из дерева, картины в золоченых рамах, светильники, тяжелые портьеры, посуда, книги, письма, статуэтки, даже обои на стенах — все проработано

до мелочей. Интерьеры напоминают музей-квартиру Ибсена, атмосфера — лондонский Дом Денниса Сиверса. В хозяйском кабинете пахнет табаком, на столе беспорядок, разбросаны бумаги с чертежами и письма, на диване лежит книга, заложенная на нужной странице. Наброшены на ширму платья в гардеробной, идут часы в гостиной, набрана вода в ванне... Кажется, что в этих комнатах действительно кто-то живет. Стоит приглядеться, и становится понятно: что-то с этим домом не так. Но все это будет позже.

Пока публика ждет встречи с семьей Алвинг в тесном баре, который декорирован в той же стилистике, что и игровое пространство. Мигают тусклые лампочки под матовыми плафонами. Зрители с интересом изучают богатую коллекцию рюмок и стаканов в старинном серванте, пытаются уместиться за миниатюрными столиками. К широкой дубовой стойке, чуть прихрамывая, подходит немолодой и, кажется, нетрезвый мужчина в поношенном бордовом кардигане. Кто-то узнает в нем представителя московской богемы, пытается познакомиться. Мужчина охотно что-то отвечает, предлагает выпить.

Постепенно зрителей небольшими группами выводят из бара, провожают в небольшую комнату, задрапированную вишневым бархатом. В комнате на черном столе лежат маски, над столом светит лампа. Строгая женщина-вамп — Хранительница очага (Кристина Токарева) — рассказывает гостям Алвингов о правилах их дома: «Не снимайте маску, не разговаривайте, не прикасайтесь ни к живым, ни к мертвым, однако не бойтесь, если они сделают это». Потом Хранительница очага приоткрывает бархатную завесу. Зрители поднимаются по скрипящей старинной лестнице и попадают в пространство комнат, коридоров и переходов особняка. Если вы попали в первые несколько групп, есть время осмотреться, в полумраке немного побродить по этажам. По полу стелется

дым, пока тихо, если не считать нагнетающей атмосферу таинственности музыки (композитор — Антон Беляев). Вы как будто попали в дом Алвингов ранним туманным утром, когда не спят только слуги. Вот и они, появляются откуда ни возьмись и, не замечая гостей, проходят мимо, неторопливо одеваются перед зеркалом, походя что-то поправляют в столовой. Неожиданно мимо проносится девушка в длинном синем платье, подпоясанном белым фартуком. Если вы поспешите за ней, то попадете в большой темный подвал, где сушится сено, а по углам до потолка растет красный мох. Следом за девушкой в подвал войдет, прихрамывая, мужчина в поношенном бордовом кардигане, усядется в углу и скажет: «Бог дождичка послал, дочка».

Впрочем, все может быть и не так.

В «Вернувшихся» есть два параллельных плана. Условно их можно назвать «драматическим» и «пластическим». Действие «драматического» плана чаще всего происходит на втором этаже особняка, в библиотеке, гостиной, столовой, спальне и кабинетах хозяев дома. Здесь «существуют» семь главных персонажей: Хелен Алвинг (Татьяна Тимакова), ее сын Освальд (Михаил Половин), пастор Мандерс (Александр Шульгин), Регина (Мария Кулик), столяр Джейкоб (Игорь Коровин) плюс капитан Алвинг с матерью Регины, Джоанной, о которых в пьесе только упоминается, и хозяйские слуги. Для «Вернувшихся» был заказан новый перевод пьесы, но в остальном никаких глобальных изменений с текстом не произошло. Действие «драматического» плана выстраивается по фабуле «Привидений». Неспешно течет жизнь семейства Алвинг, обсуждается, на кого похож Освальд с трубкой в зубах и страховать ли приютские строения. Кстати, использование диалогов и монологов можно назвать отличительной чертой русского иммерсивного театра. Видимо, текст, произносимый актерами,

кажется спасительным ориентиром там, где маршрут следования приходится выбирать самостоятельно. В «Вернувшихся» слов, конечно, меньше, чем, например, в «Дне Леопольда Блума», но все равно достаточно. На Западе речь в таких спектаклях большая редкость. Актеры чаще всего говорят на языке пластического театра, танца и пантомимы.

«Драматическая» линия необходима, это своего рода «каркас» спектакля. Но гораздо зрелищнее оказывается второй, «пластический», план — параллельная реальность, населенная двойниками персонажей, душами умерших в доме слуг, нерожденных детей, сущностями, воплощающими пороки героев. Они обитают в каждом уголке, вылезают из шкафов, карабкаются по стенам, спускаются с потолка. Они как будто пытаются захватить все пространство особняка, поглотить «драматический» план. То, что происходит это в параллельной реальности, основано на подтексте пьесы, становится воплощенными в пластических этюдах и танцах вытесненными желаниями и «греховными» фантазиями героев. И удивительно, как при таком обилии чувственных, часто довольно откровенных пластических и танцевальных сцен все происходящее не переходит грань с пошлостью и откровенной порнографией.

Поначалу зрители, попав в особняк, мечутся между комнатами, чтобы понять, как правильно нужно все это смотреть и как успеть везде, пытаются угнаться за актерами. Конечно, можно выбрать одного персонажа и следовать за ним, наблюдать за событиями от лица, например, фру Алвинг или Регины. Но гораздо важнее оказывается исследование этого многослойного, сложноорганизованного действия. К тому же, даже если вы неотступно будете следовать за актерами, причинно-следственная логика развития событий рано или поздно перестанет работать. В каждой из пятидесяти комнат особняка,

в каждом уголке все время что-то происходит, и все оказывается взаимосвязано. На четырех этажах разыгрывается более 200 сцен, сводятся воедино 30 актерских линий. Но, несмотря на то, что действие состоит из двух лупов и за один вечер большая часть эпизодов повторяется дважды, увидеть все эпизоды просто физически невозможно. Зритель успевает ухватить всего по 25–30 из них.

Постепенно действие вовлекает, погружает и запутывает. В какой-то момент вас привлечет происходящее в другой комнате или заинтересует диковинный предмет интерьера. И вот вы, потеряв «проводника», уже блуждаете по коридорам, заглядываете в комнаты и закоулки, наблюдаете за жизнью многочисленных обитателей дома. Ощущение реального времени теряется, а время художественное замедляется и ускоряется, то сгущая событийный ряд, то разрежая его.

В мансарде рисует что-то двойник Освальда, а уже через несколько минут вместо головы у него — ком мокрой глины, из которого молодой человек, задыхаясь, пытается вылепить себе новое лицо. В ужасе убегает, увидев это жуткое зрелище, двойник Регины. Напротив, в спальне капитана, танцует (или борется?) с мужем двойник фру Алвинг. В руке у нее бокал вина, всюду по комнате разбросаны пустые бутылки. Скоро женщина, оглядываясь, выйдет за дверь, а капитан останется неподвижно лежать на полу. В подвале Регины поливает красный мох, а другая служанка, поднимаясь по лестнице, заманивает зрителя в потайную комнату. Покойный капитан Алвинг садится за обеденный стол вместе с женой, сыном и пастором. Этажом выше, в церкви с цветными витражами молится, буруемаемый демонами, двойник Мандерса. В лабиринте на чердаке происходит спиритический сеанс, в пустом темном задымленном проходе спускается с потолка по стене призрак Джоанны, обнюхивает проходящих мимо зрителей.

В комнате с трехъярусными детскими кроватями без матрасов бледная женщина с длинными всклокоченными волосами танцует, укачивая сверток из детского одеяльца. Потом подходит к кому-то из зрителей, заглядывает в глаза, как будто стараясь не разбудить уснувшего ребенка, отдает сверток и, не оглядываясь, уходит, а вы начинаете понимать, что казавшееся таким натуралистичным пространство «дома Алвингов» искажается. Оказывается, что в гардеробной слишком много зеркал, часы показывают разное время, вода в ванне черного цвета, а дверь, в которую вы только что вошли, закрыта. Коридоры и комнаты особняка становятся лабиринтом. В дыму и полумраке, как фантомы, в нем появляются и пропадают персонажи.

Чем дальше, тем сильнее линии героев и двойников переплетаются. Разумеется, знание фабулы «Привидений» может дать некоторые преимущества. По крайней мере так проще понять, кто есть кто и почему все происходит так, как происходит. Но в любом случае история дома Алвингов собирается сама собой, как если бы вы изучали альбом фотографий незнакомой семьи, постепенно узнавали подробности жизни каждого из запечатленных на снимках сюжетов. Спектакль складывается из разрозненных эпизодов, как мозаика. Логика линейного повествования уступает место монтажу эпизодов, принцип единого драматического действия — фрагментарному набору событий. Каждый зритель, перемещаясь по особняку, из обрывков фраз, пластических композиций, танцевальных элементов создает собственный сюжет.

В иммерсивном театре драматургия спектакля подчинена не текстовому, литературному нарративу, а визуальному синтаксису. При этом зритель оказывается внутри «сценической картины», чувствует запахи, слышит звуки, трогает предметы, изучает фактуры. Он, путешествуя

по пространству, видит полицентрическое действие и «монтирует» множество разнородных эпизодов, формирует из «разнофактурных» компонентов собственный сценический текст. Х.-Т. Леман, цитируя Фрейда, называл такой способ наблюдения «равномерно парящим надо всем вниманием»³, когда главным оказывается эмоциональное воздействие и синестезийное восприятие, а не попытки сиюминутного установления причинно-следственных связей.

В какой-то момент все актеры, а вслед за ними и зрители оказываются в подвале. Там в свете стробоскопа разыгрывается одна из самых зрелищных сцен спектакля — массовая оргия, воплощение всех пороков и низменных инстинктов обитателей дома Алвингов. Потом все начинается сначала. Но с небольшими изменениями: герои и двойники меняются ролями, эпизоды — локациями, а ощущение реальности теряется окончательно.

В подвал снова входит Энгстрем и тихо, чтобы не разбудить хозяев, начинает говорить с Региной. Зрители, уже освоившиеся в предлагаемых обстоятельствах, не стесняются подойти ближе, ведь в иммерсивном театре актеры не станут неестественно поднимать голос. Нет нужды в том, чтобы все всем было хорошо видно и слышно. Здесь другая задача: существовать максимально органично тогда, когда все границы личного пространства нарушены, заставить наблюдающего погрузиться в действие, следовать за тобой. И, чтобы ни происходило, не выходить из образа ни на секунду. Такое взаимодействие с ролью и зрителем не терпит ни малейшего промаха в настроении, взгляде, мимике и, разумеется, требует специальной подготовки.

Но если у актеров есть время на репетиции, то для зрителей все происходящее может оказаться серьезным испытанием. Мия Занетти не раз в интервью признавалась, что, по ее наблюдениям, русская пу-

блика в сравнении с европейской и американской более закрыта. Однако если режиссера удивляет то, что в России «нет традиции здороваться со случайным человеком, с которым ты просто встретился взглядом на улице», то у попавших в дом Алвингов, как минимум, возникает когнитивный диссонанс, а порой и ощущение дискомфорта. Зрители, привыкшие к видимой границе между ними и игровым пространством, пытаются воздвигнуть эту границу самостоятельно. Поначалу люди в масках, стараясь собраться в группки, мигрируют по особняку в поисках драматического действия, а найдя его, стараются разойтись по углам, чтобы создать хоть какое-то подобие привычного деления сцена—зал. Но проходит немного времени, и магия «тотального погружения» начинает действовать. Маска на лице постепенно возвращает ощущение защищенности, оказывается той самой границей. За ней не видно, кто вы, не видно ваших эмоций. Эта обезличенность раскрепощает, помогает преодолеть стеснение и вовлечься в процесс. Постепенно возникает новое самощущение: вы уже существуете внутри действия и одновременно остаетесь наблюдателем. Хочется потрогать, изучить мелкие детали оформления, прилечь на тахту хозяйки дома, примерить ее наряды и украшения. Хочется в одиночестве плутать по лабиринту на чердаке, рассматривать портреты на стенах, ловить испуганный взгляд двойника Освальда, прячущего морфий, читать письма в кабинете, присоединиться к обеду в столовой, а потом снова отправиться блуждать по этажам, наблюдать за жизнью обитателей дома. Атмосфера особняка настолько захватывает, что невольно наблюдающие начинают подстраиваться под нее: меняется пластика, движения становятся более плавными. И когда в тесной гостиной зрители обступают фру Алвинг и пастора Мандерса во время одной из сцен, кажется, что люди в масках в этом доме и есть привидения,

вернувшиеся, чтобы напомнить хозяевам: все, что было сделано, все прошлое и прошлое наших отцов и матерей всегда незримо рядом, всегда с нами, как болезнь, доставшаяся в наследство.

