Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2017 № 3 (21)
Выходит четыре 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

Мастера
Чепуров А. А. Игра в бадминтон,
или Уроки Б. О. Костелянца 3

Костелянец Б. О. Два выступления о «Мещанах»
М. Горького в БДТ (1967)
Публикация, вступительная заметка
и комментарии Ю. А. Васильева 18

Костелянец Б. О. Комментарий
к «Трилистнику балаганному» И. Ф. Анненского
Публикация, вступительная заметка
и послесловие Ю. А. Васильева 39

Историческая перспектива
Филиппова С. А. Оперетта 1860–1870 гг.
как один из этапов режиссерской деятельности
Александра Яблочкина 45

Виды театра
Янкаускас А. «Литовский триптих» Николая Зверева:
балеты «В вихре танца», «Сватовство»,
«Юрате и Каститис» (1933) 51

Зеркало сцены
Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова
«Формула любви» («Мосфильм», 1984):
сюжет, композиция, жанр 62

Драматургия
Дмитриев П. В. «Кавалер розы»
Гуго фон Гофмансталя — Рихарда Штрауса
в переводе Михаила Кузмина 77

Гофмансталь Г. фон. Кавалер роз.
Перевод М. А. Кузмина
Подготовка текста, публикация и примечания
П. В. Дмитриева 85

Авторы 128

Аннотации 130

А. А. Чепуров

Игра в бадминтон, или Уроки Б. О. Костелянца

> Первоосновы драматургии, прежде всего принцип действенной коллизии, сохраняют свое значение. Они изменяются и обновляются, побуждая теорию, отказываясь от устаревших представлений, многое видеть и толковать по-новому, постигая все богатство накопленного драматургией опыта и всю широту возможностей, открытых перед ней сегодня.
>
> *Б. О. Костелянец. Драма и действие*

«Звенящий» удар ракеткой — и волан взмывал в небо, зависая в просвете между верхушками сосен, там, где, словно запутавшись в ветках, догорал долгий летний день.

Волан специально был послан «свечкой», чтобы можно было немного передохнуть, потому что игра с Борисом Осиповичем была нелегким испытанием. В свои семьдесят лет он был подтянут, стремителен и, казалось, не знал усталости, меняя партнеров, которыми становились приезжающие к нему в гости ученики.

В комаровском Доме творчества писателей, где он со своей женой Рахилью Исааковной Файнберг обычно отдыхал летом, мне часто доводилось принимать участие в этих бадминтонных поединках.

Казалось, в самом выборе им этой игры был какой-то особенный смысл. В ней заключен некий диалогический код: обмен репликами и жестами, как в драме. Ритм этого диалога нервно пульсировал, реакции порой были спонтанны и непредсказуемы, отчего импровизационная энергия приобретала особую напряженность.

«Поющий» звук ракеток свидетельствовал о точности удара, резкий «деревянный» щелчок изобличал ошибку и фальшь.

Наверное, бадминтон был предпочтен теннису из-за какой-то романтической возвышенности и эстетической гармонии полета, который совершал снабженный специальным оперением волан. В теннисе действие физических сил проявлялось непосредственно: мяч летел подобно снаряду, поражающему цель. В бадминтоне же волан мог «парить» в воздухе, опосредуя свое стремление к цели эстетизированной и прекрасной формой. Восхищение формой, возможность, на мгновение отстранившись, оценить совершенство и красоту полета составляли незабываемую прелесть этой игры.

Однажды, когда на последних в моей жизни студенческих каникулах, в преддверии дипломной работы мне довелось устроиться в комаровском доме творчества, мой номер на втором этаже оказался рядом с номером Бориса Осиповича. Я тогда страстно увлекался проблемой инсценирования прозы и писал об опыте постановок романов Л. Н. Толстого во МХАТе. Об инсценировании в то время остро спорили на страницах журналов и научных трудов. Борис Осипович очень заинтересованно обсуждал со мной эти тогда достаточно актуальные вопросы. Встречаясь в столовой или отправляясь на прогулку по комаровским дорогам, мы много говорили о природе драматического и законах, лежащих в основе сценической трансформации прозы. Затем расходились по комнатам, и каждый полностью погружался в свои собственные мысли. Довольно часто из-за стенки до меня доносилось какое-то размеренное, богато интонированное бормотание. Это был не диалог, не

разговор с каким-то собеседником, а, скорее, декламация. Я спросил Бориса Осиповича об этом, и он, ничуть не смутившись, сказал, что читает вслух свои тексты: «Когда ты произносишь написанное, ты сразу же слышишь его недостатки. Это очень полезное занятие. Текст должен звучать».

Такое же, почти нарциссическое любование формой угадывалось и в лекциях Бориса Осиповича по теории драмы, которые он читал в институте на Моховой. Здесь рождение мысли, казалось, происходило на ваших глазах и было тождественно сотворению совершенной формы. Б. О. словно бы приглашал своих учеников к соразмышлению, а следовательно, и к таинству открытия красоты смыслов. Сам аналитический процесс он наполнял предвкушением гармонии. В этот момент взгляд его голубых глаз устремлялся куда-то вверх, словно проникал в некое четвертое измерение, в какой-то почти платоновский «мир идей». Его монолог приобретал напевную заторможенность... И вот оно — как в игре в бадминтон — заветное «зависание», предвкушение мысли, ответа на поставленный вопрос, радость открытия истины и мгновенно приходящее сомнение, порождающее цепь новых мучительных и неотступных вопросов.

Стремление к совершенству формы уживалось в нем с какой-то органической неудовлетворенностью законченностью формулировок. Даже, как иногда казалось, их боязнью. Острое «чувство диалектики», подобно толстовской «диалектике души», о которой глубоко и талантливо писал в своей книге его друг, Павел Петрович Громов, было присуще Борису Осиповичу в высшей степени.

На его лекциях не раз приходилось испытывать ощущение какой-то недоговоренности. Ставя вопрос, подводя самой логикой своего размышления к совершенно определенному выводу, Борис Осипович будто бы специально не делал его, а когда кто-нибудь «по молодости» спешил договорить это самое недосказанное и заветное или сделать уже, казалось бы, напрашивающийся вывод, он вдруг обескураживал вроде бы неуместной паузой и, словно удивившись сделанному выводу, говорил, растягивая слова: «Да-а-а... это та-а-ак... Но-о... Это все достаточно сло-о-жно». Вторя ему, так же нараспев стали говорить мои однокурсники вьетнамцы, которые к концу обучения в нашем институте вместо чеканных социологизированных формул научились главной истине: «Это очень сло-о-жно!»

В сложности формулировок он, безусловно, сомневался, а между тем с непосредственным, почти детским восторгом открывал сложное в самом, казалось бы, простом и очевидном. Он много раз повторял мысль философа В. Асмуса о пользе медленного чтения, в ходе которого открывается возможность проникать в глубинный смысл написанного и сказанного.

Иногда случайно или спонтанно возникший вопрос мог заставить его глубоко задуматься и начать всерьез размышлять над каким-то на первый взгляд вполне очевидным явлением. Тогда опять возникало это «зависание», остановка, «стоп-кадр», который порой у людей неглубоких или несклонных к соразмышлению мог вызвать недоумение или даже усмешку. Усмешка могла возникнуть вследствие несоответствия внешнего повода и глубины самой мыслительной работы. Так, моя однокурсница Надя Жуликова (Громова), будучи человеком активным, часто на лекциях задавала Борису Осиповичу вопросы и вступала с ним в диалог, отвечая на его вполне риторические «что?..», которые он адресовал аудитории (а в общем-то, скорее, самому себе). Но ответные реплики студентки лишь подстегивали саморазвитие мысли Б. О. Откликаясь на них, используя их как стимул к публичному размышлению, он вдруг застывал, словно тестируя, оценивая эти сигналы, как будто

взвешивая все «за» и «против», а затем, выходя из этого мгновенного «ступора», нараспев тянул: «Да-а-а... Жуликова права-а-а...» И тут же продолжал говорить о мыслях Аристотеля, Лессинга или Гегеля. Это могло вызвать даже смех от несопоставимости масштабов наших собственных размышлений и идей классиков теории драмы. Однако подобные «сближения», как мне теперь кажется, входили в намерение педагога, так как способствовали нашему вовлечению в «мир больших идей», нашему укоренению в нем без какой-либо тени дидактики и учительства.

Б. О. Костелянца не раз упрекали в своеобразной «психологизации» древнегреческой трагедии, в том, что он якобы не учитывал специфики условности разных исторических форм драмы и пытался все объяснять человеческими мотивациями, приближенными к нашему собственному жизненному опыту. В этом, конечно, есть доля истины, но это «очеловечивание» различных форм драмы было в какой-то степени для него принципиально, ибо благодаря этому открывалось вечное, общечеловеческое значение драмы прошлых эпох и она активно вовлекалась в наш сегодняшний мир. Тем самым он приближал к нам и древних греков, и Шекспира, и Мольера, и Островского. В различных формах драмы он стремился выявить биение живого человеческого чувства, близкого и понятного любому. Он говорил об Эдипе или Антигоне так, как будто этих людей он хорошо знал и понимал. От этого и нам они становились как-то особенно близки.

«Эффект Костелянца» по отношению к древнегреческой трагедии я испытал много позже, когда мне довелось отправиться в Дельфы на театральный фестиваль, приуроченный к 2500-летию Софокла. Там меня поразило, с какой страстью в ходе научной конференции греческие ученые и режиссеры обсуждали детали биографии драматурга, его творческие намерения и проблемы сценичности его пьес. Казалось, речь идет не о древней трагедии, а о произведениях нашего современника. Но это был лишь первый знак. В ходе пребывания в маленьком селении Кастро, у подножия Парнаса, мне понадобилось на один день отлучиться в Афины, и я отправился туда на рейсовом автобусе. На следующий день рано утром с автобусной станции я стартовал обратно, и надо же так случиться, что на середине пути старенький автобус сломался, а водитель предложил расшумевшимся пассажирам пешком добраться до близлежащего городка и уже оттуда продолжить свой путь. Шумной гурьбой разноязыкая толпа вывалилась на шоссе. И я обратил внимание на то, что мы стоим на перекрестке рядом с указателями: «Фивы», «Дельфы». «Там две дороги с третьею сошлись...» — моментально пронеслось в голове. Отправившись в Фивы и пройдя по «улице Эдипа», мы оказались в центре городка, где на площади в раскопе угадывались остатки кирпичных строений, а рядом расположился рынок. За рынком начиналась улица Антигоны, которая шла по направлению к открывавшемуся в ее перспективе полю, поросшему желтой выжженной травой. Побродив вокруг руин, завернув за угол, пройдя по этой улице и «огородами» выйдя в поле, я вдруг с поразительной ясностью представил себе всю жизненную подоплеку той самой, классической истории, которая множество веков волновала души и умы человечества. Здесь, в этих маленьких провинциальных Фивах, похожих на какой-то вампиловский райцентр, я вдруг вспомнил Бориса Осиповича и его уроки. Вспомнил я и то, как он рассказывал нам о своей поездке в Грецию, которая так же некогда открыла ему новое понимание хорошо известных классических текстов. Вспомнил я и тот спор с философом и литературоведом С. С. Аверинцевым, которым открывается статья о «рождении трагедии» и где говорится о символическом и драматическом значении того самого

«перекрестка дорог», на котором волею судьбы мне довелось оказаться. Эффект приближения, отождествления мотиваций героя со своим чувственным и духовным опытом вел не столько к «психологизации» древнегреческой трагедии, сколько к проникновению в метафизику человеческого бытия, отраженную в мифе и в трагедии, побуждал к активизации одного из важнейших элементов драмы — «сопереживания».

«Проникновение в сущность драмы» — в этом состояла главная задача Б. О. Костелянца как исследователя и мыслителя. Он стремился не столько к изучению и анализу ее исторических форм, сколько к постижению ее метафизических свойств, некоего неизменного и только ей присущего чувственного, а следовательно, художественного алгоритма.

Я помню, как, высоко ценя книгу Сергея Васильевича Владимирова по теории драмы, Борис Осипович подчеркивал принципиальное расхождение со своим младшим коллегой. Разница позиций была проявлена даже в полемичности названий их трудов. Книга Владимирова называлась «Действие в драме», где под драмой, безусловно, понималось драматургическое произведение, пьеса. Костелянец же назвал свои лекции по теории драмы «Драма и действие», где под драмой понимался тот комплекс человеческих чувств и переживаний, который был порожден развивающимися межчеловеческими отношениями, чреватыми переменами, противоречиями и узнаваниями. В этом смысле слова Владимиров, несомненно, был эстетик, Костелянец же — философ. Для него человек со всеми его ошибками и заблуждениями становился единственным предметом и гарантом художественных смыслов, а человеческая драма — синонимом жизни. Драма для него была главным инструментом самопознания человека и именно потому постепенно стала основным объектом исследования и содержанием жизни.

В молодости Б. О. был активным литературным критиком, писал о современной литературе, заведовал критическими отделами ленинградских журналов, а уже в зрелые годы возглавлял секцию критики и литературоведения в Союзе писателей. Но от сиюминутных и проходящих интересов и проблем он постепенно отходил, сконцентрировавшись именно на вечных законах драмы, все более погружаясь в глубь этой проблематики. И здесь начало преподавания в театральном институте стало для него поворотным пунктом в науке и в жизни.

Для меня тоже поступление в Театральный институт было главным, определяющим моментом в жизни и судьбе, и именно Борис Осипович существенно повлиял на это решение и порекомендовал поступать на театроведческий факультет. Он достаточно хорошо знал о моем страстном увлечении театром и, приезжая со своим внуком Петей Ильинским во время зимних каникул в Комарово, имел возможность наблюдать за теми любительскими опытами, которые я демонстрировал вместе с другими писательскими детьми. Борис Осипович и Рахиль Исааковна говорили потом моим родителям, что мне, наверное, нужно заниматься театром, ведь я и сочинял пьесы, и ставил их, и играл в них.

Когда в начале семидесятых годов по своим издательским делам Борис Осипович встречался с моим отцом, работавшим тогда в издательстве «Советский писатель», и приходил к нам домой или на дачу в том же Комарово, невольно возникал вопрос о том, куда же я буду поступать после школы. Совершенно отчетливо помню, как летом 1973 года на нашей веранде в госдаче на Привокзальной улице, узнав о моем увлечении музыкой и оперой, Борис Осипович рассказал о работах талантливой аспирантки Надежды Таршис, которая сделала своей темой изучение драматических функций музыки в теа-

тральном спектакле. Этот рассказ чрезвычайно заинтересовал меня, но я все-таки в то время склонялся к занятиям театральной практикой и всерьез готовился поступать на режиссерский факультет в консерваторию. Борис Осипович все же убежденно советовал заняться теорией, и это зерно было посеяно в моем мозгу. Б. О. подробно рассказал мне о театроведческом факультете и практически стал готовить меня к поступлению. Он порекомендовал смотреть все значимые премьеры сезона в ленинградских театрах и писать на них рецензии. За оставшийся последний школьный год я «отписал» практически все значительные спектакли. Круг моих интересов на время переключился с оперы на драматический театр. Среди премьер, которые я видел, были «Прошлым летом в Чулимске» в БДТ, «Царь Федор Иоаннович» в Театре имени Комиссаржевской, «Весенние перевертыши» в ТЮЗе...

В спектаклях БДТ и «Комиссаржевки» меня увлекла работа художника Э. С. Кочергина, который своими сценографическими решениями создавал некий сверхсюжетный объем представленных в пьесах событий. Прочитав еще во многом наивные мои опыты, Борис Осипович «зацепился» именно за эти фрагменты. Он положительно оценил то, что я заметил, как Кочергину в «Чулимске» сценографическими средствами удалось выявить ракурсы событий, высветив их и снаружи и изнутри. Борис Осипович очень вдохновился мыслью о том, что, использовав условный театральный ход и представив улицу в таежном городке с помощью холщовых ширм, натянутых между натуральных сосновых стволов, сценограф переменами «лобового» и «контрового» освещения смог метафорически обозначать и видимую и скрытую сторону явлений. Помню, Борис Осипович похвалил меня за то, что я обратил внимание на те музыкально-световые интерлюдии, которые были вкраплены в развитие весьма жестко обозначенной фабулы вампиловской пьесы. Казалось, что Товстоногов и Кочергин специальными рентгеновскими лучами просвечивают видимую непрезентабельную оболочку явлений, наполняющих пьесу, да и нашу обыденную жизнь в целом. Эти «стоп-кадры» позволяли хотя бы на мгновение задуматься о том «лесоповале», который накопился в душах людей, а с другой стороны — о тайне бытия.

Борис Осипович просматривал мои еще неумелые театроведческие опыты и, встречаясь со мной у себя дома, давал рекомендации и указания. Тогда и начались мои визиты к Костелянцу в квартиру номер 18 в доме 36 по улице Ленина.

Мы жили практически в одном доме. Я говорю «практически», потому что формально корпуса числились под разными номерами, а фактически представляли собой одно целое. Наш дом был построен в конце пятидесятых и заселен в начале шестидесятых годов. Правое же крыло этого П-образного дома, в котором располагалась квартира Бориса Осиповича, было перестроено несколькими годами позже из старого шестиэтажного дома начала двадцатого века. Внешне они были «состыкованы» достаточно ловко. Но внутри разница в уровне этажей и, вследствие этого, странная конфигурация лестничных клеток и разная протяженность маршей были весьма ощутимы. Разница была и в способе устройства лифтов. В нашем корпусе лифты были изначально спроектированы в центре лестничных клеток и выгорожены лишь металлическими сетками. В корпусе, где жил Борис Осипович, лифты были наружные, они были устроены в застекленных металлических шахтах, пристроенных к зданию со стороны внутреннего двора. Привыкнув к «открытым» лифтовым шахтам, я как-то опасливо относился к этим, вынесенным за пределы здания конструкциям, вход в которые был «упрятан» в стену. Мне почему-то казалось,

что в таком лифте я в большей степени подвергаюсь опасности быть запертым, и подобный приступ клаустрофобии удерживал меня от пользования этим лифтом. На пятый этаж в квартиру номер восемнадцать я взбегал по крутым маршам и, запыхавшись, пережидал на площадке перед дверью, прежде чем нажать на кнопку звонка. Но дверь в большинстве случаев была открытой, потому что хозяин уже ждал моего прихода. Войдя в узкую прихожую, где слева от входа с пола до потолка громоздились стеллажи с книгами и журналами, мимо кухни и комнаты Рахили Исааковны я проходил в просторную комнату Б. О. с двумя окнами, между которыми стоял письменный стол. Располагавшийся посредине комнаты прямоугольный обеденный стол был превращен в своеобразный рабочий полигон ученого. Там были разложены рукописи, книги... Здесь «монтировались» тексты из различных заготовок и написанных в разное время фрагментов. При помощи клея и ножниц Борис Осипович вклеивал в тексты выписанные на карточки или на полоски бумаги цитаты или отдельные мысли и формулировки, и эти полоски были разложены в комнате буквально повсюду. Рахиль Исааковна шутила, что какие-то важные мысли Бориса Осиповича были ею найдены в его домашних тапочках.

Меня усаживали на диван-кровать шестидесятых годов, и начиналась беседа на ту или иную дискутируемую тему. Но иногда, когда постель была не убрана, а только прикрыта, мы садились на стулья перед большим столом. Борис Осипович доставал переданные мною заранее тексты. Они уже были испещрены его плавным, «витиеватым» почерком с многочисленными редакторскими значками, отмечавшими вставки, переносы, сокращения, и мы начинали, что называется, «предметно» над ними работать.

Б. О. был, безусловно, прекрасным стилистом. Он, как я уже говорил, и слышал и видел текст, чувствовал пластику фразы, ее ритм, характер ее течения и развития. Но, самое главное, стиль для него никогда не являлся самоцелью, неким «декорумом», украшательством. Это был способ выражения мысли во всем ее объеме и системе аргументации. В моих первых опытах ему не хватало именно объема и аргументации высказанных мыслей. Их, по его мнению, еще следовало приводить «в товарный вид», сообщая им бóльшую пластичность и выразительность. «Ты пишешь правильно, верно, даже интересно, но нельзя же так „впрямую“ выражать свою мысль. Здесь есть опасность однолинейности, упрощения. Иногда нужно не просто вывести формулу и назвать явление, а только намекнуть на него, дать его почувствовать, увидеть в нем различные стороны. Нужно „встроить“ свою догадку в движение мысли других людей, уже задумывавшихся на эту тему», — говорил Борис Осипович.

Б. О. прекрасно понимал, что я тогда не был способен сразу перескочить на этот уровень изложения мыслей, и даже не предлагал мне самому «копошиться» в своих текстах. Он буквально «хватал» принесенные мною страницы и, как редактор «старой закваски» (сформировавшейся в советской редакторской практике в пору работы с писателями-выдвиженцами), ухватив «зерно» высказанной мысли, начинал «колдовать» над моими страницами с шариковой ручкой в руке. Он как будто бы плел кружево из моего текста, и на глазах этот текст начинал преображаться. Весьма болезненная процедура, и я внутренне ей активно сопротивлялся. Порою мне начинало казаться, что Борис Осипович намеренно усложняет и «затуманивает» мысль, и я, на словах, как послушный ученик, соглашаясь с ним, затем уже дома стремился возвратить свой вариант обратно. Но, странное дело, получившийся в результате текст уже не был похож на мою доморощенную версию. В нем сказы-

вался «урок» Костелянца, преподанный мне с помощью «метода совместно-разделенной деятельности» (о котором впоследствии я прочитал в одной из статей философа Э. В. Ильенкова).

Эти стилевые уроки-поединки с Костелянцем продолжались до завершения моей работы над кандидатской диссертацией, которую я писал под его научным руководством. Они, собственно, и затянули эту работу на добрых пять лет. Борис Осипович в определенном смысле слова «выдерживал» меня, понимая, что диссертация должна созреть, отстояться и оформиться. Эта ситуация вызывала уже некоторое напряжение. Возникло, как в игре в бадминтон, определенного рода «зависание», объяснимое с точки зрения содержательной и научной, но труднообъяснимое с точки зрения прагматической. Я понимал, что в главном Борис Осипович прав — тексту, а главное, мысли необходимо было время для своего естественного созревания. Но, с другой стороны, ситуация явно затягивалась, и я уже чувствовал, что «топчусь на месте», не имея выхода и погрязая в бесконечных переделках. Перелом, казалось, наступил, когда в Москве была защищена диссертация на сходную с моей тему. Но и тогда Борис Осипович, ничуть не смутившись, заявил: «Ну, что же, вставишь полемику с этим автором». Помню, как все лето 1983 года, находясь один на комаровской госдаче, я вымучивал из себя «полемику» с резвым московским автором, перемежая это занятие походами в дом творчества на бадминтонные поединки с Борисом Осиповичем, который живо интересовался тем, как идет работа. Помнится, моя мама, видя мои страдания, поделилась своими переживаниями с Рахилью Исааковной, и та вполне сочувственно подтвердила, что «страсть к совершенствованию» иногда мешает и самому Б. О.

На протяжении многих лет он работал над докторской диссертацией. Все настойчивые попытки формализовать продвижение этого труда порою приобретали курьезные формы. Помню, как пришедшая на смену А. З. Юфиту заведующая кафедрой Г. А. Лапкина пыталась заставить Бориса Осиповича сдать наконец рукопись диссертации. В то время я был аспирантом Б. О. и одновременно выполнял обязанности секретаря кафедры, потому и получил поручение доставить рукопись в институт. Будучи человеком организованным и вполне практичным, Рахиль Исааковна решительно сказала мне: «Саша! Возьмите эту большую папку на столе у Бориса Осиповича и отнесите ее Галине Алексеевне». Сколько же комментариев последовало со стороны Бориса Осиповича и с какой неохотой он наконец доставил папку на Моховую, передав текст диссертации бессменному лаборанту кафедры Г. Н. Лихачевой! Папка эта была положена на полку в шкафу, где хранилась вся кафедральная документация, и я хорошо помню, как она некоторое время там находилась, поражая своим объемом и внушительностью. Но пролежала она там совсем недолго, лишь обозначив свое присутствие, а при первом же удобном случае была изъята оттуда самим автором «для доделок». Это повторялось несколько раз до тех пор, пока окружающие коллеги не убедились в том, что этот труд давно утратил для Бориса Осиповича формальное значение. Он был увлечен самим процессом искания истины.

В своих размышлениях о драме, как, впрочем, и в своей трактовке отдельных пьес, казалось бы, вдоль и поперек изученных, Борис Осипович постоянно двигался вперед, не останавливаясь и не повторяя некогда сказанного и открытого. В свои аспирантские годы я очень часто бывал на лекциях Костелянца, которые он читал театроведам и режиссерам, принимал участие в обсуждении пьес, которые он вел на занятиях, превращая их в своеобразные семинары. Тогда я с удивлением заметил,

что многие высказываемые им мысли сильно разнятся с тем, что некогда Борис Осипович говорил нам в годы моей учебы. «Я расту, — разъяснял он в ответ на высказанное мной недоумение. — Приходи на лекции теперь, и ты услышишь много нового». И действительно, это развитие продолжалось вплоть до самых последних лет его работы в институте. «Я постоянно учусь у своих учеников», — говорил Б. О., живо откликаясь на высказанные ими свежие мысли и суждения во время проводимых им лекций-семинаров. Но этот процесс нельзя было назвать односторонней «подпиткой», здесь возникали сложные диалогические отношения, в ходе которых, собственно, и могла высекаться истина, подлинное открытие, которое вдохновляло и давало творческий импульс обеим из участвующих в диалоге сторон. Общение с Костелянцем придавало объем собственным мыслям и тем самым способствовало внутреннему развитию.

Приведу лишь один из примеров, как говорится, из собственного опыта. Однажды на лекции, когда Борис Осипович говорил об активности одного из персонажей драмы, я задал ему вопрос о том, не является ли «природа драматической активности» героя ключом для понимания структуры драматического действия, а следовательно, и конфликта пьесы?

— Да-а-а, — протянул Борис Осипович. — Наверное, ты пра-а-в... Здесь, конечно, все сложно, и между конфликтом и природой активности есть масса опосредующих звеньев... Но в сущности это ве-е-рно.

— Так, может быть, природа драматической активности и есть тот код, который формирует специфику действия и характер образности, и он опосредованно связывает ее с философским противоречием, лежащим в основе конфликта? — продолжал допытываться я.

— О природе этой самой драматической активности, как ты говоришь, я много думаю... Вероятно, здесь-то и кроется разгадка природы действия... — как бы погружаясь в процесс своего постоянного размышления, проговорил Борис Осипович.

С тех пор мы не раз возвращались к этой теме. Впоследствии я обнаружил, что сам термин «драматическая активность» был впервые использован С. В. Владимировым в подглавке «Спектакль» его книги «Действие в драме». Но там он использовался применительно к сценической структуре спектакля. Говоря о «театральных преображениях драмы», Сергей Васильевич указывал на то, что в спектакле рождается своя «драматическая активность действия»[1]. Борис же Осипович стал говорить о драматической активности как о сущности драмы, предлагая именно так истолковывать аристотелевское понимание действия. Под драматической активностью Б. О. подразумевал «ту разнонаправленную, творчески неуемную (иногда она может казаться „вялотекущей“) энергию персонажей, что порождает силовое поле (действенное, пространственное, временное) всего произведения»[2].

Понятие «драматическая активность» Костелянец разработал достаточно подробно и всесторонне, стремясь постичь самую сущность драмы и вывести некую ее метафизическую формулу. Обобщая все то, что сделали его коллеги в области переосмысления и прояснения первооснов драматического искусства, Борис Осипович, «думая о сделанном и достигнутом в этом направлении», находил нужным «сосредоточить внимание на вопросе о природе драматической активности, об особенностях как единичного, индивидуального действия-поступка и сложной его структуре, так и о структуре общего действия драмы»[3].

Действительно, вскоре после первого нашего разговора в ходе лекции на эту тему появилась статья Бориса Осиповича под названием «Драматическая актив-

ность», в которой он и сконцентрировал внимание на том, каким образом драматическая активность персонажей связана с общей структурой действия.

Суть вопроса состояла в том, что ученого здесь заинтересовали возможности построения внесюжетных или, более того, сверхсюжетных (по отношению к событиям-поступкам) форм драматических взаимодействий. В этой статье он доказательно продемонстрировал, что действие может развиваться путем создания и изменений некоего «поля драматического напряжения», в которое погружены и герои, и зрители, и даже целые образные структуры. Поле драматического напряжения, как говорил Костелянец, может возникать не только в результате прямого взаимодействия героев, но и путем «сопрягающихся активностей персонажей и обстоятельств», что, собственно, и составляло, по его мнению, «ядро драмы»[4], единство действия которой определялось не сюжетной однородностью, а природой конфликтного противоречия, лежащего в основе драматической активности героев, даже не связанных между собой фабулой.

Работы Б. О. Костелянца позволили существенно расширить и обосновать трактовку категории драматического и, в особенности, природы драматического действия, которое он понимал не просто как развитие системы прямых сюжетных взаимодействий и вовсе не как цепочку «акций», «реакций», прямых столкновений и поступков, но прежде всего как систему перемен, где внешние, порою непредсказуемые обстоятельства и внутреннее становление, а также развитие героя образовывали глубокую и сложную диалектическую связь.

По Костелянцу форма проявления «драматической активности», как мы уже говорили, могла быть совершенно разнообразной, вплоть до абсолютной внешней пассивности персонажа, катастрофы могли возникать вовсе не вследствие сюжетных обострений, а в силу напряжения внутренних взаимодействий героя с собственной судьбой, с самим сложением жизни или, наконец, с самим собой. Именно в этом, например, виделось Борису Осиповичу существо «чеховских катастроф»[5].

Пристально вчитываясь в «Поэтику», он обратил наше внимание на то, что такой феномен, как «страдание», еще Аристотель непосредственно связывал с действием и даже называл его действием. Анализируя девятую главу «Поэтики», Борис Осипович акцентировал наше внимание на том, какое значение в процессе развития действия играет «узнавание», которое Аристотель также называл действием. Вспоминая шутливое замечание Эрика Бентли о том, что автор «Поэтики» попросту позабыл поведать нам о том, что же такое действие, Борис Осипович указывал, что Аристотель рассматривал перипетию, узнавание и страдание как главные части и главные элементы этого самого действия, тем самым определяя его границы и координаты.

Обращаясь к действиям-поступкам, по мнению Костелянца, трагедия сосредоточена на изображении их мотивов и последствий, а потому она требует особого рода «состава происшествий», то есть особого рода фабулы. В символике фабулы Б. О. видел вечный сюжет о взаимосвязи и борьбе свободной воли человека и предопределенности его судьбы, которая, благодаря, казалось бы, нелепой случайности или ошеломляющей предрешенности, обнаруживала свою закономерность и силу, а вместе с тем формировала и проявляла силу человеческой личности, открывала перспективы выбора, который являлся единственной формой осуществления свободы.

Именно этот сюжет оказался в центре внимания Бориса Осиповича, когда он обратился к анализу теоретических подходов к драматическому искусству,

которые выдвинули Аристотель, Лессинг и Гегель. Им был посвящен первый выпуск «Лекций по теории драмы», который появился в 1976 году. Во втором выпуске, вышедшем в середине девяностых, Борис Осипович сосредоточился на так называемом «постгегелевском периоде». Он многое прояснил в позициях В. Белинского, А. Григорьева, Ф. Достоевского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, М. Салтыкова-Щедрина относительно природы драматического, увидев во взглядах великих деятелей русской литературы стремление к раскрытию масштабных философских конфликтов, связанных с самой природой деятельностной активности героев.

Взаимодействие человека с «миром идей», иллюзий и ценностных ориентаций, как, впрочем, и его переживания, возникающие вследствие «энергии заблуждения» или ослепления, — становились для Бориса Осиповича одними из самых интересных в области драматического искусства.

Безусловно важной и принципиальной была глава, связанная со взглядами Белинского, где, пожалуй, впервые обстоятельно и доказательно Костелянец раскрыл характер творческого переосмысления русским теоретиком гегелевских идей. Он сконцентрировал внимание на том интересе, который Белинский проявил к «борьбе героя с самим собой». «Речь, по существу, идет, — подчеркивал Борис Осипович, — о диалектике свободы и необходимости в драматическом процессе»[6]. Обращаясь к аналитическим работам Белинского, Костелянец уходит от расхожих представлений об однолинейной и искаженной трактовке критиком гегелевских постулатов о драматической коллизии. Б. О. показывает, что Белинский, напротив, вскрывая «диалектику состояний» героя (к примеру, Гамлета), связывает ее с «процессами взаимовоздействия», которые происходят в трагедии.

Одним из открытий (во всяком случае, для меня) был анализ, которому подверг Б. О. взгляды М. Е. Салтыкова-Щедрина, открыв в них своеобразное «предвосхищение» поэтики Чехова и «Новой драмы». Он удивительно ясно показал, что, размышляя о природе драматического конфликта, Щедрин, по сути дела, говорил о «драматическом элементе», который представлял собой «внутреннюю тайную борьбу, предшествующую борьбе явной»[7].

Касаясь взглядов западных философов и теоретиков драматического искусства, Б. О. обнаруживал двойственность того влияния, которое оказал Гегель на формирование представлений о законах драмы. С одной стороны, он выступал за сохранение философского объема в осмыслении активности героев. И здесь его внимание привлекали идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. С другой, он видел обратные последствия отождествления коллизии и конфликта, которое в рамках позитивистских концепций вело как раз к «выветриванию» философского масштаба в осмыслении поступков и драматической активности персонажей.

Серьезному и подробному анализу Костелянец подверг некую «технологическую» тенденцию в подходе к восприятию драмы. Он критиковал тех, кто сводил действие к рационально-целевой модели. Отрицая позицию немецкого драматурга и теоретика Г. Фрейтага (автора знаменитого труда «Техника драмы»[8]), идеи французского критика Ф. Брюнетьера (нашедшие воплощение в его статье «Закон театра»[9]), говоря об «уплощении» действия в теории и практике «хорошо сделанной пьесы», Борис Осипович видел опасность эволюции такого подхода, приводящую к отождествлению этих принципов с якобы «природными законами драмы». Так, Борис Осипович отмечал, что Брюнетьер не видит различия между вовсе не сходными волевыми устремлениями героев[10]. Б. О. критиковал позицию Б. Бе-

кермана, который в своей книге искусственно разделял поступки драматического героя на «активные» и «реактивные»[11]. С этих позиций он спорил с Ф. Лукасом и В. Волькенштейном[12], которые рассматривали перипетию как прямое следствие активности действующего лица. Его влекла «диалектика целей», сложных, обрастающих, обогащающихся другими стремлениями.

В своих трудах и в анализе драматургических произведений Борис Осипович отстаивал принцип раскрытия «диалектики целей» в процессе их действенного становления. Подобно тому, как Бернард Шоу, размышляя об Ибсене, открывал «дискуссию» как форму развития действия, противопоставив ее фабуле и интриге как единственным «законам» драмы (а на самом деле принципам «хорошо сделанной пьесы»), так Костелянец в своих размышлениях о драме процесс узнавания и открытия жизненных противоречий через страдание трактовал как одно из главных условий зрительского интереса к драматическим произведениям[13].

Появление «Лекций по теории драмы», с одной стороны, «встраивается» в процесс развития российской теории драмы и представляет собой некий совершенно определенный этап в осмыслении специфики драматического, а с другой стороны, эта работа, как, впрочем, и сама позиция Б. О. Костелянца, должна быть рассмотрена в контексте развития тенденций мировой науки о драме.

Я видел, а иногда и сам выписывал для Бориса Осиповича на абонементе Публичной библиотеки некоторые книги западных теоретиков. Так, отчетливо помню, что приносил ему кембриджское издание книги Дж. Стайана «Части драмы» („The Elements of drama“[14]). Помню и книгу Петера Шонди «Теория современной драмы» („The theory of modern drama“[15]), рукописные переводы глав которой мне довелось видеть у Б. О. Упоминал Борис Осипович и работы американских теоретиков Эрика Бентли и Дж. Гасснера, которые были переведены на русский язык, и даже иногда делал к ним отсылки. Неоднократно цитировал он и книгу Дж. Лоусона «Теория и практика создания пьесы и киносценария»[16].

Его увлечение «философией драмы» сопоставимо с работами Лионеля Абеля о метадраме и метатеатре или книгой Вальтера Кауфмана об отражении философии в драматических текстах[17]. И в том и в другом случае речь шла о попытке трактовать драматургические сюжеты как некоторые образно-метафорические конструкции, имеющие некое символически-философское значение. В какой-то степени эти работы вольно или невольно опирались на мысль Гете о том, что сюжеты драматургических произведений должны заключать в себе некий символический смысл помимо тех прямых жизненно достоверных и узнаваемых значений, которые они воплощают. Но это были все так называемые «досемиотические» труды, появившиеся в шестидесятые годы.

Книги по семиотике драмы начали появляться в семидесятых — начале восьмидесятых годов, когда первая часть «Лекций» Костелянца уже вышла в свет. И хотя Борис Осипович никак не отреагировал на «семиотику драмы», все же отклики на современные концепции в подходе к теории драматических взаимодействий в его работах встречаются. Его принципиальная приверженность категориям «образ» и «действие» в противоположность «знаку», «значению», «тексту» и «дискурсу» говорит сама за себя. Его смущала «механистичность» семиотических теорий, вынуждающих для анализа художественных произведений создавать «надстройки» из психоаналитических, герменевтических, социокультурных, перцепционных и коммуникационных подходов. При этом, по мнению Б. О., терялось главное — живой индивидуализированный человек с его

желаниями, страданиями, скрытой противоречивостью, непредсказуемыми коллизиями саморазвития, переменами и открытием истины.

Так, в статье «Драматическая активность» Б. О. подвергает критическому анализу попытки объяснить характер драматического взаимодействия с точки зрения теории коммуникации. Говоря о природе диалогического общения, Б. О. противопоставляет природу драматического взаимодействия попыткам подменить ее теорией обмена информацией и идеями социальной психологии. Обращаясь к постулатам К. Шеннона и А. Урсула, он отвергает «малоудачную попытку» А. Моля в книге «Теория информации и эстетическое восприятие» обратиться к законам преобразования и передачи сообщений для анализа закономерности восприятия произведений искусства[18]. Не обмен информацией, а индивидуализированную *интерпретацию* сообщения Б. О. считал одним из важнейших источников возникающего драматизма. Он подчеркивал, что «отправитель» и «получатель» в процессе драматического диалога постоянно обмениваются своими функциями, воздействуя друг на друга и преобразуя друг друга.

Анализ драматургических произведений подвигал Бориса Осиповича с большой осторожностью относиться к входящим в моду в конце двадцатого века стремлениям пользоваться опытом и инструментарием «смежных наук». Вовсе не игнорируя достижения теории коммуникации, социальной психологии или феноменологии, Б. О. всегда искал и находил специфичность драматических взаимодействий, которые отнюдь не могут быть описаны с помощью унифицирующих социальные процессы теорий. Его всегда влекла уникальность каждой складывающейся в драме ситуации, ее многосторонность, многообразие побудительных мотивов и противоречивость результатов. Но, главное, его интересовали те внутренние изменения, которые происходили в результате сложного взаимодействия персонажей с самими людьми, когда «я» и «ты» менялись местами, когда свобода и предопределенность прихотливо проявляли свою власть над миром и человеком.

Вследствие того, что, размышляя о драме, Борис Осипович постоянно «держал в объекте» своего внимания экзистенциальный срез бытия с его извечными противоречиями и конфликтами, он не порывал с целостным восприятием действия и не воспринимал распад сюжетных связей как нечто катастрофическое и экстраординарное, свидетельствующее об уничтожении драматических взаимосвязей и аннигиляции действия. Открывая в самом существе драмы модель человеческого бытия, он побуждал искать и находить в самых неожиданных перформативных структурах новые воплощения драматического.

В своем подходе к художественным текстам и, в частности, к драме как к явлению искусства Борис Осипович, безусловно, наследовал те традиции петербургской эстетической школы, которые роднят его с методологическими и художественными установками Юрия Тынянова. Не случайно творчество последнего (его романы о Пушкине и Грибоедове) не раз становилось для Б. О. предметом исследования. Как мне представляется, здесь его привлекала удивительная способность теоретика и мыслителя сделать художественное творчество инструментом эстетического анализа.

«Лекции по теории драмы» появились в середине семидесятых в ряду работ ленинградцев С. Владимирова и В. Сахновского-Панкеева, которые выпустили свои книги по теории драмы незадолго до выхода в свет труда Костелянца. Более всех из числа своих коллег Борис Осипович ценил Сергея Васильевича Владимирова, не раз с большим уважением говоря

о его таланте и называя его самым глубоким по мысли. Он подчеркивал, что Владимиров сумел вывести нашу отечественную науку о драме из плена ортодоксального, однолинейного понимания конфликта, раскрыв связь конфликта и коллизии через систему образных опосредований. Владимиров, по его мнению, стремился вернуть драме ее художественный и философский объем. Костелянец же через возвращение к конфликту как воплощению платоновского «противоречия», являющемуся основой бытия, смог осмыслить «перипетию» и связанные с нею поступки, переживания и узнавания как основу для формирования и развития действия.

Одним из замечательных достижений российской школы теории драмы было то, что благодаря объемному философскому и одновременно художественному пониманию действия она не поддалась искусу механистических подходов в теории и практике и сохранила целостность его восприятия. Это позволило избежать «кризисного» понимания театра и драматургической формы как таковой. Важным шагом, который сделал Б. О. Костелянец уже в конце восьмидесятых годов, было открытие системы «внесюжетных» связей и взаимодействий, а следовательно, и «метафизики» действия.

Одним из существенных векторов размышлений Б. О. стало то поле драматического напряжения, которое сообщало драме ее сценическое инобытие. Б. О. прекрасно видел, что театральная природа действия заключала в себе мощный резерв драматизма. Еще в 1950-х об этом писал американский теоретик Дж. Гасснер. Многие исследователи драмы и практики указывали на то, что развитие режиссуры поставило на повестку дня вопрос об известного рода автономии или даже самостоятельности драматургии сценического действия. В семидесятые годы и западные и российские театроведы стали активно изучать не только театральную «мотивацию» драматургических форм, но и проблему взаимодействия «двух текстов» — литературного и сценического. О своеобразии сценической композиции действия, характера, жанра и конфликта, которые разнились с литературным первоисточником спектакля, подробно писал в своей книге «Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь» известный ленинградский театровед В. А. Сахновский-Панкеев[19]. Целый раздел в книге о действии в драме, посвященный спектаклю, как уже говорилось, был создан С. В. Владимировым. Именно с точки зрения театральных взаимодействий рассматривал драматургию в своей книге немецкий исследователь Манфред Пфистер[20]. В 1978 году появилась работа В. Хализева «Драма как явление искусства», где морфология и исторические формы драмы были раскрыты с точки зрения их театрального кода[21]. Впоследствии В. Хализев в своих работах говорил о драматургии взаимодействия «двух текстов» — литературного и сценического.

Борис Осипович подошел к этой проблеме своеобразно. Отмечая, что «спектакль создает напряженное поле сценической активности, воплощающее (по-своему) драматическую активность, присущую пьесе», он указывал на то, что «между этими двумя видами активности есть и существенное отличие»[22]. «Драматический элемент» Б. О. почувствовал в различии «знаний» персонажа пьесы, актера и режиссера, сотворяющих сценическую структуру, о «ходе надвигающихся событий, нарастающем драматическом напряжении»[23].

Подобный подход лежал в основе идей Ю. М. Барбоя, который в книге «Структура действия и современный спектакль» саму структуру действия выводил из системы ролевого поведения и взаимодействий персонажей, актеров и зрителей[24]. Однако, ознакомившись с книгой Юрия Михайловича, Б. О. не преминул возразить автору,

видящему резервы драматического действия в отношениях «актер–роль–зритель». Он спешил уточнить, что актер и его роль не существуют изолированно от всей структуры постановки и только в ее «контексте» воспринимаются зрителем. Здесь Б. О. настаивал на том, что «„святой троицей“ структуры драматического театра пребудут пьеса, спектакль и зритель, переживающий все представление как художественное единство»[25]. Выступая защитником целостности действенной структуры, Борис Осипович принципиально активизировал роль зрителя как некоего «гаранта» этой самой действенной целостности, зачастую распадающейся в сознании, поступках и проявлениях активности персонажа.

Несмотря на расхождение в отдельных постулатах, на разницу в комплексе идей и в объекте исследования (Ю. М. Барбой строит теорию театра в целом), здесь характерен общий вектор — поиск путей целостного восприятия и осмысления действия, противостоящего аннигиляционным тенденциям в драматической теории.

Появление в девяностые годы «постдраматической» теории немецкого ученого Х.-Т. Лемана, как все явственнее выясняется со временем, отнюдь не свидетельствует об узости таких понятий, как «драма» и «драматическое действие», которые якобы не охватывают систему художественной образности современного перформативного искусства[26]. Опыт и уроки Б. О. Костелянца побуждают нас не обращаться к исторически детерминированным формулам и представлениям о драме, а проникать в сущность драматического и тем самым открывать бесконечно обновляющиеся формы воплощения драматизма человеческого бытия. В случае с Леманом вопрос может звучать так: «Если мы говорим о постдраматическом, что же тогда мы понимаем под драмой?» Не вышло бы здесь то же самое, что произошло с великим Брехтом: провозвестник «неаристотелевой поэтики» и «эпического театра», обратившись к исследованию «диалектики на театре», анализируя практику работы собственных актеров и шекспировскую драму, вынужден был признать, что термин «эпический театр» является «недостаточным».

В последние годы Брехт жил в доме, где почти все окна его квартиры выходили на кладбище. На этом кладбище наряду с другими великими деятелями немецкой культуры были похоронены Гегель и Фихте. «Это бодрит!» — написал драматург в письме к своему другу. И в этом проявилось вечное стремление художника к диалогу и постоянному обновлению.

Я приходил к Борису Осиповичу в знакомую квартиру номер восемнадцать уже в девяностые годы, когда он заканчивал преподавательскую работу в театральной академии, когда ушла из жизни его супруга Рахиль Исааковна, когда проблемы со слухом начинали проявляться более явственно, и с удивлением обнаруживал, что интенсивность внутренней работы и роста у него нисколько не ослабевали. Казалось, наоборот, глубина и свежесть восприятия текстов у него обострилась. Когда его верная подруга Нина Павловна Снеткова открыла мне дверь и я прошел в его комнату, то увидел замечательную картину. За письменным столом, перед компьютером (в свои восемьдесят лет он освоил компьютер!) сидел Борис Осипович и с кем-то увлеченно разговаривал. Когда Нина Павловна громким голосом сообщила ему о моем приходе, Борис Осипович приветливо обернулся и на мой вопрос, с кем это он разговаривал, улыбнувшись и кивнув на экран, ответил: «С ним! Это мой хороший собеседник»...

Вступая в диалогические отношения не только с другими, но и самим собой, Борис Осипович невольно пробуждал энергию размышления. Подбрасывая мысль, как волан при игре в бадминтон,

и заставляя ее «зависать» в воздухе, он будто бы рассматривал, оценивал ту или иную идею со всех сторон, обнаруживал ее многосторонность. И тогда явление представало как комплекс живых и глубоких жизненных противоречий...

Примечания

[1] *Владимиров С. В.* Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 181.

[2] *Костелянец Б. О.* Драма и действие. М., 2007. С. 323.

[3] Там же. С. 42.

[4] Там же. С. 483.

[5] См.: *Костелянец Б. О.* Чеховские катастрофы // Чехов и театральное искусство Л., 1985. С. 65–96.

[6] *Костелянец Б. О.* Драма и действие. С. 230.

[7] См.: Там же. С. 249.

[8] *Freytag G.* Die Technik des Dramas. Leipzig, 1863.

[9] *Brunetière F.* La Loi du theater // *Noël E., Stoullig E.* Les Annales du théâtre et de la musique / Avec une preface par F. Brunetière. Paris, 1894.

[10] См.: *Костелянец Б. О.* Драма и действие. С. 168.

[11] *Beckerman B.* Dynamics of Drama. New York, 1970.

[12] *Lucas F. L.* Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics. London, 1957; *Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1960.

[13] См.: *Костелянец Б. О.* Драма и действие. С. 301.

[14] См.: *Styan J. L.* The elements of drama. Cambridge, 1963.

[15] См.: *Szondi P.* Die Theorie des modemen Dramas. Frankfurt am M., 1956.

[16] См.: *Bentley E. R.* The life of the drama. New York, 1964. (Рус. пер.: *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978); *Гасснер Дж.* Форма и идея в современном театре. М., 1959; *Лоусон Д. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.

[17] См.: *Abel L.* Metatheatre: A new view of dramatic form. New York, 1963; *Kaufmann W.* Tragedy and philosophy. Princeton, 1968.

[18] См.: *Костелянец Б. О.* Драма и действие. С. 454.

[19] См.: *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. М., 1969.

[20] См.: *Pfister M.* The theory and analysis of drama. Cambridge, 1988. (Первое издание на нем. языке — Мюнхен, 1977.)

[21] См.: *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.

[22] *Костелянец Б. О.* Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 481.

[23] Там же.

[24] См.: *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.

[25] *Костелянец Б. О.* Мир поэзии драматической... С. 485.

[26] См.: *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. (Первое издание на нем. языке — Франкфурт-на-Майне, 1999.)

Б. О. Костелянец

Два выступления о «Мещанах» М. Горького в БДТ (1967)

Публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева

В 25 декабря 1966 года состоялась премьера спектакля Г. А. Товстоногова «Мещане»[1]. Удача была неоспоримой. На новый творческий взлет театра моментально откликнулись ленинградские театральные критики. Уже 28 декабря в «Вечернем Ленинграде» появилась статья Н. Рабинянц[2], в которой не только дается высочайшая оценка режиссерской целостности спектакля, но и подробно описываются и исследуются актерские работы Е. Лебедева, Э. Поповой, К. Лаврова, В. Рецептера и других исполнителей. За этой рецензией последовали статьи Д. Золотницкого, С. Цимбала, К. Клюевской[3]. Оригинальные суждения о спектакле высказала и московский театральный критик Н. Лордкипанидзе[4]. 15 февраля 1967 года Ленинградское отделение ВТО провело обсуждение спектакля на заседании секции театральных критиков. Откликнулись на призыв высказать свое мнение о новой работе БДТ многие известные театроведы и театральные критики города. Через неделю (22 февраля) было организовано обсуждение спектакля «Мещане» с участием не только ленинградских, но уже и московских критиков, литературоведов и театроведов.

На обоих заседаниях основным мотивом стали не дифирамбы авторам спектакля, как в ту пору модно было говорить о постановках Товстоногова, а глубокий анализ увиденного. Не наблюдаются в речах критиков красóты и выспренность, не возникает соревнование, кто лучше скажет о хорошем. Спектакль «вразумил» обычно легких на добрые слова по адресу мэтра ленинградской сцены театроведов и критиков, настроил их на серьезный лад, даже можно сказать — на научный взгляд на исключительное театральное событие.

Вел заседание секции театральных критиков 15 февраля 1967 года В. Н. Дмитриевский. Основной доклад было предложено сделать Б. О. Костелянцу, на что он сразу согласился, особо подчеркнув, что «„Мещане“ являются событием не только в истории этого театра [БДТ] и могут оказать большое влияние на развитие драматургии, потому что спектакль действует с иных позиций. Тут с иных позиций оценивались возможности актеров, режиссера и задачи театра в целом». «Мне кажется, — говорил Костелянец, — что „Мещане“ на сцене Большого драматического театра — не только произведение Горького, а произведение Товстоногова и всего театрального коллектива. Так и должно быть! Иначе театр перестает быть театром и выполнять свое назначение»[5].

Стенограмма заседания, к сожалению, содержит только доклад Б. О. Костелянца и последовавшее после перерыва выступление С. В. Владимирова. Все другие выступления не стенографировались, о чем свидетельствует пометка на последней странице: «Дальше заседание не стенографируется»[6]. Поэтому трудно назвать имена выступавших, невозможно также предположить, что говорил в конце заседания Г. А. Товстоногов, который, конечно же, не мог не присутствовать на столь представительном обсуждении «Мещан», по сути, первом открытом обсуждении спектакля после премьеры.

Открыл заседание В. Н. Дмитриевский очень коротким вступлением: «По-

вестка сегодняшнего дня — спектакль БДТ „Мещане“ на сцене и в прессе. Излишне объяснять, чем был вызван этот выбор темы. „Мещане“ — значительное событие в театральной жизни, вызвавшее пристальное внимание зрителей и критики. Появился ряд статей в ленинградских и центральных газетах (авторами в основном были ленинградские критики). Это вызвало естественную потребность поговорить о спектакле и тех критических отзывах, которые появились в прессе. Вступительное слово к нашему разговору любезно согласился взять на себя Борис Осипович Костелянец»[7].

Б. О. Костелянец не только высказывается по поводу критических статей своих соратников, но и делится собственными суждениями о спектакле, об игре актеров, о проблемах современной драматургии, о подходе критиков к оценке сценических произведений.

22 февраля того же года Б. О. Костелянец выступал на специально организованном «Обсуждении спектакля „Мещане“ М. Горького в Ленинградском Большом драматической театре им. М. Горького»[8]. Получил слово Костелянец после выступлений Б. А. Бялика, Д. И. Золотницкого, Г. Н. Бояджиева. Председательствовал на обсуждении «Мещан» П. А. Марков, выступавший в начале обсуждения и подводивший его итог. Выступление Б. О. Костелянца дополняет сказанное им неделей ранее.

Жизнь «Мещан», созданных Товстоноговым в 1966 году, продолжалась в течение двадцати лет. Менялись некоторые исполнители, но в целом состав первых спектаклей оставался неизменным. Поскольку о ролях, об актерах Костелянец в своих выступлениях говорит довольно подробно, имеет смысл перечислить здесь всех исполнителей «первого призыва»:

Василий Васильевич Бессеменов — Евгений Лебедев
Акулина Ивановна, жена его — Мария Призван-Соколова
Татьяна, его дочь — Эмма Попова
Петр, его сын — Владимир Рецептер, Олег Борисов
Нил, воспитанник Бессеменова — Кирилл Лавров
Тетерев, певчий — Павел Панков
Елена Николаевна Кривцова — Людмила Макарова
Перчихин, торговец певчими птицами — Николай Трофимов
Поля, его дочь — Людмила Сапожникова
Шишкин, студент — Владимир Четвериков
Цветаева, учительница — Елена Немченко
Степанида, кухарка — Марина Адашевская
Доктор — Изиль Заблудовский
Извозчик — Юрий Соловьев

Выступления Костелянца публикуются полностью. В комментариях приводятся фрагменты статей, на которые ссылается Костелянец, даются биографические справки и отсылки к фактам из театральной жизни, упоминаемым Костелянцем. Ввиду того, что выступления состоялись давно и некоторые особенности контекста не очень понятны современному читателю, в ряде случаев даются пояснения, которые, как представляется, не отягощают публикацию, а придают ей объемность.

Оба выступления Костелянца публикуются впервые. Неточности и опечатки, допущенные стенографистами, исправлены.

Стенограммы хранятся в Читальном зале Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД.

I

Я согласился выступить две недели назад и начал не спеша готовиться, а 10-го числа стало известно, что собрание не состоится, поэтому 10, 11 и 12-го я чувствовал себя свободно и легко, как Марсель Марсо, когда он свободен от поездок и чемоданов, а 13-го сказали, что заседание все-таки будет. Этим я хочу объяснить то,

что иногда буду говорить, иногда читать. Это будет не то «устное» выступление, которое сейчас модно.

Три месяца назад в этом Доме состоялась очень интересная конференция[9], и, когда все уже перепуталось и все устали, в конце второго дня работы возникла дискуссия между Л. П. Сухаревской[10] и С. Л. Цимбалом[11]. Тогда мало кто успел вникнуть в суть спора.

Хочу напомнить, что говорила Л. Н. Сухаревская, потому что это имеет отношение к сегодняшнему разговору. Сухаревская говорила, что есть что-то рабское в преклонении перед Брехтом и не только перед Брехтом, но перед любым драматургом. Она позволила себе неосторожно сказать, что «драматург и текст — это только повод, предлог для самостоятельной работы актера». Позволила себе сказать, что драматург — не самоцель для актера.

— Я — самостоятельный человек, — говорила она, — я имею потребность «самовыражения», имею право по-своему отнестись к драматургу![12]

Председатель — Сергей Львович Цимбал — ее поправил, и спор не состоялся. Сергей Львович вовремя, уместно и тактично поправил, сказав, что приоритет за драматургом и такие слова, как «предлог и повод», употреблять не следует, что время для того, чтобы сложился новый стиль актерской игры, еще не наступило, потому что нет новой драматургии.

Мысль тут была такая, что театр — это производное от драматургии и взаимодействие идет одним способом: драматургия влияет на спектакль. Обратной связи нет, такая мысль была у Сергея Львовича Цимбала[13].

Спектакль «Мещане» дает материал для размышлений на эту тему, дает богатый материал. Мы все время в последние годы сталкиваемся с новыми и новыми определениями, которые наши друзья из среды деятелей науки дают искусству. Два года назад из уст Грековой[14] мы услышали, что произведение искусства — это информация, рассчитанная на эмоции. Это тогда всколыхнуло большой зал[15]. А в течение этого года мы имели возможность познакомиться с новым определением: произведение искусства — это система, способная накапливать информацию[16]. Если это верно по отношению к лирике, эпосу, скульптуре, то по отношению к театру здесь мы имеем дело с такими произведениями искусства, которые не только обладают иной, многозначной, особым образом закодированной, не переводимой на другие коды информацией, а мы имеем дело с произведениями, которые способны накапливать информацию. Встреча со спектаклем «Мещане» свидетельствует именно об этом. Здесь перед нами не только раскрытие, не только интерпретация, а какие-то новые «Мещане», новые — во многом горьковские, во многом — товстоноговские или БДТ'овские.

Поэтому меня не удовлетворяет статья С. Л. Цимбала, посвященная этому спектаклю[17]. Эта статья написана на обычном для Сергея Львовича серьезном уровне. Здесь много наблюдений и описаний. Интересно сказано об игре Рецептера, о его борьбе с буфетом (когда он хочет его столкнуть и у него это не получается)[18]. Это хорошо написано.

Не буду говорить о других случаях. Меня интересует другое, меня интересует *тенденция*, та же тенденция, что в споре с Сухаревской. Статья называлась «Вчитываясь в „Мещан"...». Чем занимался театр? Он занимался тем, что вчитывался в «Мещан», что он не передумывал, что все вычитано у Горького. Речь идет о режиссерской работе. Этот полный щемящего драматизма процесс режиссер вычитал у Горького. Когда речь идет о подробностях (эти подробности интересно и изобретательно найдены), но такого рода подробностями режиссер не заменяет, а обостряет картину, нарисованную Горьким, не отступая, а следуя за автором.

У меня сложилось впечатление, когда я читал статью, что Сергей Львович все время спорит с незримым оппонентом, который позволяет себе говорить, что иногда театр отступал от автора, а он доказывает, что не отступал, а следовал. Сергей Львович доказывал, что никаких отступлений, никаких изменений почти нет, он все это вычитал, что все это содержится в пьесе.

Думаю, что это не совсем так. Такая тенденция не очень плодотворна для развития искусства, особенно театрального. Когда я прочитал статью Д. И. Золотницкого[19], я подумал — не он ли тот оппонент, которого имел в виду Цимбал, и понял, что нет (статьи были напечатаны одновременно). Золотницкий начинает статью с описания сцены, которой в пьесе Горького нет. Давиду Иосифовичу кажется, что это важный центр пьесы (когда поют «Вечерний звон»)[20]. Я не согласен, что это тема решающая и поворотная. Может быть, Золотницкий и преувеличивает значение этой сцены, но любопытно то, что он считает главной сценой ту, которая введена театром в спектакль. Ее нет у Горького.