В финале актеры увлекают зрителей на чердак. Там связываются воедино все сюжетные линии и раскрываются все семейные тайны. Регина спешит навсегда покинуть дом Алвингов, на руках у матери умирает Освальд. Со всех сторон их обступают живые и мертвые обитатели особняка. Они, как будто прорастая телами, карабкаются друг по другу, чтобы увидеть рассвет. Но наверху в итоге оказывается торжествующий капитан Алвинг. Оттуда он единственный увидит первые утренние лучи.

В отличие от «Черного русского» создатели «Вернувшихся» называют постановку не спектаклем, а «иммерсивным шоу», что вполне справедливо. На первый план здесь, как и в большинстве проектов по «тотальному погружению», выходит зрелищная составляющая. Во многом именно поэтому рядом с определением «иммерсивный» часто возникают еще два — «коммерческий» и «массовый». Если отбросить мысль о том, что авангардные тенденции в современном искусстве делают границы между элитарным и массовым все более проницаемыми, то, действительно, иммерсивные спектакли, во всяком случае «Вернувшиеся» и «Черный русский», рассчитаны на широкую публику. Ничего не поделаешь, финансовые вложения, которые в этом случае необходимы и во многом определяют успех постановки, должны окупаться, а значит, без элементов шоу и аттракционов не обойтись. Но иммерсивный театр остается театром. Если в случае с постановками-променадами структура спектакля часто деформируется: например, актеры не играют роль, а становятся гидами или вовсе исчезают, оставляя зрителей наедине с происходящим, — то

в иммерсивном театре все составляющие структуры чаще всего на месте. Просто связи между ними новые и (пока?) для русского зрителя непривычные.

Центральное место в иммерсивах занимает визуальная, точнее, пространственная составляющая. Актер при этом оказывается лишь частью визуально-акустического комплекса, «вписан» в него. Развиваются возможности средств сценической выразительности, даже шире — возможности их сенсуального воздействия. Исследуются новые подходы к восприятию. Зритель, помещенный внутрь «сценической картины», наблюдает за полицентрическим, бесконечно вариативным действием, принимающим форму метафорического проявления сквозных эмоциональных или смысловых мотивов, сопрягает множество разнородных впечатлений, «разнофактурных» компонентов. При этом если в перформансе или «бродилке» элементы художественной реальности вторгаются в реальность обыденную и видоизменяют ее, а поведение зрителя часто формирует сюжет, то в театре «тотального погружения» все наоборот. Зритель, как элемент обыденной реальности, помещен в реальность театральную и находится в ее власти. Если в перформансе или променад актер при контакте со зрителем воздействует на физическом уровне, главным оказывается его «феноменальное тело», то в иммерсивном спектакле ситуация иная. Актер с первой до последней минуты действия изображает другого, играет роль, и все его действия, включая контакты со зрителями, роли подчинены. Именно поэтому взаимодействие в таких постановках чаще всего не тактильное, прямое, а на уровне взгляда, жеста.

В иммерсивном спектакле зритель, принимая правила игры, остается наблюдателем и одновременно оказывается частью искусственно созданного мира. Архитектоника пространства и возможность свободного передвижения, сценографиче-

ское и звуковое оформление, ощущение запахов, фактур, интерактивная составляющая — все это создает эффект «интенсивного присутствия». Работают все рецепторы, зритель погружен в атмосферу действия, физически ощущает себя участником уникального события. «Тотальное погружение», таким образом, способно стать не только зрелищем или аттракционом, но и уникальным личным переживанием, опытом, который при делении сцена–зал и стороннем наблюдении за действием невозможен. Каким будет этот опыт и куда за ним направиться, каждый зритель решает сам. Ведь лозунг Punchdrunk гласит: «Когда один придешь на это место, неизреченной тайны смысл поймешь»⁴.

Примечания

¹ См.: Театр на Таганке: [Официальный сайт]. URL: <http://tagan-kateatr.ru/repertuar/suinii-todd>

² См.: *Machon S.* Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. London, 2013. P. 116.

³ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 141.

⁴ См.: Punchdrunk: [Официальный сайт]. URL: <https://www.punchdrunk.com/>

Это цитата из трагедии «Эдип в Колоне» Софокла. На англий-

ском она звучит: «These things are mysteries not to be explained; But you will understand when you get there alone». В статье использован текст перевода С. В. Шервинского (Софокл. Трагедии. М., 1988).

А. А. Павленко

Актер говорящий.

Опыт современной петербургской сцены

Сколько бы современная режиссура ни экспериментировала со всевозможными «отказами» — от сценографии, от персонажа, от драматургии и пр., — попроситься со словом окончательно пока не удается. Заповедная «молчаливая» театральная территория (так называемый «визуальный театр», современный танец, physical theatre) еще десятилетие назад была густонаселенной, а сегодня, кажется, начала пустеть. Современный театр снова стремится много и долго разговаривать. Все проговорить, все обсудить, все разоб-
брать.

Чем отличается «Демон. Вид сверху» (2006) Дмитрия Крымова от его же «Своими словами. Евгений Онегин» (2015)? Манифест театра художника, в словах не нуждающегося, создание спектакля на глазах у зрителя красками, тканями, фактурами — в одном случае; деконструкция пушкинского текста с домысливанием биографий героев в форме разъясняющего школьного урока — в другом. До некоторых пор голос таинственного мистификатора Антона Адасинского вообще мало кто слышал — он и его группа Derevo всегда работали с телом, пластикой, создавали сценический текст, опирающийся на архетипы, притчи и мифологию. И вот в 2014 году Адасинский выступает в Атриуме Главного штаба с моноспектаклем «История девочки», основанном на документальном материале из истории его семьи. Очевидно, что в тот момент Адасинский ощутил неспособность говорить на определенные темы языком танца. И заговорил словами. Заговорил даже знаменитый дуэт из АХЕ, настаивающий на том,

что они не актеры, но «операторы». В серии их спектаклей «Между двумя» 2015 года были более или менее ожидаемые элементы (звуковые шумы, всевозможные материалы и жидкости для алхимических и «конструкторских» опытов АХЕ), а вот импровизированных диалогов Максима Исаева и Павла Семченко мало кто ожидал. Это была долгая интермедия, во время которой они обсуждали тибетскую «Книгу мертвых», вопросы ее трактовки и перевода, добавив еще и различные высказывания на тему своей работы. Художественно необходимого в этом вступлении было мало, но любопытен сам факт, что АХЕ, как и другие перечисленные наиболее «молчаливые» люди на сцене, почувствовали необходимость в вербализации, пусть и частичной. В приведенных примерах попытки «визионеров» передать смыслы вербально демонстрируют возникшую тоску по логосу у тех, кто, как правило, исповедует совершенно другой театр. Что уж говорить об актерах, школа которых базируется на искусстве диалога, разборе пьесы и огромном внимании к сценической речи.

«Натуральная» речь и «шепталый реализм»

В разные эпохи, по мере того как меняются и преобразуются театральные формы и методы, меняется и речь, звучащая со сцены. «Нужно было пройти нашему театру 50-х годов от пафоса безличного мастерства, на глазах вырождающегося в ремесло, сквозь тягу к исповедничеству, право художника „от себя“ иногда через голову персонажа говорить со зрителем на

этическую или гражданскую тему в годах 60-х (тогда-то утвердился термин „актер темы“), чтобы еще десятилетие спустя ощутить всю меру радости от вновь открытой сценической игры, остроумной и точной характерности, высокого ремесла актера»¹. В истории российского театра рубеж 50–60-х годов стал важным поворотом в сторону от традиций МХАТа. Вадим Гаевский писал, что театральная весна конца 1950-х «возвестила о себе необычными актерскими голосами». Еще до появления спектаклей Юрия Любимова в Театре на Таганке, в которых из «нехудожественной» речи рождалась особая музыкальность, возникла актерская речь, поражавшая, по определению Гаевского, своей «натуральностью». «На сцене заговорили не механически и не нараспев... брала в плен неискусная искренность интонаций»². Приписывая озабоченность «внешней формой» лишь «ветеранам» театра довоенных лет, автор утверждает, что «молодые авангардисты пути к обновлению искали не через пластику, не через движение и не через ритм, а почти исключительно через слово. <...> Это естественный путь. Театральные эпохи отличаются друг от друга стилистикой сценической речи. Театральное мировоззрение, его формирование, его слом неотделимы от характера фразировки. В начале было слово»³.

С появлением спектаклей Олега Ефремова театральной публике было предложено по-новому взглянуть на бытование актерской речи. «Актерская интонация „Современника“ противостояла господствовавшему до этого звуку. Речевой стиль театра его противники тут же окрестили „шепталым реализмом“. Между тем с этого „шепталого реализма“ начинался крупнейший театральный поворот. Язык улицы, живой жизни пришел на эту сцену и породил не только новый тип речи, но и новый тип артиста, которого тогда именovali „типажным“, то есть подчеркивали

даже его внешнюю слитность с человеком улицы»⁴.

Именно выпады в сторону «Современника» зачастую сопровождались термином «шепталый реализм» (встречается также «бормотальный реализм»), однако подобная речь была взята на вооружение множеством художников и до сих пор слышна со сцены театра.

Обе приведенные цитаты в большей степени относятся к эстетической стороне речи — ее звучанию, ритму, стилю. Гораздо менее уловимы в театральной истории структурные изменения внутри речи (что объяснимо, когда в большинстве случаев диалоги персонажей — заранее предопределенная и прописанная драматургом система, соответствующая эпохе и среде обитания героев). Проблематизация этого вопроса станет особенно необходимой с появлением нового типа драматургии. Но огромной популярности в российском театре «новой драмы» предшествовал (хотя хронологически существовал почти параллельно) еще один немаловажный феномен все той же «натуральной» жизненной речи — монотеатр Евгения Гришковца.

«Ситуации спектакля, особенно в России, — не только наблюдение, а еще доверие мне, как человеку, который не только играет спектакль, но и по возможности живет не пошло. <...> ...Сейчас, в сегодняшней ситуации, высказывание „маленький человек“ не совсем продуктивно. Нужно говорить „человек нормальный“. Я говорю, что мой герой — это нормальный человек»⁵. Эта формула Гришковца оказалась донельзя точной и близкой публике конца 90-х годов. Жить «нормально» и при этом «не пошло» — универсальная максима. Когда он появился на театральном ландшафте со спектаклем «Как я съел собаку» (1998), зритель в нем обрел некое «чувство плеча». На сцене человек с нормальной, обычной жизнью, с такими понятными сомнениями и переживаниями.

Простой и мечтающий. Он не просто мог бы быть узнаваем, как сосед по лестничной клетке или старый школьный приятель, — это был ты сам. Проговаривание таких, казалось бы, несущественных мелочей, на которые и в жизни-то времени жаль, не то что в театре, рождало поразительный эффект родства. Гришковец — он свой. Его герой внушает доверие. Речь — простая и обыденная, чуждая декламации и преувеличенным интонациям. Почти как в жизни, только с оговоркой на то, что актер внимателен и сосредоточен на собеседнике-зрителе. Вопросы, казалось бы, риторические оканчиваются паузами — направляются в зал. Словно сверяемся: «У вас ведь так же было?» Удивительно, что корни Гришкова как артиста произрастают из пантомимы. Первые опыты самого говорящего актера рубежа веков были без слов. А потом, как говорит он сам, «вырвался из пантомимы, как из тюрьмы, и заговорил»⁶.

В 2002 году появляется Театр.doc, созданный драматургами Михаилом Угаровым и Еленой Греминой. Александр Вартанов, Татьяна Копылова и Руслан Маликов написали манифест, в котором заявили основные эстетические и идеологические принципы «документального» театра. С точки зрения новой предлагаемой эстетики этот документ строился в основном на отрицании: исключались танец и пластическая миниатюра, музыка, грим, костюмы, декорации. Раздел манифеста «Цели и задачи» кричал о важности социального высказывания, провокативном элементе театра и острых конфликтах современного общества, отрицая «искусство ради искусства»⁷. В целом — картина полностью противоположная все еще популярному «визуальному театру». Конечно, было бы неверно уравнивать все опыты «визионеров», художников-перформеров, contemporary, physical theatre, разместив их на территории автономии искусства, — их творчество может

нести вполне острые социальные идеи (яркий тому пример — целое направление внутри танцтеатра, работы которого имеют политические и общественные мотивы). Другой вопрос в театральном языке — если документальный театр работает, что логично, с документом, стараясь не прибегать к его художественной обработке, то «визионеры» пользуются языком метафоры, и иносказательно подаваемая зрителю информация не всегда может быть считана.

Пришедший вместе с Театром.doc термин «вербатим», подразумевающий особый способ построения речи актера (от лат. *verbatim* — дословно), в этот период прочно укрепился в искусствоведческой лексике. Благодаря появлению нового типа драматургии прием стал активно использоваться в российском театре. Александр Родионов, подчеркивая, что это в первую очередь технология («пьеса делается из интервью актеров с реальными людьми, дословно расшифрованных драматургом и точно воспроизведенных на сцене»⁸), писал о том, что слово «вербатим» чаще употребляют «настолько же шире его точного смысла, как употребляли... слово „реализм“ в шестидесятые годы позапрошлого века. Вот примерные толкования нового слова: „1) технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи...; 2) яркий бытовой случай или необычная жизненная история; 3) разговор или ситуация, в которых прослеживается интересный опыт; 4) оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи; 5) что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь“»⁹. Благодаря волне новой драматургии, которая тесно связана с Театром.doc, изменилось и отношение к образу речи актера.

Искусство комментария

Когда сошлись два важных элемента: наличие специально написанного текста, представляющего острое современное высказывание (как социальное, так и творческое), и актер, способный передать его в форме, внушающей доверие зрителю своей нарочитой «нехудожественностью», — театр начал обнаруживать особого рода разомкнутость. Обнажение приема стало отходить от обыгрывания театральных клише и демонстрации игровой формы («как делается театр») в сторону обнажения актерской игры и поиска грани реального и художественного в актерском существовании на сцене. Это «схождение» актера и текста было частично описано Татьяной Джуровой на примерах спектаклей Ивана Вырыпаева, Юрия Квятковского, Алексея Слюсарчука, Алексея Янковского¹⁰. Неподчинение актера тексту (или текста — актеру?), бесстрастная констатация содержания без «пропускания» его через нутро — актуальны до сих пор. Но внутри этого довольно популярного явления можно проследить некоторые вариации.

Кажется, что расхожий тезис о том, что современное искусство нуждается в комментариях, повел за собою многих художников. Борис Гройс, рассуждая об искусстве XXI века, писал: «Комментарий должен компенсировать дефицит легитимности, который со времен модернизма — и, по сути, до сего дня — тяжким бременем лежит на современном искусстве»¹¹. Роль комментария к произведению действительно со временем растет, теперь он призван не просто «сопровождать», но существует в едином коммуникативном поле с самим объектом искусства. И случай, когда теория, переставая довольствоваться простым «соседством» с практикой, проникает на ее территорию, — исключительный и для современного театра очень характерный. Просто донести до зрителя текст оказалось недостаточным. Актеру

необходимо прокомментировать его и помочь разобраться — и публике, и себе. Комментарий этот обрел самые разные формы и вполне может претендовать на изучение как отдельный художественный слой спектакля.

В некоторых случаях понятие комментария буквализировано — один или несколько актеров выступают как лицо от театра, соединительное звено между спектаклем и публикой. Прием введения в спектакль рассказчика/автора/комментатора не нов на русской сцене и, появившись впервые в «Братьях Карамазовых» В. Немировича-Данченко, активно используется и до сих пор. Но все же рассказчик — лицо принадлежащее к миру спектакля и, как правило, даже в рамках позиции остранения этот мир не покидает. Рисунок его роли регламентирован не менее строго, чем у других. Зачастую этот персонаж своим появлением в спектакле обязан необходимости чуть ли не технической — при трудностях перенесения на сцену прозы, нуждающейся в создании определенных связей между эпизодами и привнесению драматического элемента.

А вот актер, чья дистанция со спектаклем демонстративно огромна, актер, выходящий не просто прокомментировать происходящее, но и всерьез ожидающий включения зрителя в диалог, должен обладать определенными качествами, которые не сводятся к одному лишь искусству импровизации или таланту оратора. Характерной чертой множества спектаклей становится «высказывание» в буквальном смысле этого слова — поверх основного сценического текста. Как правило, это выведение одного или нескольких актеров из ансамбля в другую систему координат, чтобы те выступили в качестве связующего звена между зрителем и спектаклем. По описанию напоминает брехтовский прием очуждения, однако есть существенная разница, связанная в первую очередь с типами этих самых «высказываний».

Условно их можно разделить на общественные (гражданские, социальные, политические, философские и пр.) и автореферентные (менее склонные к диалогической форме относительно зрителя, высказывания экзистенциального порядка, попытка осознать самого себя в координатах как художественных, так и жизненных). И для тех, и для других требуется актер особенный: если не протагонист на фоне хора, то по крайней мере по каким-то параметрам выпадающий из ансамбля. Тот, кому режиссер доверяет высказывание «со стороны», кто демонстративно отделен, кто будто бы наделен полномочиями сказать чуть больше, должен суметь удержать внимание без театрального трюка, отвлекающего от слов. Донести до зрителя каждое слово, не исказив смысл, и, возможно, самое важное — не обесценить это слово чрезмерными декламационными красотами, привести в высказывание не только актерски талантливый элемент, но и искренне-человеческий.

Новая исповедальность

Ознаменовавшая выход театра из-под власти текста концепция «постдраматического театра», которую предложил Ханс-Тис Леман, во многих аспектах неразрывно связана с понятием «присутствия»: «...именно присутствие актеров делает театр чем-то близким к личной встрече, в отличие от, скажем, произвольного выставления напоказ биографических „реальностей“ в „шоу-исповедях“ на телевидении»¹². Существенная разница между исповедью с экрана телевизора и с театральной сцены заключается в степени зрительского сопереживания, гораздо более сильного при ощущении реального присутствия человека, решившегося на откровения. Хотя в обоих случаях мы вроде бы понимаем, что откровенничает всего лишь персонаж.

В 60-е годы в критике зазвучало слово «исповедальный» — с появлением Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте» Тов-

стоногова, спектаклей Анатолия Эфроса этого периода (то, что Анатолий Смелянский определил как «исповедальный монологизм»¹³). Оно может быть применено и ко многим современным театральным опытам, обозначая уже не просто характерную манеру игры и лирический тон, но и особую контактность со зрителем. Не имитация обращения к абстрактной публике (что может быть прописано в партитуре спектакля), но действительный, «персональный» посыл сидящим в зале, который может меняться в зависимости от условий конкретного показа. «...Монологической исповедальности... автор нужен в основном как рупор, усиливающий собственный голос»¹⁴. Понимание типа «исповедального актера» в советской критике было связано во многом и с его ролями. Найденное в художественном и открытое в личностном перекликались, рождая на сцене... все-таки — вымышленное. В то время как в современном театре, где перформативный элемент «атакует» драматический уже не первое десятилетие, личностное зачастую берет верх. В некоторых случаях «исповедальность» становится не просто отвлеченной условной характеристикой, а почти буквальным определением характера поведения.

Создатель театра «Особняк» актер Дмитрий Поднозов — определенно «актер говорящий» — конструирует длинные дотошные рассуждения не в виде убедительного меседжа или искусного ораторского продукта. Он в большей степени интровертен, и вопросы его обращены будто бы внутрь себя. Вставные «исповедальные» фрагменты внутри пьесы — нечто вроде пауз, которые он берет на отдых от роли, чтобы поделиться сокровенным со зрителем. Этот ход использовал в своих работах режиссер Алексей Слюсарчук. В середине его спектакля «Король умирает» Поднозов вдруг обращал свою речь в зал при включенном свете, можно сказать, болтал со зрителем, так что многие могли расценить

этот перерыв в действии пьесы как антракт. Упомянутое «чувство плеча» переворачивается здесь ровно наоборот — теперь уже актер ищет «человеческого человека» среди нас, сидящих в зале.

Марина Дмитриевская в рецензии на «Так говорил Заратустра» по текстам Ф. Ницше и К. Юнга, несмотря на разочарование конкретным спектаклем, дает довольно точное определение художественной установки авторов: «Он [спектакль] видится мне тупиком, в котором на данный момент оказался исповедуемый Слюсарчуком и Поднозовым театр интеллектуальной медитации и его протагонист, созерцающий на наших глазах себя в мире и мир в себе»¹⁵. Генезис этой линии у Поднозова — его работа с Алексеем Янковским: спектакль «Активная сторона бесконечности», который он играл в паре с Александром Лыковым. Условно его герой был учеником Дона Хуана из книг К. Кастанеды. Однако в сценической версии, написанной Климом, не было ни строго закреплённых персонажей, ни композиции в классическом понимании. Как и в других опытах Клима–Янковского, действие строилось из элементов энергетических, где образ речи актера играл одну из важнейших ролей.

«Ты с готовностью „ведешься“, поддаваясь мощной энергетике актеров, переступаешь через разделительную черту, открываешься, пропускаешь через себя текучую структуру, чтобы оказаться сопричастным „золотой сфере мгновения“»¹⁶. Сопричастность — вот неотъемлемая часть театрально-антропологических поисков Поднозова. Необходимо чувствовать рядом сидящих зрителей (тесный зал «Особняка» этому только способствует) и постоянно напоминать им об этом. Прежде чем на сцене появлялся Дон Хуан — Лыков, герой Поднозова не переставая говорил с публикой — нагнетая, убеждая, успокаивая. Кристина Матвиенко пишет, что актер заставлял нас «ждать Его — того, кто вот-

вот появится, который обещал прийти и без которого невозможно начать... Чтобы начать — он объясняет публике, — надо дожидаться одного очень важного человека. <...> Все противится, гость не идет. Тебя заставили почувствовать остановку во времени, ощутить его протяженность и качество»¹⁷.

В «Так говорил Заратустра» Поднозов помимо исполнения главной роли участвовал и в некоем постскрипуме после основного действия. Кричащие полотна в духе Поллока разворачивались каркасами к зрителю, свет менялся с приглушенно-подвального на комнатный теплый, под потолком подвешивался икеевский плафон, и все актеры приступали к чаепитию за столиком. Будто бы спектакль закончился и началось его обсуждение. Они называли друг друга настоящими именами и поднимали те же темы, что были в спектакле, но уже пользуясь не громоздкими, тяжелыми для слуха сентенциями, а бытовым, разговорным языком. Беседа сводилась к проблеме передачи смыслов и чувств одного человека другому — слова убивают суть. Как заставить другого прочувствовать то, что ты чувствуешь, и пережить то, что ты переживаешь, без помощи слов? Как с помощью материального передать спиритическое? Находясь в этой кухонной обстановке, зажатые в те же рамки, о которых герои сами рассуждают, они сталкиваются с парадоксом — пытаются облечь в простые слова вещи, для описания которых даже самых изысканных формулировок недостаточно.

«Созерцание себя в мире на наших глазах» у Поднозова оформляется в речь прерывистую, иногда сбивчивую, без художественной огранки. Но в его игре это не мотивировано приближением к жизненной, уличной речи, а, скорее, служит способом «забормотать» страх, выговорить его, все произнести словами, чтобы что-то прояснить. Как успокоение, мантра. Противостояние и борьба со страхом перед

трансцендентностью (в кантовском понимании), с бессилием познать вещи опытным, чувственным путем. «Кого бы ни играл — это всегда философы последних границ, вопрошатели последних истин»¹⁸. Частые повторы, запинки, речевой «мусор» дают ощущение рождающейся секунду формулировки. Как описывает его в «Короле...» Анна Кислова, он «произносит текст своей прелестной скороговоркой, где слово саморефлексивно, полувопросительно. Каждое слово содержит самоотрицание и многовариантность („я это сказал, я пошутил, это, может быть, так и не так, вообще этого может не быть...“»¹⁹. Наряду со сбивчивостью — периодически замирающий в одной точке сосредоточенный взгляд, указывающий на некий ступор, ужас перед принципиальной непознаваемостью мира. В секунду этот ступор может смениться внезапной горячностью, несогласием с таким положением вещей, и артист пускается в лабиринт размышлений с еще большим рвением.

Экзистенциальный стенд-ап

Одну из форм «театра интеллектуальной медитации» реализует и создатель театра Lusogres, актер и режиссер Александр Савчук. Его «выход на зрителя» еще более радикален: это не просто краткие врезки в ткань спектакля, а самостоятельные континуальные действия. Тематика высказываний Савчука такова, что не просто может быть близкой каждому человеку в зале — он буквально ставит зеркало перед зрителем. Савчук вопрошает современность. Даже уже — российскую современность. Его герой — обычный человек, затерявшийся в мире гаджетов и соцсетей, не умеющий воевать в очередях магазинов или ругаться со служащими госинститутов. Содержательно его перформансы «Записки из подполья. Бездействие по Достоевскому» и серия акций «Гамлет. Гаджет» переключаются. Обилие и открытость информации в современном мире ставят че-

ловека в непростые условия выбора и налагают труд тщательного отбора. Время неспешного и последовательного чтения сменилось полифоническим гулом теле новостей, постов Фейсбука и множества читаемых одновременно книг. Хаос фрагментарности разрушает гармонию целостности — вот примерная картина мира, в котором беспомощно барахтается герой Савчука. Узнаваемые зрителем коды — то, с чем работал Гришковец, — изменились качественно. Савчук берет в инструментарий вещи максимально приближенные к современному человеку. Отсюда и приписанное к «Гамлету» слово «гаджет». В качестве примера рассуждений его героя: как легко потеряться в этой пестрящей ленте новостей, если ты захотел, например, разобраться в причинах войны и политических интриг — кто все начал и кто виноват. Путаешься в разных «экспертных» точках зрения. «Война или мир?» — бесконечно повторяемый вопрос героя. Ввязываться в ругань ветки комментариев или стоять в стороне? Добавить туда свой и думать, отправить его или нет. Рука, замершая над клавишей «enter», — вот самая прекрасная минута: зависший в этом «или», ты еще не «там», но уже и не «здесь». Наблюдения режиссера за подобными состояниями души довольно тонки, но до боли знакомы каждому, с кем он ими делится. Другой вопрос в том, что, если в этих рассказах нет ничего особенного и неординарного, необходимо все же привлечь дополнительные художественные средства, чтобы быть услышанным.