Мне ближе эта тенденция, хотя с некоторыми частностями в трактовках в статье Золотницкого я не согласен (об этом скажу позднее).

Сейчас хочу отметить, что требование неотступного следования за драматургом — это требование себя изживающее. Не хочу думать, что оно когда-нибудь было плодотворным.

Мы — многие из присутствующих в зале — прекрасно помним, что когда-то театр создавал произведения, про которые можно было сказать, что это произведение — накопление новой информации, когда театр не робел перед драматургом, не ползал на коленях, не ползал на животе перед драматургом. Что этого делать не надо, а надо делать противоположное, свидетельствует опыт русского и мирового театра.

Мы хорошо понимаем, что не бывало такого периода в истории театра, когда хороших пьес было больше, чем плохих. Нет, всегда плохих пьес было больше, чем хороших, а посредственных и безусловно больше. В первой половине прошлого столетия ведущим русским актерам приходилось играть вздор (об этом писали еще Белинский и Аполлон Григорьев[21]), но они умели себя показать в этом вздоре, а когда играли посредственные вещи или более или менее приемлемые, они показывали себя во всю мощь. Актеры не искали зерна в этом вздоре, они его обогащали.

У нас долгое время требовали от актера прямо противоположного. Сошлюсь на один пример: спектакль «Персональное дело» в театре им. Пушкина[22]. Главную роль играл Николай Симонов. В роли Хлебникова есть все что угодно, но зерна нет, и тщетно искать это зерно.

Почему у такого выдающегося актера роль получилась малоинтересной? Тут действовал неписаный, но очень жесткий канон: не отрывайтесь, ищите зерно! Это дело бесполезное.

Мы помним и другое: неотступное следование за Штейном[23], за Штоком[24]. В противовес этому следует говорить о Мейерхольде. В «Лесе» Островского Мейерхольд не следовал за драматургом[25], и в «Даме с камелиями» он не следовал за драматургом[26], и в «Ревизоре» он не следовал за драматургом[27]. Однако это был замечательный спектакль, и «Ревизор» был гоголевским спектаклем в полном смысле слова.

А Таиров? (Об этом написано в статье о Коонен[28].) Таиров взял у Скриба и Легуве мелодраму, а зрителю дал трагедию[29].

Такими фактами полна история советского театра.

А когда ушли Станиславский, Таиров, Мейерхольд, тогда появилось положение, которое Сухаревская назвала «рабской» зависимостью театра от драматурга[30].

Думаю, что «Мещане» являются событием не только в истории этого театра

и могут оказать большое влияние на развитие драматургии, потому что спектакль действует с иных позиций. Тут с иных позиций оценивались возможности актеров, режиссера и задачи театра в целом. Мне кажется, что «Мещане» на сцене Большого драматического театра — не только произведение Горького, а произведение Товстоногова и всего театрального коллектива. Так и должно быть! Иначе театр перестает быть театром и выполнять свое назначение.

После всего сказанного естественно возникает вопрос — что нового внес Большой драматический театр в трактовку «Мещан»? Как он, отрываясь от Горького и возвращаясь к Горькому, создавал «Мещан»? Тут должен с радостью сказать, что статьи о «Мещанах» Н. А. Рабинянц[31], Д. И. Золотницкого, С. Л. Цимбала, К. В. Клюевской[32], Н. Г. Лордкипанидзе[33], они интересны не только тем, что сочувственно, одобрительно, восторженно отнеслись к спектаклю, а раскрыли много интересного и верного[34].

Говоря о статье Золотницкого, надо сказать, что мне она пришлась по душе стремлением выявить именно товстоноговскую трактовку пьесы, товстоноговскую — имея в виду весь постановочный коллектив. Считаю, что Д. И. Золотницкий переоценил значение эпизода с пением. Интересно начав разговор о Ниле, он затем стал писать в другом стиле, как будто писал другой человек. Но это все частности, а в целом статья интересна тем, что тут схвачено нечто важное для замысла и его воплощения.

Интересно название «Взорванный овал». Это прекрасно найденный образ, прекрасное выражение смысла. Вы все видели спектакль и понимаете, о чем идет речь. Речь идет о большой фотографии, которой начинается спектакль. Д. И. Золотницкий очень интересно истолковывает этот образ и интересно истолковывает замысел спектакля в целом. Это драма раскола кажущегося единства, распада однородной на вид среды. Все участники записаны по мещанскому сословию, но как они не похожи!

Д. И. Золотницкий видит в спектакле те центробежные силы, которые разбивают мнимое, кажущееся единство. Он точно подмечает, что «Товстоногову неизмеримо важнее указать на эту замкнутость, на ее мнимость»[35]. Рабинянц увидела только эту замкнутость, эту безысходность, увидела только эту сторону дела. Мне кажется, что Золотницкий иначе подходит к этому: «Конец. И опять, как перед началом спектакля, под балалаечный вальс, на занавесе высвечивает овальная фотография. <...> Тесно прижавшись друг к дружке, уютной мирной группой позируют участники действия. Но горькой насмешкой теперь, после всего происшедшего, когда порваны все связи, отзывается видимость семьи, видимость единства. <...> Подняв занавес еще раз, театр с иронией показывает ту же группу в натуральную величину. Персонажи спектакля, уже не на снимке, а живые, позируют перед залом благостной группой»[36].

Но зал видел, какие центробежные силы взрывали, композиционно взрывали ее. Это написано интересно, умно, остро раздвигает грани того, что видели на сцене.

Интересно, что С. Л. Цимбал в довольно близких выражениях трактует эту режиссерскую находку: «Нам не раз придется встретиться с этой фотографией. Мы увидим ее в овальном вырезе паспарту, в ее, так сказать, домашнем варианте, установленной на пианино, и она же почти мелькнет перед нами в последнюю минуту спектакля, но уже не бумажная, а живая, воспроизведенная самими ее участниками. И в этот последний раз она уже воспримется во всем разительном, кричащем ее несоответствии бурям, разыгравшимся в бессеменовском доме»[37].

Опять мысль о центробежных силах, которые разрывают мнимую мещански-

благостную среду. У С. Л. Цимбала эта мысль уклоняется. С его точки зрения, все это вычитано у Горького, а не придумано театром, а у Золотницкого это составляет центр построения.

Вы видите, что я выполняю данное задание — ссылаясь на прессу, но мне хочется высказать свои соображения о значении спектакля, и я буду это делать, отталкиваясь от мыслей, высказанных в прессе, и развивая их.

Мне кажется, что «Мещане», как и большинство спектаклей современного Большого драматического театра, — спектакль режиссерский. Эту строгую композицию уловил и передал в статье Д. И. Золотницкий[38]. Когда говоришь о режиссерском спектакле, сразу возникает опасение, что мы даем эту оценку как позитивную, а часто и негативную, что режиссерский спектакль — диктаторский спектакль, где автор не может себя показать и показывает так, как продиктовано актеру спектаклем. Об этом хорошо написал С. В. Владимиров в сборнике «Режиссура в пути», в статье о творческой режиссуре[39]. Там речь идет о режиссерском спектакле вот в каком понимании: режиссерский спектакль — целостный, законченный, представляющий некое единство[40]. Если нет режиссера в спектакле, то целостности не будет, единства не будет, законченности не будет, даже если там будут изумительные актерские работы, потому что актер не будет работать на одну тему, на одну идею, на единый конфликт[41]. Спектакль «Мещане» кажется спектаклем режиссерским, потому что там изумительно работают актеры, играют так, что это становится событием в их биографии и в истории советского театра, но они работают на некую единую тему, на некую единую идею, поэтому получается целостный, законченный режиссерский спектакль.

На что они работают? Какого типа спектакль они создают, какую идею они раскрывают?

Вы помните, как Нил определяет все, что происходит в доме Бессеменовых. Он это произносит лежа на диване (и не до всех в зале доходят его слова), но мы все читали «Мещан» и знаем это: «Опять лаялись? <...> Разыгрывали драматическую сцену из бесконечной комедии, под названием „Ни туда, ни сюда“...».

Большой драматический театр поставил спектакль не по Нилу. Большой драматический театр понял, что происходит в доме Бессеменовых, не так упрощенно, как представляет себе Нил, потому что Нил, как любой человек, видит вещи со своей колокольни и эта колокольня не очень высока, какие-то вещи ему доступны, а другие — нет.

Часто «Мешан» ставят «по Нилу» и тогда обрекают зрителя на скуку и раздражение. И, честно говоря, когда я шел в театр в первый раз, я этого боялся, так как не отношу «Мещан» к шедеврам Горького, не считаю, что это лучше «Егора Булычова» и других вещей. Благодаря любезности театра я посмотрел спектакль дважды и с удовольствием пошел бы еще раз.

Тут впечатление чего-то захватывающего, страшно волнующего.

Если ставить спектакль «по Нилу», должен быть дряблый конфликт, унылые люди и что-то страшно «тягомотное».

В свое время Н. А. Рабинянц писала, что Товстоногов по своей природе не выносит дряблого конфликта, он старается довести до предела четкость и выразительность[42]. В этих новых «Мещанах» нас увлекает острота конфликта, конфликтная насыщенность тех взаимоотношений, которыми живут герои, живыми чувствами и страстями. Мы увидели спектакль большой, предельной законченности в смысле формы. <...> Это спектакль строго отточенной формы. Спектакль, по которому видно, что режиссер — создатель спектакля — считает, что нет такого переживания, самого тонкого, самого сложного, которое не могло бы быть выражено средствами

театра — пластично, зрительно, звуково (если можно так сказать!). У меня не будет времени говорить об этом подробно, хочу только упомянуть о звуковой партитуре спектакля, не о музыке, хотя она входит сюда тоже. Мы все видели «Затмение»[43], нас поражала звуковая партитура в комнате, где много вещей. Я слышу каблуки Виктории — стук-стук-стук, потом слышу, как работает вентилятор, как работает электробритва, включается жуткий телефонный звонок.

Мне кажется, что в этом спектакле на конфликт, на идею, на содержание работает очень многое: мизансцена, жест, мимика и эта звуковая партитура, начиная со скрипящих дверей. Мне было страшно жалко и мучительно, когда Лебедев дважды заводит часы или когда Лебедев (иногда мне кажется, как никто другой он это показал) — как он поднимает стул и ставит на место и этим как бы завершается некая мысль, некое переживание. Все это сделано с прежними достижениями театра. Все это работает на идею.

Упомянутые мной авторы писали, что театр укрупнил Бессеменова, укрупнил Татьяну. По-моему, это непреложный факт. Никому не приходило в голову, что Бессеменова можно играть как некий вариант Зыкова или Егора Булычова, а здесь сыграно именно так. Никому не приходило в голову, что Татьяна (я видел актрису Добржанскую в этой роли в Центральном театре Советской армии[44]) будет захватывать и потрясать. Тут это переключено и укрупнено. Чем внутренне это оправдано? Что преследовал театр и имел ли он право преследовать то, что он преследовал, добиваться того, чего он добивался?

Я слышал в беседах с критиками несколько попыток объяснить природу этого укрупнения. Но эти попытки меня не удовлетворили. Много говорят о Лебедеве, говорят интересно, но когда пытаются объяснить — я не уверен, что они правы. Некоторые утверждают: театр помнит завет Станиславского — ищи в злом доброго! И что театр проявил такой талант, потому что он играл в злом доброе.

Это разговор с точки зрения актерской техники, актерской методики. Но почему театр этого добивался? Какие были внутренние основания так поступать? Вот о чем надо думать!

Неудовлетворен я и объяснением, которое дает Лордкипанидзе в «Известиях». Статья интересная, в ней интересно говорится о Ниле. В этой статье, как и в статье в «Ленинградской правде»[45], интересно говорится о Лебедеве, но объяснение дается странное: «Разумеется, Е. Лебедев знает, что за человек Бессеменов. Но сколь недостаточной была бы сила его понимания и его искусства, если бы он выложил нам эти знания сразу, с ходу. Вот, смотрите, какой он, мой герой, хотя за наследников своих и цепляется. Вне всякого сомнения, есть немало пьес и вследствие этого немало спектаклей, где отношение к образу открывается незамедлительно (тут, как первый пришедший в голову пример, — Бертольд Брехт). Однако традиции Горького иные и восходят к другим источникам. Он не сразу раскрывает — кто он такой»[46].

Думаю, что это не объяснение. Это разговор о том, **как** показывается Бессеменов, а не **почему** он показывается таким, а не иным.

Конечно, очень трудно ответить на этот вопрос, и не думаю, что дам исчерпывающий ответ. Я сам буду думать, додумывать, может быть, передумывать.

Мне кажется, что очень верно писала о Лебедеве Н. А. Рабинянц. Она пишет так (попробую изложить это своими словами): Да, он мещанин, и по внешности он мещанин, но Лебедев играет не тупого ограниченного мещанина, а играет **убежденность** в своей правоте[47]. Да, театр понимает, что сами убеждения Бессеменова устаревшие, и театр и Лебедев понимают, что время бессеменовых прошло и почва из-под ног у них уходит. Но мне кажется, что театр

хочет показать, что такое подлинная убежденность, если она есть у человека, какая это огромная человеческая ценность, когда у человека есть убеждение, есть вера, есть привязанность. Бессеменов ограничен, он многое не понимает, он не понимает главного. Он действительно мещанин. Он говорит не так и поступает совсем не так, как следовало бы, если он не был мещанином. Но вспомните шекспировского Лира (я не хочу сопоставлять эти образы, мне это нужно как аналогия, чтобы понять этот образ). Лир поступал не наилучшим образом (как пишут комментаторы Шекспира), он страшно ошибался. Может быть, для своего времени Лир (и это вероятно) был мещанином в какой-то мере, в какой-то форме, но в Лире с самого начала нас пленяет убежденность, маниакальная убежденность в своей правоте, даже когда он не прав. Чем Лир более убежден, тем трагичнее он переживает момент прозрения, переоценки ценностей. Тут этого нет. Поэтому старик Бессеменов не Лир. Не хочу равнять Бессеменова и Лира даже в исполнении Лебедева, но театр необычайно увеличил пропасть между стариком и Петром. Театр шел не буквально вслед за Горьким. С какой целью? Конфликт не обязателен как столкновение лбами! Театр усилил пропасть, которая есть между отцом и сыном. И вот по какой линии: у отца имеется, какая ни на есть, правда. Поэтому он — личность. У него есть вера, убеждения, нормы. Для него крах этих норм — это трагедия. Ему есть что терять. Он теряет это с болью, потому что верит, что то, что проходит, — более значительно, чем то, что идет на смену.

У Петра, каким его играет Рецептер, да и каким играет Борисов (второй раз я видел именно его)[48], у Петра за душой нет ничего. В сопоставлении с Петром отец — гигант, а Петр — пигмей, пустышка. Он ни во что не верит, ни в чем не убежден. Сюда же включается образ Татьяны и другие образы спектакля.

Одна из мыслей спектакля, которая приходит не сразу, а некоторое время спустя, это мысль — как важно, когда у человека есть привязанность, вера, и как тяжело, когда он теряет веру, переживает крушение.

И другая мысль, что театр, сделав Петра более мелким, жалким, чем у Горького, говорит — как позорно, низко и жалко, когда у человека нет веры, привязанности, убеждения.

Руководствуясь этим критерием, можно понять — почему театр укрупнил старика, почему укрупнил Татьяну и почему театр намеренно мельчит достаточно мелкого и у Горького Петра.

Если подходить так, то укрупнение будет, не проверка мастерства актера Лебедева или того, что может дать Эмма Попова, а укрупнение это, по замыслу театра, работает на определенную цель, и актеры Лебедев и Попова, при всей неожиданности трактовки, живут идеей спектакля.

Не буду говорить более подробно о Лебедеве. Мне бы хотелось только объяснить отдельные и конкретные вещи: мне кажется, что Лебедев отстаивает агрессивно некоторые позиции. Вспомните сцену получения квартплаты с Елены. Что он играет? Скупого мещанина, который получает рубли и копейки? Нет, он играет **принцип**. Он борется с Еленой, и это идейный поединок, а не получение квартплаты: «вот как я это делаю!» И тут же через несколько минут Лебедев так великолепно играет понимание женских прелестей Елены. (Тут уже булычовские грани, тут театр может идти в будущих спектаклях к трактовке других пьес Горького, он пишет свой художественный арсенал.)

Попову все единодушно хвалят. Тут дело не обходится без некоторых курьезов. По поводу одного из них не могу не сказать несколько слов: мне кажется, что ошибаются те, кто говорит, что она играет опустошенность, неприкаянность. Нет, она играет богатую душу. С. Л. Цимбал пишет,

что она агрессивно ненавидит жизнь[49]. Нет, она любит жизнь. За ее словами о нелюбви к жизни скрывается нечто противоположное. Надо не только слушать слова, а надо смотреть на лицо, видеть ее улыбку, как она тянется то к отцу, то к Нилу. Помимо того, что она играет страстного человека, она играет умного человека. Одно дело желать, другое дело — понимать. Вот Петр, он ничего не понимает, а Татьяна все понимает. Поэтому она мечется, она хочет их примирить и понимает, что невозможно примирить непримиримое. Она играет женщину, лишенную возможности реализовать свои усилия.

Для того чтобы по-настоящему понять то, что играет Попова, надо обратиться к сцене, которая является одной из центральных сцен (ее у Горького как будто нет, или она есть, но она поставлена не по Горькому).

Прежде чем сказать об этой сцене, хочу сказать, что это характерно для всего спектакля, а этот спектакль отличается открытой эмоциональностью. Разговоры о том, что современный стиль — это закрытая эмоциональность, закрытые страсти (даже Товстоногов об этом писал[50]), данный спектакль этого не подтверждает. Этот спектакль — открытая эмоциональность, и эмоции тут играют сложную роль. Мера эмоциональной наполненности героев является в какой-то мере оценкой героев. Эмоция — это не стиль актерской игры, а нечто большее. Мера актерской эмоциональности становится критерием оценки каждого из действующих лиц.

В этом смысле ключевая сцена — сцена Нила с Татьяной, когда Нил кричит:

«Подслушивала? Подглядывала? Э-эх ты...»[51]

У Горького такая ремарка: «Татьяна стоит неподвижно, как окаменевшая». Попова и театр не соблюдают этой горьковской ремарки и добиваются грандиозного эффекта. Попова делает нечто противоположное: Попова начинает не то смеяться, не то плакать. Это перерастает в стон, который все нарастает. Это идет взрывами, за первым воплем идет второй, третий, четвертый. Тут мы начинаем глубоко понимать нечто важное и существенное для спектакля. Мы и раньше начинали понимать, а здесь Попова утверждает в этой мысли: да, Нил хороший, правильный парень. Он правильно думает. Больше того, он умеет не только думать, он умеет чувствовать. Вы помните, как искренно и естественно он играет предыдущую сцену с объятиями и поцелуями. Это все есть. Но эти горькие рыдания Татьяны открывают огромную глубину чувств, на которые она способна и которых не понимает Нил. Не согласен с трактовкой, которая есть у Сергея Львовича: «Он слишком счастлив, чтобы сочувствовать Татьяне или просто понять ее». Вот как оправдывается поведение Нила Цимбалом. Не это хотел сказать театр. Мы не видим безмерного счастья, которое захлестывает все и мешает человеку видеть. Нет, эта сцена живет контрастом между эмоциональным богатством, которое раскрывает Попова в своей героине, и той скудностью эмоционального мира, той бедностью душевных ресурсов, которые на фоне того, чем живет Татьяна, особенно бросаются в глаза в Ниле.

Мы задумываемся над тем, что Нил самодоволен и это может перерасти в эмоциональную глухоту, в жестокость. Это глухота, а не одержимость безмерным счастьем, из-за которого нельзя понимать другого человека.

Эта сцена помогает понять многое в спектакле: Петра, который духовно, эмоционально пуст. Нила, который безмерно выше Петра, Татьяну, которую нельзя сравнивать с ними, и мы понимаем, что театр ценит в старике Бессеменове то, что он многое теряет, за многое борется страстно и болезненно. Мы понимаем, что Нилу надо многое приобрести, что будет худо, если он ограничится тем, что есть, ограничится запасом верных мыслей, которыми

он обладает. Нила театр трактует так, что открывается дорога к размышлениям об этом человеческом типе, о том, чего мы ждем от человека сегодня.

Татьяне мы сочувствуем не потому, что ей брошено несправедливое обвинение («Подслушивала? Подглядывала? Э-эх ты...»), а потому, что понимаем глубину ее трагедии. Мне кажется, что театр раскрыл диалектику образов, что отрешился от схематического подхода к образу отца, Нила и других детей.

<...>

Хотел бы еще сказать о Петре и Елене, о том, как это сыграно и как это поставлено.

Вы обратили внимание на то, что Товстоногов любит прибегать к приему повтора. Иногда это оправдывает себя. Когда дважды заводятся часы — это действует, а когда дважды вытирает Петр глаза — то второй раз это так не действует.

Вы помните, что на той же точке сцены, на той же площадке, где происходит объяснение между Нилом и Полей, совершается объяснение между Петром и Еленой, и это сопоставление работает на ту же тему. Здесь театр руководствуется тем же критерием, если там реальное чувство (Нил и Поля), непосредственное чувство, то здесь — пародия. Так это играет Рецептер. Так это поставлено. Петру нечем любить, он не знает, как это делается. Он играет нечто, что ему практически не нужно. У Елены опыт не больше его. То есть опять та же тема. Петр жалок и ничтожен, потому что его либерализм копеечный, он духовно и душевно нищ, он эмоционально пуст.

Два слова хочу сказать о том, как трактуется борьба Татьяны с молью. Всех это затронуло, всех это взволновало, потому что Попова играет это очень сильно. Это и удары в начале и в конце спектакля. Начала это дело Нина Александровна Рабинянц, продолжили это другие и довели до крайности.

«Своими гневными порывами и резкостью движений она напоминает беспокойную большую птицу, которая еще может взлететь». Это пишет Нина Александровна. Этот образ понравился многим, и все стали говорить о полете и кончать так: «Пустыми мертвыми глазами следит Татьяна в финале спектакля за летающей по комнате молью, с остервенением хлопает ладонями: пусть ничего не летает больше, раз уж ей самой никогда не дано взлететь»[52].

(*Смех в зале.*)

В «Ленинградской правде» Клюевская пишет на тему полета. Присутствует это и в статье С. Л. Цимбала: «„И усадьбы и реки, и луны, — выкрикивает она с яростью уже в начале спектакля, — ничего такого не было“. И как будто в подтверждение своих слов прибивает показавшуюся ей моль ладонями. Потому что моль, летающая в ее затхлом жилище, — единственно подвластная ей реальность, а все остальное ей недоступно, и лучше, чтобы его действительно „не было“. В финале спектакля эта ничтожная реальность снова возникнет перед ее мысленным взором и заставит сделать последнее движение. <...> В спектакле Товстоногова Татьяна бессмысленно движется по комнате, глядит куда-то вверх, ищет эту проклятую моль и яростно хлопает ладонями, хлопает, хлопает, убивает и делает все это так, словно находит последнее пристанище своему отчаянию»[53].

Понимаете, почему я это говорю, я говорю не как курьез или описка, которые возможны у каждого, а говорю о другом, об особенно отточенной форме игры у Поповой. У нас теперь нет обыкновения ходить в театр так, как ходили когда-то смотреть Комиссаржевскую (даже в средних пьесах), а мне кажется, что Попова играет так, что наступает время, когда будут ходить в театр специально смотреть Попову. Мне показалось, когда она играла, что она может так играть и другие роли. Она может играть шотландскую королеву и леди Макбет, будет тщательно пытаться стереть с рук кровавое пятно, и я представляю —

как это будет получаться у Поповой! Это очень отточенная форма. Товстоногов не оставляет ничего недоговоренного, но и когда все оговорено, как по-разному можно это истолковать.

Может быть, я тоже обращаюсь к будущему оппоненту, может быть, истолковал не все объективно верно, может быть, это не объективная истина (хотя сомневаюсь, что истина существует!), но хочу сказать в заключение, что спектакли такого рода должны учить не только театр, должны быть событием не только в истории этого театра, но и в развитии советской драматургии. Почему? Потому что театр здесь начисто отказывается от схематизма, он не делит героев на обличающих и обличаемых, он не делит их на положительных и отрицательных. Как в «На дне», когда надо найти отрицательного героя — говорят Лука, надо найти положительного — называют Сатина, и все становится как в любой заурядной советской пьесе.

Такого рода спектакли учат драматургов, как не надо писать пьесы и как надо писать пьесы. Такого рода спектакли учат понимать диалектику человеческого характера, диалектику человеческих отношений. Такого рода спектакли учат постижению диалектики жизни.

На основе всего сказанного, возвращаясь к началу, хочу сказать, что странно представлять соотношение драматургии и театра как связь с одной стороны. Наш театр опережает развитие драматургии, и, может быть, это хорошо, так как знаю, что на эти спектакли приезжают драматурги хорошие и разные. Сама трактовка «Мещан», подход к осмыслению жизни многому научит не только наш театр, но и нашу драматургию.

II

Я тоже считаю, что театр накануне шекспировского спектакля[54], но мне почему-то хотелось бы увидеть «Макбета». Когда я смотрел на Попову, то я думал, что с этими руками она может играть леди Макбет и зритель будет захвачен этим спектаклем, как захвачен «Мещанами»[55].

Я считаю, что главное достоинство спектакля — точность, выражение очень глубокой философской мысли. Я не буду приводить много примеров этой поражающей точности. Мне кажется, что Товстоногов из тех мастеров театра, которые считают, что нет ни одного, даже самого сложного, самого сильного душевного движения, ни одного переживания, ни одного чувства, которое не может быть выражено средствами театра, которое не может быть дано зрительно, пластически так, чтобы мы видели, что вот это чувство возникает, вот оно выражено.

Примеров точности и законченности приводить можно много потому, что весь спектакль точен. Елена посылает Петра на диван так, как посылает хороший биллиардный игрок шар в лузу и этот шар точно в нее попадает. Причем сыграно это очень талантливо.

Конечно, мы имеем право и возможность, и даже нужно говорить о том, как в пределах этого точного спектакля, вероятно, не все точно, не все достаточно четко найдено и выражено.

Например, мне кажется, что после попытки к самоубийству, когда входят люди, вообще вся эта сцена с людьми с улицы — она поставлена неаккуратно. У меня такое впечатление, что эти люди приходят не с улицы, а из-за кулис.

Но в целом уходишь с этого спектакля потрясенным по той причине, о которой верно говорил Георгий Нарсесович Бояджиев. Я тоже шел на этот спектакль, не представляя себе, что так будет. Я тоже считал эту пьесу интересной, но спектакль оказался грандиозным, вся драма, увиденная в перспективе времени и в перспективе тех требований к человеку, которые мы, много пережившие, много испытавшие, увидали в пьесе Горького и ее героях.

Возьму ту сцену, которую Борис Аронович Бялик разбирал, предлагая карди-

нальные поправки[56]. Если бы они могли бы быть внесены, они бы разрушили весь спектакль. Вот я скажу несколько слов об этой сцене. Для меня эта центральная сцена в какой-то мере объясняет все соотношение образов спектакля и его идей. Борис Аронович предлагает что-то немного изменить в игре Лаврова. Разве эта сцена создается только Лавровым? Эта сцена создается Лавровым и Поповой. Предположим, что он может произнести слова: «Подслушивала? Подглядывала?» менее жестоко, менее бесчеловечно. Предположим, что он будет в состоянии порыва любви. Но как тогда быть с Поповой? Все равно она будет значительнее, она будет трогательнее, потому что на наших глазах огромная душевная драма, драма человека необычайно чуткого, понимающего, что происходит вокруг.

Мне кажется, что во многом удача Поповой объясняется тем, что она между отцом, Нилом, Петром. Она постигает трагедию отца. Это глубокий человек, это страдающий человек, понимающий окружающих людей. Это человек огромной душевной наполненности.

Как она отвечает на эти слова Нила? Ведь тут если соблюдать скрупулезно, то у Горького она после этого выходит из комнаты. Она действительно в какой-то мере подслушивает, подсматривает. В театре это не так. В театре она невольно подслушивает. У Горького она стоит после этих слов Нила окаменело. А здесь этот начинающийся смех, переходящий в рыданье. Мы понимаем, насколько Нил не понимает того, что с ней происходит, и насколько он вообще ограниченно понимает людей. Это не значит, что театр в какой-то мере принизил Нила. Мы живем под впечатлением таких привычных представлений о Ниле. Одна зрительница ужасалась — что они сделали с Нилом, он язык показывает Бессеменову. А это у Горького он показывает язык. У Горького он хороший парень, но в достаточной мере ограниченный, многого не понимает и не способен понять. Он на таком этапе, когда человеку все кажется абсолютно ясным, когда перед ним не возникает никаких раздумий и сомнений. Все в мире устроено очень просто, и все очень просто перестроить.

Театр смотрит на Нила в перспективе сегодняшнего дня. Из Нила может получиться разное. Но Нил говорит правильные вещи. Умеет ли он чувствовать так, как он умеет говорить?

Вы говорили, что играли Нила не только риторично, но играли по-иному. Ведь можно давать риторику не громогласностью, а тихо. Нил говорит верные вещи. Но театр нам говорит — этого недостаточно, нужно еще очень многое для того, чтобы этот правильный человек стал настоящим человеком в том понимании этого слова, которое мы сейчас учимся как-то формулировать. У Нила многое есть, но Нилу многого и не хватает, и худо будет, если он ограничится тем, что у него есть. Вот такое раздумье театра над Горьким и над всеми остальными персонажами спектакля.

Георгий Нарсесович очень интересно пытался определить, что делал Лебедев и что делает театр с Бессеменовым[57]. Я тоже попытаюсь дать свое объяснение.