Леман писал, что, «потерявшись в медийном мире, повествование вновь обретает себя в театре»²⁰. Художники будто пытаются максимально использовать редкую ситуацию внимающего человека в зале, который никуда не бежит, не спешит, не разрывается между телевизором-телефоном-компьютером, а готов нажать на паузу в своей жизненной гонке. «...Мы уже не можем считать простым совпадени-

ем то, что участники по ходу дела вновь научаются рассказывать сказки. <...> ...В представлении датской группы „Фон Хейдук“ / „Von Heiduck“, прославившейся своими работами по изучению эротики, когда зрители уже сполна вкусили необычайных странностей и возможностей для тревоги и саспенса благодаря особым танцам, жестам и сценографии, — все танцы внезапно останавливались и на протяжении получаса некий человек начинал рассказывать сказку Андерсена „Железный поросенок“, причем говорил он совершенно монотонным, спокойным и недраматичным голосом»²¹.

Савчук рассказывает свои «сказки», тоже используя смены регистра. Подобные «обманки» бывают довольно эффективными: если зритель успел попасть в некое медитативное поле отвлеченных режиссерских фантазий, внезапное вмешательство повествовательных фрагментов воспринимается более остро, чем рассказанная от и до история. В работе театра Lusores «Гильгамеш» был эпизод, вполне соотносящийся с приведенным описанием опуса «Von Heiduck». В этом спектакле Савчука действие строилось на сложной работе с ритмом и мелодикой речи. Когда мантрой наговариваемые строки эпоса уже близки к превращению в псалмодию, режиссер вдруг решает резко переключить модус зрительского восприятия, прочитав лекцию о шумерском языке. Впоследствии именно такой режим существования (в каком-то смысле эпический), где повествовательный элемент сопрягается с перформативным, у Савчука воплотился в проектах, которые полностью были превращены в своеобразный «лого-перформанс». Его «Записки...» и «Гамлет. Гаджет» — уже не просто повествование, направленное к зрителю, но опирающееся на «коллективное бессознательное» размышление о современном человеке. Логично, что для таких опытов необходимо установить особый контакт и сфокусировать

внимание публики на говорящем, — поэтому Савчук играет это как моноспектакли. Более того, поверяет прочность этого контакта парадоксальным способом, принося в жертву самую, казалось бы, неотъемлемую составляющую театра — зрителей. «Записки...» он осуществлял в присутствии всего лишь одного смотрящего, причем — повернувшись к нему спиной. В пустой закрытой комнате начинал монолог с того, что смертельно болен. По принципу «нечего терять» резал правду-матку, углубляясь в разного рода рассуждения о современном мире губительных технологий и о всяческих экзистенциальных тупиках.

Примерно так же сбивали зрителей с толку и перформеры поколения 60–70-х, нанося себе прилюдно физические увечья и порождая в публике конфликтное состояние: желание оказать помощь и одновременно осознание того, что будет разрушено художественное высказывание. В нашем случае увечья скорее психические, но желание вмешаться — не меньшее. То есть столкновение плоскостей жизненной и художественной вынуждает зрителя в любом случае играть роль и совершать определенный акт, поскольку бездействие — тоже действие. Как и во многих перформативных практиках, для художника важно исследование коммуникации актер–зритель. Зачастую происходит перенесение статуса произведения искусства именно на само взаимодействие этих двух полюсов. Очередной пример силы «присутствия», когда мучительная неловкость от бездействия пульсирует в смотрящем на протяжении всего монолога — такого, что, вероятно, и не привлек бы внимания в каких-либо других условиях.

«Гамлет. Гаджет» — это преобразованный эксперимент с «Записками...», но уже на пару десятков зрителей. И эффект получается совершенно иной — сразу многим людям как будто проще что-то донести, чем одному. Пьеса, как и в «Записках...», —

просто импульс, отправная точка для собственного сочинения. Рассуждения о ней перерастают в разговор о жизни и человеке вообще и о современной ситуации в частности. Гамлет — образ наиболее удобный, образ полубезумного, рефлексизирующего бунтаря, который желает разобраться в сути вещей и находится в вечном поиске. В начале артист проговаривает правила: «Давайте я прямо сейчас примерю на себя ситуацию смерти отца и должен буду разобраться, кто виноват и как так вышло». Но, несмотря на открытый прием и спонтанную речь, Савчук вмонтирует в ткань представления и вполне игровые ходы. Например, поворот лицом в угол на пару минут и обратно как маркер переключения из режима экзистенциального стенд-апа в режим «звучания» — заикливания какой-либо фразы вплоть до ее обесмысливания. Или игры с темпом и звуком, когда слова смыслово опустошаются до фона и сливаются в единый ритмизированный поток.

Социально-эпический театр

Один из самых известных приверженцев социального театра режиссер Борис Павлович во многих своих работах ведет диалог с публикой, призывая вместе поразмышлять. В первую очередь это можно отнести к тому периоду его творчества, когда он стал выступать и в качестве актера — вернувшись в Петербург после пятилетнего руководства Кировским Театром на Спасской и начав работу в БДТ. «В БДТ раскрывается еще одна — актерская — ипостась Павловича. Раскрывается в тех постановках, где публицистическое начало — необходимое условие, где, как в „Что делать“, нужен посредник, проводник, связующее звено между сценой и аудиторией. Или, как в „Человеке“, нужен эквивалент голоса от автора, лирическое начало»²².

В первом спектакле Андрея Могучего в качестве руководителя БДТ «Что делать» Павлович сыграл роль Автора. Было бы

неверно трактовать ее просто как автора произведения. Это был персонаж, на которого возложена задача не просто, остранившись от основного действия, выйти к публике и что-то объяснить про спектакль, но спровоцировать, обсудить, поспорить. Кристина Матвиенко так описывает работу актера: «...именно с не пропущенным через фильтр пресловутого „мастерства“ и дизайна человеческим, вещественным и энергетическим „материалом“ работал Андрей Могучий в пору „Формального театра“ и позже. Вот где смыкается идея Чернышевского о превосходстве жизни над искусством с безусловностью акционистского (варварского и эстетского одновременно) театра Могучего. Вот почему логично было бы ждать выхода симитированной спектаклем ситуации „открытого диалога“ в область настоящего разрыва конвенции „зритель — театр“»²³.

Характерно то, что желание не «смитированной», а реальной дискуссии (на которую едва ли отважится во время действия сидящий в зале БДТ зритель) реализовывалось Павловичем и вне спектакля — в проводимых им обязательных обсуждениях после каждого показа. Попытка создать подобный образ в спектакле Томи Янежича «Человек», возможно, была менее удачной и не предполагала упомянутого Матвиенко «человеческого, вещественного и энергетического материала», а вылилась в довольно консервативную просветительскую форму — спектакля-урока. То, что выдавалось за диалогическое, по сути было монологическим и определенной реакции зрителя не предполагало. Павлович, обращающий в зал реплики о жизни в концлагере (спектакль основан на дневниках лагерного врача Виктора Франкла), скорее был нужен режиссеру для выстраивания драматической композиции в нетеатральном материале, но показательно то, как органичен Павлович в этом риторическом режиме игры. Это,

конечно, многое говорит и о его личной склонности к такому взгляду на вещи — аналитическому. Рассказывая о годах его учебы и смене профессии (от театроведения — к режиссуре), Татьяна Джурова отмечает: «Когда Борис Павлович ушел из театроведов и поступил на драматическую сторону Моховой, „кабинетный“ имидж и начитанность оказали ему недобрую услугу. У своего мастера Г.Р. Тростянецкого Павлович числился теоретиком, а значит, попадал в отстающие. Слишком рациональный, слишком аналитичный»²⁴.

Опыт Павловича в «Неприкасаемых» Михаила Патласова — уникален уже потому, что в нем сошлись две области, соприродные актерским данным Павловича и отвечающие его устремлениям как художника. В этом проекте о бездомных людях (с их же участием) Патласов не замкнул действие в рамках одной, логично напрашивающейся, «документальной» форме. Некоторые артисты находились в диалоге с реальными героями историй, кто-то играл бездомного по очереди с ним самим, некоторые монологи раскладывались на разные актерские голоса. Павлович избрал иной ход: сопряжение искусства драматического, просветительского, педагогического и ораторского. Взяв историю переводчика Андрея, вынужденного жить на улице из-за соседей по коммуналке, он предложил зрителям вместе смоделировать различные выходы из такой ситуации. Как пишет Оксана Кушляева, он создал «живой открытый диалог с героем, признавая и в нем, и в зрителе интеллектуального собеседника и давая обратную связь и нам, сидящим в зале, и герою, ушедшему из дома по причине, кажется, глубоко экзистенциальной»²⁵. Можно поставить под сомнение, насколько подобные интерактивные эпизоды имеют под собой драматическую основу, но важным в подходе Павловича является отказ от пафоса. Прежде чем начать обсуждение с залом, он

зачитывал размышления самого Андрея о проблеме и, по словам Сергея Бондаренко, «читал хорошо, забавно интонируя на стилистических стыках внутри монолога. Зал хихикал»²⁶. Попытка решить какую-то проблему, призвать зрителя к размышлению и высказыванию не позволяет скатиться до спекуляции на чувствах. От зрителя требуются не сантименты, а действие. «Антипафосной» установки Павлович придерживался и в спектакле «Вятлаг», основанном на дневниках лагерного заключенного. Бесстрастно, не расставляя интонационных акцентов, он зачитывал записки и не пытался привнести какую-либо эмоциональную оценку их содержания. В отличие от тонких философских, экзистенциальных изысканий Савчука и Поднозова, высказывания социального характера, возможно, призваны быть более крупными и бить наотмашь. Конкретика, а не абстракция. Речь трибунная, но не кухонная. Но именно пафос «человека на трибуне» — то, что может сгубить прекрасные в замысле намерения. Поэтому важно, следуя задаче «встряхнуть» публику, оставаться при этом фигурой вопрошающей.

Физик и лирик постэпического театра

В спектакле Максима Диденко и Дмитрия Егорова «Молодая гвардия» тоже был введен особый персонаж: Максим Фомин выступил одновременно и лицом от театра, и в роли рассказчика, и в роли автора романа Александра Фадеева. Роль Фадеева в контексте данной статьи наименее важна, поскольку в ней артист существует в общих координатах спектакля, она не предполагает выхода за рамки текста и действия. Хотя и в этом образе Фомину удастся выпасть из ансамбля, становясь сторонним наблюдателем.

Выбор на эту роль именно Фомина — закономерен и полностью отвечает в первую очередь его актерским качествам.

Труппа театра «Мастерская» славится своей ансамблевостью. Но Фомин, словно существующий особняком, уводит очередного своего героя на некоторую дистанцию от остальных. Без всякого высокомерия, но с рассудительностью и частой задумчивостью — не отрешенной, а трезвой, осмысленной. Это по-своему талантливое нахождение «вовне» Фомин проявил далеко не сразу — манера его игры менялась. Первые роли после выпуска, сыгранные в ТЮЗе им. Брянцева, большого успеха не принесли. Возможно, потому, что, в отличие от мастера Григория Козлова, другие режиссеры не учитывали индивидуальность и актерскую специфику Фомина, а создание ролей подчинялось общему замыслу и продиктованным театром постановочным задачам. В рецензиях критики никак не выделяли его Базарова («Отцы и дети» в постановке Г. Цхвиравы), а уж Брюно в исполнении Фомина был принят откровенно плохо («Великодушный рогатосец» В. Золотаря, 2009). Почти все рецензенты были едины во мнении, что пластически-акробатическая доминанта роли — явно противопоставлена актеру Фомину. Например, Андрей Пронин писал, что в этой роли актер «поглощен акробатикой целиком, сил на актерскую игру у него не остается» и что страстные по содержанию монологи Брюно Фомин «произносит так тускло, словно читает вслух газету»²⁷. Важно, что за этим замечанием кроется не столько оценочное суждение об игре, сколько сожаление по поводу несогласованности актерской природы и режиссерских задач в этом спектакле. «Сделать из Максима Фомина, склонного к размашистой, грубоватой манере игры, героя-неврастеника — непростая задача, и режиссеры проваливают ее с тем же странным постоянством, с которым продолжают назначать артиста Фомина на не подходящие ему роли»²⁸. Здесь требуется уточнение. Возможно, как раз в роли Брюно неорганичность в рисунке роли рожда-

ла это впечатление «размашистой» и «грубоватой» игры. Но «склонным» к такой манере игры Фомина точно не назовешь. Справедливо, что неврастения — не его актерская стихия. Справедливо и сравнение его манеры говорить с чтением газеты. Фомин — бесстрастный. Пылкости и горячечному пафосу он предпочитает иронию и холодную рассудительность. Эмоциональному захлебу — ясно высказанную мысль. Ассоциативным связям — причинно-следственным.