Мне кажется, слишком традиционен поиск народных корней, если что-нибудь получилось, значит, дед или прадед были плотниками[58].

Чем поражает игра Лебедева? Лебедев переведен в разряд людей вопрошающих. Он все время вопрошает, даже когда он утверждает. Он хочет понять, что же происходит и почему так происходит. У него агрессивность человека, который все время сомневается, который ищет, человека, которого волнует то, что происходит у него дома, и то, что происходит за пределами дома. Такие вещи нам нравятся. Мы хотим героя думающего, размышляющего, а не ограничивающегося тем, что он произносит

верные слова. Он ведет как бы все время спор с самим собой, с окружающими. Как он получает деньги за квартиру? Он делает все по Горькому. Он играет это как демонстрацию своих позиций. Это моя позиция, и вот у нас такой душевный, такой идейный спор. Вот я свое отстаиваю, это для меня ритуал, я вхожу со счетами, и сейчас будет борьба с этой легкомысленной женщиной.

О других ролях и исполнителях скажу следующее.

Я думаю, что удача Панкова[59] заключается в том, что он играет не столько все понимающего, а сколько он играет думающего человека, размышляющего. У Панкова грандиозные данные, еще до конца не раскрытые. Я бы только временами хотел несколько большего разнообразия. Найдена очень верная общая интонация, но в пределах этой интонации, может быть, нужны какие-то дополнительные краски. Ведь иногда у него звучит ирония и в отношении Нила. Прежде всего привлекает в Панкове то, что он думающий, мыслящий, и мне кажется, что в этой системе очень понятен и Петр.

Петр — это человек, у которого нет личности. Он кричит «я личность». Петр хочет внушить себе и другим, что он личность. Я считаю, что это тоже актуальнейшая современная тема о людях, которые хотят доказать, что они личности, а за душой у них нет ничего.

Мне кажется, что все это интересно раскрыто театром. Театр доводит все эти вещи до самого конца. Вот объяснение Нила и Поли. Им есть чем любить. У них непосредственные чувства, и все это сделано хорошо. А затем через некоторое время на той же точке сцены Петр и Елена. И это сыграно хорошо, сыграно так, что вы видите, что Петр — человек, которому нечем любить, он пустой, в нем нет души, нет душевной опоры. Елена тоже хорошо играет, потому что обычно она чаще всего бывает проповедницей жизнеутверждающего начала. На ее плечи кладут непосильный груз, она доказывает, что жизнь прекрасна, что Леонид Андреев ошибался, что жизнь лучше смерти[60].

А на самом деле здесь совсем другое: она просто вдова, которой очень хочется выйти замуж и которая хочет спасти бедного мальчика, которого ей жалко. Вот это она играет.

Мне кажется, что в общем здесь нельзя менять какие-то значительные вещи, не изменив целого потому, что это режиссерский спектакль. Я понимаю режиссерскую школу не такую, когда режиссер подавляет актеров. Здесь режиссерская школа, где все сведено в единое целое, все работает на одно целое. Вот таковы спектакли в этом театре, и поэтому, когда здесь бывает актерская удача, это не удача одного актера. Например, Доронина в Софье[61] — это великолепная работа, но это удача не только Дорониной, она понятна только в этом спектакле, в этом ансамбле.

Мне кажется, что в спектакле «Мещане» все работают на одну тему и раскрывают ее с большой философской и театральной глубиной.

В заключение я хотел бы сказать об уроках этого спектакля. Мне кажется, что эти уроки важны не только для театра, они важны для нашей драматургии. Я не считаю, что всегда взаимоотношения между театром и драматургом таково, что драматург посылает что-то в театр, а театр выполняет. Я считаю, что здесь существует и обратная связь. Я считают, что бывает такая эпоха, когда театр оказывает обратное воздействие на развитие драматургии, и мне кажется, что для драматургии нашей такого рода спектакли очень ценны: они отучивают ее от схематизма. Когда говорят, что придут спектакли, где будет два лагеря, где будет по-настоящему противопоставлен один другому и будет такого рода конфликт. Я думаю, что и подход к Горькому с точки зрения некоторых канонов драматургии, в котором Горький не так

уж виноват, когда называют положительным героем Нила и отрицательным называют Бессеменова, то это идет от дурных канонов. Нашим драматургам надо учиться у театра пониманию диалектики характера и диалектики отношений между характерами. Тогда будет интересно смотреть пьесы наших современных драматургов и тогда можно будет их играть и ставить.

Я думаю, что те драматурги, которые посещают спектакли Большого драматического театра, они многое могут для себя извлечь в этом смысле, то есть такие спектакли помогут им бороться с теми канонами построения пьес, которые не были благотворными и благотворными для искусства быть не могут.

Послесловие

Ценно любое свидетельство о выдающихся спектаклях, каждая деталь, всякий взгляд очевидца. Таковы и суждения по горячим следам, высказанные ленинградскими критиками и содержащиеся в докладе Костелянца на заседании секции театральных критиков 15 февраля 1967 года, таковы и дополнения к его первому выступлению, высказанные ровно через неделю на обсуждении «Мещан» на специальном совещании с участием известных литературоведов, театроведов и критиков из Москвы и Ленинграда.

Выдающийся спектакль всколыхнул театральных критиков. Они в своих критических статьях, в выступлениях на обсуждении спектакля в полной мере отдали должное таланту постановщика и актерскому ансамблю, впечатляющей игре каждого исполнителя. Смею предположить, что высказывания ленинградских критиков в немалой степени повлияли на присуждение спектаклю «Мещане» Государственной премии СССР в области театрального искусства за 1968 год — премии были удостоены Г. А. Товстоногов, Е. А. Лебедев и Э. А. Попова.

Представляется не лишним поместить в конце данной публикации выступлений Б. О. Костелянца на обсуждениях спектакля Товстоногова «Мещане» еще и небольшое выступление С. В. Владимирова 15 февраля 1967 года. Как уже говорилось, стенограмма заседания секции критики ЛО ВТО содержит лишь два выступления: Костелянца и Владимирова. Выступление Владимирова привлекает и тем, что в нем излагается еще один взгляд на спектакль БДТ, и тем, что автор по некоторым моментам полемизирует с высказываниями Костелянца, и тем, что Владимиров несколько раз положительно отзывается о размышлениях, содержавшихся в докладе Костелянца.

Публикуем выступление С. В. Владимирова с небольшими сокращениями[62].

С. В. Владимиров. Насколько мне известно, секция театральных критиков давно задумала такой разговор под шапкой «на сцене и в прессе». Это своевременно, потому что о «сцене», то есть о спектаклях, мы говорим и обсуждаем их, отдельно о статьях мы часто друг с другом разговариваем, а вот чтобы вместе говорить о том и другом в совокупности — этого не бывает. Между тем тут, мне кажется, могут возникнуть новые сюжеты, новые ходы, новые впечатления.

Давно мы задумали такое заседание, много раз намечали, и вот впервые возникла возможность обсуждения такого интересного, значительного спектакля и довольно разнообразной прессы о нем. В этом нет ничего дурного. Но беда и трагедия нашей критики в том, что самым интересным оказывается сам спектакль, а не сюжет: «пресса и театр».

Я хочу вернуться к этой теме, тем более что спектакль видел один раз (вчера его отменили), и, может быть, поговорить о своих впечатлениях от продуманных критических точек зрения, чем о спектакле, как это показал Борис Осипович,

говоривший главным образом о спектакле и говоривший интересно.

Если обратиться к прессе, то я согласен с Борисом Осиповичем, что каждая статья имеет свои достоинства, свои тональности. Читая эту газетную прессу через 10–15 лет (когда этот спектакль заменится другими в театре), чуткий человек может из этих разнообразных откликов на спектакль сложить точное представление о самой природе, о самой материи спектакля. Ведь в каждой рецензии есть моменты, которые мне показались очень меткими, даже завидуешь, что есть такие верные слова; в каких-то деталях просматриваются более значимые, и точные, и нужные вещи, чем в законченных определениях. Мне показалось очень точным, когда Н. А. Рабинянц пишет: «В гулкой тишине, которая существует вокруг мира, созданного на сцене»[63], — в этом есть точность, которая более чем формулировка, определение раскрывает суть спектакля.

Сложный и коренной вопрос для спектакля — это вопрос о Ниле. Тут больше всего неточностей и удалений от того, что есть на самом деле. В рецензии Золотницкого описание Нила больше открывает, чем многие определения и формулировки[64]. Я могу спорить с Золотницким по поводу того — взрывается овал или нет. Я это воспринимаю иначе в фотографии, которая раскрывается в начале, и в той группе, которая собирается в конце. Тут есть другой смысл.

Силы, которые разъединяют людей (не случайно на фотографии есть символ — вулкан), эти силы существуют и тут. Дом Бессеменовых живет по нервным взрывам нашей современной жизни. Это единство в существенном и главном наличествует. В этом один из новых взглядов и современных подходов, потому что взрыв овала — это исходное для Горького, для того времени это было самое значимое — бытие отдельных лагерей, положительных и отрицательных.

Борис Осипович очень точно и интересно говорил о спектакле, говорил о единстве подходов, потому что каждый из героев имеет право на свою позицию, на свое большое человеческое содержание (там, где оно есть, — у Бессеменова, у Татьяны). Но мне кажется, что он немного не прав в отношении Петра. У Петра есть перебои, но есть и своя правда, и он не выпадает из этой системы.

Я удалился в спектакль. Хочу говорить о критике. В каждой рецензии, с той или другой степенью приближенности, есть какие-то существенные вещи. И когда в целом смотришь и читаешь, то понимаешь, что это относится к нашему положению критиков — для чего мы **существуем**. Если брать во внимание сложный вопрос «Для **чего** мы существуем?» — то с точностью и степенью отражения, фиксации информации — все достаточно благополучно. Но если говорить с самостоятельной точки зрения критики, о том, что происходит не в театре, а в мире, и почему театр сегодня ставит «Мещан», почему появляются «Мещане» — как это отражает современное состояние жизни мира, большого и широкого взгляда не только на театр, — вот здесь высвечивается проблема. Наша беда в том, что мы слишком привязаны к театру, тащимся за театром и не видим мира, его жизни. Появление всех этих статей — более высоких, чем обычные статьи, — произошло потому, что таков спектакль. Спектакль подтолкнул нас к тому, чтобы мы открыли глаза на мир, чтобы мы вгляделись в жизненные перипетии. Не должны ли наши взгляды, наше знание и понимание жизни опережать спектакли? Проблема.

Мы зафиксировали внутренние противоречия театра, драмы и героев, это все зафиксировано и учтено с большей или меньшей полнотой. Но в каких-то вещах, не связанных с границами газетных статей, с навыками написания и традициями построения газетных статей, мы оказались не

на высоте. Тут у Бориса Осиповича было преимущество, которое заключается не только в том, что он говорил после того, как прочитал определенное количество статей, а потому что говорил, будучи не связанным жанровыми рамками статьи, которые надо учитывать, а это является одной из наших бед.

Разговор мой «вегетарианский», так как не могу предложить ничего другого, но это обращает на себя внимание, и я об этом не могу не сказать.

Если говорить о специфических задачах секции и о нашем разговоре, это то, что должно нас больше всего волновать и тревожить, и это относится не только к общему разговору, а к разговору о самом спектакле в разрезе современной жизни. Хотя мне кажется, что какие-то стороны отражены в разных рецензиях по-разному. Потенциально спектакль дает материал (это показало выступление Бориса Осиповича) для более серьезных, глубоких, противоречивых рассуждений. Вероятно, мы можем говорить, что театр не только движется вперед, а в чем-то, может быть, и отстает. В этом нет ничего дурного: время движется, останавливается, есть заминки. Не может живой театр идти всегда от успеха к успеху, есть приобретения, но есть и потери. Если сравнить «Мещан» с «Варварами»[65], тут есть большие сдвиги. Если сравнить подход к человеку в «Мещанах» и в «Варварах», то элементы правды и глубины подхода к человеку в «Мещанах» выше, чем в «Варварах». Это может показаться относительно наивным, то, что овал «не взрывается», что конфликт лежит не между героями, их столкновениями (хотя и очень нервными), но все это происходит в одном лагере, потому что театр беспощадно открывает в каждом герое его слабое место. Как верно пишет Давид Иосифович, все «без исключения записаны по мещанскому сословию»[66], все несут в себе кусочек мещанства. Это относится и к Нилу. В газетных статьях это по-настоящему не определено. Но есть какое-то, по сравнению с теми же «Варварами», при всей крайности, при данном акценте — есть свои отступления. Например, о последнем финальном режиссерском ударе (Борис Осипович об этом говорил), когда Татьяна ловит моль в конце, после того, как произошел взрыв против всего этого идиотического существования. Внутренне для Татьяны — так как ее играет Попова — это движение. Для нее нет внутреннего перехода, и это очень страшно — полное отрицание человека и человеческого. Пусть это правда, но в этом должно быть страдание, идущее не от героев, а от театра. Там есть отдельные вспышки. Мне кажется интересной сцена Петра и Бессеменова, когда после ссоры они бросаются друг к другу... это искренно, и в целом эта линия верна. Поэзия, которая была в «Варварах», тут потеряна. Это можно объяснить временем, и мне кажется, что об этом надо говорить, потому что иначе мы теряем важные стороны спектакля.

Примечания

[1] Спектакль «Мещане» в Большом драматическом театре им. М. Горького был поставлен и оформлен Г. А. Товстоноговым. Режиссер спектакля — Р. А. Сирота. Музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга.

[2] См.: *Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Вечерний Ленинград. 1966. 28 дек.

[3] См.: *Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв. С. 4; *Цимбал С.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3; *Клюевская К.* «Мещане» на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького // Ленинградская правда. 1967. 25 янв. С. 3.

[4] См.: *Лордкипанидзе Н.* Итог и размышления // Известия. 1967. 26 янв. С. 4.

[5] Стенограмма заседания секции театральных критиков от 15 февраля 1967 г. по теме: «Спектакль Большого драматического театра „Мещане“ на сцене и в прессе» (Читальный зал Библиотеки

Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2116-с. С. 7).

[6] Там же. С. 27.

[7] Там же. С. 2.

[8] Стенограмма этого обсуждения хранится в Читальном зале Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2117-с.

[9] Речь идет о конференции «Традиции русского актерского искусства в современном театре», проходившей в Ленинградском отделении ВТО 29 и 30 ноября 1966 г. Стенограмма конференции хранится в Читальном зале Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2106-с. 112 с.

[10] Лидия Петровна Сухаревская (1909–1991) — н.а. СССР, в 1932–1943 гг. актриса Ленинградского Театра Комедии, впоследствии актриса Театра-студии киноактера, Московского академического театра Сатиры, Московского драматического театра на Малой Бронной. С 1974 г. до конца жизни — актриса Московского академического драматического театра им. В. В. Маяковского.

[11] Сергей Львович Цимбал (1907–1978) — доктор искусствоведения, профессор, выдающийся ленинградский театральный критик и театровед.

[12] Согласно тексту стенограммы Л. П. Сухаревская выступала на конференции дважды. В первый день прозвучало ее объемное выступление, во второй день она позволила себе реплику по поводу Б. Брехта и разговоров о Брехте, которые довольно часто звучали на конференции. Сухаревская заявила, в частности: «Мы много говорили о Брехте. Он занял в нашей жизни неправомерно большое место. А я считаю, что Брехт, как и каждый драматург, это прежде всего — всего лишь повод выявить сегодняшнюю нашу потребность самовыражения. Брехт подходит нам как повод! Я — самостоятельный, занимающийся творчеством человек, с какими-то правильными или неправильными принципами, не хочу постигать — что такое отстранение по Брехту, не хочу анализировать Брехта и пыжиться, чтобы сыграть какое-то отстранение. Это для меня только удобный повод. Для меня каждый драматург только повод, а не самоцель, я за то, чтобы подминать драматурга!..» (Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2106-С. С. 92).

[13] В заключительном слове С. Л. Цимбал заметил: «Мы говорим о новом актерском стиле, как он проступает, подыскиваем примеры. И я считаю (тут я позволю [себе] не согласиться с Лидией Павловной), что всегда за этим стилем стоит драматург. <...> Вы не совсем точно употребляете слово „предлог“! И я хочу сказать, что трудность формирования нового актерского стиля с нашей драматургией в большой степени связана: у нас нет драматургии, которая дала бы возможность формироваться новому актеру (сегодня этого нет). И опережать этот процесс... очень опасно» (Там же. С. 110).

[14] Елена Сергеевна Вентцель (литературный псевдоним с «математическим оттенком» — И. Грекова) (1907–2002) — прозаик и ученый-математик, доктор технических наук. В 1935–1968 гг. — профессор Военно-воздушной академии им. Н. Е. Жуковского, в 1968–1986 — Московского института инженеров транспорта. Автор большого числа научных работ, в частности: «Теория вероятностей» (4-е изд.: М., 1969); «Исследование операций: задачи, принципы, методология» (2-е изд.: М., 1988). С 1957 г. публиковала рассказы, повести и романы. Особой популярностью пользовались такие произведения И. Грековой, как «Кафедра», «Пороги», «Хозяйка гостиницы», «Дамский мастер», «Скрипка Ротшильда», «Без улыбок». На основе своего рассказа «За проходной» совместно с А. Галичем написала пьесу «Будни и праздники» (1967), шедшую на сцене МХАТа. В Театре Моссовета был поставлен спектакль «Вдовий пароход» (по пьесе И. Грековой и П. Лунгина, написанной на основе одноименного рассказа И. Грековой). По сценарию И. Грековой Ст. Говорухин в 2003 г. создал фильм «Благословите женщину».

[15] Вероятно, в Большом зале Дворца работников искусств им. К. С. Станиславского в 1964 или 1965 г. прошла встреча И. Грековой (Е. С. Вентцель) с ленинградскими деятелями искусства. Стенограммы этой встречи обнаружить не удалось.

[16] Здесь можно предположить две версии того, о чем пишет Костелянец. Первое: он подразумевает размышления на тему воздействия на читателя или зрителя произведений искусства, изложенные в книге Л. С. Выготского «Психология искусства», изданной в 1965 г. и привлекшей внимание многих деятелей театрального искусства. И второе: то, что, кстати говоря, дано в примечаниях к 3-й главе «Психологии искусства» Выготского «Искусство как прием», — это то, что вычитывается из трудов структуралистов: произведение искусства способно накапливать информацию. И дается отсылка к «Лекциям по структуральной поэтике: Введение. Теория стиха» Ю. М. Лотмана (Ученые труды Тартуского государственного университета. Вып. 160. (Труды по знаковым системам. Вып 1.) Тарту, 1964). Приведу одно из положений этой работы Лотмана: «В искусстве мы имеем дело с неожиданным процессом. Если говорить о тех произведениях искусства, которые не выдерживают проверки временем, то мы можем наблюдать весьма любопытное явление: при определенной утрате информации происходит и процесс ее возрастания, тем более мощный, чем сложнее, богаче и истиннее составленная художником модель мира. „Гамлет“ содержит для нас бóльшую информацию, чем для современников Шекспира: он соотносится со всем последующим культурным и историческим опытом человека. А поскольку система отношений, интуитивную модель которой построил Шекспир, продолжает оставаться для человеческого сознания „очень большой структурой“, произведение, „вдвигаясь“ во всё бо-

лее усложняющиеся внетекстовые структуры, получает новую смысловую нагрузку. Информация в канале связи при передаче произведения искусства современникам, как правило, сокращается, но при передаче произведений потомству может и возрастать» (*Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 241–242).

[17] *Цимбал С. Л.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3.

[18] В статье С. Л. Цимбала тонкости, частности в поведении Рецептера представлены так: «...подробностями режиссер не изменяет, а обостряет картину, нарисованную Горьким, неотступно следует за автором, думает вместе с ним. В полном соответствии с этими подробностями играет в спектакле роль Петра В. Рецептер. Его взвинченность, истеричность, наигранность, его визгливый, дурацкий кураж — все это тоже от душевной простоты, неустроенности, неприкаянности. Так же, как и попытка сдвинуть с места буфет, беспомощны и смешны его потуги на то, чтобы выглядеть „личностью“, так же комична многозначительность, с которой он рассуждает о самом себе» (Там же).

[19] Давид Иосифович Золотницкий (1918–2005) — выдающийся театровед и театральный критик, доктор искусствоведения, профессор. В 1946–1957 гг. заведовал отделом критики и искусства Ленинградского журнала «Звезда», с 1958 г. — научный сотрудник, ведущий научный сотрудник сектора театра Института театра, музыки и кинематографии (ныне — Российский институт истории искусств). Костелянец говорит о статье: *Золотницкий Д. И.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв. С. 4.

[20] Зачинную сцену спектакля Золотницкий излагает так: «Откуда взялась гитара в руках у Тетерева? И что вдруг сталось с людьми? Тетерев (арт. П. Панков) перебирает струны, он воодушевлен, лицо просветлено. Густой октавой выводит:

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он...

По-человечески дружно стало на миг в мещанском гнезде...

Без перехода, не сговариваясь, перешли на бойкий припев: „Калинка, калинка, калинка моя!..“ Елена (арт. Л. Макарова) кружит на стуле, подняв руку над головой...

Но гитарный перебор обрывается стоном. В дверях — остолбенелые старики Бессеменовы. Они из церкви. Чинно крестятся на красный угол, будто и не заметив сраму. Здороваются смирно, поджав губы...» (Там же).

[21] В. Г. Белинский был убежден, что при разговоре об актерском воплощении роли нельзя не учитывать драматургическое произведение. Об этом он так напрямую и заявляет в статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»: «Нельзя говорить об игре актера, не сказавши ничего о пьесе, в которой он играл...» (*Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. Т. 1. С. 302). Интересна и еще одна мысль Белинского, которая может вполне относиться и к теме игры актера в слабых пьесах, и к спору между Л. П. Сухаревской и С. Л. Цимбалом, упомянутому Костелянцем в начале выступления: «Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гений которых был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же да не то. И это очень естественно: ибо невозможно найти даже двух читателей с равною образованностию и равною способностию принимать впечатления изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы. Они оба поймут одинаковым образом идею и идеал персонажа...» (*Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Каратыгина // Там же. С. 95).

[22] «Персональное дело» А. Штейна (1955). Режиссер Л. С. Вивьен. Симонов исполнял роль Хлебникова.

[23] Костелянец, можно предположить, имеет в виду не только спектакль «Персональное дело» в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, но и спектакль «Океан», поставленный в БДТ по пьесе А. Штейна (режиссер Г. А. Товстоногов, художник С. С. Мандель. Премьера 1 октября 1961 г.).

[24] Костелянец имеет в виду спектакли по пьесам Исидора Штока на ленинградской сцене. Прежде всего: «Победители ночи» — спектакль, поставленный на сцене Театра драмы им. А. С. Пушкина в 1950 г. (постановка А. А. Музиля; центральную роль П. Н. Яблочкова, русского электротехника и изобретателя, исполнял Н. К. Симонов), и «Божественная комедия» в Большом драматическом театре им. М. Горького в 1962 г. (постановка Г. А. Товстоногова; в роли Адама — С. Юрский, в ролях Первой женщины и Евы — З. Шарко).

[25] Премьера «Леса» А. Н. Островского в Театре им. Вс. Мейерхольда прошла 19 января 1924 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Композиция текста, план художественного оформления спектакля были выполнены Мейерхольдом.

[26] Премьера «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына состоялась в Гос. театре им. Вс. Мейерхольда 19 марта 1934 г. Постановка В. Э. Мейерхольда.

[27] Премьера «Ревизора» Н. В. Гоголя в Гос. театре им. Вс. Мейерхольда прошла 9 декабря 1926 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Сценический текст — композиция вариантов и план художественного оформления спектакля осуществлены В. Э. Мейерхольдом и М. М. Кореневым.

[28] См.: *Головашенко Ю. А.* Алиса Коонен // *Головашенко Ю. А.* Многообразие реализма. Л., 1973. С. 197–208.

[29] Премьера «Адриенны Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве в Камерном театре состоялась 25 ноября 1919 г. Ю. А. Головашенко в статье «Алиса Коонен» пишет: «Много позже, после 750-го представления „Адриенны Лекуврер“,

Жан-Ришар Блок скажет, что Таиров и Коонен мелодраму превратили в трагедию, Скриба — в Шекспира» (*Головашенко Ю. А.* Алиса Коонен. С. 200). Фрагмент выступления Ж.-Р. Блока Головашенко приводит в сборнике о творчестве Таирова: «Таиров и Коонен сотворили с этой пьесой чудеса. Они открыли, что наш репертуар обладает возможностями, до сих пор нам неизвестными; они доказали, что спектакль — творчество. Мы им дали достаточно посредственную мелодраму, а они из нее создали потрясающую трагедию. Мы им предложили Скриба, а они вернули нам Шекспира. В этом их заслуга перед Францией» (Жан-Ришар Блок. Выступление 19 июня 1944 г. на вечере, посвященном 750-му представлению Адриенны Лекуврер». Речь в переводе Н. Я. Левит. Стенограмма // ЦГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 374. Цит. по: *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 511).

[30] Стенограмма не содержит выражения «рабская зависимость» театра от драматурга. Ближе всего по мысли к этому определению такие слова Сухаревской: «Надо, я считаю, быть самостоятельнее драматурга...» (Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2106-с. С. 93).

[31] Нина Александровна Рабинянц (1924–2006) — известный театровед, педагог, театральный критик; кандидат филологических наук. С 1960 г. — доцент кафедры русского театра и театральной критики ЛГИТМиКа. Автор книги «Театр молодых» (Л., 1965).

[32] Кира Викторовна Клюевская — театральный критик, сотрудник редакции «Ленинградской правды». Автор книг (совместно с О. Персидской) «Виталий Полицеймако» (Л.; М., 1963); «Медный всадник» (Л., 1967).

[33] Нателла Георгиевна Лордкипанидзе (1926–2014) — театральный критик, историк, журналист. Автор книг «Актер на репетиции» (М., 1978); «Режиссер ставит спектакль (М., 1990) и др.

[34] См.: *Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Вечерний Ленинград. 1966. 28 дек. С. 3; *Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв. С. 4; *Цимбал С.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3; *Клюевская К.* «Мещане» на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького // Ленинградская правда. 1967. 25 янв. С. 3; *Лордкипанидзе Н.* Итог и размышления // Известия. 1967. 26 янв. С. 4.

[35] *Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв. С. 4.

[36] Там же.

[37] *Цимбал С.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3.

[38] Ср.: «Как всегда в спектаклях Товстоногова, режиссерский замысел пропущен сквозь актерский образ и в нем воплощен» (*Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв. С. 4).

[39] *Владимиров С. В.* О творческой режиссуре // Режиссура в пути: Сб. статей. Л.; М., 1966. С. 88–120.

[40] Владимиров в частности утверждает: «Спектакль формируется как система относительно свободная в своих сопоставлениях, переходах, ассоциативных и метафорических связях, подвижная и текучая. Он не может складываться стихийно, сам собой, как сумма вольных актерских решений» (Там же. С. 118).

[41] С. В. Владимиров заканчивает свою статью важными для понимания товстоноговских «Мещан» словами: «Прокладывая идейную линию спектакля, формируя его образное, стилистическое, жанровое решение, режиссер должен подчинить своей индивидуальной творческой воле многоплановое сценическое действие, где счет эмоциональных посылов ведется на сотые доли минуты. Режиссер должен пропустить через свою душу всю многостепенную связь драматических отношений на сцене. Иначе зритель не воспримет спектакль как живое художественное единство. Складывается новая система целостности спектакля. Здесь недостаточно подвести все образы под один стилистический знаменатель. Художественное единство возникает как результат общности исканий коллектива и вместе с тем максимальной творческой активности каждого из его членов» (Там же. С. 120).

[42] См.: *Рабинянц Н. А.* Театр юности. Л.; М., 1959. С. 123.

[43] «Затмение» (L'eclisse) — франко-итальянский фильм Микеланджело Антониони (1962). Сценарий — М. Антониони и Т. Гуэрра. Роль Виктории исполнила Моника Вити, роль Риккардо — Франсиско Рабаль, Пьеро — Ален Делон.

[44] Костелянец говорит роли Татьяны, сыгранной Л. И Добржанской в «Мещанах» Центрального театра Красной армии. Спектакль поставлен в 1935 г. режиссером Е. С. Телешевой. Добржанская вошла в него позже.

[45] Имеется в виду статья К. Клюевской.

[46] *Лордкипанидзе Н.* Итог и размышления // Известия. 1967. 26 янв. С. 4.

[47] Приведем точную цитату из статьи Н. А. Рабинянц: «Во внешнем облике и манерах Бессеменова–Лебедева отчетливо проступают черты мещанского сословия. Однако руководит стариком не тупость, не самодовольство мещанина, а жажда защитить свою правоту, понять окружающее. Воистину потрясает сила его горя, когда он тщетно пытается достучаться в сердца детей, и просветленность его благодарной молитвы за спасение дочери. Но время бессеменовской правды прошло, новое для него недоступно, и потому он обречен» (*Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Вечерний Ленинград. 1966. 28 дек. С. 3).

[48] Олег Иванович Борисов (1929–1994) — н.а. СССР, лауреат Государственных премий. В БДТ служил с 1964 по 1983 г. Репетировал и играл роль Петра в очередь с В. Рецептером с самого начала. Ни в одной из рецензий на спектакль исполнение роли Петра Борисовым не анализируется и да-

же не упоминается. В докладе Костелянца хотя бы вскользь дана характеристика игры Борисова. Сам актер в «Дневнике» делает такое признание: «„Идиот“ и „Мещане“ были мои любимые спектакли, и я счастлив, что в них играл — хоть и не на первых ролях. Я учился тогда...» (*Борисов О. И.* Без знаков препинания: Дневник, 1974–1994 / Подгот. текста Ю. А. Борисова. М., 1999. С. 238).