В спектаклях Козлова, хорошо знающего своего артиста, не возникало проблем с ошибочным назначением на роль. В спектакле «Дни Турбиных» (2014) Фомин — Алексей Турбин отрешенно курил на авансцене, в то время как вокруг разгорались страсти в доме на Андреевском спуске. Будто бы приняв ситуацию, он просто пребывал в задумчивости, зная все наперед. Марина Дмитриевская так охарактеризовала его в центральной сцене спектакля (ропуск дивизиона): «Эту сцену можно играть как высокую трагедию. <...> Максим Фомин, как-то очень правильно оценивая и распределяя собственные актерские средства, играет ее без внутренней вибрации, обдуманно и трезво. И если до этого он внутренне срывался, говоря, что белые офицеры сидят по кабакам, если подолгу молча курил „на крупном плане“, понимая, что такое гетман, то теперь понимать нечего: все-по-до-мам. „В балагане я не участвую“»²⁹.

Образ стороннего наблюдателя, задумчивого и смиренного героя вдруг поворачивается совершенно иной стороной, когда Фомин начинает работать с Семеном Александровским. Та самая рациональность, рассудительность, проявлявшаяся в нежелании «участвовать в балагане», получила в его спектаклях вполне логичный выход: оформилась в длинные речи. Причем в настолько избыточные, что места «среди других» им стало недостаточно и, пригласив актера в «Маскарад

Маскарад» (2013) на роль условного Арбенина, «Топливо» в 2016 году Александровский уже ставит как моноспектакль Фомина. Все, что думал «на крупном плане» у Козлова, он стал безостановочно думать вслух у Александровского.

Его манера речи могла бы быть названа аналитической, разъясняющей. Нелучайно многие рецензенты «Топлива» Александровского сравнивали форму спектакля с лекцией или мастер-классом. Паузы вкрадываются в речь Фомина лишь для выстраивания мелодики. То есть технически, как обучают ораторскому искусству для выступления с теми же лекциями. Паузы в такой речи — не совсем то, что принято называть «зоной молчания», то есть смыслово наполненные — моменты осмысления/решения/любви/ненависти и так далее. У Фомина промежуток между словами — такая «минус-фонема».

В спокойных, дидактических интонациях звучит пролог «Молодой гвардии» в исполнении Фомина. Серьезно, без тени иронии. «Дорогой друг! Пусть эта книга будет твоим верным товарищем. Герои ее — твои сверстники. Если бы они жили сейчас, они были бы твоими друзьями. Береги эту книгу, ее написал хороший человек — для тебя. И все равно, как ты получил ее: в подарок от школы или от родителей, или сам заработал деньги и купил на свою первую полочку, — пусть она будет всегда с тобой. Она поможет тебе вырасти настоящим гражданином нашей великой Родины». Уже в середине первого акта мы слышим совершенно по-иному окрашенные реплики. Фомин отважно выходит к публике посреди действия и сразу же обозначает правила игры: «Пока вы привыкаете к тому, что пришли в театр, а вам тут задают вопросы, я включу таймер на телефоне, чтобы уложиться в десять минут». Публика всегда реагирует по-разному. Иногда люди сразу принимают правила и выкрикивают реплики с места, иногда — выдерживают паузу, с подозрением наблюдая за наруше-

нием канонов представления. Эту часть Фомин обычно начинает с одних и тех же вопросов: читал ли кто-нибудь «Молодую гвардию», как узнал о романе, считает ли поступок молодых подпольщиков подвигом... Дальше все разворачивается в условиях, можно сказать, экстремальных для артиста. Требуется не просто импровизация, но подлинный разговор на непростую тему с часто воинственно настроенным или даже агрессивным собеседником. Просто «выкрутиться» недостаточно, необходимо еще и прояснить вопросы, ради которых этот десятиминутный фрагмент и затеян. Любопытно, как проявляется этот перформативный вброс в драматический спектакль: нерв непредсказуемости дальнейшего хода действия (пусть и временный) меняет и подачу слов со сцены, и тон артиста. Сдержанный, внутренне сосредоточенный Фомин меняет осторожные интонации на экспрессию, в обращениях к залу вдруг звучат требовательные нотки.

Фомин по сути проделывает ту же работу, что и Павлович в «Что делать?» или «Неприкасаемых», однако этот эксперимент в «Молодой гвардии» устроен сложнее. Весь драматический пласт роли Фомина в этом спектакле только указывает на то, что провести дискуссию должен этот артист, а не другой. Тот, кого условно можно назвать «лицом от театра», и без участия зрителя пытается разобраться в непростых вопросах подвига и предательства, героизма и трусости, мира и войны. В финале спектакля Фомин произносит строки последней главы романа, где автор обращается к безымянному фронтовому другу, вспоминая его гибель. Он тащил умирающего на руках, а тот просил снять с него сапог и зачерпнуть им воды. Во время этого монолога артист, завязав глаза пионерским галстуком, берет в руку сапог с водой и медленно идет по самому краю сцены. Но уже в конце пути врезается в какой-то предмет на полу и досадливо

вздыхает — не получилось. Несмотря на то, что слова произносятся от лица автора, в этот момент Фомин уже не играет Фадеева. Это все тот же вопрошающий и запутавшийся человек сегодняшнего дня, который пробует примерить на себя подвиг прошлого. Тот же, кто искренне пытается проникнуться идеей песни «С чего начинается Родина», напевая ее вслед за бегущей по занавесу строкой караоке. Именно в те минуты, когда его герой не переступает линию рампы, рациональный аналитик Фомин становится лиричным и игрой уже управляет не гладко выстроенная спокойная речь, а наполненное смыслом молчание, мимика и тяжелая пластика уставшего от вечного поиска ответов человека. И «лирические отступления» в игре Фомина крайне необходимы — как свежий воздух, разрядка в плотном и тяжелом мире слов. Его герой «примеряет» на себя и судьбу Фадеева, вынужденного под давлением партии травить товарищей по перу. Пока Фомин молча сидит на сцене и курит с подавленным видом, на экран проецируется видео, где он сам, стоя за трибуной, выкрикивает речи, озвученные реальным голосом Фадеева. Актер пытается оправдать своего героя. И открыто — раздавая зрителям листовки с его предсмертным письмом, и опосредованно — за счет подобного расслоения на Фадеева — официального писателя на видео и Фадеева настоящего, который без боли не может смотреть на этот фарс.

Образы речи и присутствие

Сегодня сопряжение реального и художественного — довольно популярное явление, реализуемое в совершенно разных режиссерских опытах: от рассказывания актерами историй из собственной жизни или дискуссий с залом — до разного рода перформативных практик. Особое обращение со словом и художественная обработка речи напрямую связаны с интенсивностью воздействия на публику

и с формированием способа этого воздействия. Процесс рождения мысли «на ходу» если и не предполагается Дмитрием Поднозовым и Александром Савчуком, то по крайней мере по форме создает именно такую видимость импровизационной речи. Никакой чеканки слогов, декламационного тона: образ речи человека на сцене равен образу речи человека в зале. Подражание «жизненной» речи не подразумевает завершенности фраз.

Этот процесс «автоматизации» речи подробно рассматривал Виктор Шкловский, считая, что таким образом объясняются «законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом». Идеальным выражением этого процесса ученый считал алгебру, где вещи заменяются символами. «В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин [Язык, как творчество, стр. 42] приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: „Les montagnes de la Suisse sont belles“ в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b. <...> При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании»³⁰. В связи с этим рассуждением интересно проследить, как в «Топливе» Александровского Фомин работает с «автоматизированной» речью. Как практически в любом интервью (мало кто говорит стройно и художественно, как пишет), в материале Евгения Казачкова на основе беседы с Давидом Яном неизбежно присутствуют фигуры разговорной речи — обрывочной, «нечистой». Произносимый текст в строгом ритмическом рисунке, актер совершает как бы вторичное опозитизирование этого «нечистого» прозаического текста. «Зритель, увлеченный содержанием рассказа... не замечает до поры, что псевдопростая

форма спектакля постепенно усложняется, а каждая фраза и пауза имеют особый ритм. „Но это был такой... это реально меня...” — драматург и актер намеренно не заменяют слова, пропущенные в рассказе Яна, но бережно сохраняют мелодию речи»³¹.

И Павлович, и Савчук, и Поднозов, и Фомин — актеры-интеллектуалы. Но в отношении актерского искусства принцип типизации всегда достаточно неустойчив — речь все-таки идет не о литературных героях, а о живых художниках, у каждого из которых своя «тема» и свой индивидуальный метод донесения этой темы до зрителя. Павлович и Фомин — скорее рационалисты, аналитики. Математики от театра. Они склонны к дидактике, к более сценически адаптированной речи — то есть лишь притворяющейся разъяснением «на ходу», на самом же деле являющейся вполне закрепленной структурой. У Савчука и Поднозова это зачастую поток сознания. Не назидание, не провокация. Монологи экзистенциального толка Поднозов врезает в саму роль, Савчук же делает из этого роль (причем безымянную, которая могла бы назваться просто «человек перед публикой»). Поднозов задумчив и отрешен настолько, что кажется, что он будто озвучивает словами лишь малую часть безумного потока, идущего внутри. Савчук же, напротив, неврастеничен, экстравертен и будто бы следует логике «чем больше проговорить словами, тем станет понятнее». Главное — говорить и не останавливаться. Можно бесконечно повторять одно и то же, возвращаться к уже сказанному — речь будет длиться, пока что-то не прояснится для исполнителя (похоже на феномен героев пьес Вырыпаева, который Павел Руднев охарактеризовал термином «логорея»³²). Кстати, именно поэтому свои акции «Записки из подполья» и «Гамлет. Гаджет» Савчук прерывает всегда в разное время, уловив момент, когда необходимо остановиться. Как бы не давая самому себе

углубиться в следующее размышление, которое засосет опять в дурную бесконечность. Он, по словам Елизаветы Снаговской, задаваясь метафизическими вопросами, развивает язык, «на котором можно говорить о сакральном»³³.

Диалог (прямой или риторический) со зрителем Савчука и Поднозова не несет просветительской функции или провокационного элемента, как у Павловича и Фомина. Разная степень экспрессии речи (более пульсирующая и эмоциональная у Савчука и сдержанная, будто нарочно подавляемая — у Поднозова) выдает нервность, осознание неустойчивости предлагаемого зрителю размышления. Павлович и Фомин же вызывают скорее к зрительской логике, чем к подсознанию. Вместо пространных грез — четко сформулированные тезисы или вопросы. Если представить, кто мог бы оказаться слушателем этих рассказчиков, попробовать примерить на зрителя соответствующую роль, то очевидно, что функция зрителей Савчука или Поднозова иная, чем у тех, кто сидит перед Фоминым или Павловичем. Откровения Поднозова, Савчука — камерные. Это связано и с проблематикой их изречений. Одни — сугубо внутренние, частные, другие — глобальные, общечеловеческие. Рефлексия и личностные тупики — с одной стороны, призыв к коллективному «мозговому штурму» — с другой.

Как ясно из приведенной ранее цитаты Лемана, одной из важнейших вещей, отличающей откровения на экране от произносимых со сцены, — личное присутствие актеров. Как правило, это подразумевает и то, что актер не прячется за персонажем. Иначе говоря — намеренно привносит «реальное» в художественное. Вопросом «присутствия» занималась немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте, чью книгу «Эстетика перформативности» русскоязычные читатели смогли изучить только в 2015 году. В ней автор исследует

понятия «феноменального» и «семиотического» тела актера. Феноменальное тело актера отсылает в первую очередь к его личным физическим данным и связано с самим фактом его присутствия на сцене, семиотическое — с теми или иными представлениями о поведении его персонажа³⁴. Согласно Фишер-Лихте, в «сиюминутном бытии» актера на сцене возникает напряжение между двумя этими элементами, и в зависимости от преобладания одного из них автор предлагает «облегченную концепцию присутствия» и, соответственно, «сильную» и «радикальную»³⁵. Если упростить научную концепцию Фишер-Лихте (обойдя смело используемые автором понятия, вроде «циркуляция энергии», «воплощенный дух», «аура», «транс» и пр.), то все три фазы сводятся к уровням воздействия актера на зрителя, к разной степени интенсивности присутствия «феноменального тела», то есть актера-человека. Поскольку тема этой статьи уже предполагает определенный тип игры — актер, находящийся в прямом диалоге со зрителем, — то, пользуясь терминологией Фишер-Лихте, мы имеем дело в первую очередь с «феноменальным телом» актера, а не с «семиотическим». В противном случае работу упомянутых артистов мог бы делать кто угодно из труппы.

Поскольку подобные опыты всегда предполагают выход из роли, нельзя не оглянуться на эпический театр Бертольта Брехта. Он был убежден, что разъясняющая сторона высказывания не менее важна, чем эстетическая. Констатации красоты — недостаточно. «...Произведение художника — это не только прекрасное высказывание по поводу подлинного предмета (головы, ландшафта, происшествия между людьми и т. д.) и не только прекрасное высказывание о красоте предмета, но прежде всего высказывание о самом предмете, объяснение этого предмета. Произведение искусства объясняет действительность, которую оно воспроизводит, оно сообщает

и передает опыт художника, приобретенный им в жизни, художника, который учит правильно видеть вещи мира»³⁶.

Переосмысляя концепцию эпического театра Брехта, Леман предлагает новую — постэпического: «...рассказчик в контексте постдраматической эстетики не может пониматься просто исходя из его традиционной эпически-литературной функции. Здесь его нарратив демонстрирует прямой контакт с публикой»³⁷. Актер из посредника между режиссерским замыслом и публикой становится своеобразным культуртрегером (одна крайность, опирающаяся на «утвердительные» послылы зрителю, намерение разъяснить ему суть определенного явления и желание пробудить в нем мысли и мнения по теме) или же символом «человека вообще» — ищущего, рефлексизирующего, неуверенного. «...Если эпический театр меняет само представление воображаемых событий, создавая расстояние между собой и зрителем, чтобы превратить публику в присяжных, экспертов и политических судей, то постэпические формы повествования выдвигают на первый план именно личное, а вовсе не демонстративное присутствие рассказчика, они подчеркивают интенсивность контакта, который всегда отсылает нас к самим себе»³⁸.

Очевидно, что для каждой эпохи фигура комментатора, «посланника» от театра не может обладать одинаковыми качествами. Слова Брехта о том, что «художественные отражения вещей более или менее сознательно выражают новый опыт, обретенный нами в общении с этими вещами, наше все увеличивающееся познание о сложности, изменчивости и противоречивости природы вещей вокруг нас и нас самих»³⁹, можно отнести и к сценическим (режиссерским) текстам, которые в разные эпохи читаются по-разному. Не может быть единым и способ «достучаться» до зрителя. Каким образом захватить сокровенное личное простран-

ство пришедшего на спектакль человека и не просто донести — расшевелить его разум важными и вечными вопросами — режиссеры искали и ищут. Как ищут и тех, на кого может быть возложен этот серьезный и непростой труд.

Примечания

¹ *Туровская М.* Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 98–99.

² *Гаевский В.* Флейта Гамлета. М., 1990. С. 23.

³ Там же.

⁴ *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999. С. 35.

⁵ Евгений Гришковец: «Театр — самое виртуальное искусство для страны»: Беседу ведет Марина Тимашева // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2 (28). С. 61.

⁶ Там же. С. 60.

⁷ *Болятин И.* «Док» и «Догма»: теория и практика // Театр. 15. № 19. С. 131.

⁸ *Родионов А.* «Вербатим» — реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4–5. URL: <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim—realnyy-dialog-na-podmostkakh> (дата обращения 31.01.2017)

⁹ Там же.

¹⁰ См.: *Джурова Т.* Театр, в котором не играют // Петербургский театральный журнал. 2013. № 2 (72). С. 45–51.

¹¹ *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М., 2003. С. 8.

¹² *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 177.

¹³ *Смелянский А. М.* Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 71.

¹⁴ Там же. С. 9.

¹⁵ *Дмитревская М.* Они пришли в Тар // Петербургский театральный журнал: Официальный сайт. 2012. 29 марта. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/oni-prishli-vtar/> (дата обращения 22.10.2016)

¹⁶ *Матвиенко К.* One way ticket // Петербургский театральный журнал. 2002. № 1 (27). С. 46.

¹⁷ Там же. С. 47.

¹⁸ *Кислова А.* «Необходимое лицо пятого акта». Дмитрий Поднозов: Штрихи к портрету актера // Петербургский театральный журнал. 2010. № 2 (60). С. 88.

¹⁹ Там же. С. 89.

²⁰ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. С. 177.

²¹ Там же.

²² *Джурова Т.* Режиссер как проводник // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. СПб., 2016. С. 137.

²³ *Матвиенко К.* Без вопроса // Театр: Официальный сайт. 2015. 15 марта. URL: <http://oteatre.info/bez-voprosa/> (дата обращения 11.11.2016)

²⁴ *Джурова Т.* Режиссер как проводник // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. С. 129.

²⁵ *Кушляева О., Бондаренко С.* «Неприкасаемые» Михаила Патласова // Петербургский театральный журнал: Официальный сайт. 2016. 6 апр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/neprikasaemye-mixaila-patlasova/> (дата обращения 22.10.2016)

²⁶ Там же.

²⁷ *Пронин А.* Рог без права передачи // Коммерсантъ С-Петербург. 2009. 4 дек. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1285947> (дата обращения 19.09.2016)

²⁸ Там же.

²⁹ *Дмитревская М.* Турбины и люди напротив // Петербургский театральный журнал. 2013. № 4 (74). С. 57.

³⁰ *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1984. С. 14.

³¹ *Шендерова А.* Занимательный физик // Коммерсантъ. 2015. № 212. С. 15.

³² См.: *Руднев П.* Герой нашего времени: Эволюция героя в российской и постсоветской драматургии // Петербургский театральный журнал. 2016. № 3. С. 15–25.

³³ *Снаговская Е.* Гильгамеш точка начало // Там же. 2012. № 3. С. 91.

³⁴ *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015. С. 173.

³⁵ Подробнее см.: Там же. С. 170–186.

³⁶ *Брехт Б.* Без ощущения действительности // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1. С. 178.

³⁷ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. С. 175.

³⁸ Там же. С. 178.

³⁹ *Брехт Б.* Без ощущения действительности // *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/1. С. 179.

Ю. В. Семенкова

Александринский театр: музыка на авансцене

Роль музыки в драматическом театре давно не ограничивается созданием атмосферы и обогащением эмоциональной жизни действия. Мы становимся свидетелями всевозможных вариантов участия музыки в постановках, и в каждом случае ее взаимодействие с драматургией спектакля происходит по-разному. Музыка обнаруживает все более сложные связи внутри спектакля, становится содержательной, а нередко и смыслообразующей его частью, что требует постоянного осмысления. Творчество таких современных композиторов, как Александр Бакши, Леонид Десятников, Александр Маноцков и Настасья Хрущева, открывает новые перспективы взаимодействия драмы и музыки. У каждого из них существует свое видение того, какую роль она должна играть в современном театре. Поскольку же большая часть постановок с участием представленных композиторов была осуществлена на сцене Александринского театра, в нашем разговоре именно он становится своеобразной точкой пересечения разных форм существования музыки в драматическом спектакле XXI века.

Александр Бакши — композитор, творчество которого с самого начала оказалось неразрывно связано с театром. Его идея о тяготении современного театра к полифонической форме высказывания привела к развитию роли музыки в драматическом спектакле. С большей уверенностью она начала создавать свой, параллельно существующий план, сюжет. Интонация стала неким самостоятельным сценическим текстом, внутри спектакля начали возникать не только звукообразы, но и зву-

коперсонажи — музыка стала партнером, одним из голосов спектакля.

В отличие от композитора Леонида Десятникова, считающего, что в нынешнем драматическом театре «музыка лишь дает оправдание той высокой милой невнятице, которая творится на сцене»¹, Бакши уверенно заявляет о том, что драматический театр — это новая, живая форма бытования современной музыки. Большинство постановок Валерия Фокина в Александринском театре было создано при участии Александра Бакши. Интересно, что во многих спектаклях этого же режиссера звучит музыка Десятникова, и это открывает возможности для сравнения существования музыки таких разных композиторов не только внутри драматического театра, но и внутри одного режиссерского стиля. Связь времен — важнейшая тема спектаклей Валерия Фокина, которая во многом раскрывается благодаря музыке. К примеру, в спектакле «Живой труп» (2008) Леонид Десятников создает временной сдвиг на одной музыкальной теме — «Невечерней», сначала звучащей в исполнении скрипки, виолончели и фортепиано, а в середине спектакля обрастающей «глумливой аранжировкой с наиболее отвратительными элементами русского шансона»². Подобный прием можно заметить и в спектакле «Ревизор» (2002): здесь романсы композитора первой трети XIX века К. П. Вильбоа «Пловец» (слова Н. М. Языкова) и «Я птичкой быть желаю» (слова О. А. Козловского) введены Десятниковым в сферу домашнего музицирования Марьи Антоновны и Анны Андреевны. При этом, «сохраняя ориги-

нальную звуковысотность, композитор радикально транспонирует популярные „стандарты“ бытовой музыки гоголевского времени в чуждую им современную интонационность скэта, джазового вокала, в свою очередь работая и на идею „сдвига реальности“³. С помощью такого приема Десятников расшатывает временные границы действия, усугубляя общий сюрреалистический тон спектакля. В таком контексте музыка, неожиданно исполненная в аутентичном варианте, оказывает мощное воздействие на восприятие зрителя: единственный раз за весь спектакль она звучит без каких-либо композиторских аранжировок в сцене финального сумасшествия дочери Городничего. Марья Антоновна (Я. Лакоба) едва слышно поет романс Г. А. Хованского «Незабудочки», и здесь возникает мотив спектакля В. Э. Мейерхольда 1926 года, где та же героиня в исполнении Марии Бабановой пела романс А. С. Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет». В гротесковом образе внезапно обнаруживается лирическое начало, и этот эпизод становится страшным, резким обращением всего действия к жестокой реальности. Как видно на примере спектаклей «Живой труп» и «Ревизор», композитор строит партитуры на игре со стилями, вводит в свои сочинения элементы авангарда, создавая необходимый контраст спектаклям Александринского театра и тем самым безупречно решая задачу связи времен.

В спектакле «Маскарад. Воспоминания будущего» (2014) тема пересечения прошлого и будущего и вовсе становится главной, раскрывается на всех уровнях постановки — визуальном, звуковом, пластическом. Фокин осуществляет реконструкцию спектакля, поставленного на сцене Александринского театра в 1917 году. Опираясь на режиссерский экземпляр Мейерхольда, эскизы Головина, партитуру Глазунова, режиссер сочиняет свой спектакль, не копирующий легендарную по-

становку, а вступающий с ней в диалог. Пересечение двух эпох происходит в первой же сцене. Пройдя через зрительный зал, на подмостки выходит Николай Мартон. Строгий, вытянутый силуэт четко очерчен на фоне светящегося наклонного планшета сцены. Артист достает из полиэтиленового пакета венецианскую бауту — и на наших глазах появляется таинственная маска Неизвестного из мейерхольдовского спектакля 1917 года. Разделяющее два спектакля столетие преодолевается одним жестом. Рождается новое, особое ощущение выхода из линейной системы времени, когда прошлое перестает быть прошлым, а настоящее — настоящим. В этом и заключается смысл оксюморона: не на хронологическом, а, скорее, на метафизическом уровне происходит диалог эпох. События прошлого освещаются нашим знанием его будущего, возникает сложный, мистический образ вечности, связывающий пульсации разных времен.

И здесь ощущение слияния эпох возникает главным образом на уровне музыкальной партитуры спектакля. Возможно, композиторский прием Александра Бакши в чем-то можно сравнить с тем, что Десятников делал в «Ревизоре» и «Живом трупе», но взаимодействие его звуковой партитуры с художественным целым спектакля все же происходит иначе. Музыка осуществляет диалог времен, соединяя в себе ритмы и гармонии двух разных столетий. В постановке Фокина используется партитура А. К. Глазунова, написанная им специально для «Маскарада» 1917 года. Его музыка звучит и в сегодняшнем спектакле, но теперь в ее плавное, мелодичное звучание, которое, кажется, передает дыхание прошлых лет, вторгаются новые тембры и ритмы. Бакши пишет новую увертюру к «Маскараду». Тонкий, высокий голос скрипки замирает на полутоне. Еще на одном. Напряженное ожидание рождения мелодии. Голос постепенно начинает

раскачиваться, собирая в одну фразу уже пять звуков. С появлением тревожного тремоло у виолончели скрипка становится еще увереннее. Звук набирает силу, растет и, наконец, извергает каскад стремительных пассажей. Вступает труба, за ней небольшой женский хор. Все сливается в единый поток бесконечно повторяющихся мотивов. Это превращается в какофонию, беспорядочный гул толпы. Нагнетание продолжается до тех пор, пока из оркестровой ямы не раздаются три выстрела. В воздухе повисает тишина, и через мгновение звуки «Вальса-фантазии» Глинки словно подхватывают стонущий скрипичный мотив, который поднимал эту бурю. Через такие паузы, через единство мотивов происходит мощное слияние эпох. Но в то же время остро ощущается и контрапункт современности. Все это совершается внутри пространства (сценограф С. Пастух), в котором пустота сцены контрастирует с богатством цвета, а современные технологии — с ощущением духа декораций Александра Головина. Здесь, как и в музыке, происходит переплетение разных стилей — словом, все, хоть и на разных языках, пытается говорить об одном. Наверное, этот спектакль можно назвать примером той полифоничности, о которой говорит Бакши, — когда все художественные элементы спектакля существуют равноправно, не заглушая друг друга, а вступая в диалог, в котором рождается истинный смысл.