[49] В статье Цимбала написано следующее: «Внутренняя жизнь Татьяны, похожая на пепелище, проступила наружу и отпечаталась на всем ее внешнем облике, безжалостно обесцветила его, придала ему пугающую унылость. Образ Татьяны, такой, какой мы ее увидели, создан истинным творческим мужеством актрисы Э. Поповой. Татьяна живет в спектакле такой удручающе бесплодной и тягостной жизнью, что ее и жизнью-то назвать страшно. Одинаково страшны и ее уродливая прическа, и какая-то деревянная походка, и ее душевное ожесточение против всего живого, что есть на земле» (*Цимбал С.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3).

[50] См. об этом: *Товстоногов Г.* Завидую предыдущему оратору // Литературная газета. 1967. 4 янв. С. 12.

[51] М. Горький «Мещане»: финал 2-го действия.

[52] *Клюевская К.* «Мещане» на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького // Ленинградская правда. 1967. 25 янв. С. 3.

[53] *Цимбал С.* Вчитываясь в «Мещан»... // Советская культура. 1967. 21 янв. С. 3.

[54] Первым, судя по стенограмме, эту мысль динамично выразил Г. Н. Бояджиев. Заканчивая свое выступление он сказал следующее: «...финалом этого спектакля служит необычайно хватающий за душу и одновременно радующий мужской плач, надрывный плач старого Бессеменова и эта поразительная мизансцена, когда почти сошедшая с ума от отчаяния женщина заламывает руки так, как будто действительно кончается шекспировская трагедия. Вот эти слова о шекспировском прочтении пьесы, слова, что театр находит крупные шекспировские персонажи, заставляет меня видеть в вашем театре „Короля Лира“» (Обсуждение спектакля «Мещане» М. Горького в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького 22 февр. 1967 г.: Стенографический отчет // Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД. № 2117-с. С. 35).

[55] Напомню читателю, что Костелянец тему Попова — леди Макбет уже поднимал в выступлении 15 февраля 1967 г.: «Мне показалось, когда она играла, — говорил он, — что она может так играть и другие роли. Она может играть шотландскую королеву и леди Макбет, будет тщательно пытаться стереть с рук кровавое пятно, и я представляю — как это будет получаться у Поповой! Это очень отточенная форма».

[56] Имеется в виду финальная сцена 2-го действия «Мещан»: разговор Нила и Татьяны, начинающийся словами Нила «Подслушивала? Подглядывала? Э-эх ты!..». Бялик отмечает, что в первой половине спектакля симпатии зрительного зала всецело на стороне Нила и лично он, как зритель, это ощущение зала приветствует. Но затем Бялик заявляет, что «с половины спектакля зрительный зал начинает меньше симпатизировать Нилу, он становится чем-то не то что неприятен, но к нему начинает возникать некоторый холодок. <...> Дальше самое трудное место в пьесе, где Горький идет по линии наибольшего сопротивления, когда Нил говорит Татьяне: „Подслушивала? Подглядывала?“ Это страшное место, и нужно быть великим художником, чтобы не бояться написать такую сцену, вместе с тем желая поднять Нила. Ведь Горькому хочется, чтобы Нила любили, но он оказался невнимательным к человеку. Ведь это так. Это место очень трудное. Его стараются как бы приглушить. У вас все это сыграно в полной мере, спектакль весь идет по линии наибольшего сопротивления. Но мне всегда казалось почему-то, что Нил все-таки это делает в тот момент, когда он еще не отключился от сцены любви, он не успел еще сообразить все, что происходит. Это все получилось случайно, и ему потом вероятно будет неприятно, но так вышло» (Обсуждение спектакля «Мещане» М. Горького в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького 22 февр. 1967 г.: Стенографический отчет // Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД. № 2117-с. С. 14–15). Чуть позже Бялик предлагает внести в спектакль некоторые поправки; говорит он и коррекции сцены Нила и Татьяны: «Мне кажется, что нужно снять некоторые оттенки самодовольства с Нила, разрешить ему немного взволноваться и пережить драму, потому что у него тоже есть своя драма, это не помешает всему тому, что сделано в спектакле, все останется на своих местах. Но кроме того, тогда и правда Нила будет более ощутима, понятнее будет, почему он так крикнул Татьяне. Ведь у него тоже есть своя субъективная правда, и эта правда нам ближе. <...> От этого спектакль не проиграет ни малейшим образом, а зритель будет уходить, не потеряв ни доли симпатии к этому обаятельному и лучшему Нилу из тех, которых я видел на сцене» (Там же. С. 16–17).

[57] Г. Н. Бояджиев излагает свое понимание того, что открыл театр в трактовке Бессеменова: «Я не могу останавливаться на многих деталях спектакля, но хочу отметить еще одно важное обстоятельство, связанное с Бессеменовым, это то, что Бессеменов — идеолог своего сословия, это сила не только внутри семьи, но и в городе, и вот против этой силы начинается повсеместное движение, когда он узнает, что не быть ему городским головой в этом городе. Трагедия Бессеменова заключается в самом происхождении фамилии Бессеменова, то есть весь смысл этой купеческой психологии состоит в том, чтобы накопить богатство

и отдать его детям и внукам. Это династия, которая могущественная до тех пор, пока не захирела ветвь. И вот эта ветвь хиреет. Некому отдать деньги, и в этом большая трагедия. Но главная трагедия разыгрывается в душе Бессеменова не там, где не получился сын или дочь, а там где уходит Нил. И вот это очень интересно: почему главная рана здесь? Почему он трижды льет слезы из-за того, что уходит дерзкий, чужой Нил? Потому что истинный сын Бессеменова — Нил. Мысль моя заключается в том, а не побочный ли он сын Бессеменова? Повторяю, это мне нужно совершенно не для мелодраматической ситуации, а для того, чтобы еще больше подчеркнуть какую-то природную близость этих натур» (Там же. С. 30–31).

[58] Г. Н. Бояджиев выразил свое понимание характеристики Бессеменова, данной Товстоноговым и Лебедевым: «Бессеменов оказался не только сквалыгой, не только расчетливым, сухим стариком, он оказался чем-то значительно большим, и это большее определялось тем, что своими корнями Бессеменов исходит в народный крестьянский характер, что за спиной Бессеменова находится не только мещанство 1890-х годов, но за спиной Бессеменова находится древняя патриархальная Русь. Он раздвоенная натура: может, он свою избу сам в молодые годы делал своими руками, он и строитель, и человек, который изменил своему сословию, оторвался от народа. <...> И вот этот его народный план для меня очень важен. Потому что рушится весь патриархальный уклад, который содержал в себе и добрые основы отцовских и сыновних чувств, основы, вне которых будто бы и жить нельзя» (Там же. С. 29–30).

[59] Напомню, что П. П. Панков сыграл в «Мещанах» певчего Тетерева, роль, ставшую для него дебютом на сцене БДТ и актерским триумфом.

[60] Здесь Костелянец дает отсылку к «Рассказу о семи повешенных» Л. Н. Андреева, где для писателя принципиально было выразить, что преступники, приговоренные к смертной казни, умирают с любовью, наполнившей их сердца.

[61] Имеется в виду Татьяна Доронина — Софья в «Горе от ума» А. Грибоедова в постановке и художественном оформлении Г. А. Товстоногова. Премьера 20 октября 1962 г.

[62] *Владимиров С. В.* Выступление // Стенограмма заседания секции театральных критиков от 15 февраля 1967 г. по теме: «Спектакль Большого драматического театра „Мещане“ на сцене и в прессе» (Читальный зал Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Дело № 2116-с. С. 24–27).

[63] Владимиров по-своему излагает сказанное в статье Н. Рабинянц. В рецензии написано так: «...эту мещанскую горницу, воссозданную во всех подробностях и придавленную толстой плитой потолка, словно символ враждебного человеку мира, окружает странная пустота» (*Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Вечерний Ленинград. 1966. 28 дек. С. 3).

[64] В частности, Золотницкий так характеризует Нила в спектакле Товстоногова: «Нил (арт. К. Лавров) не занимается в спектакле прямолинейной агитацией. Что метать бисер перед свиньями? — словно бы считает он. Трудную роль, разменивавшуюся часто на ходячие цитаты, исполнитель ведет, не предполагая, что сыплет изречениями, а спокойно оправдывая слова спором-контактом с собеседником. <...> Мы хорошо знаем путь Нила в революционное завтра. Театр заглядывает в сложные перспективы этого пути, на котором не одни победы, но и едкая вражда среды, откуда Нил выломился. Ведь очень скоро, имея в виду таких героев Горького, как Нил, такие ренегаты, как Петр, будут писать статьи о „конце Горького“ и о „грядущем Хаме“. Им ответила история. Театр-исследователь показывает психологические, нравственные, бытовые истоки социальной непримиримости. Тем острее и актуальнее разыгрывающаяся на наших глазах драма» (*Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв.).

[65] Премьера спектакля «Варвары» состоялась 4 ноября 1959 г., постановка Г. А. Товстоногова; художник В. Л. Степанов; режиссеры Р. А. Сирота, Р. С. Агамирзян.

[66] *Золотницкий Д.* Взорванный овал // Смена. 1967. 14 янв.

Б. О. Костелянец

Комментарий к «Трилистнику балаганному» И. Ф. Анненского

Публикация, вступительная заметка и послесловие Ю. А. Васильева

Весной 1989 года мы со студентами актерского класса И. О. Горбачева выстраивали голосо-речевой тренинг на материале поэзии первой четверти XX века. Одним из студентов был выбран «Трилистник балаганный» Иннокентия Анненского. Притянуло внимание студента срединное стихотворение — «Шарики детские». Студент был с ярким воображением, откликался на многие образные нюансы поэтических произведений. До поступления в ЛГИТМиК он воспитывался в детской театральной студии «Форте», руководимой актрисой и театральным педагогом Татьяной Ивановной Голодович. Я восхищался спектаклями юных актеров и могу судить, что творческая свобода подарена была этому студенту именно в юные годы... Сценическим обаянием он обладал неординарным. Сочетание обаяния с легкостью, раскрепощенностью, эмоциональностью привлекало меня в работе с ним. «Шарики детские» были нами почувствованы сразу. Игровая их стихия, диалогизм легко были восприняты студентом, и буквально за пять-шесть занятий это очаровательное стихотворение превратилось в миниатюрное представление. Уловив творческие возможности студента, я решил утруднить ему задачу и предложил обратиться к двум другим стихотворениям «Трилистника». Начались пробы. Объявились и трудности. В какой-то момент мы оба почувствовали, что нам нужна подсказка. И тогда меня озарила идея: обратиться к Б. О. Костелянцу за комментарием к первому и третьему стихотворениям цикла. Борис Осипович согласился. Через неделю я получил от Б. О. конверт с пронумерованными листками, где на шести страницах содержались его рукописные комментарии к «Трилистнику балаганному» Анненского. Сразу стало понятно, что Б. О. писал комментарии в два приема: черной шариковой ручкой написан основной текст, пастой красного цвета в основной текст вписаны дополнения, объяснения и внесены исправления. Тщательность работы Костелянца над научными текстами была поразительная. Об этом я слышал не раз. Вчитываясь в комментарии Б. О., я воочию убедился в этом, был поражен. Его неуспокоенность в поисках наиболее точных смыслов, ощущение им «эмоции формы» — явились для меня лично негласным уроком на будущее. В конце листа 4 — начинается дополнение, которому предшествуют слова: «Попытаюсь объяснить еще некоторые „подробности“». Эти самые «подробности» также написаны красным цветом.

«Комментарий» Костелянца публикуется без изменений и сокращений, с сохранением пунктуации автора. Для более наглядного понимания «Комментария» Костелянца я посчитал необходимым в начале объяснения каждой из трех частей давать первоисточник — то есть стихотворение Анненского. Вкрапления — стихи Анненского — берутся в квадратные скобки и печатаются курсивом. Рукопись комментария хранится в моем архиве.

***

И. Анненский
Трилистник балаганный

1) Серебряный полдень.

[*Серебряным блеском туман*
К полудню еще не развеян,
К полудню от солнечных ран
Стал даже желтее туман,
Стал даже желтей и мертвей он.
А полдень горит так суров,
Что мне в этот час неприятны
Лиловых и алых шаров
Меж клочьями мертвых паров
В глаза замелькавшие пятна...
И что ей тут надо скакать,
Безумной и радостной своре,
Все солнце ловить и искать?
И солнцу с чего ж их ласкать,
Воздушных на мертвом просторе!
Подумать, что помпа бюро,
Огней и парчи серебро,
Должна потускнеть в фимиаме:
Пришли Арлекин и Пьеро,
О, белая помпа бюро!
И стали у гроба с свечами!]

Смысл этого стихотворения начинаешь лучше понимать, когда вникаешь в последние строки.

... Подумать, что помпа бюро,
Огней и парчи серебро,
Должна потускнеть в фимиаме:
Пришли Арлекин и Пьеро,
О, белая помпа бюро!
И стали у гроба с свечами!

Речь здесь идет о похоронном церемониале, но с участием не священнослужителей, а Пьеро и Арлекина.

Бюро — это «бюро похоронных процессий» (так это тогда называлось). Анненский намеренно включает непоэтическое слово — бюро, да еще дважды.

Фимиам — в данном контексте это фимиам из кадил (Ушаков приводит строку из Апухтина: «С кадил недвижных фимиама еще струился легкий дым»).

Белая помпа бюро — это та торжественность, ложная пышность, которую устраивает бюро похоронных процессий. Это — тоже своего рода балаган.

В первом стихотворении речь, видимо, идет о балагане жизни, о балагане в высоком (метафизическом) смысле слова.

Возможно, что даже природа, солнце, туман соучаствуют в этом балагане, на который обречен человек.

2) Шарики детские. Знаменитое стихотворение.

[*Шарики, шарики!*
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
Не пожалей пятишни:
Запущу под самое нёбо —
Два часа потом глазей, да в оба!
Хорошо ведь, говорят, на воле.
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
Прикажите для общего восторгу,
Три семьдесят пять — без торгу!
Ужели же менее
За освободительное движение?
Что? Пасуешь?..
Эй, тетка! Который торгуешь?
Мал?
Извините, какого поймал...
Бывает —
Другой и вырастает,
А наш Тит
Так себя понимает,
Что брюха не растит,
А все по верхам глядит
От больших от дум!..
Ты который торгуешь?
Да не мни, не кум,
Наблудишь — не надуешь...
Шарики детски,
Красны, лиловы,
Очень дешевы!
Шарики детски!
Эй, воротник, говоришь по-немецки?
Так бери десять штук по па́рам,
Остальные даром...

Жалко, ты по-немецки слабенек,
А не то — уговор лучше денег!
Пожалте, старичок!
Как вы — чок в чок —
Вот этот — пузатенький,
Желтоватенький
И на сердце с Катенькой...
Цена не цена —
Всего пятак,
Да разве еще четвертак,
А прибавишь гривенник для барства —
Бери с гербом государства!
Шарики детски, шарики!
Вам, сударики, шарики,
А нам бы, сударики, на шкалики!..]

Тут рыночная, базарная реальность. Стихи от имени «Зазывалы», разухабистого торговца.

Для И. Анненского важно, что сложную, философскую тему он часто дает через «вещь». Но это — вещь оживающая, придающая теме (в данном случае — теме Балагана) новый аспект.

Раскрытая в первом стихотворении Тема (через внутреннее переживание) здесь через сугубо житейскую ситуацию углубляется, но, вместе с тем, становится более явной, «наглядной», кричащей.

Мотив «шариков» уже заявлен в первом стихотворении (... мне в этот час неприятны / Лиловых и алых шаров... замелькавшие пятна).

Во втором стихотворении важна ироническая концовка:

Вам, сударики, шарики,
А нам бы, сударики, на шкалики.

Интеллигенту нужны лиловые и алые шары. А «зазывале» — шкалики.

3) Умирание

[*Слава богу, снова тень!*
Для чего-то спозаранья
Надо мною целый день
Длится это умиранье,
Целый сумеречный день!
Между старых желтых стен,
Доживая горький плен,
Содрогается опалый
Шар на нитке, темно-алый,
Между старых желтых стен!
И бессильный, словно тень,
В этот сумеречный день
Все еще он тянет нитку
И никак не кончит пытку
В этот сумеречный день...
Хоть бы ночь скорее, ночь!
Самому бы изнемочь,
Да забыться примиренным,
И уйти бы одуренным
В одуряющую ночь!
Только б тот над головой,
Темно-алый, чуть живой,
Подождал пока над ложем
Быть таким со мною схожим...
Этот темный, чуть живой,
Там, над самой головой...]

Опять сквозная тема шара. Но шар тут как бы «преображается», принимает новый смысл. Это — не то сам человек (лирический герой «Трилистника») с его бессилием, для которого жизнь — «пытка». Не то его двойник, тоже «чуть живой», который за ним следует и не дает забыться.

Итак, в первом стихотворении возникают темы второго и третьего:

Шары, похороны, смерть, но во втором все в «балаганном» преломлении: гротеск, клоунада.

Эти темы развиваются, приобретая новые звучания.

Один человек (мой знакомый) сказал мне, что в стихотворении «Шарики детские» он улавливает предвосхищение «интонации» поэмы А. Блока «Двенадцать». Но там, у Блока, эта «интонация» изменена и служит другим целям.

Ужели же менее
За освободительное движение?

Это и другие «выражения» и повороты действительно в чем-то схожи с «заходами» из «Двенадцати».

Весь этот «Трилистник» — вещь «целостная». Но единство и целостность возникают благодаря соотношению трех разных частей, а смысл окончательно выявляется в третьей.

Балаган жизни — «пытка», от которой хотелось бы «забыться», да невозможно.

Попытаюсь объяснить еще некоторые «подробности».

В первом стихотворении солнце дается необычно: оно «наносит раны». Поэтому в третьем стихотворении возникает строка:

Слава богу, снова тень!

Т. е. очень худо, когда «балаган» ярко освещен. «Хоть бы ночь, скорее ночь!» «Самому бы изнемочь, / Да забыться примиренным, / И уйти бы одуренным / В одуряющую ночь!»

Избавиться от балагана невозможно, можно лишь в ночной темноте избавиться от его яркого, базарного «блеска».

Не смущайтесь словом «нёбо» — это по простецки — небо.

После «неба» идут строки, напоминающие опять же язвительные строки «Двенадцати»:

Хорошо ведь, говорят, на воле.
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?

Соблюдается своего рода «единство времени»: утро (солнце), полдень, вечер-ночь.

Единство «действия» — через шары — шарики, через движение переживаний, которые сменяют одно другое в течение одного дня. В субъективные переживания (1, 3) вторгается базарная сцена.

Скорее всего, действие происходит в зимний день.

Во втором стихотворении: диалог, два голоса.

День, скорее всего, зимний (рождество, масленица). Сужу не только по содержанию, но исходя из того, что в книге «Кипарисовый ларец» после этого трилистника идет «Трилистник весенний».

Вот Вам материал для размышлений об этом «Трилистнике».

[P. S.] Если актер будет это читать, то, конечно, он должен понимать, о чем здесь речь. И давать свою интерпретацию.

Послесловие

К «Комментарию» приложена была записка. Ее содержание становится понятным, если иметь в виду, что за несколько дней до получения «Комментария» я был в гостях у Костелянца. Как уже давно было заведено, я слушал и слушал рассказы Бориса Осиповича о спектаклях прошлого, о его встречах с людьми театра, о его книгах и статьях.

Итак, записка:

Юрий Андреевич!
Цветы придают всей квартире (и мне) ощущение красоты и радости.
Наша встреча скоро будет иметь продолжение. Я буду молчать, мы будем Вас слушать.
Привет Б. К.

Продолжение имел и «Комментарий» Костелянца. Темы, разъясненные им, смысловое единство трех стихотворений — компо-

зиция трилистника, три грани постижения жизни и смерти — все это в дальнейшей работе над «Трилистником балаганным» нам удалось выразить посредством пластики, ритмов движения и стихотворных ритмов, особого музыкального строя каждого из трех стихотворений. «Комментарий» Костелянца стал для студента манком и раздражителем в постижении поэтических глубин не только этого произведения Анненского, но и всей книги «Кипарисовый ларец». Довелось нам беседовать с Борисом Осиповичем и вместе со студентом. Б. О. посоветовал ему обратить внимание на звуковые и цветовые образы, различные в каждом стихотворении. Например, на шумы, нарушающие тишину смерти крикливостью и «помпой» бюро в первом стихотворении, людские голоса и ярмарочный шум во втором стихотворении, на глубокую тишину и наплывающее на глаза цветовое однообразие (желтые стены, темно-алый шар, сумеречный день) в стихотворении третьем. Обратил Б. О. в одном из разговоров внимание и на различную атмосферу, приданную Анненским каждому стихотворению. В первом — самоуглубление, во втором — снижение высокого тона разговора за счет диалогичности, в третьем — страдание и моление.

Что же до моих рассказов, к которым призывал меня Б. О., то и они случились. И, конечно же, самый ожидаемый им — рассказ об экзамене по сценической речи, на котором студентом Артуром Уваровым был исполнен «Трилистник балаганный».

Костелянец с увлечением комментировал поэтические произведения, обожал раскрывать композиционные построения авторов поэтических произведений. Свидетельством его увлечений и его умений создавать комментарии служит том поэзии Аполлона Григорьева, изданный в серии «Библиотека поэта».

Когда же мне довелось приступить к работе над спектаклем «Ветеръ» по «Медному всаднику» и «Двенадцати», я не постеснялся и вновь обратился за помощью к Борису Осиповичу. Особенно трудно нам с исполнителем спектакля Ильей Носковым давалось пластическое решение поэмы Блока, в которой нам чудилось бесконечное метание героев, виделась разношерстность персонажей, марширующих по заснеженным улицам Питера.

Первое, чем нас потряс Б. О., — он напомнил нам гоголевский афоризм из «Шинели»: «...ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков»[1] (ср. в поэме: «В переулочки глухие, / Где одна пылит пурга...»). И подсказал, что держащие «революцьонный шаг» дозорные идут все время против ветра. Это подтолкнуло нас к поразительному образу: «красногвардейцы идут сразу на четыре стороны света» — на каждой блоковской строфе их разворачивает буря и актер меняет направление движения отряда (а строфы во второй главке поэмы, как известно, почти все состоят из двух стихов):

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни.
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цигарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста! и т.д.

Мало того, образ ветра, на котором заострил наше внимание Б. О., вырвался и в название спектакля. А уж когда в детском журнале А. Блока «Вестник» среди рисунков поэта, озаглавленных им «Северная зима», мы повстречали фигуру господина в цилиндре, полы шинели которого разрывались ветром, да к тому же подпись рукой Блока к рисунку гласила: «Вѣтеръ» (через «ять» — «ѣ» и с «еръ» — «ъ»)[2], — мы с Ильей до конца уверовали и в название

спектакля «Вѣтеръ», и в бессмысленную маршировку во все края света сразу, и в необыкновенное чутье Костелянца, и в долгую жизнь этой нашей работы[3].

Случилось и второе потрясение. Б. О. вручил мне отдельный оттиск статьи Е. Эткинда «Композиция поэмы А. Блока „Двенадцать“»[4]. Статья эта стала лично для меня истинным университетом по разгадке композиционного строя поэтических произведений. Оттиск носит следы работы над смыслами поэмы и самого Костелянца. Многие места статьи отмечены разнообразными знаками на полях. Б. О. и сам внимательнейшим образом изучал статью, и нас подвиг к тщательной проработке каждого поэтического образа, к тому, чтобы и пластически вся поэма была решена в едином стиле — разгулявшейся и неумолимой в своем смертельном ужасе стихии.

На титульном листе отдельного оттиска статьи имеется дарственная надпись Е. Г. Эткинда:

Дорогому
Борису Костелянцу,
вдохновителю этой
работы — с сердечной
признательностью.
Е. Эткинд
22.5.72[5]

Радостно сознавать, что мне в жизни выпала честь быть знакомым с Борисом Осиповичем Костелянцем, черпать у него вдохновение для творческой работы, быть одариваемым советами и подсказками в разборе великих и сложных литературных произведений. Я счастлив, что Б. О. «*удостоил меня своей дружбой*»[6].

Примечания

[1] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1952. Т. 3. С. 193.

[2] См.: Детский журнал Блока «Вестник» / Сообщение М. И. Дикман // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. М., 1980. Кн. 1. С. 211.

[3] Премьера спектакля «Вѣтеръ» прошла на Малой сцене Академического театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринского) 10 февраля 2001 г. Режиссер — Ю. Васильев, художник — С. Граурогкайте, пластическое решение — Е. Дружинин, научные консультанты — Б. Костелянец, Ю. Шор. Спектакль игрался на Малой сцене Александринского театра до 2007 г., в дальнейшем он стал исполняться И. Носковым на различных театральных площадках города. В последние годы спектакль периодически показывается в на сцене Театра Сатиры на Васильевском. В прошедшие со дня премьеры годы спектакль был исполнен более ста раз.

[4] *Эткинд Е. Г.* Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать» // Русская литература. 1972. № 1. С. 49–63.

[5] Оттиск с дарственной надписью Эткинда Костелянцу хранится в архиве автора настоящей статьи.

[6] Последняя фраза — цитата из самого Б. О. В «Интервью о „Гамлете“» он произнес такие слова: «Очень большое значение в моей жизни имело общение с людьми. Замечательными людьми. С такими, как мой учитель Наум Яковлевич Берковский, который удостоил меня своей дружбой» (*Костелянец Б. О.* Интервью о «Гамлете»: (Публикация, вступительная заметка, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева) // Театрон. 2016. № 1 (17). С. 61).

С. А. Филиппова

Оперетта 1860–1870 гг. как один из этапов режиссерской деятельности Александра Яблочкина

Популярность оперетты на александринской сцене 1860–1870 годов объясняется в истории театра преимущественно «навязыванием» этого жанра режиссером Александром Александровичем Яблочкиным (1821–1895) и уникальным талантом актрисы Веры Лядовой[1] (1839–1870), для которой судьбоносной стала главная роль в оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». Поскольку и служба Яблочкина в Александринском театре, и короткий всплеск опереточной лихорадки оцениваются исследователями неоднозначно, логично рассмотреть этот вопрос более тщательно, чтобы увидеть оперетту сквозь призму режиссерской деятельности Яблочкина.

Первая же его постановка на сцене Александринского театра «Русская свадьба в исходе XVI века» (1852) П. П. Сухонина с В. А. Каратыгиным в главной роли продемонстрировала будущий уклон его постановок в сторону музыкального жанра. Его работу над этим спектаклем высоко оценивал актер Г. М. Максимов: «...расположение действующих лиц, как персонажей, так выходных и хористов, в каждой сцене было *эффектно* и *красиво*, вся пьеса твердо срепетована, и потому шла необыкновенно *гладко*»[2]. Критик Ф. В. Булгарин в отзыве на спектакль противопоставлял его французским водевилям: «Девичник, свадебный пир, свадебные причеты со стороны жениха и невесты, Русские песни и пляски, все это пришлось по сердцу русской публике. Слава Богу, что у нас составляют такие пьесы, взамен жалких переделок и подражаний Французским водевилям, которые хороши только на Французском Языке и во Французском Театре»[3]. В то же время «Русская свадьба в исходе XVI века» удачно сочетала в себе народные мотивы с музыкально-водевильными. Яблочкин уже тогда придал действию необходимую живость, насыщенность, которые позже стали его главным оружием в опереттах. В противовес надеждам Булгарина Яблочкин впоследствии обратился как раз к французскому материалу.

Конец 1860-х — начало 1870 годов можно назвать расцветом деятельности режиссера. Основные его успехи в этот период связаны с опереттой, которую именно он привил русской сцене. Начал Яблочкин с оперетки «Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе, поставленной им в свой бенефис 6 мая 1864 года. Еще больший успех имел «Орфей в аду» Оффенбаха (10 сентября 1865 года), появившийся год спустя на афишах Александринского театра. 1868 год был ознаменован постановкой еще двух произведений Оффенбаха: «Званый вечер с итальянцами» (2 февраля 1868 года) и «Прекрасная Елена» (18 октября 1868 года). В 1869 году Яблочкиным поставлены «Фауст наизнанку» Ф. Эрве (17 октября 1869 года) и «Птички певчие» Оффенбаха (26 ноября 1869 года). Далее следовали «Пансион, или Волки в овчарне» Зуппе (18 октября 1870 года), «Перед свадьбой» Э. Жонаса (4 декабря 1870 года), «Рыцарь без страха и упрека» Ш. Лекока (9 апреля 1871 года), «Принцесса Требизондская» (27 декабря 1871 года) и «Волшебная песенка» Оффенбаха (19 января 1872 года), «Зеленый остров» Лекока (11 февраля 1873 года) и др.

А. Я. Альтшуллер, описывая короткий «противоречивый период»[4] господства оперетты на александринской сцене, отмечал, что «с конца 1874 года новых оперетт в Александринском театре не появлялось»[5]. Очевидно, что это связано в первую очередь с увольнением Яблочкина в 1874 году. Жанр, появившийся на императорской сцене благодаря этому режиссеру, не смог существовать без него. Актер А. А. Нильский писал в воспоминаниях, что предшественник Яблочкина на посту режиссера русской драматической труппы Е. И. Воронов «был непримиримым врагом оперетки, и когда она стала появляться на нашей сцене, он наотрез отказался ставить „Прекрасную Елену“»[6].

Нашествие оперетт на александринскую сцену воспринималось по-разному. Так, А. Н. Островский был привычно строг к Яблочкину: «...в продолжение двух лет оперетка была бичом русского искусства. Старый русский репертуар был забыт, к появившимся новым пьесам относились с небрежностью, или, вернее сказать, с полным пренебрежением, все силы труппы, все старания репертуарного начальства обращены были на оперетку, и надо заметить, что в руках опытного режиссера подавление национального искусства проводилось с строгою последовательностью»[7].

Островский упускал из виду, что петербургская драматическая труппа к моменту прихода Яблочкина на должность старшего (1868), а затем и главного режиссера (1869) сильно изменилась и не всегда была способна работать с материалом, предложенным драматургом. Уже не было в живых В. А. Каратыгина, А. Е. Мартынова и А. М. Максимова, не было на сцене Н. В. Самойловой и П. И. Орловой, еще не приехали из провинции М. Г. Савина, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов. На сильный упадок актерских сил и потерю лучших исполнителей обращал внимание П. А. Марков: «Труппа окончательно теряет свое единство. В ней господствует несколько линий: последних остатков романтизма, внешнего жанризма и условной опереточности»[8].

О слабости труппы Александринского театра 1860–1870 годов в то время говорили много: «У нас существует всего по одному русскому театру в Петербурге и Москве, и то мы не можем добиться, чтобы иметь сносную „среднюю труппу“»[9]. А. А. Григорьев напрямую связывал падение репертуара со слабостью труппы: «Ни одного художественного произведения — будь оно оригинальное — Гоголя или Островского, будь оно переводное — Шекспира, Шиллера, Гюго или Мольера — исполнить в настоящую минуту как следует на нашей сцене, при ее данных, *невозможно*»[10]. Безусловно, причины определенного застоя были не только в труппе, но и в необходимости обновления всего устройства театрального процесса. М. Е. Корнакова в статье, посвященной Лядовой, справедливо говорит об «остановке театра в освоении художественных средств, очевидной недостаточности ресурсов „актерского“ театра»[11].

Имея такие исходные данные, Яблочкин, которого В. И. Немирович-Данченко называл «первым крупным режиссером в русском театре»[12], нащупал направление, которое спасло положение в 1860-е годы, принеся яркие роли, требующие определенного мастерства, актерам, увлеченность театральными новинками публике и грандиозные сборы дирекции. Сборы, безусловно, были едва ли не ключевым фактором при выборе репертуара. Сам режиссер писал 6 марта 1869 года о преимуществе оперетт относительно пьес Островского именно по части вырученных за билеты денег: «Таких блестящих результатов удалось добиться при крайней бедности репертуара. Пьесы Островского, заигранные донельзя, не давали никаких сборов, а все то, что появлялось вновь, было, за немногими исключениями, ниже всякой критики»[13].

Однако не только прибыль привлекала Яблочкина в опереттах. Если обратить-

ся к сохранившимся монтировкам спектаклей, можно увидеть, что наиболее подробно режиссером были разработаны оперетты и исторические постановки. Тщательно зафиксированное сценическое оформление исторических спектаклей можно объяснить сложностью декораций и стремлением Яблочкина привести их к соответствию эпохе, в случае же с опереттами речь идет скорее об интересе режиссера к новому жанру. В. О. Семеновский писал, что Яблочкин чувствовал «особую тягу к оперетте — искусству, предполагающему ритмическую заданность (соразмерность!)»[14].

Можно согласиться и с утверждением исследователя М. О. Янковского, что Яблочкин трактовал «оперетту с чисто водевильных позиций»[15]. Новый музыкальный жанр на русской сцене стал очевидным продолжением водевильных традиций. Сами переводы и переделки оперетт усиливали водевильное начало спектакля, актер, журналист Л. Л. Иванов (сын В. А. Лядовой) вспоминал, что в «Орфее в аду» (автор перевода В. А. Крылов) «куплеты и диалоги были пересыпаны забавными каламбурами, колкими остротами и намеками на злобы дня»[16]. В своей статье Иванов говорил также и о навязывании актерам ролей в опереттах: «Пользуясь правом главного режиссера, он [Яблочкин] навязывал в бенефисы таким артистам, как Е. М. Левкеева, П. А. Каратыгин, Е. П. Струйская, П. И. Малышев, ничего не имевшим общего с каскадным жанром, оперетку за опереткой»[17]. П. П. Гнедич также с горечью отмечал, что восходящих звезд Н. Ф. Сазонова и И. И. Монахова «заедала оперетка, культивируемая режиссером Яблочкиным»[18].

Среди критиков у жанра сразу обнаружилось множество врагов. Наиболее язвительно отзывался об оперетте А. С. Суворин: «У нас „Прекрасная Елена“ не имеет решительно никакого сатирического значения... Елена может у нас держаться единственно благодаря своей пряности, но я думаю, что пряность эта приестся тем скорее, что г-жа Лядова едва ли способна придать своей роли то разнообразие, на которое такая мастерица г-жа Деверия. Высидеть три акта этой оперетки — своего рода подвиг, на который решится только тот, кому больше деваться некуда»[19].

Так же резко высказывался Суворин и о постановке «Фауста наизнанку», с той только разницей, что снисходительно выделял работу Яблочкина и перевод В. С. Курочкина на фоне слабого либретто: «Судя по тщательной постановке оперетки Герве, можно думать, что г. Яблочкин сумел бы поставить хорошо и порядочную пьесу. Г. Курочкин не мог, конечно, не видеть всей пошлости и всего тупоумия либретто, а потому постарался внести в него некоторое остроумие»[20]. Суворин в своей статье приводил также драматическую фантазию неизвестного автора под названием «Маленький Фауст», представлявшую собой комический диалог Фауста и Яблочкина, который происходит на крыше Александринского театра[21]. В те же дни А. А. Соколовым была написана рецензия с говорящим названием «Фауст наизнанку, или г. Яблочкин налицо»[22]. Режиссер оказался связан с опереттой едва ли не неразрывно, уже не только через упреки критики, но и через пародии, стихотворные тексты и т.д.

Соколов в своем тексте говорил о карикатурности (со знаком минус) и о нелепости происходившего на сцене. Задавая тон всему действию, спектакль начинался с воссоздания помещений и атмосферы Петербургского театрального училища: узнаваемы были декорации, по сцене хаотично скакали юные воспитанники. Яблочкин начинал спектакль с изнанки театрального мира, но критики не увидели здесь, как и в других сценах, ни театральности, ни отмеченной М. Е. Корнаковой «клоунады с элементами эксцентрики, пародии, карикатуры»[23].

Актер В. Н. Давыдов, работавший с Яблочкиным в Одессе, называл стремление режиссера к насыщенному действию в спектаклях одной из его слабостей: «... он органически не выносил спокойных диалогов, мертвых положений и вносил в пьесу изобилие внешнего движения, что нередко вредило сценическому впечатлению»[24]. Можно предположить, что именно эта энергия происходящего на сцене, заложенная в самом жанре и усиленная Яблочкиным, стала одним из ключей к успеху оперетты в Александринском театре и в то же время одной из причин ее неприятия.

Между тем актеры один за другим отказывались играть в опереттах, режиссер в прошении на имя директора императорских театров А. М. Борха описывал ситуацию, сложившуюся вокруг постановки оперетты «Грузинки», в ходе работы над которой за короткое время до бенефиса отказались играть поочередно три актера (Н. Ф. Сазонов, М. М. Глебова и М. П. Лелева), а когда замены были найдены, юная ученица Орлова, которая должна была дебютировать, сорвала голос из-за слишком усердных репетиций[25].

Уже после таких отказов Яблочкину удалось найти актрису, которая стала олицетворением оперетты конца 1860-х годов. По замечанию Корнаковой, именно Лядова, перешедшая из балетной труппы в драматическую и стоявшая в ней совершенно обособленно, привнесла на сцену «своеобразие индивидуальных подтекстов в каждой опереточной роли... особенный личный, лирический мотив в ее героинях»[26]. Даже автор «Петербургского листка», на страницах которого оперетту неизменно критиковали, отдавал должное Лядовой в роли Елены: «Г-жа Лядова в роли Елены была прелестна, красота, соединенная с грацией, приятный серебристый голосок, соединенный с бойкою и развязною игрою, — все это вызывало нескончаемую бурю аплодисментов»[27]. Игравшему Париса Сазонову также удалось избежать штампов и карикатурности, по свидетельству того же автора, актер «не позволил себе ни малейшего шаржа. Он исполнял роль просто, весело и страстно»[28]. «Прекрасная Елена» настолько затмила все остальное сценическое пространство театрального Петербурга, что в некотором роде реабилитировала все оперетты разом: «... хоры и обстановка были также весьма недурны, и потому нам остается только приветствовать перерождение наших оперетт, которые, конечно, гораздо лучше пустых, избитых водевилей»[29]. «Прекрасная Елена», в которой были задействованы лучшие актерские силы, стала самым большим успехом Яблочкина.

Он и сам понимал поверхностность и неоднозначность жанра оперетты в том виде, в каком он представлялся на императорской сцене 1860-х годов. 20 ноября 1869 года (всего за шесть дней до премьеры оперетты «Птички певчие» Оффенбаха) в обращении к директору императорских театров С. А. Гедеонову, сменившему Борха, режиссер просил заранее назначить дату бенефиса, чтобы он «мог выбрать для себя пьесу, хотя и старую, но капитальную, могущую служить украшением репертуара, а не брать оперетты подобные „Фаусту наизнанку“ и не подвергаться нападкам журналов и газет»[30]. Смерть Лядовой 24 марта 1870 года практически остановила развитие жанра оперетты на александринской сцене: «Оперетта со смертью Лядовой умерла как факт театрального искусства»[31]. Как ни пытался Яблочкин заменить ее другими актрисами, которых приглашал и из Москвы, и из провинции, и из Мариинского театра (О. В. Кольцова, З. Д. Кроненберг, М. М. Чернявская, А. И. Абаринова и др.), вернуть оперетту на прежнюю высоту было уже невозможно.

Впрочем, даже без примы Яблочкин не оставлял своих экспериментов, свидетельствующих скорее об эволюции его как режиссера, чем о совершенствовании самого жанра. Именно постановочным разработкам Яблочкина обязана успехом оперет-

та «Зеленый остров» (1873). По сюжету на корабле, который должен доставить на Зеленый остров 100 невест для колонистов, случайно оказываются две замужние дамы Габриель (бенефициантка А. И. Абаринова) и Эглянтина (М. М. Чернявская). В нелепую погоню за кораблем на лодке, от которой в скором времени остается одна бочка, отправляются их мужья Анатоль (И. И. Монахов) и Пулярдот (Н. И. Арди). Вот как в монтировке описывает сцену их прибытия на остров Яблочкин: «Посреди сцены пальма, на которую взлезают из-за скал, с левой стороны выплывает бочка, на которой сидят верхом Арди и Монахов. Посреди бочки тросточка, на которой привязан носовой [нрзб] платок вместо паруса. На правой стороне, на первом плане, группа дерев, между которыми дупло; в него прячется Арди, а повыше, между ветвями, помещается Монахов (Монахов должен руками касаться головы Арди)»[32]. Здесь обращают на себя внимание две вещи: тщательная расстановка актеров на сцене и точно уловленная режиссером комическая составляющая, которую Яблочкин чувствовал в опереттах и пытался перенести на сцену. Носовой платок на тросточке вместо паруса здесь не выглядит утрированием, он продолжает череду ироничных нелепостей, которыми наполнена оперетта.

Постановка была принята восторженно, чего, казалось бы, уже не могло быть без Лядовой. Даже Соколов, клеймивший Яблочкина за засилье оперетты, не мог сдержать слов восхищения: «...декорации хороши, костюмы свежи, обстановка самая тщательная (была даже генеральная репетиция с костюмами, вещами и в присутствии начальства); актеры играют не только со старанием, но даже с соревнованием. Они положительно силятся затмить друг друга; но от этого удваивается блеск исполнения. <...> В этот вечер все как будто помолодело»[33]. Здесь вновь можно говорить о той энергии, которую Яблочкин задавал действию. Только в отличие от «Фауста наизнанку» в случае с «Зеленым островом» режиссеру удалось донести ее направление до публики.

То, как менялась, совершенствовалась с течением времени работа Яблочкина над спектаклями, можно проследить по сохранившимся монтировкам. Если вначале режиссер прописывал преимущественно расстановку декораций, причем достаточно скупо, схематично обозначая положение окон, дверей и мебели, то по прошествии лет он стал иногда указывать и звуковое сопровождение, и световое решение, а также частично обозначать мизансцены, как в случае с опереттой «Зеленый остров». Отклики на этот спектакль, помимо прочего, подтверждают и введение режиссером генеральных репетиций.

В связи с опереттой в Александринском театре можно говорить об определенном этапе режиссерских поисков в эпоху дорежиссерского театра, о том, что С. В. Владимиров называл по отношению к Яблочкину внесением «более определенной профессионализации»[34]. Очевидно, что в работе над опереттами проявлялись основные черты подхода Яблочкина к созданию спектакля, его понимание законов этого жанра (отсюда разработка комической составляющей либретто, частая смена мизансцен). Вектор развития жанра на петербургской сцене был задан именно А. А. Яблочкиным.

Примечания

[1] См.: *Корнакова М. Е.* Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. СПб., 2006. С. 135–161.

[2] *Максимов Г. М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 195–196.

[3] *Ф. Б.* [Булгарин Ф. В.] Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1852. 12 апр.

[4] *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 132.

[5] Там же. С. 131.

[6] *Нильский А. А.* Закулисная хроника, 1856–1894. Изд. 2-е. СПб., 1900. С. 167.

[7] *Островский А. Н.* Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 123.

[8] *Марков П. А.* Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ (1860–1880 гг.) // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1074. Т. 1. С. 165.

[9] *Е. У.* [Утин Е. И.] Современные условия русской сцены // Вестник Европы. 1869. Кн. 3. С. 469.

[10] *Григорьев А. А.* Наша драматическая труппа // *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 286.

[11] *Корнакова М. Е.* Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 161.

[12] *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 313.

[13] О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10359. Л. 141 об.

[14] *Семеновский В.* Два сюжета // Театр. 1981. № 9. С. 53.

[15] *Янковский М. О.* Оперетта на русской императорской сцене // *Янковский М. О.* Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М., 1937. С. 257.

[16] *Иванов Л.* Старый Петербург. Оперетка на Александринской сцене // Столица и усадьба: журнал красивой жизни: В 7 т. Репринтное издание 1915 года. СПб., 2008. Т. 3. № 31. С. 8.

[17] Там же. С. 10.

[18] *Гнедич П. П.* Из прошлого // Исторический вестник. 1905. № 4. С. 40.

[19] *Суворин А. С.* «Прекрасная Елена», Оффенбаха, на русской сцене. — Дебют г. Яблочкина и г-жи Яблочкиной 2-й.— «Брак по страсти», сцены А. Потехина // *Суворин А. С.* Театральные очерки (1866–1876 гг.). СПб., 1914. С. 237–238.

[20] *Суворин А. С.* «Фауст наизнанку» на Александринской сцене // Там же. С. 306–307.

[21] См.: Там же. С. 311–315.

[22] См.: *Театральный нигилист.* [Соколов А. А.] Фауст наизнанку, или г. Яблочкин налицо // Петербургский листок. 1869. 19 окт.

[23] *Корнакова М. Е.* Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 152.

[24] *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. М., 1962. С. 200.

[25] См.: О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10359. Л. 121–121 об.

[26] *Корнакова М. Е.* Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 160.

[27] Хроника // Петербургский листок. 1868. 20 окт.

[28] Там же.

[29] Там же.

[30] О службе актера и режиссера русской драматической труппы Александра Яблочкина // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10359. Л. 157.

[31] *Корнакова М. Е.* Вера Александровна Лядова // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 161.

[32] Монтировки пьес, опер и балетов, поставленных на сценах С.-Петербургских театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 14. Д. 831. Л. 3– 3 об.

[33] *Театральный нигилист.* [Соколов А. А.] Театральный курьер. На «Зеленом острове» // Петербургский листок. 1873. 13 февр.

[34] *Владимиров С. В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры // *Владимиров С. В.* К истории режиссуры: В 2 ч. СПб., 2012. Ч. 1. С. 89.

А. Янкаускас

«Литовский триптих» Николая Зверева: балеты «В вихре танца», «Сватовство», «Юрате и Каститис» (1933)

Литовский балет отсчитывает свою историю с представления балета Л. Делиба «Коппелия», постановку которого осуществил в 1925 году бывший танцовщик Мариинского театра Павел Петров[1]. Петров организовал в Каунасе балетную труппу, руководил хореографической студией при театре, где преподавал навыки русской балетной школы. С 1925 по 1930 год балетная труппа Каунасского государственного театра последовательно расширяла репертуар[2]. В афише появлялись «Волшебная флейта» Р. Дриго, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Сильвия» Л. Делиба, «Жар-Птица» И. Стравинского и др.[3]

Начало разработке национальной темы на сцене каунасского театра было положено в 1928 году выпуском хореографической картины «Литовская рапсодия» (музыка Ю. Карнавичюса, хореограф П. Петров). Музыкальный материал представлял собой «небольшое по объему симфоническое произведение, в основе которого лежат три темы. Две первые — мелодии литовских народных песен „Горит огонь“ и „Ой, матушка моя“, взятые из сборника М. Петраускаса „Литовские песни“, третья — народный танец „Суктинис“»[4]. Одноактный спектакль «в духе народного дивертисмента» исполнили артисты балета, одетые в стилизованные литовские костюмы, созданные художником А. Варнасом[5]. Состоялось лишь одно представление, в постоянный репертуар «Литовская рапсодия» не вошла.

Значительной для литовского балета вехой стал 1931 год, когда «в Каунас приезжают всемирно известные танцовщики Вера Немчинова[6], Анатолий Обухов[7] и Николай Зверев[8], последний становится во главе труппы и школы; и начинаются те самые четыре года, которые литовский искусствовед Хельмутас Шабасявичюс удачно назвал „русскими сезонами в Литве“. Ассоциация с „Русскими сезонами“ тем более закономерна, что гастролеры принесли с собой богатейший опыт работы в зарубежных русских труппах, и прежде всего именно у Дягилева. Итак, теперь у литовского балета были настоящая прима-балерина, ведущий танцовщик и педагог мирового уровня»[9]. Балетный репертуар продолжает активно расти, в него входят «Жизель» А. Адана, «Сильфиды»[10] Ф. Шопена — А. Глазунова, «Послеобеденный отдых фавна» К. Дебюсси, «Болеро» М. Равеля и др.

Между тем в литовской культурной и общественной жизни продолжались взаимосвязанные процессы, начало которым было положено еще в начале XX века: «формирование национальной школы с соответствующей теоретической проблематикой и проявление борьбы различных идейных позиций с теоретическим обоснованием соответствующих эстетических программ»[11]. Теоретики и практики эстетической мысли продолжали попытки формирования концепции современного литовского искусства, не ослабевали противоречия между сторонниками «национальных» и «прогрессивных» приоритетов. В этой ситуации активно проявлялась характерная двойственность в понимании задач искусства[12].

Дискуссия не могла не затронуть и балет. И первенство в ее открытии принадлежало

журналу «Новое святилище» («Naujoji Romuva»), опубликовавшему статью Ю. Гербачаускаса. Автор «осуждал репертуар литовского театра не только за постановку малоценных произведений, но и за копирование, в стремлении за модой, чужих произведений, особенно русских, вместо поиска своего собственного пути, за игнорирование „народной психики“, потакание вульгарному вкусу публики. К тому же в статье было отмечено, что руководство театра слишком много внимания уделяет опере и балету, а драма должна довольствоваться ролью пешки — именно поэтому драматический театр следует „отделить хирургическим путем“ от оперного театра»[13]. Вскоре «дискуссии перешли на официальный уровень, в них участвовали далеко не анонимы, а самые знаменитые на то время фигуры. Такой была реальность недавно возродившейся Литвы: профессионалов (режиссеров, актеров, музыкантов, танцоров, сценографов, балетмейстеров и т.д.), работавших в театральной среде, либо не было совсем, либо они возвращались в Литву из Москвы или Петербурга „обрусевшими“, попавшими в другую струю, готовыми призвать на помощь русских специалистов, которые могли бы растить молодых литовских театралов»[14]. Предлагались самые радикальные обоснования необходимости реформирования национального музыкального театра. Композитор К. Банайтис, например, высказал смелую мысль о том, что «у литовцев в принципе нет собственных танцев, поэтому балет, „спутник роскошной жизни всех императоров, царей, кайзеров, султанов и вообще всех избалованных деспотов“, ничего не может дать нашему народу, а удовлетворяет разве что только „высокомерные, дерзкие [национальные] меньшинства, которые не знают и не любят литовский язык“»[15]. У Банайтиса нашлось немало сторонников, считавших, что «балет для Литвы — слишком большая и ненужная роскошь, поэтому выделенные на него деньги можно использовать более рационально, например, поддержать общество музыкантов, играющих на канклесе, или „содержать десяток приличных печатных изданий“, которые „не рассеиваются, как хорошо исполненный балериной танец“»[16]. Забегая вперед, отметим, что уже в 1935 году, после того, как публика и пресса в Монте-Карло, а затем в Лондоне высоко оценили привезенные из Литвы балетные спектакли, те же литовские издания «называли балет одной из крупнейших побед национальной культуры»[17].

В то же время создание национального балетного репертуара осознавалось как сложнейшая задача, в частности — директором Государственного театра А. Олекой-Жилинскасом. Его программное заявление, опубликованное к началу сезона[18], свидетельствует о вполне глубоком понимании проблематики: «Мы готовим литовский балет, который должен опираться на литовские народные танцы, на движения, характерные только для литовского народа. <...> А какое же движение, „па“, для нас характерно?.. И вот театр вместо творческой работы обязан организовывать целую этнографическую экспедицию в глубины для поисков этого самого „па“, потому что других источников для изучения этого предмета так и не нашлось. В нормальных условиях это уже давно должно было бы быть зафиксировано определенными представителями общественности, и театру пришлось бы этим воспользоваться и рассмотреть...»[19].

Такова была социально-культурная обстановка, в которой создавались русским балетмейстером Н. Зверевым первые одноактные балеты на музыку литовских композиторов. Премьера «Литовской трилогии» состоялась 19 мая 1933 года.

Литовская пресса, освещавшая события в мире искусства 1920–1930-х годов, сохранилась лишь в небольшом объеме. В том числе и о постановках Зверева из-

вестно не так много. Наиболее существенные сведения о трех первых литовских балетах дают нам статьи Веры Сотниковайте[20] в газете «Lietuvos aidas» (выходившие непосредственно в 1931–1933 годах), монография Аледии Рузгайте «Пути литовского балета» (впрочем, здесь им посвящена лишь небольшая часть раздела «По пути профессионального мастерства»[21]) и статьи Хельмутаса Шабасявичюса[22] (в том числе из энциклопедического издания «История литовского театра»[23]).

То, что три одноактных балета были показаны в один вечер, по мнению А. Рузгайте, не способствовало успеху премьеры[24]. «Триптих, составленный по критериям Русских сезонов — разная музыка, сюжет и жанровая стилистика»[25], дал повод для упреков в эклектичности, отсутствии общей идеи. «В вихре танца», «Сватовство» и «Юрате и Каститис» действительно существенно различались как в плане музыки, так и в плане сюжета и хореографического решения. И хотя каунасский зритель за почти десять лет уже приобрел вполне солидный опыт восприятия традиционного балетного спектакля большой формы, а также (благодаря «дягилевской троице», которая работала, «опираясь не только на прежние классические традиции Мариуса Петипа и Бориса Романова, но и на новейшую хореографию Жоржа Баланчина и Михаила Фокина»[26]) получил «прививку» новых хореографических форм начала XX века, экспериментальные по сути постановки Зверева поначалу его явно озадачили. Стоит отметить, что оценка их стилистических качеств существенно не изменилась и к выходу монографии «Пути литовского балета» — в 1964 году понятия «эклектика» и «формализм», имевшие непосредственное отношение к балетным премьерам 1933 года, имели оттенок скорее порицания, чем интереса или простой констатации художественного факта[27]. Попытаемся рассмотреть эти, уже исторические, произведения с точки зрения искусствознания XXI века.

Сюжет балета «В вихре танца» (главный герой — мечтатель, оказавшийся в абстрактно обозначенном ночном дансинге, — танцует с разными партнершами, но не находит своего идеала и остается разочарованным[28]), вполне типичный «для модернистской литературы первой половины XX века — мотивы одиночества, безвыходности, неразделенной любви», не был в этом спектакле главенствующим: «основное внимание уделялось хореографии, стилизованной под „клубные“ танцы того времени»[29]. Сегодня кажется очевидным, что стилизованная, сложная музыка В. Бацявичюса, использовавшего ритмы танго, вальса, фокстрота и других салонных танцев, должна была эмоционально подчеркнуть фабулу. Помимо музыкального сарказма (явно направленного на распространенное обывательское представление о «цивилизованных» формах буржуазного досуга) несложно увидеть в коллизиях 20-минутного «балета-ревю» и эстетизированную аллюзию европейского экзистенциального кризиса начала 1930-х, к которому не могли не оказаться чуткими люди искусства: целостность мира, еще помнившего потрясения Первой мировой, снова была под серьезной угрозой, которая в любом случае затронула бы Литву. Но ни публика, ни критика явно не были готовы прочесть и разделить это тревожное мироощущение, высказанное «с модернистским уклоном»: в лаконичных декорациях Киликаускаса и с требующей серьезной концентрации внимания музыкой, «подавляющей хореографию»[30].

Композитору сразу же поставили в упрек привнесение в музыку модернистских элементов, доселе незнакомых публике (экспрессионистского атонализма и принципиальных диссонансов), пестроту приемов и «неакадемическое» звучание оркестра[31]. Не была по достоинству оценена и попытка привнести в партитуру элемент литовского фольклора, музыкальную фразу из народной песни «Oi tu ieva-ievuže»

в качестве рефрена, как «некое семантическое средство для создания иронических образов девиц кабаре»[32].

Идея и форма балета «В вихре танца», несмотря на его внешнюю красочность и темпераментное исполнение, были квалифицированы как «глубоко чуждые» и публике, и танцовщикам литовского балета, выступившим здесь в ролях артистов кабаре (по мнению рецензентов, они могли бы исполнить фокстрот и танго с большим блеском). Тем не менее были отмечены как удачные работы дуэт Я. Йовайшите и А. Василяускаса, грациозное исполнение английского вальса М. Йозапайтите, существование Б. Келбаускаса в непривычном для него амплуа[33].

Нам нетрудно заметить здесь принципиальную аналогию с концепцией и судьбой «Золотого века» Д. Шостаковича, поставленного на сцене Ленинградского государственного театра оперы и балета в 1930 году. «Спектакль выглядел как западноевропейское ревю и строился на противопоставлении „западных“ танцев (фокстрот, танго, чечетка и др.) с их буржуазным „разложенческим“ стилем здоровому положительному облику советской молодежи»[34]. Балет недолго продержался в репертуаре[35], хотя работа молодых балетмейстеров и удостоилась ряда положительных откликов. Сценическая жизнь «В вихре танца» и вовсе ограничилась одним представлением.

Куда более благосклонно приняли «Сватовство», в первую очередь — музыку композитора Б. Дварионаса (будущего народного артиста СССР и лауреата Государственных премий)[36]. В 1924 году, после окончания Лейпцигской консерватории по классу фортепьяно, Дварионас некоторое время работал концертмейстером в Каунасском государственном театре. С 1926 года занимал должность заведующего классом фортепьяно в Каунасском государственном музыкальном училище[37].

Дварионас был хорошо известен в Москве и Ленинграде 1930-х как гастролирующий пианист, знакомивший советскую музыкальную общественность с литовской музыкой. Сам композитор отмечал заинтересованность и внимание, которым пользовались его выступления у советской аудитории, а один из его концертов (для скрипки с оркестром) исполнял выдающийся советский музыкант Д. Ф. Ойстрах[38]. «Посетив с концертами многие зарубежные города — Париж, Берлин, Стокгольм, Будапешт, Базель, Гамбург и др., где он исполнял произведения русских, западноевропейских и литовских композиторов, Дварионас начинает все больше интересоваться дирижерским искусством и достигает в этой области исключительных успехов. Он является одним из первых литовских дирижеров, поставивших перед собой задачу познакомить литовскую общественность с творчеством национальных композиторов»[39].

По словам музыкального критика Ю. Вилюте, музыка к балету «Сватовство» (первое крупное произведение Дварионаса для сцены) представляет собой «переплетение народных песен, танцев и игр, сделанное оригинально, с полетом фантазии и творческим подходом. В партитуре изобилие мелодического материала, собранного не из фольклорных фраз, а из народных интонаций, дополненных собственной мыслью»[40]. Композитору удалось создать прочную базу для хореографического воплощения[41] фольклорного сюжета «из крестьянской жизни» (автор либретто по мотивам произведения Л. Гиры — Б. Сруоги).

У крестьянина-отца — две дочери на выданье. В духе традиционного «сказочного» конфликта старшая — глупа и некрасива, а младшая — во всех отношениях сестру превосходит. Но выйти за своего избранника последняя может только после того, как найдется муж для ее непопулярной сестры. Развязка по-сказочному гар-

монична: старшая выходит за равного ей по уму и красоте, но зато состоятельного жениха; младшая — за небогатого, но любимого.

Свадебный обряд — наиболее зрелищная и оригинальная часть культуры многих народов. Неудивительно, что этим мотивом вдохновлялись создатели национальных балетов[42]. Ближайшим контекстом литовского «Сватовства» нельзя не признать выпущенную десятилетием ранее «Русским балетом Дягилева» в Париже «Свадебку» («Les Noces») — «хореографические сцены с пением и музыкой (на основе народных текстов из собрания П. В. Киреевского)»[43]. Музыкальное произведение И. Ф. Стравинского на тему архаической русской народной свадьбы было задумано в 1912 году как хоровое, но, сыграв в 1915 году первые две картины Дягилеву, композитор вдохновил его на замысел постановки, реализовать которую удалось лишь спустя годы. Репетиции начались летом 1923 года, причем композитор выступал ассистентом хореографа Брониславы Нижинской, в тот период бывшей основным постановщиком спектаклей дягилевской антрепризы. Четырехчастное произведение Стравинского состоит из эпизодов свадебного обряда: расплетание косы невесты, сцена у жениха, проводы невесты и ее плач, сцена свадебного пира. Персонажи хореографического действия — неперсонифицированные, абстрактные Жених, Невеста, Мать жениха, Дружка. Инструментальный ансамбль «состоит исключительно из ударных инструментов (фортепиано трактуется тоже как ударный инструмент). Преобладают тембры звонкие, колкие, острые. В сочетании с терпкими, неожиданными гармониями и, главное, нарочито архаичными, часто бесполутоновыми попевками это создает совершенно особый колорит»[44]. По поводу хореографии Б. Нижинской рецензенты заметили, что «она усвоила находки и Фокина, и своего брата, но предлагала собственный вариант хореографических решений для воплощения первобытной силы обряда. Парадоксальным открытием „Свадебки“ стало то, что при всей новаторской смелости хореографии сочинение Нижинской было ближе к традициям классического балета, чем творения Фокина и Нижинского. Новый спектакль объявили даже провозвестником „неоклассицизма“»[45]. Между тем связь с классицизмом здесь усмотреть сложно: музыка Стравинского, с ее жестко-ритмической структурой и «колким» звучанием, просто не позволила бы создать классический рисунок хореографии. Нижинская построила сценический текст на конфликте массового движения и преимущественно статичного существования главных персонажей, язык балета был безусловно оригинальным и новаторским, стремящимся отнюдь не к классической, а к гротесковой пластике[46].