Сочиняя музыку к спектаклю, Бакши стремится выстроить свой сюжет внутри драматического действия. Как правило, его музыка нацелена на обнаружение некой таинственной силы, возникающей будто бы ниоткуда, преследующей и раскалывающей сознание героя. К примеру, в спектаклях Фокина «Нумер в гостинице города NN» (1994) по «Мертвым душам» Н. В. Гоголя и «Превращение» (1995) по произведению Ф. Кафки композитору принадлежали сцены сновидений и кош-

маров героев, не описанные авторами. Можно сказать, что здесь происходило рождение неких звукоперсонажей, которые действовали наряду с драматическими актерами. Нередко музыка Бакши может обретать мощь инфернальной силы, вторгающейся в сознание героя, безжалостно сламывающей его. Так происходит в спектакле Фокина по повести Ф. М. Достоевского «Двойник» (2005). С самого начала спектакль обретает характер сновидения. Звон колокольчика в руках капельдинера (Р. Кульд) через мгновение дублируется эхом нескольких колокольчиков, звенящих за опущенным занавесом. Так через звук в спектакль входит тема двойничества: реальный жест получает отражение в какой-то другой, параллельной действительности, которая вскоре будет преследовать, затягивать Голядкина (В. Гвоздицкий). В зеркально-мраморных плитах, которыми вымощено все пространство сцены (сценограф А. Боровский), сквозит злоеший, сводящий с ума, призрачный образ Петербурга, где реальность граничит с мистикой. В такой пустой, холодный, наполненный тенями каких-то инфернальных существ город входит Яков Петрович с намерением утвердить свое «я» в этом мире. Но на фоне агрессивно-динамичной массовки и ослепительного свечения зеркал Голядкин «тушется», теряется в гуле толпы и злоеших зеркальных коридорах. Он беззащитен в этом безумном мире, а с появлением Голядкина-второго (А. Девотченко) — стремительного, юркого, умеющего себя «подать» двойника — первый и вовсе становится тенью, постепенно тающей под дьявольским натиском этой силы. Тревожная, лихорадочная музыка бесцеремонно вторгается в расстроенное сознание героя. Этот звук, причиняющий мучение, сливается и со звоном колокольчиков, и с флейтовым лейтмотивом спектакля на фоне виолончельного остинато — музыкой страшного одиночества, пустоты и безвременья, в которое уходит

неподвижно-закоченелый, отрешенный от всего Голядкин. Он медленно опускается в трюм сцены под звуки траурного хора и постоянно повторяющихся причитаний поминального хора: «Яков Петрович, Яков Петрович...». Кажется, этим все должно закончиться, но неожиданно вновь звучит флейтовый лейтмотив, и в зале, среди публики обнаруживается новый Голядкин. Музыка продолжает бесконечный сюжет, разрушая границы между реальностью и мистикой.

Заметив новые веяния в жизни современного драматического театра, его уникальную способность совмещать в себе элементы разных, независимых друг от друга искусств, Александр Бакши услышал в нем полифонию, благодаря чему музыка получила новый вектор развития в драматическом театре.

Крайне важен для нашей темы спектакль «Иваны» (2009), поставленный на сцене Александринского театра Андреем Могучим. Музыка композитора Александра Маноцкова стала здесь фундаментом, на котором в итоге вырос весь спектакль. Пространство, время, цвет — все подчинилось музыкальному и ритмическому плану. Драматическое действие начало существовать по музыкальным законам, и, по словам режиссера, благодаря работе Маноцкова все стало музыкой⁴. В драматическом театре музыка Маноцкова действительно существует по своим законам. О его музыке невозможно говорить как о музыке к спектаклю — ее существование в нем всегда призвано к большему, не только смысловому, но и формообразующему значению.

Взятая за основу гоголевская «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в спектакле разрастается до вселенских масштабов, рушатся границы реального и мистического, все закручивается в каком-то хаосе из голосов, звуков, движений, предметов. Но именно здесь, как ни странно, возникает

единство музыки, пространства и действия. По словам Андрея Могучего, спектакль вырос из музыкально-ритмической концепции, придуманной композитором. Сочиненная им звуковая партитура определила развитие действия, обозначила его форму.

Первое, что мы слышим, — украинская песня «Сонце нізенько». Ее поет Николай Мартон. Актер Александринского театра или уже Иван Иванович — здесь не имеет значения. Поет человек. В мягкости украинского языка, в нежности, с которой исполняется песня, ощущается то живое и хрупкое, что вскоре разлетится на мелкие осколки. В узком, сколоченном из досок пространстве эта народная песня не то чтобы кажется чем-то чужеродным — она звучит над всем. Она — отголосок того мира с цветущими садами, необъятным небесным сводом и чудным, душистым ночным воздухом, о котором так часто писал Гоголь. Отчетливое осознание этого придет позже, когда отголоски этой мелодии растворятся в хаосе звуков.

Вместе с первыми словами, которые Николай Мартон произносит уже от лица Ивана Ивановича, вступает скрипка. Незатейливая мелодия становится музыкальной темой мирной жизни в этом спектакле, и каждое, все более и более искажающееся проведение этой темы будет звучать неотрывно от разрушения мира, теряющего гармонию.

Предвестием неизбежного разрушения служит врывающийся в едва начавшееся действие гул голосов. Стоя наверху, за зрителями, вокальный ансамбль «Элион» громогласно распевает-чеканит фрагменты гоголевского текста, облеченного в форму церковного песнопения. Канон, в котором нет ни звуковысотного, ни ритмического единства, чередуется с «ектенией», зачитываемой, как обнаружится впоследствии, фантастическим персонажем из последней части спектакля, Гуськом. Отталкивающая, пошлая пародия на

священнодействие. Со всех сторон то и дело звучит «га-га-га», как издевка над ничтожностью причины ссоры. Действие обретает эпический характер — ансамбль не просто берет на себя функции хора, как в древнегреческой трагедии, он становится воплощением некой inferнальной силы, разрушающей мир. После ссоры двух друзей на сцене возникает новый, искаженный, темный мир. К гулу голосов, скрежету колес телеги и напористому пению бурсаков добавляются еще и острые, даже режущие звуки скрипки и виолончели. Небольшой оркестрик находится прямо на сцене. Музыканты в классических черных костюмах сидят на сооруженном рядом с «хрущевками» возвышении, внешне никак не соприкасаясь с происходящим вокруг них, но давая музыкой форму всему действию. Здесь — это долго тянущиеся диссонансы.

За конкретным сюжетом о размолвке двух людей встает образ целого мира, лишённого гармонии, а музыка, такая же дисгармоничная, существующая вне ритма и темпа, становится его голосом. Образ, созданный композитором, получился выразительным и сильным — ощущение непоправимости разлада, непрерывающееся движение к неминуемой катастрофе. В какой-то момент небольшая группа людей, выйдя на середину сцены и положив руку на сердце, исполняет гимн России на текст лирических отступлений Гоголя в «Мертвых душах»: «О Русь, куда несешься ты?» Ответа не последует. Но через некоторое время сорвется с тросов поднимавшее кем-то в глубине сцены пианино и разлетится на части. Словно окончательно констатируя уход музыки, а вместе с ней и гармонии из этого мира. Далее действие в едином потоке движется к развязке. Впервые за весь спектакль вступают медные духовые, гремит хор, скрип колес и «визги» заточиваемых топоров перебиваются гудящим звоном колокола. Все словно изживает себя. Героиня С. Смирно-

вой поет балладу из «Страшной мести» о вражде, предательстве и грехе братоубийства, сидя на коленях между гробами Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Невольно возникает переключки с той светлой и хрупкой украинской песней, которой начинался спектакль... Но человеческий голос теперь звучит здесь одиноко и отрешенно. Холодно, пусто и страшно в этом мире.

В творчестве Маноцкова есть пример, когда и тишина в музыкальной партитуре работает на драматургию спектакля. «Счастье» (2011) Могучего, спектакль, поставленный по мотивам «Синей птицы» Мориса Метерлинка, словно раскрывает перед нами мир детской фантазии. На языке современного ребенка режиссер пытается говорить о серьезных вещах. Уже в самом начале спектакля появляются «благородные души вещей» в исполнении корифеев Александринского театра, образующие некий хор, рефреном которого является фраза «Только дети всех спасут». Именно они становятся здесь поводьями, указывающими верный путь. Присутствие же настоящего оркестра во главе с женщиной-дирижером в красных перчатках, по взмаху которой начинают звучать, казалось бы, неживые «пластилиновые» фигурки, обеспечивает сказочность всему происходящему. А оркестровое вступление к спектаклю, само по себе являющееся цельным высказыванием, настраивает зрителя на ожидание того самого счастья, смысл которого предстоит познать героям. Но в музыке к спектаклю Могучего нет и не может быть того одухотворяющего начала, которое несла в себе, скажем, музыка И. Саца в постановке Станиславского 1908 года. Если в спектакле Московского Художественного театра музыка «претворяла в любом проявлении жизнь человеческого духа» и все изначально было проникнуто «интенсивной душевной жизнью»⁵, то Могучий, напротив, отказывается от этого, заставляя своих героев именно

прийти к очеловечиванию, к обретению души. И музыка Маноцкова действительно отвечает этому неживому, мультяшному миру, созданному режиссером. Прimitивные песни с нарочито корявым, но точным по существу текстом, назойливые лейтмотивы, бесконечные повторы — все это в сочетании со сценографией прекрасно сработало на создание той визуальной и звуковой перегруженности, снятие которой в кульминационный момент спектакля дает мощный эмоциональный эффект.

В тишине, окруженная бесконечностью и темнотой пустого пространства, оживает Митиль (Янина Лакоба). На наших глазах в маленьком, хрупком существе происходит рождение души, и в этом безмолвном таинстве, наверное, заключено все волшебство спектакля.

Интересно, что первым опытом работы в театре еще одного молодого композитора, Настасьи Хрущевой, стал проект «Невский проспект» (2013), осуществленный шестью режиссерами в честь открытия Новой сцены Александринского театра. Во взаимодействии музыки и драматического театра композитор также видит новые перспективы: по ее мнению, музыка является текстом, который должен непременно вступать в конфликт, оспаривать, обнажать и провоцировать текст словесный. Главным здесь становится столкновение контрастных смыслов.

«Невский проспект» предстал перед зрителями в многочисленных этюдах, не связанных друг с другом сценках, перефразирующих повесть Гоголя на современный лад. Как в калейдоскопе, сменялись

зарисовки из жизни Невского проспекта, пугая своей лихорадочной фантастичностью. Через весь спектакль рефреном проходила детская песенка, слова которой в контексте действия обретали примитивное, даже пародийное звучание: «В Петербурге, словно в сказке, / Словно в сказочной стране, / Расплескались счастья краски / По домам и по Неве. / По реке плывет кораблик, / И разводятся мосты. / Этот город — наш с тобою, / Где сбываются мечты». Присутствие в спектакле этой странной, почти стоящей на месте, изломанной песни в исполнении Янины Лакобы выявляло сюрреализм действительности, затерявшейся среди бесчисленных штампов и рекламных плакатов с видами разведенных мостов.

Такие разные примеры существования музыки в драматическом театре позволяют убедиться в том, что глубокое взаимодействие музыки и драмы — не разовое явление, а набирающая силу тенденция. Причем театр не просто предлагает музыке подстраиваться под его специфику, а сам оказывается готовым искать новые жанры, открывающие возможности более плотного взаимодействия с музыкой современных композиторов. Заняв особое положение внутри художественного целого, она получила возможность более свободного и смелого существования в спектакле, оставаясь при этом в тесном сопряжении с драматическим действием. Тенденция к упрочнению связей между драматическим театром и музыкой становится все сильнее, и без спектаклей Александринского театра невозможно было бы представить этот мощный поток.

Примечания

¹ Вольгуст Е. ПАА-БИИИ-БАМ // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). С. 7.

² Там же.

³ Ренанский Д. De natura sonoris. Валерий Фокин: музыка спектаклей // Империя драмы. 2011. № 44.

⁴ См.: [Андрей Могучий о музыке в спектакле] // ПТЖ. 2014. № 1. С. 31.

⁵ Таршин Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 34.

Авторы номера

Горбунова Анна Сергеевна — студентка магистерской программы «Мастерство сценических постановок» Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: gorbunovafj@gmail.com

Ковалёнок Инна Валерьевна — выпускница театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (2016).

Контакты: kovkinn@gmail.com

Павленко Анна Александровна — студентка 4 курса театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: anna.pavlenko@list.ru

Пузырева Дарья Евгеньевна — студентка магистерской программы «Мастерство сценических постановок» Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: puzyrevadaria@mail.ru

Семенкова Юлия Владимировна — выпускница театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (2016).