О классических традициях может напомнить, скорее, сюжет «Сватовства», в частности — об историческом опыте внедрения элементов национальной окраски в практику сценического танца, о комических и характерных балетах XVIII–XIX веков. Строгие каноны классицизма позволяли проявления национального своеобразия исключительно в рамках «низких» жанров, а персонажи «из народа» имели право действовать только в комедийном сюжете. Позднее народный танец завоевал право на сценическое существование, но с оговоркой: он должен быть максимально «облагороженным». Так, «русская пляска в балете XIX столетия была „менуэтом“, т.е. знакомым по движениям и ходам французским танцем, и лишь костюм, помахивание руками, игра с платочком и тому подобные аксессуары»[47] свидетельствовали о ее «народности». В начале XX века интерес к этническим корням искусства возобновился на новой мировоззренческой основе, возникло тяготение к экзотическим, угасшим, архаичным

культурам. Свой вклад в воплощение этих тенденций внесли А. Дункан, М. Фокин, В. Нижинский, Б. Нижинская и др. Однако, говоря о «Сватовстве» и обращаясь к имеющимся в нашем распоряжении материалам, имеет смысл, как представляется, обратиться к более отдаленным, чем начало XX века, историческим периодам. Хотя бы — к «Свадьбе в Ойцуве»[48], первому национальному польскому балету (1823 год), в котором чередовались комические и обрядовые сцены. Этот балет, варшавская премьера которого сопровождалась оглушительным успехом, многократно возобновлялся, прожил более чем 150-летнюю сценическую жизнь (вероятно, еще не завершенную), в гастрольном варианте был показан в Санкт-Петербурге в 1851 году и оказал ощутимое влияние на развитие народно-характерного направления в русской балетной школе[49]. Вполне вероятно, что обращение к свадебному сюжету на каунасской сцене стало отголоском этого влияния.

Отметить актуальные для начала XX века элементы «Сватовства» позволяет, конечно же, работа сценографа Ст. Ушинского: декорации были лаконичны и максимально стилизованы, а костюмы — разнообразны, богаты, украшены геометрическим орнаментом, использовавшим узнаваемые национальные литовские мотивы (прямой этнографической точности здесь, разумеется, не было)[50].

Что касается пластического действенного рисунка спектакля, то он состоял преимущественно из мимических сцен гротесково-комического характера. Как отмечает рецензент, «несмотря на торжественность некоторых сцен, в течение всего спектакля с лица зрителей не сходит веселая улыбка»[51]. Украшением и наибольшей художественной ценностью постановки стали групповые танцы, «скомпонованные из народных игр и хороводов»[52], — не будучи воспроизведенными этнографически буквально, они тем не менее свидетельствовали о знакомстве балетмейстера со спецификой литовской танцевальной культуры, в которой свадебные танцы занимают особое место, а «продуманность построения, сложность композиции, разнообразие и богатство фигур»[53] являются главной отличительной чертой. Интуиция и вкус позволили Н. Звереву успешно использовать найденный фольклорный материал и создать оригинальный рисунок сценического аналога литовской обрядово-игровой хореографии. В его балете, «например, танец, который начинается игрой „Колечко, колечко, выйди на крылечко“, комбинируется с элементами из танцев „Suktinis“, „Klumpokojis“, „Noriu miego“ и, переходя в популярную кадриль, заканчивается „Pasiutpolka“[54]»[55].

Было высказано и критическое суждение, что постановщик злоупотребил как орнаментальной роскошью в постановке танцев, так и гротескной «балетизированностью» в пантомиме, где персонажи были больше похожи на марионеток, чем на живых людей[56]. Очевидно, новаторски смелая степень условности действия (вполне вероятно — навеянная упомянутым балетом Нижинской, где действовали персонажи-символы) в восприятии рецензента вошла в конфликт с фольклорным содержанием балета, которое, по его мнению, требовало более «благообразных» архаичных форм.

И все же похвалы удостоились исполнители партий женихов и невест. Партию Второго жениха «эффектно и оригинально» исполнил Келбаускас. Танец Первого жениха (Василяускаса) отличало «так много деревенского — искренности и простоты. Его партнерша (Йовайшите) — Первая невеста — показалась как великолепная характерная исполнительница. Быть всегда на сцене, в центре внимания, и почти ничего не танцевать, а реагировать на все посредством мимики — нелегко. Йовайшите великолепно справилась со своей задачей. Как всегда, красиво показалась и Вторая невеста — Малейинайте»[57].

«Сватовство» Дварионаса–Зверева вошло в репертуар и через два года успешно было показано на гастролях в Монте-Карло. Это был первый балет, созданный на литовском национальном материале, который увидела зарубежная публика.

Наиболее долгая сценическая жизнь была суждена балету «Юрате и Каститис», созданному, по сути, в стилистике русской романтической традиции, оказавшейся на удивление органичной для воплощения в танце прежде всего драматического содержания литовского мифа. Музыку к балету создал Юозас Груодис (в 1915–1916 годы обучавшийся в Московской консерватории, в 1924-м — окончивший Лейпцигскую консерваторию, впоследствии — заслуженный деятель искусств Литовской ССР)[58]. В основу музыкальной партитуры балета композитор «положил элементы народного искусства, народные интонации, но одновременно применил сложный гармонический язык, который уже наблюдался в его симфонических поэмах: гармонию больших терцин и кварт, септаккорды побочных ступеней. Из отдельных номеров балета, а также музыки, написанной в разные периоды к драматическим произведениям, Груодис составил в 1938 году две симфонические сюиты»[59].

Отзывы очевидцев премьеры, как и работы историков литовского балета, отмечают глубоко национальную атмосферу партитуры[60], соединившей в себе элементы фольклора и современного симфонизма[61], наряду с элегантным и легким ее звучанием[62], соответствием нуждам хореографии. Одобрение получила также работа художника А. Гальдикаса, сочинившего «наивные» морские волны для первой, «деревенской», картины, сказочный янтарный дворец для второй, фантазийный облик обитателей моря, лаконичные национальные черты костюмов главных героев и жителей рыбацкой деревни (благополучно избежавших облика балетных «пейзан»)[63].

Думается, что существенным залогом успеха и долголетия балета стал его сюжет, мотивы которого были взяты из хорошо известной одноименной поэмы-баллады (1920) выдающегося литовского поэта Майрониса, обработавшего один из популярнейших национальных мифов о любви морской богини к отважному молодому рыбаку. Либретто, написанное солисткой оперы М. Липчене, следовало романтической традиции противопоставления рутинной реальности и фантастического идеального мира, их столкновение оказывается гибельным для героев[64]. Несмотря на то, что чувство влюбленных было взаимным, а подводный дворец сулил им долгие и счастливые годы, молния Перкунаса, разгневанного таким мезальянсом, положила конец счастью. Янтарный дворец был разрушен, Каститис погиб, а дочь моря обречена вечно оплакивать своего избранника.

Как справедливо отмечают исследователи, поэтичная романтическая история с фантастическими персонажами и трагическим финалом — благодарный материал для вполне классического балетного либретто. Здесь мы видим третий вариант развития национального балета, предложенный в литовском триптихе Н. Зверева: следование традиции романтизма, прочтения мифологического материала в жанре высокой трагедии, где сам миф выводится в поле общечеловеческих символов, теряющих принципиально этническую окраску. Соответственно, и танец, выражающий чувства героев, строится по принципу комбинирования одного-двух стилизованных национальных движений с преобладающими классическими па. Наиболее ярко народное начало здесь проявляется в массовых танцах, создающих атмосферу эпизодов, происходящих в приближенных к реальным обстоятельствах (как, например, в первой картине, когда

встречу рыбаков сопровождают веселые танцы девушек и парней, со стилизованными под намеренный фольклорный примитив движениями, заимствованными из литовской народной хореографии).

Во второй картине, где действие переносится в подводный дворец Юрате, участвуют обитатели морского дна, а «музыка настолько же разнообразна и красочна, как и декорации»[65]. Для фантастических персонажей картины (рыбы, кораллы, жемчуг, морские звезды, перламутр и др.) балетмейстер сочинил красочные, порой забавные танцы, отражающие богатство того фантастического мира, в котором счастливые влюбленные укрылись от богов и людей[66]. Легок и грациозен танец морской пены и жемчуга (О. Малейнайте, Т. Кублицкайте, Б. Келбаускас, В. Аукшчиунас), технически сложен и эффектен мужской танец кораллов «во главе с очень проворным Томашиуносом»[67].

Кульминация спектакля — классическое адажио Юрате и Каститиса. Для него балетмейстер нашел гармоничное сочетание арабесок и вращений, мягких танцевальных движений и выразительных пауз, придающих особый лиризм любовному дуэту. «Немчинова танцевала с особым вдохновением, восхищая красотой своих неповторимых туров и линий. Каждое ее движение веяло очарованием и радостью. Удивительно и невероятно было видеть в таких сложных балетных „pas“, как „entrechat“, „royal“ и др., выражение переживаний, пусть и таких условных, какими оперирует балет. Обухов, как всегда, восторгал зрителей своим мастерством»[68]. Критическое замечание по поводу адажио высказывает в своей монографии А. Рузгайте: в упрек Немчиновой и Обухову, продемонстрировавшим великолепную технику, она ставит излишне холодную трактовку образов, представших в этом исполнении «абстрактными персонажами балета». Более убедительным, теплым и легким она считает исполнение М. Юозапайтите (Юрате) и Б. Келбаускаса (Каститис)[69].

Третью картину начинает хоровод морских волн — этот образ создают синхронные движения артистов кордебалета в свободно развевающихся легких одеждах. У них на руках умирает Каститис, они становятся свидетелями горя Юрате (точную, выразительную постановку финальной сцены отмечает В. Сотниковайте[70]).

Ряд критических замечаний все-таки был адресован музыкальной композиции[71] (несоразмерно короткими показались первая и третья картины 35-минутного балета при объемных музыкальных антрактах — вполне вероятно, это обстоятельство было обусловлено необходимостью перестановок декораций). Балетмейстера упрекнули в чуть ли не намеренном игнорировании литовского национального содержания в хореографическом решении. Рузгайте тем не менее предполагает, что Зверев пошел по пути наименьшего сопротивления и построил свой балет, не учитывая специфику литовского танца, который мог бы быть более ярко выраженным (например, в сцене встречи рыбаков, где в танец были включены самые примитивные шаги и круги литовской польки)[72]. Позволим себе возразить[73]: специфика литовского народного танца, как известно, заключается преимущественно в его массовости — солирование для него является нехарактерным. И, хотя орнаментальная гармония симметричных фигур (главное выразительное средство народной литовской хореографии) — вполне адекватный материал для кордебалета, полное подчинение балета классической многочастной формы воплощению национальной литовской темы уже выглядит очень сложной задачей.

Тем не менее именно адажио Юрате и Каститиса было безоговорочно признано украшением спектакля и достижением национального искусства — впоследствии этот любовный дуэт неизменно входил в концертные программы солистов литов-

ского балета[74], с неизменным успехом был показан в республиках СССР, Польше, Болгарии, Франции и др.

Балет «Юрате и Каститис» многократно возобновлялся — уже на сцене вильнюсского Государственного академического театра оперы и балета Литовской ССР[75].

За 1925–1933 годы молодой балет Литвы прошел серьезный путь. Профессиональный театр, так же, как и культурно-аксиологические аспекты местной национальной идеологии, еще находились в стадии становления. Упомянутая выше полемика, разгоревшаяся по поводу путей развития литовского театра в начале 1930-х, — яркое тому свидетельство.

«Литовская рапсодия», «В вихре танца», «Сватовство», «Юрате и Каститис» увидели свет в тот период, когда одним из существенных направлений балетного искусства были попытки «совместить жизненную правду с балетной образностью, сконцентрированной в танце. Иначе говоря, как сохранить богатство танцевальных форм, не жертвуя логикой драматического действия, его психологической насыщенностью»[76]. Ситуация, в которой рождался национальный репертуар литовского балета, таким образом, входила в обширный контекст развития современной хореографии, поиска новых принципов выразительности — с опорой на школу классического танца, но обогащенную новыми приемами и новым содержанием.

«Литовский триптих» можно считать серьезным прорывом, положившим полноценное начало систематической разработке национальной темы в литовском балете. Это был продуманный эксперимент, принципиально направленный на то, чтобы продемонстрировать возможности литовской балетной музыки и драматургии, сценический потенциал литовского национального сюжета и мастерство танцовщиков в различных жанровых и стилистических обстоятельствах. Балеты Н. Зверева, конечно же, работали на будущее литовского балета, сам опыт их воплощения был неоценим как для авторов, так и для исполнителей. А также — для теоретиков музыкального театра в качестве заслуживающего внимания прецедента воплощения национального материала на профессиональной сцене.

Два года спустя после выпуска «триптиха» полемика о необходимости балета литовскому театру и «покровительстве иностранцам» возобновилась в Каунасе с новой силой[77]. В результате Зверев, Немчинова и Обухов по окончании сезонного контракта покинули Каунас. Освоение национальной тематики на каунасской балетной сцене в 1941–1943 годы продолжил Бронюс Келбаускас, творческий ровесник труппы, чье появление в качестве первого балетмейстера, выросшего на каунасской сцене, — серьезнейшая веха очередного периода истории литовского балета.

Примечания

[1] Петров П. Н. (1881–1938) — русский артист, балетмейстер, педагог. В 1918–1920 гг. осуществил ряд постановок в театрах Петрограда. В 1930-х работал во Франции.

[2] О «допетровском» периоде см. подробнее: *Дунаева Н. Л.* Русские артисты во главе литовского балета, 1920–1930-е гг.: (По материалам литовского архива М. В. Добужинского) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2. С. 145–158; *Скляревская И.* Русские сезоны в Литве // Театр. 2007. № 30. С. 154–156; *Ясинская Т.* 85 воздушных лет: О «русском гене» национального балета Литвы и Латвии // Обзор. 2010. 16–22 дек. URL: http://www.obzor.lt/news/n1355.html (дата обращения 08.10.2014)

[3] См.: *Мажинтас Э. Ф.* Творческое взаимодействие российской и литовской театрально-музыкальных культур как фактор взаимообогащения двух народов (20–30-е годы XX века). М., 2002. С. 58.

[4] *Šabasevičius H.* XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija // Menotyra. 2013. № 2. Psl. 169. *Здесь и далее источники на литовском языке цитируются в переводе автора статьи.*

[5] См.: *Žiuraitytė A.* Jurgio Karnavičiaus baletai. Sukurti, bet nepastatyti // Krantai. 1995. № 10/12. Psl. 98.

[6] Немчинова В. Н. (1899–1984) — русская артистка, педагог. В 1916–1926 гг. работала в труппе Русский балет Дягилева, затем гастролировала в Великобритании и США. В 1931–1935 гг. выступала в труппе оперного театра в Каунасе. С 1947 г. преподавала в Школе балетного искусства в Нью-Йорке, затем руководила собственной балетной школой там же.

[7] Обухов А. Н. (1986–1962) — русский артист и педагог, ученик М. К. Обухова и Н. Г. Легата. В 1913–1920 гг. танцовщик Мариинского театра. Муж В. Н. Немчиновой.

[8] Зверев Н. М. (1888–1965) — русский артист балета, хореограф. В 1912–1926 гг. — танцовщик Русского балета Дягилева. В 1931–1935 гг. — балетмейстер и танцовщик в Каунасе. С 1936 по 1945 г. — в «Балле де ля рюс Монте-Карло». Затем сотрудничал с Театром Елийсейских полей, преподавал на хореографических курсах Русской консерватории и в собственной балетной школе (Париж), в Лозаннской студии балета Б. Князева и т.д.

[9] *Скляревская И.* Русские сезоны в Литве // Театр. 2007. № 30. С. 155.

[10] Более распространенное название одноактного балета — «Шопениана».

[11] *Вайткунас Г.* Очерк развития эстетической мысли в Литве. М., 1972. С. 176.

[12] См.: Там же. С. 173–222.

[13] *Sakalavičiūtė K.* Balys Sruoga ir Levas Karsavinas: dramaturgo ir filosofo dialogai // Literatura. 2010. № 52 (2). Psl. 121.

[14] Ibidem. Psl. 120.

[15] *Banaitis K.* Ir vėl apie teatro personalą lietuviškumą // Lietuvos Aidas. 1932. Balandis 18. Psl. 4.

[16] *Strimaitis J.* Gerbiamas pone redaktoriau // Naujoji Romuva. 1932. № 51/52. Psl. 1127.

[17] *Sakalavičiūtė K.* Balys Sruoga ir Levas Karsavinas: dramaturgo ir filosofo dialogai // Literatura. 2010. № 52 (2). Psl. 125.

[18] Valstybės teatras vėl pradeda darbą. Iš pasikalbėjimo su Valstybės direktoriumi A. Oleka- Žilinsku // Rytas. 1931. Rugsiejo 15. Psl. 4–6.

[19] Цит. по: *Česnulevičiūtė P.* Bejeskant teatro ideologijos // Andrius Oleka-Žilinskas, Balys Sruoga ir kit. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas / red. D. Kalinauskaitė, G. Lisauskaitė. Vilnius, 2012. Psl. 110.

[20] Сотниковайте В. (1903–1973) — литовский балетный критик.

[21] *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Vilnius, 1964. Psl. 13–16.

[22] *Šabasevičius H.* XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija // Menotyra. 2013. № 2. Psl. 169–184.

[23] *Šabasevičius H.* Kurybine baleto branda // Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1939. Vilnius, 2000. Psl. 382–416.

[24] *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 13.

[25] *Šabasevičius H.* Kurybine baleto branda // Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1939. Psl. 386.

[26] *Ясинская Т.* 85 воздушных лет: О «русском гене» национального балета Литвы и Латвии // Обзор. 2010. 16–22 дек. URL: http://www.obzor.lt/news/n1355.html (дата обращения 08.10.2014)

[27] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 13–16.

[28] Автор либретто П. Вайчюнас.

[29] *Šabasevičius H.* XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija // Menotyra. 2013. № 2. Psl. 169.

[30] См.: *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[31] См.: *Skomskienė I.* Vlado Jakubėno baletas «Vaivos juosta» — nacionalinė vertybė // Muzikos barai. 2013. № 11–12. URL: http://www.muzikusajunga.lt/st/vlado-jakubėno-baletas-„vaivos-juosta“ (дата обращения 20.12.2015)

[32] *Budraitytė D.* Satyrikas Satie // 7 meno dienos. 1996. 15 lapkritis. Psl. 10.

[33] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[34] *Смирнова Ю. С.* Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 36. С. 102.

[35] См. подробнее: *Давлекамова С. Д.* «Золотой век» Д. Шостаковича — Ю. Григоровича // Музыка и хореография современного балета. Л., 1987. Т. 5. С. 146–166.

[36] О Дварионасе и его творчестве подробнее см.: *Гаудримас Ю. К.* Музыкальная культура Советской Литвы, 1940–1960. Л., 1961. С. 90–94.

[37] В 1933 г. училище было преобразовано в консерваторию, где Дварионас продолжил преподавательскую деятельность (впоследствии — профессор Государственной консерватории Литовской ССР в Вильнюсе).

[38] См.: *Мажинтас Э. Ф.* Творческое взаимодействие российской и литовской театрально-музыкальных культур как фактор взаимообогащения двух народов (20–30-е годы XX века). С. 71.

[39] *Гаудримас Ю. К.* Музыкальная культура Советской Литвы, 1940–1960. С. 90.

[40] Цит. по: *Grivickas V.* Baleto menas. Vilnius, 2001. Psl. 145.

[41] *Skomskienė I.* Vlado Jakubėno baletas «Vaivos juosta» — nacionalinė vertybė // Muzikos barai. 2013. № 11–12. URL: http://www.muzikusajunga.lt/st/vlado-jakubėno-baletas-„vaivos-juosta“ (дата обращения 20.12.2015)

[42] См.: *Кыржан К.* «Свадьба в Карпатах» // Балет: Энциклопедия / В. В. Ванслов, Е. А. Суриц; гл. ред. Ю. Н. Григорович. М., 1981. С. 453.

[43] Подробнее см.: *Суриц Е. Я.* «Свадебка» // Там же. С. 453.

[44] *Михеева Л.* Стравинский. «Свадебка» // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. 2011. 12 янв. URL: http://www.belcanto.ru/or-stravinsky-svadebka.html (дата обращения 15.11.2016)

[45] *Трускиновская Д.* Бронислава Фоминична Нижинская // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. 2011. 5 апр. URL: http://www.belcanto.ru/nijinska.html (дата обращения: 15.11.2016)

[46] Подробнее см.: *Нижинская Б.* Ранние воспоминания: В 2 т. М., 1999.

[47] *Слонимский Ю.* Путь характерного танца // *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца. СПб., 2010. С. 28.

[48] «Свадьба в Ойцуве» (др. название «Краковская свадьба в Ойцуве», «Крестьянская свадьба») — одноактный балет (1823). Композиторы К. Курпиньский и Ю. Дамсе. Хореографы Ю. Меньжинская и М. Пион.

[49] См. подробнее: *Чехлевска З.* «Краковская свадьба в Ойцуве» — петербургская страница в истории польского спектакля: (К вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6. С. 86–90.

[50] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 14–15.

[51] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[52] Ibidem.

[53] Литовский танец / Конс. В. Гривицкас // *Ткаченко Т. С.* Народный танец. М., 1954. С. 315.

[54] Сумасшедшая полька (*лит.*)

[55] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[56] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 15.

[57] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[58] Подробнее см.: *Гаудримас Ю. К.* Музыкальная культура Советской Литвы, 1940–1960. С. 39–44.

[59] Там же. С. 44.

[60] См.: *Калвайтис Р.* В поисках гармонии // Советский балет. 1982. № 4. С. 34.

[61] См.: *Žiuraitytė A.* Ar tikrai lietuviškam baletui septyniasdešimt? // Muzikos barai. 1995. № 23–24. Psl. 77.

[62] См.: *Jakubenas Vl.* Lietuviškieji baletai // Lietuvos aidas. 1933. Gegužiės 26. Psl. 3.

[63] См.: *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[64] См.: *Šabasevičius H.* XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija // Menotyra. 2013. № 2. Psl. 170.

[65] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[66] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 13.

[67] *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[68] Ibidem.

[69] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 14.

[70] См.: *Sotnikovaite V.* Baleto premjera // Lietuvos Aidas. 1933. Gegužės 23. Psl. 2.

[71] См.: Ibidem.

[72] См.: *Ruzgaite A.* Lietuviško baleto kelias. Psl. 14.

[73] Опираясь, например, на такие источники, как: Литовский танец / Конс. В. Груодис // *Ткаченко Т. С.* Народный танец. С. 315–317.

[74] В исполнении Т. Свентицкайте и Х. Кунавичюса адажио можно увидеть здесь: Prisiminkime@. Šoka T. Sventickaitė, H. Kunavičius, G. Sabaliauskaitė, H. Banys // URl: https://www.youtube.com/watch?v=Xk5U-Gc-JFY (дата обращения 10.01.2017)

[75] См.: *Мотеюнайте Л. И.* «Юрате и Каститис» // Балет: Энциклопедия. С. 610.

[76] *Розанова О. И.* Драмбалет — взгляд из XXI в. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1. С. 80.

[77] Подробнее см.: *Šabasevičius H.* Kurybine baleto branda // Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1939.

А. Ю. Ряпосов

Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр

Григорий Горин, автор сценария телепостановки «Формула любви», вышедшей в эфир 30 декабря 1984 года, определял картину Марка Захарова как «комедийно-музыкальный фильм о любви»; иными словами, согласно высказыванию автора литературной основы картины, «... нам захотелось рассказать о настоящей романтической любви, чистой и прекрасной, перед которой бессильна любая магия»[1].

Сценарий был написан по мотивам повести А. Н. Толстого «Граф Калиостро», о степени вольности в обращении с исходным сюжетом Г. Горин заявил следующее: «В фильме мы отошли от буквы первоисточника, но дух его постарались сохранить»[2]. Ю. Смелков утверждал, что историю, рассказанную А. Н. Толстым, Г. Горин перевел в «жанр *эксцентрически-пародийного* представления» и «написал *самостоятельную* пьесу (курсив мой. — *А. Р.*)»[3].

Г. Горин (1940–2000) начиная с 1974 года и до конца жизни был автором пьес и сценариев, ставших литературной основой таких сценических и экранных работ М. Захарова, как «Тиль» (1974), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Убить дракона» (1988), «Поминальная молитва» (1989), «Королевские игры» (1995) и «Шут Балакирев» (2001). Это драматург и сценарист, близкий по духу М. Захарову, и все же ставить знак равенства между горинскими литературными произведениями и созданными на их основе захаровскими спектаклями и фильмами вряд ли стоит. Сопоставление телефильма «Формула любви» и опубликованного сценария[4] показывает ряд несущественных, но важных для анализа захаровской картины расхождений, прежде всего — в диалогах и репликах персонажей, что и обусловило необходимость по ходу исследования использовать описания сцен или приводить отдельные реплики и фрагменты диалогов, опираясь непосредственно на телефильм и его фонограмму.

Возвращаясь к содержанию и жанровым определениям картины, которые высказывались ее сценаристом и авторами критических отзывов, таких, как, например, Ю. Смелков, следует отметить, что сюжетные мотивы, являющиеся *вариациями* на тему любви, безусловно, занимают важное место в структуре сюжета захаровской «Формулы любви». Однако в центре внимания режиссера оказались отнюдь не молодые влюбленные, будь то Мария Ивановна (Е. Валюшкина) и Алеша Федяшев (А. Михайлов), отвечающие за *лирическую* любовную линию, или Фимка (А. Захарова) и Жакоб (А. Абдулов), решенные в *клоунско-ироническом ключе*, или страдающая Лоренца (Е. Аминова), безнадежно влюбленная в Джузеппе Калиостро (Н. Мгалоблишвили; озвучил А. Джигарханян) и вносящая в гамму любовных мотивов *драматически* окрашенную тему неразделенной любви. Захаров был увлечен другим персонажем — фигурой «верховного иерарха сущего», как сам себя называет герой Н. Мгалоблишвили.

Автор фильма «Тот самый Мюнхгаузен» писал: «Вруны и обманщики никогда не вызывали *у нас* (курсив мой. — А. Р.) симпатии, кроме разве что одного известного нам случая: фантазии барона Мюнхгаузена, сочиненные писателем Р.-Э. Рас-

пе, вызывают и поныне вместо всеобщего презрения почти всеобщую симпатию. Правда, наш соотечественник, небезызвестный Остап Бендер, также вызывал у нас чувства, весьма далекие от ненависти. (Посему некоторые отечественные литературоведы в течение долгих лет испытывали муки, не зная, к какому ведомству его причислить. Великий Комбинатор, как и Великий Обманщик, не укладывались в отведенные им рамки отрицательных героев. Однако назвать их учителями жизни также не представляется возможным.)»[5].

Если в приведенном захаровском высказывании под «нами» подразумевались люди в те временные промежутки, когда каждый из них выступает в ипостаси *читателя* литературных или *зрителя* сценических или экранных произведений, то к двум названным Захаровым неоднозначным героям легко добавляется еще ряд фигур, художественные образы которых соответствуют архетипу *плута* или *авантюриста*. Главный герой *плутовского романа* или *авантюрной комедии* привлекает симпатии читателей и зрителей в силу по меньшей мере двух причин: на бессознательном уровне «нам», читателям и зрителям, плут или авантюрист симпатичен, во-первых, как *герой, преодолевающий препятствия*, и, во-вторых, как *герой, имманентно артистичный*, — протей, лицедей (при определенных обстоятельствах — скоморох), легко и «профессионально» меняющий обличья и маски[6].

Граф Калиостро в захаровском фильме «Формула любви» — персонаж из этого ряда.

Вот что писал Захаров о герое Н. Мгалоблишвили: «Меня интересовал этот персонаж — *маг, обманщик* и, вероятно, *мощный гипнотизер*. Я подозреваю, что он *действительно обладал* сильной энергетикой, сверхчувственным восприятием, и в большинстве случаев этим он и пользовался. А там, где не было настроения или звезды не так располагались, в ход шли банальный обман, фокус (курсив мой. — *А. Р.*)»[7]. И еще одно высказывание режиссера по поводу центральной фигуры своей картины: «... главное — изложенная в фильме история о *предназначении* таланта (курсив мой. — *А. Р.*)»[8].

Совершенно очевидно, что горинское определение «комедийно-музыкальный фильм о любви» далеко не исчерпывало содержания и смысла захаровской картины. И это было отмечено рецензентами «Формулы любви». Уже упоминавшийся Ю. Смелков заметил, что «в развлекательных фильмах Захарова и Горина всегда есть некий обертон — все весело, остроумно, но слышен грустный мотив»[9]. В. Кичин утверждал: «... при всей аттракционности и эстрадной броскости режиссерской манеры фильм не теряет ни серьезности, ни глубины темы»[10].