Контакты: juliannananev@rambler.ru

Сологуб Анна Петровна — студентка магистерской программы «Исследование спектакля» театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: anna.asp23@gmail.com

Спасская Маргарита Андреевна — аспирантка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: margarita.spasskaia@gmail.com

Шафранская Лилия Артуровна — аспирантка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: mnelile@mail.ru

Ярош Ксения Владимировна — студентка магистерской программы «Исследование спектакля» театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: ksiushayarosh@yandex.ru

Authors

Anna Gorbunova — MA student, Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: gorbunovafj@gmail.com

Inna Kovalenok — graduate student, Dept. of Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts (2016).

Contacts: kovkinn@gmail.com

Anna Pavlenko — 4th year student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: anna.pavlenko@list.ru

Daria Pusireva — MA student, Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: puzyrevadaria@mail.ru

Yuliya Semenkova — graduate student, Dept. of Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts (2016).

Contacts: juliannanenev@rambler.ru

Liliya Shafranskaya — doctorant student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: mnelile@mail.ru

Anna Sologub — MA student, Performance Studies Project, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: anna.asp23@gmail.com

Margarita Spasskaya — doctorant student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: margarita.spasskaia@gmail.com

Kseniya Yarosh — MA student, Performance Studies Project, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: ksiushayarosh@yandex.ru

Аннотации

И. В. Ковалёнок

Особенности становления профессионального театра в Польше

В статье исследуется процесс становления профессионального театра в Польше, который пришелся на вторую половину XVIII в. Анализируются значение и причины создания театра как институции, его эстетическая программа и способы ее реализации, а также сложное взаимодействие между этими элементами. Во взаимосвязи с предшествующей и дальнейшей историей польского театра определяются главные персоналии, первые профессиональные актеры и характер их творчества.

Ключевые слова: польский театр, Национальный театр (Teatr Narodowy), Уршуля Радзивилл, Тадеуш Липский, Адам Чарторыйский, Войцех Богуславский, Кароль Швешавский, Якоб Хемпиньский.

Л. А. Шафранская

«Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актер-«неврастеник»

В статье исследуется процесс формирования и становления феномена актера-неврастеника на петербургской сцене рубежа XIX–XX вв., когда «нервность» в актерской игре постепенно обнаруживала себя самоценным качеством.

Ключевые слова: актер-неврастеник, натурализм, П. Стрепетова, В. Комиссаржевская, П. Орленев, Александринский театр, Суворинский театр.

А. С. Горбунова

Сближение сцены и зала в спектаклях М. Рейнхардта 1910–1911 годов

В статье исследуются спектакли Макса Рейнхардта «Сумурун», «Царь Эдип» и «Орестея». В постановках первого десятилетия XX в. очевидно стремление режиссера создать новые игровые возможности для актеров и пробудить необычные ощущения в зрителях, установить новые формы взаимодействия между ними. Автор работы анализирует пространственную организацию трех спектаклей Рейнхардта, отмечает попытку «преодоления рампы» и общения новой «роли» зрителю.

Ключевые слова: Макс Рейнхардт, «Сумурун», «Царь Эдип», «Орестея», Цирк Шумана, пространство, массовка, герой-масса.

Д. Е. Пузырева

Сергей Викторович Яблоновский и МХТ (1900–1910)

В статье исследуется творчество московского критика Сергея Викторовича Яблоновского периода 1900–1910 гг. и отражение в его статьях становления Московского Художественного театра. Автор анализирует рецензии Яблоновского на спектакли «Михаил Крамер», «Мещане», «Власть тьмы», «Юлий

Цезарь», «Дети солнца», «Горе от ума», «Борис Годунов», «Анатэма», «Жизнь человека», «Братья Карамазовы» и др. Вместе они дают представление не только о стиле и подходе к театру Яблоновского, но и показывают эволюцию МХТ.

Ключевые слова: Яблоновский, Станиславский, Немирович-Данченко, МХТ.

К. В. Ярош

Корней Чуковский о театре

«Я не люблю театра и никогда не пишу для театра», — говорил о театре К. Чуковский. Автор статьи пишет о том, как Чуковский «не любил» театр в Одессе, в Лондоне и в Петербурге, и отмечает, что не любил он его — плодотворно.

Ключевые слова: К. Чуковский, Мейерхольд, Станиславский, Комиссаржевская, П. Гайдебуров, Ибсен, Метерлинк, Чехов, Горький, Блок, Пшибышевский, Е. Грановская, МХТ, Театр Комиссаржевской в Пассаже, Театр на Офицерской, «Театральная Россия», «Кто бы ни был».

А. П. Сологуб

«Нищий Арлекин» Елены Гуро: между Блоком и Маяковским

Пьеса Е. Гуро «Нищий Арлекин» (1909) рассматривается в контексте художественных поисков эпохи: символизма и футуризма. Наибольшее внимание отведено выявлению параллелей, существующих между драмой Гуро и пьесой «Балаганчик» А. Блока, а также трагедией «Владимир Маяковский» В. Маяковского.

Ключевые слова: Гуро, Блок, Маяковский, «Нищий Арлекин», «Балаганчик».

М. А. Спасская

Совы, привидения и оргии. Приключения иммерсивного театра в России

Статья посвящена исследованию развития иммерсивного театра на русской сцене и выявлению структурных особенностей русских иммерсивных спектаклей. Рассматривается история становления русского иммерсивного театра, изучаются предпосылки, способствовавшие его появлению. На примере спектаклей «Черный русский» (режиссер М. Диденко) и «Вернувшиеся» (режиссеры В. Карина и М. Занетти) описываются специфика структурных связей — особенности взаимодействия актера с ролью и зрителем, расширение возможностей зрительского восприятия, — а также специфические характеристики визуально-акустического комплекса и архитектоники сценического пространства в иммерсивных постановках.

Ключевые слова: иммерсивный театр, спектакль site-specific, спектакль-променад, театральное событие, визуально-акустический комплекс, «Черный русский», «Вернувшиеся».

А. А. Павленко

Актер говорящий. Опыт современной петербургской сцены

Статья затрагивает вопросы актерской игры в режиме диалога с публикой. Первая часть посвящена предыстории этого феномена — структурным и эстетическим преобразованиям актерской речи в целом. Вторая часть проблематизирует явление, которое Х.-Т. Леман определил как «постэпический театр», и понятие «присутствия», предложенное Э. Фишер-Лихте,

на примерах современной петербургской сцены. В работу вписаны четыре актерских портрета в ракурсе исследуемой темы: Дмитрий Поднозов, Александр Савчук, Борис Павлович, Максим Фомин.

Ключевые слова: сценическая речь, Евгений Гришковец, вербатим, постэпический театр, стэнд-ап, перформанс, Дмитрий Поднозов, Александр Савчук, Борис Павлович, Максим Фомин.

Ю. В. Семенкова

Александринский театр: музыка на авансцене

В статье рассматривается роль музыки в драматическом театре ХХI века. Автор анализирует спектакли Александринского театра, музыку к которым написали Александр Бахши, Леонид Десятников, Александр Маноцков и Настасья Хрущева, выявляет новые способы и перспективы взаимодействия музыкального языка с драматургическим текстом.

Ключевые слова: Александринский театр, Валерий Фокин, Андрей Могучий, Александр Бахши, Александр Маноцков, Леонид Десятников, Настасья Хрущева.

Summary

Inna Kovalenok

Features of the formation of professional theater in Poland

The article investigates the process of the organization of professional theater in Poland, which occurred in the second half of the XVIII century. The article analyzes the reasons for and significance of the founding of theater as an institution, its esthetic program and path to realization, and complicated interplay between these elements. The main participants — the first professional actors and the character of their work — are determined in conjunction with the history of Polish theater both leading up to and following its professional establishment.

Keywords: Poland theater, The National Theater (Teatr Narodowy), Urshulya Radziwill, Tadeusz Lipski, Adam Czartoryski, Wojciech Boguslawski, Karol of Sweden, Jakob Hempinski.

Liliya Shafranskaya

«Nervous people» of the turn of the XIX-XX centuries and the actor-«neurasthenic»

The article investigates the formation and establishment of the phenomenon of an actor-neurotic on the Saint-Petersburg stages at the turn of the 20th century, when nervousness emerged as a meaningful element in acting technique.

Keywords: actor-neurotic, naturalism, P. Strepetova, V. Komissarzhevskaya, P. Orlov, the Alexandrinsky Theatre, Suvorinsky Theater.

Anna Gorbunova

The convergence of the stage and the audience in Max Reinhardt's performances in 1910–1911

The article considers Max Reinhardt's productions *Sumurun*, *Oedipus Rex* and *Oresteia*. As we can see from the productions of the first decade of the twentieth century, the director wanted to both create new opportunities for actor's work and give the audience new feelings and to establish new forms of interaction between them. The author of the work analyzes the spatial organization of the Reinhardt's performances and notes his attempt to «overcome the ramp» and to give the viewers a special «role».

Keywords: Max Reinhardt, *Sumurun*, *Oedipus Rex*, *Oresteia*, Circus Shumann, spatial organization, crowd, hero-mass.

Daria Pusireva

Sergey Yablonovsky and Moscow Art Theater (1900–1910)

The article considers the creativity of the Moscow critic Sergey Yablonovsky in 1900–1910 and his publications' discussions of ongoing formation of the Moscow Art Theatre. The author of this work analyzes Yablonovsky's reviews of performances of *Michael Kramer*, *Philistines*, *The Power of Darkness*, *Julius Caesar*, *Children of the Sun*, *Woe from Wit*, *Boris Godunov*, *Anatema*, *Man's Life*, *The Brothers Karamazov*, and more. Together they give an idea not only of the critic's style of writing and analyzing, but also show the evolution of the Moscow Art Theatre.

Keywords: Yablonovsky, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, The Moscow Art Theatre.

Kseniya Yarosh

Korney Chukovsky about theater

«I dislike theater and I would never write for it», — Korney Chukovsky wrote. The author of the article describes how and why Chukovsky «didn't love» theater in Odessa, London, and St. Petersburg. And she notes that he disliked it quite profitably.

Keywords: Chukovsky, Meyerhold, Stanislavsky, Komissarzhevskaya, Gaydeurov, Ibsen, Maeterlinck, Chekhov, Gorky, Blok, Przybyshevsky, Granovskaya, the Moscow Art Theatre, Komissarzhevskaya Theater in Passage, Theater on Officers, *Theater Russia*, Whoever Was.

Anna Sologub

The poor Harlequin by Elena Guro: between Block and Mayakovsky

The article considers Elena Guro's play *The poor Harlequin* (1909) in the context of the artistic quest of the era: symbolism and futurism. A large part of the work is dedicated to the detection of parallels between Guro's drama, *Balaganchik* by Alexander Block, and the tragedy *Vladimir Mayakovsky* by Vladimir Mayakovsky.

Keywords: Guro, Block, Mayakovsky, *The poor Harlequin*, *Balaganchik*.

Margarita Spasskaia

Owls, Ghosts and Orgies. Adventures of Immersive Theater in Russia

The article is devoted to the study of the development of immersive theater on the Russian stage, and the identification of the structural features of Russian immersive performances. It covers the history of Russian immersive theater, from

the factors that allowed for its appearance up to the present-day. The specific features of the structural relations are described in the examples of the production of *Black Russian* (directed by M. Didenko) and *The Revenants* (directed by V. Karina and M. Zanetti). The article concerns the features of an actor's interaction with a role and the viewer, the broadening of the possibilities of audience perception, as well as specific characteristics of the visual-acoustic complex and architectonics of the scenic space in immersive performances.

Keywords: immersive theater, site-specific theater, promenade theater, theatrical event, visual-acoustic complex, *Black Russian*, *The Revenants*.

Anna Pavlenko

Actor's utterance beyond the play. Saint-Petersburg modern scene

The article addresses the issue of an actor, who initiates a dialog with the audience. The first part covers the history of this phenomenon — structural and aesthetic converting of the way an actor speaks. The second part problematize a question, that Hans-Thies Lehmann named «postepic theatre», and conception of «presence», offered by Erika Fischer-Lichte, regarding modern Saint-Petersburg theatre plays. Four actor portraits from the view of research topic are inscribed in the article: Dmitry Podnozov, Alexander Savchuk, Boris Pavlovich, Maxim Fomin.

Keywords: scenic speech, Evgeniy Grishkovets, verbatim, postepic theatre, stand-up, performance, Dmitry Podnozov, Alexander Savchuk, Boris Pavlovich, Maxim Fomin.

Yuliya Semenкова

The Alexandrinsky Theater: music on the front stage

The article explores and describes the role of music in the drama theater of the XXI century. The author analyzes the performances of the Alexandrinsky Theatre, where music was created by Alexander Bakshi, Leonid Desyatnikov, Alexander Manotskov and Nastasya Khrushcheva. Than she reveals new ways and prospects for the interaction of the musical language with the dramatic text.

Keywords: the Alexandrinsky Theatre, Valery Fokin, Andrei Moguchy, Alexander Bakshi, Alexander Manotskov, Leonid Desyatnikov, Nastasya Khrushcheva.

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 20.06.2017. Формат 70х100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,40.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1108.

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.