Прояснить подлинное содержание и выявить не лежащие на поверхности смыслы захаровской картины «Формула любви» и призвано представленное здесь исследование, *предметом изучения* которого являются такие важнейшие составляющие *поэтики*, как *приемы сюжетосложения*, *принципы композиции* и *жанровая природа* поставленного Захаровым телефильма.

В картине «Формула любви» имеет место *метасюжет* «игры в бога», присущий таким телевизионным и кинематографическим работам Захарова, как «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт» и «Убить дракона», и выраженный в том, что на острове или иной локализованной территории некий волшебник обладает неограниченной властью («играет в бога»), но теряет ее по мере развития событий.

В захаровском «Обыкновенном чуде» Волшебник О. Янковского на первых порах выступал полноправным *демиургом* в мире своей творческой фантазии, но придуманные им персонажи выходили из его

подчинения, начинали жить собственной жизнь, любовь творила обыкновенное чудо[11].

В фильме «Тот самый Мюнхгаузен» герой О. Янковского, известный как записной враль, всегда говорил только правду и попытался в реальном мире выстроить свою жизнь и жизнь своего окружения по законам творческой фантазии, стать, посредством игры воображения, *властелином времени*, однако сталкивался не только с жестким порядком организации социума, но и с предательством самых близких ему людей — возлюбленной Марты, друга Бургомистра и слуги Томаса[12].

В «Формуле любви» Калиостро Н. Мгалоблишвили, оказавшись волей обстоятельств сначала в захолустной гостинице где-то под Смоленском, а затем в имении небогатого помещика Алексея Федяшева, претендует «играть в бога» не просто на уровне привычных ему чудес и фокусов — получения золота из ртути, исцелений (подлинных или мнимых), перемещений в грядущее (с прихваченными драгоценностями, собранными у публики) и пр. «Верховный иерарх сущего» намерен, опираясь на законы природы, стать *властелином чувств* — вывести формулу любви и тем самым избавить людей от страданий. Однако осчастливить человечество графу так и не удалось. Мало того, что обитатели российской глубинки предпочитают влюбляться по старинке, естественным способом, так еще герою Н. Мгалоблишвили пришлось столкнуться с бунтом на собственном «корабле»: под влиянием нравов «варварской» страны из подчинения выходят подручные Калиостро — Маргадон (С. Фарада) и Жакоб, даже всецело преданная Лоренца — полна скепсиса, когда узнает, что Калиостро собирается бросить вызов божественному началу.

Среди действующих лиц экранной «Формулы любви» особняком стоят два персонажа — Калиостро и Алеша Федяшев; они — классические *романтические* герои, противопоставленные всем остальным лицам телепостановки Захарова. Герои Н. Мгалоблишвили и А. Михайлова не приемлют окружающей их действительности, представляющейся им банальной, пошлой и дикой. И граф, и Алексей простоте и естественности жизни как она есть противопоставляют *конструкты-абстракции* — это *спекуляции разума*, как в случае с идеей Калиостро вывести формулу любви, или — *плоды экзальтированного воображения*, как влюбленность Федяшева в скульптурную Галатею.

В захаровской «Формуле любви», как и в картине «Тот самый Мюнхгаузен», имеют место *абсурдистские мотивы*, решенные в соответствии с принципами *драмы парадокса*[13]. Но в телепостановку «Формула любви» эти мотивы введены принципиально иначе, чем это было сделано в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», где предполагалось, что изображенные парадоксы и нелепости общественной жизни присущи *любому* социуму. В «Формуле любви» абсурд российской жизни изображен двояким способом.

В первом случае парадоксы и нелепости «туземной» жизни увидены глазами иностранцев, особенно показательна фигура вороватого, меркантильного и «дикого», по оценке Калиостро, Маргадона, в свою очередь не устающего удивляться нравам и обычаям России — этой «варварской страны» и населяющих ее «аборигенов».

«Жуткий город, — характеризует герой С. Фарады местечко, где графу Калиостро и его свите довелось застрять из-за поломки кареты. — Девок нет, в карты никто не играет. Вчера в трактире украл серебряную ложку, никто не заметил...»

Герой Н. Мгалоблишвили несет на руках Марию по гостиничному коридору и на лестнице сталкивается с Федяшевым:

К а л и о с т р о. Почему не заперто?

М а р г а д о н. Варварский обычай. Ключи раздают, а замков нет.

Во время игры в городки герой С. Фарады заявляет Жакобу (его Маргадон время от времени называет принцем, поскольку граф обещал герою А. Абдулова, что в будущей жизни, спустя два века, он вернется на землю принцем Уэльским): «Жуткое селенье. Двери не запирают. Вчера попросил у ключницы три рубля; дала, мерзавка, и не спросила, когда отдам».

Героиня А. Захаровой, угощая героя С. Фарады блинчиками, привлекла внимание последнего:

> М а р г а д о н (*Фимке*). ... Сиротка, значит. Подь сюда. Хочешь большой, но чистой любви?
>
> Ф и м к а. Да кто ж ее не хочет.
>
> М а р г а д о н. Тогда приходи, как стемнеет, на сеновал. Придешь?
>
> Ф и м к а. Отчего же не прийти? Приду. Только уж и вы приходите. А то вот сударь тоже позвал, а опосля испугался.
>
> Ж а к о б. Она не одна придет, она с кузнецом придет.
>
> М а р г а д о н. С каким кузнецом?
>
> Ф и м к а. С дядей моим, Степаном Степанычем. Он мне вместо отца.
>
> М а р г а д о н. А зачем нам кузнец? Нет, нам кузнец не нужен. Что я, лошадь, что ли?
>
> Ф и м к а. Благословить. Вы же мне предложение делаете.
>
> М а р г а д о н. Так. Свободна. Не видишь, играем...

Поскольку герой С. Фарады бросает биту так, что она улетает за ограду игрового поля, откуда слышен отчаянный свинячий визг пострадавшего животного, Фимка деловито и умело показывает заезжим гостям, как надо играть в городки. И это окончательно выводит Маргадона из себя: «Нас унижают, Жакоб! Ваш удар, принц». Герой А. Абдулова достает из саквояжа бомбу, поджигает фитиль и использует взрывоопасный снаряд вместо биты — бросает бомбу. Взрыв достигает цели — и выставленная фигура сметена, и зрители в панике разбежались...

Когда Маргадон и Жакоб, озадаченные поведением своего хозяина, тратящего время и силы на небогатую и незнатную Марию Ивановну, да еще и угрожающего сдать их в полицейский участок, собрались сбежать из имения Федяшева, они обнаружили, что их карета полностью разобрана кузнецом (Н. Скоробогатов):

> С т е п а н. ... Через неделю будет как новенькая. Лабор эст ибсе волюптас. Что означает: труд сам по себе есть наслаждение.
>
> М а р г а д о н. Мерзавец, а мерзавец, ты, значит, здесь вместо работы латынь изучаешь?
>
> С т е п а н. Либерасьон эст перпетуум мобиле.
>
> М а р г а д о н. О-о-о! Жакоб, мы отсюда не уедем никогда. Мы погибнем. Я все понял, Жакоб. Все пришельцы в Россию будут гибнуть под Смоленском...

Наблюдая за дуэлью графа Калиостро и Федяшева, который на правах хозяина отказывается от первого выстрела в пользу иноземного гостя, Маргадон замечает: «Жуткие нравы! Уж где только не дуэлировали... и во Франции... и в Голландии... Быстро и четко, как принято у цивилизованных людей: рраз — и наповал!»

Во втором варианте абсурдное поведение искусственно навязано жителям России, как это случилось с кузнецом Степаном и другими крепостными Федяшевых старшего поколения, поскольку покойный батюшка Алеши пожелал жить так, словно бы он оказался в Древнем Риме. Вот и велел старый барин всем мужикам латынь учить и на ней изъясняться: «Я, говорит, не желаю ваше невежество слушать... — поясняет Степан своей племяннице Фимке, откуда взялась у него привычка вплетать в речь крылатые выражения. — Большой просветитель был! Порол нещадно!» А теперь — пришла очередь чудить Федяшеву-младшему...

Стремясь задержать у себя графа Калиостро как можно дольше, Алексей проводит с кузнецом своего рода «производственное совещание»:

> Ф е д я ш е в. Степан, у гостя карета сломалась.
> С т е п а н. Вижу. Ось полетела. И спицы менять надо.
> Ф е д я ш е в. За сколько сделаешь?
> С т е п а н. За день сделаю.
> Ф е д я ш е в. А за два?
> С т е п а н. Ну, сделаем и за два.
> Ф е д я ш е в. А за пять дней?
> С т е п а н. Ну, ежели постараться, можно и за пять.
> Ф е д я ш е в. А за десять?
> С т е п а н. Ну, барин, ты задачи ставишь! За десять дней одному не справиться, тут помощники нужны, хомо сапиенс...
> Ф е д я ш е в. Бери помощников, но чтобы не раньше!..

В *телетеатре* Марка Анатольевича Захарова фильм «Формула любви» — самая *кинематографичная* картина по сравнению с другими его телевизионными работами.

Для натурных съемок сцен у реки и у церкви использовались ландшафты бывшей усадьбы просветителя XVIII века Н. И. Новикова, ныне расположенной в селе Авдотьино Ступинского района Московской области; для эпизодов, разыгрываемых в доме Федяшевых, была приспособлена (художник-постановщик В. Юшин) полуразрушенная усадьба, в настоящее время находящаяся в окрестностях деревни Ляхово, недалеко от железнодорожной станции Барыбино (городской округ Домодедово Московской области). Сцены, снятые в павильоне, если и имели место, то совсем незначительное.

Сказанное, впрочем, не противоречит *театральной* природе захаровской «Формулы любви». Для камеры оператора-постановщика В. Нахабцева декорациями развертывающегося в телепостановке действия становятся кадры, запечатлевшие природу средней полосы России, что имеет для фильма *смыслообразующее* значение: картины российской натуры, предполагающие проявление действующими лицами естественных чувств, противопоставлены «головному» восприятию жизни героями Н. Мгалоблишвили и А. Михайлова — *абстрактным идеям* графа Калиостро или опирающимся на классические образцы *поведенческим схемам* Федяшева (Пигмалион и Галатея, Петрарка и Лаура).

Танцполом для скоморохов (солист балетной группы А. Куломзин) и «селянок», включая Фимку А. Захаровой, становятся обычные российские дороги, в этом экстерьере танцовщики и танцовщицы (хореография С. Вознесенской) чувствуют себя столь же органично, как и в интерьере петербургской гостиной, где герой Н. Мгалоблишвили производит свой спиритический сеанс.

Музыку для телефильма «Формула любви» написал Г. Гладков, при этом композитор применил разные принципы организации музыкального материала.

В «Формуле любви», как и в захаровском «Обыкновенном чуде», есть несколько отдельных вокальных *номеров*. Это исполняемая в прологе закадровая песенка «Фортуна» («Золото, золото тяни!..»), романс Алеши «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное созданье!» и исполняемая Жакобом и Маргадоном «Неаполитанская песенка» («Уно-уно-ун моменто»; поют А. Абдулов и Г. Гладков). Но в «Формуле любви», как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», используется и *тематически-мотивный* принцип организации музыкального материала. Особо следует отметить, что в число двух десятков музыкальных тем, сочиненных для захаровской картины Г. Гладковым (таких, как «Мария», «Купание Алеши», «Дуэль», «Финал» и др.), включены и используются в качестве повторяющихся мотивов во-

кально-музыкальные фрагменты на основе названных выше песенных номеров.

Соответственно, в *драматургическом строении* телефильма «Формула любви» присутствуют и элементы структуры, свойственные *мюзиклу*, как это было в «Обыкновенном чуде»[14], и принципы *мотивно-тематической организации* сюжетного материала, как это имело место в картине «Тот самый Мюнхгаузен»[15].

Драматургическая конструкция мюзикла предполагает, что входящие в ее состав вокальные или вокально-танцевальные номера не являются номерами *вставными*, самодостаточными, но выступают элементами *единой драматургической структуры*, каждый из таких номеров тесно связан с предшествующим и последующим сюжетными материалами и по-своему, специфично, участвует в продвижении сюжета.

В прологе захаровской картины, прежде чем зазвучат строки номера «Фортуна», мелькают кадры то с танцующими на дороге скоморохами, то с катящимися по дороге колесами (колесами кареты?.. или — колесами судьбы?..). Дается титр: «В 1780 году границы России пересек экипаж знаменитого в Европе мага и авантюриста графа Калиостро». Текст номера поется за кадром:

Чего таки не думают,
Чего таки не пробуют,
Чего таки не делают
Из чего хотите.
Закидывайте неводы,
Угадывайте поводы,
Загадывайте выгоды,
Только не сидите.
Рассиживаться нечего,
Фортуна переменчива,
У стада человечьего
Помыслы одни.
Вытягивайте золото
Из меди и из олова,
Из невода, из омута,
Из малого и старого...
<...>
Золото, золото,
Золото тяни!

И команда подручных графа вместе с самим Калиостро отнюдь не намерена рассиживаться: оперативно учит язык «страны пребывания», тестирует необходимый для спиритического сеанса реквизит, дело по вытягиванию золота из рода человеческого ставит на поток.

Музыка номера «Фортуна» включена в эпизод, в котором Калиостро увозит Марию; присутствует во фрагменте видения Федяшевым Нимфы (Е. Валюшкина); звучит во время скачки Алеши в гостиницу, где застряли Калиостро, его подручные и Мария, и сопровождает кадры, когда вся компания перебирается в имение Федяшевых, а вслед за ними везут и сломанную карету; накладывается на сообщение Калиостро, что ему было видение — материализованную Галатею будут звать Лоренца; звучит в финале, в сцене с групповым портретом.

Романс Алеши исполняется в захаровской «Формуле любви» дважды.

Сначала романс адресован, по выражению Федосьи Ивановны (Т. Пельтцер), «бабе каменной». Тетушку огорчает, что Алеша целиком погружен в мир вымысла и игнорирует реальную жизнь. Согласно диагнозу кузнеца Степана, молодого барина настигла ипохондрия. Фимка считает, что с Алешей случилась «Амор»... Федяшев смотрит на каменное изваяние, романс «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное созданье!» звучит за кадром, а в это время камера, словно бы подчиняясь видениям героя, облетает скульптурную статую, любовно демонстрируя все ее детали и подробности. Вслед за текстом:

И мнится мне, я знаю,
Я помню Ваше имя,
Мы издали встречались
В моем родном краю.

Вы для меня не мрамор,
Не ангел, не богиння,
Вы та, кого люблю я... —

происходит изменение изображения, как если бы в видения Алеши вторгся другой сюжет. Камера показывает нам входящую в воду обнаженную девушку, в исполнительнице этого образа-видения не сразу узнается Е. Валюшкина. Алеша принимает новое видение за Нимфу, но данное изображение перебивается вторжением танцующих скоморохов, предвещающих скорое появление в имении графа Калиостро, а вместе с ним — и «натуральной» Марии Ивановны Е. Валюшкиной. Окончательно видение Федяшева разрушается тем, что оно оказывается зачерпнутым в ведро, — это тетушка послала Фимку помыть «бабу каменную». По просьбе Алеши героиня А. Захаровой, словно в замедленной съемке, выплескивает содержимое ведра на Федяшева, и, сделав в воздухе кульбит, молодой барин бросается в воду.

«Водные процедуры» уложили простывшего Федяшева в постель, и от осматривающего его Доктора (Л. Броневой) Алеша узнает, что знаменитый граф Калиостро, который, по словам Доктора, «нынче в Петербурге много шума наделал», в том числе «фрейлине Головкиной из медальона вывел покойного мужа, да так, что она его осязала и теперь вроде бы на сносях», в тридцати верстах от имения Федяшевых сидит из-за сломанной кареты в гостинице и «клопов кормит». «Материализация!» — произносит герой А. Михайлова, осознав, что это шанс осуществить его мечты...

Вторично романс Алеши звучит, когда Федосья Ивановна, вспомнив, как во времена молодости ее возлюбленный все силы на стихи растратил и тем самым жизнь ее погубил, решительно советует племяннику Марию Ивановну у Калиостро отбить. Федяшев приводит под окно героини Е. Валюшкиной двух оседланных и готовых для побега лошадей, бросает в окно камешек, зовет свою возлюбленную и, увидев, что Мария Ивановна вышла на балкон, поет «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное созданье!»

Лирический характер сцены резко меняется репликой Калиостро: «Не спится?!..»

В ответ на жалкий лепет Алешиных оправданий и попытку объяснить, что его намерения изменились, граф решительно заявляет: «А ну пошли! Я уже разбудил стихию энергетических потоков, я уже вступил во взаимоотношения с силами магнетической субстанции. Вы что, сударь, на базар пришли?!..»

Музыка номера «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное созданье!» используется в сцене, где у постамента, с которого сброшено каменное изваяние, потерпевший неудачу и собирающийся пуститься в бега герой Н. Мгалоблишвили встречает деревенскую девочку Прасковью Тулупову (Аня Андриянова).

Номер «Уно-уно-ун моменто» исполняется в захаровском телефильме несколько раз.

Впервые «Неаполитанская песенка» звучит в гостинице, где вынуждены проводить время Калиостро и его спутники. Герой С. Фарады не слишком полагается на предположение, согласно которому Калиостро здесь, в российском захолустье, ожидает приезда героини Е. Аминовой. «Плевать ему на Лоренцу и на нас тоже», — заявляет Маргадон и подсматривает в замочную скважину за происходящим в комнате графа, где герой Н. Мгалоблишивили пытается втолковать Марии Ивановне, какова подлинная цель ее пребывания рядом с ним, графом Калиостро. Раздраженный тем, что героиня Е. Валюшкиной не поддается его влиянию, герой Н. Мгалоблишвили неожиданно резко бьет ногой в дверь, Маргадон отлетает в сторону, но хватает мандолину и мгновенно встает рядом с Жакобом, который, в свою очередь,

вооружился гитарой. Прослушав спетый дуэтом номер «Уно-уно-ун моменто», Мария Ивановна недоуменно спрашивает: «Что сие значит?..» Изложение содержания песни герой А. Абдулова завершает так: «... в общем, все умерли...»

«Неаполитанская песенка» возникает всякий раз, когда необходимо в задорно-веселой манере создать ощущение тщетности предпринимаемых усилий. «Уно-уно-ун моменто» исполняется во время обеда в имении Федяшевых, когда герой Н. Мгалоблишвили пытается произвести на окружающих впечатление тем, что заявляет, будто бы он родился «... в Месопотамии две тысячи сто двадцать пять лет назад»; а еще тем, что извлекает огонь из пальца и поедает столовый прибор. Тема «Уно-уно-ун моменто» звучит как фоновая музыка в тот момент, когда Калиостро сообщает Лоренце, что он решил бросить вызов Богу и хочет построить формулу любви; еще раз мотив «Неаполитанской песенки» возникает, когда героиня Е. Аминовой просит графа, раз уж он решил осчастливить все человечество, начать с нее, с давней своей и преданной соратницы. Под музыку номера «Уно-уно-ун моменто» танцует «материализовавшаяся» Галатея — героиня Е. Аминовой. Наконец, мотив «Неаполитанской песенки» сопровождает последнюю сцену захаровского телефильма, когда изображение всех действующих лиц постановки, позирующих художнику-любителю Загосину (В. Махмутов), превращается в финальный стоп-кадр картины.

Мотивно-тематическая структура захаровской «Формулы любви» строится на столкновении двух *ведущих* сюжетных тем, связанных с графом Калиостро и Федяшевым, и сопоставлении их с темами *локальными*, *второстепенными*.

Выслушав просьбу Алеши совершить чудо и материализовать его идеал, герой Н. Мгалоблишвили подчеркивает, что он — *материалист* и чудесами не занимается. Вера «верховного иерарха сущего» целиком основана на господстве *разума*; в ответ на жалобы Лоренцы, что ее голова не может справиться с освоением русского языка, Калиостро заявляет: «Голова все может!» Возражая Марии Ивановне, граф демонстрирует ей, что разуму подвластно даже биение сердца, которое, если это потребуется, герой Н. Мгалоблишвили способен заставить остановиться.

Федяшев, напротив, полностью находится под властью комплекса идеально-возвышенных и опирающихся на поэтический вымысел *чувств*, но объединяет Алешу с «верховным иерархом сущего» то обстоятельство, что чувства его носят столь же *абстрактный*, «головной» характер, как и комплекс идей, которыми руководствуется Калиостро. На данном сходстве и различии двух жизненных установок центральных героев захаровского телефильма строится *система притяжений-отталкиваний* главных сюжетных тем картины.

Среди череды неотложных дел, намеченных в Петербурге графом Калиостро, героиня Е. Валюшкиной занимает особое место, в списке Маргадона визит в дом Марии Ивановны, чтобы совершить сеанс лечения ее отца, помечен словом «душа». Поэтому и сюжетная линия, связанная с этой молодой девушкой, сталкивается с темами Калиостро и Алеши в соответствии с принципом *контрапункта*.

Ради жизни отца героиня Е. Валюшкиной готова на что угодно, и в номере провинциальной гостиницы она неумело, но решительно начинает расстегивать пуговицы на прикрывающем ее грудь лифе платья, чтобы отдаться графу. Калиостро останавливает ее: «Я не тиран, сударыня. Мне нужны чувства, а не покорность». Герой Н. Мгалоблишвили вполне отдает себе отчет в том, что Мария не любит его, но Калиостро уверен, что он лишь в начале эксперимента: «Золото из ртути возникает

на десятый день, любовь из неприязни — на пятнадцатый. Мы с вами, — заявляет граф своей „подопытной“, — две недели в пути, наступает критический момент».

Герой Н. Мгалоблишвили не осознает, до какой степени он близок к истине, но, правда, не в силах предвидеть, к какой именно истине. В гостинице появляется Федяшев, который умоляет вдохнуть жизнь в его идеал, заключенный в каменном изваянии. Герой А. Михайлова неожиданно находит поддержку у молодой спутницы «верховного иерарха сущего». Калиостро, в предыдущем эпизоде просивший Марию Ивановну называть его по имени, как это когда-то делала его мать, не смог отказать мольбе героини Е. Валюшкиной, которая внезапно произносила: «Помогите этому юноше, Джузеппе, он и вправду влюблен!..» Не вызывает возражений у Марии Ивановны и предположение, что существо, которое заключено в каменной статуе и которое «верховный иерарх сущего» намерен материализовать по просьбе Федяшева, может носить имя Мария: «... это честь для меня, — заявляет она. — Пусть не я, то хоть имя мое послужит чьей-то любви...»

Другое дело, что, встретив позднее Алешу и выслушав просьбу извинить его за дерзость, Мария Ивановна ясно дает понять герою А. Михайлова, что решительно не разделяет ни его жизненных установок, ни его манеры говорить, ни присущего ему стиля поведения:

Ф е д я ш е в (*протягивая цветы Марии*). Прошу простить за дерзость.

М а р и я. В чем же дерзость?

Ф е д я ш е в. Я насчет того, что помыслил придать идеалу черты ваши и публично в сем сознался.

М а р и я. Теперь, стало быть, передумали?

Ф е д я ш е в. Ах, что вы, Мария Ивановна, я был бы счастлив! Но мне кажется, что я нарушил куртуазность поведения. Да и граф, по-моему, обиделся.

М а р и я. Так вы цветы для него приготовили?

Ф е д я ш е в. Нет, ну что вы, Мария Ивановна...

М а р и я. Странный вы человек, Алексей Алексеевич. Так сложно изъясняетесь. И вроде живете на природе, среди простых нормальных людей. А думаете все о каких-то идеалах бестелесных.

Ф е д я ш е в (*смущенно*). Но так и великий Петрарка мечтал о своей Лауре...

М а р и я. Неправда! Петрарка любил обычную женщину, да еще к тому же и живущую по соседству. Это потом в мыслях своих он вознес ее до небес. А у вас все наоборот, сударь! Хитростью и магнетизмом счастья любви не добьешься!

Ф е д я ш е в. Тогда скажите, как достичь его?

М а р и я (*печально*). Не знаю. Если бы знала, сама была бы счастлива...

Еще одна второстепенная, но важная сюжетная линия, также сопоставленная с темами Калиостро и Федяшева по принципу *контрапункта*, представлена в мотивно-тематической структуре действия «Формулы любви» темой *здравого смысла*, носителями которого выступают в захаровском телефильме самые разные лица.

Офицер, явившийся в петербургский дом, где герой Н. Мгалоблишвили проводил спиритический сеанс, «от светлейшего князя Потемкина с предписанием задержать господина Калиостро и препроводить его в канцелярию для дачи объяснений», на возражение «Это невозможно, он в грядущем...» спокойно констатировал: «Достанем и из грядущего. Не впервой».

Когда «верховный иерарх сущего» предлагает Марии Ивановне, под предлогом дистанционного лечения, ехать вместе с ним, он на мгновение раскрывается:

К а л и о с т р о. А вдруг я лгу? Вдруг я влюблен и мечтаю похитить вас? Тогда что?

М а р и я. Полно шутить. Когда любят, тогда видно.

Старики из дворни, разглядывая «бабу каменную», спорят, с кого был слеплен Алешин идеал. «На Прасковью Тулупову вроде похожа, — говорит один из них. — Была у нас тут такая мельничихина дочка. Ух, красавица девка! Барин на нее как глянул, так умом и поехал. Или женюсь, говорит, или из мрамора статую сваяю». Другой предлагает иную версию: «Это Жазель. Француженка. Я признал ее. По ноге...» Последнее слово осталось за кузнецом Степаном: «... это не Жазель, — констатирует герой Н. Скоробогатова. — Жазель была брюнетка. А эта — вся белая...»

Но запевалой в хоре тех, кто в захаровской «Формуле любви» выступает от лица здравого смысла, является, конечно же, Доктор. В противовес убежденности графа Калиостро в том, что голова — все может, сельский эскулап считает, что «голова предмет темный и исследованию не подлежит».

С убийственной невозмутимостью герой Л. Броневого слушает заявления «верховного иерарха сущего», наблюдает за проделываемыми графом фокусами и более чем здраво поясняет, почему в демонстрируемых героем Н. Мгалоблишвили чудесах нет для обитателя российской глубинки ничего чудесного — так, «обыкновенный абсурд».

Вот Калиостро сообщает, что он родился в год извержения Везувия и часть энергии вулкана передалась ему. Граф раскуривает трубку, воспользовавшись указательным пальцем как своего рода зажигалкой:

К а л и о с т р о. Надеюсь, в вашем уезде такого не случалось?

Д о к т о р. От пальца не прикуривают, врать не буду. А искры из глаз летят. Вот хоть у господина Загосина мужик с возу свалился да лбом об оглоблю. Ну, я вам доложу, был фейерверк!

З а г о с и н. Все сено сжег. Да какое сено! Чистый клевер!

Ф е д о с ь я И в а н о в н а. Ладно врать-то. Чистый клевер. У вас все осокой заросло да лопухами.

З а г о с и н. Что вы такое говорите, Федосья Ивановна. У меня воз сена стоит десять рублей!

Ф е д о с ь я И в а н о в н а. Стоит оно может и стоит, да никто его не покупает. У вас же совсем некудышное сено, разве что горит хорошо.

Д о к т о р. Да уж, если вы действительно хотите покупать сено, покупайте его у Федосьи Ивановны.

Ф е д о с ь я И в а н о в н а. У меня хорошее сено...

Сидящая за столом и не участвующая в разговоре Мария начинает потихоньку смеяться.

Доктор после несостоявшегося самоубийства Калиостро подводит неутешительные для лежащего в постели графа итоги: «... организм ваш совсем расстроен неправильным образом жизни. Печень вялая, сердце шалит, как вы с ним две тысячи лет протянули, не пойму... Кончать надо с хиромантией, дружок! Пальцем искрить, вилки глотать в нашем возрасте не годится. И с барышнями надо аккуратнее. Мраморные они, не мраморные, наше дело сторона, сиди на солнце, грейся...»

Театральные постановки Захарова — это спектакли *двухактные*, экранные его работы — чаще всего фильмы *двухсерийные*. В книге «Суперпрофессия» режиссер декларировал следующее: «Проблема второго акта — головная боль для любого драматурга, а стало быть, и режиссера. <...> Я не люблю и даже не приемлю одноактных спектаклей». И далее: «... мне... важен второй акт, неподвластный зрительскому прогнозу. Предтеча назревающего, преобразующего мир взрыва должна обязательно обнаружиться в финале первой

части». Все сказанное применимо не только к театру Захарова, но и к его телетеатру: «Лично для меня, — подчеркивал режиссер, — этот вопрос (деление любой работы, сценической или экранной, на две части; курсив мой. — *А. Р.*) *принципиальный*, возможно, замешенный на профессиональном достоинстве. Если я приглашаю людей на серьезный игровой фильм, я не должен показать им взамен ловко сделанную короткометражку»[16].

Е. Аминова в связи со съемками «Формулы любви» вспоминала: «... фильм изначально планировался двухсерийным, а потом его сократили по каким-то причинам»[17]. Несмотря на это сокращение (продолжительность «Формулы любви» составляет порядка ста минут вместо обычных двух часов в случае двухсерийных захаровских картин), действенная структура телефильма сохранила декларируемые автором книги «Суперпрофессия» закономерности компоновки сюжета.

На рубеже той части истории, где первоначально предполагалось завершение первой серии картины (скорее всего, это эпизод, в котором Калиостро объявляет, что материализованная им Галатея явится миру под именем Лоренцы), уже накопилось достаточно проявлений сопротивления, которое встречает «верховный иерарх сущего» со стороны расположенной под Смоленском российской глубинки. Неподатливость героини Е. Валюшкиной; скепсис со стороны обитателей имения Федяшевых, их соседей и близких их кругу людей, как Доктор Л. Броневого; назревающий «бунт подручных» Калиостро, не понимающих, что происходит с графом и зачем они застряли здесь, в этом «диком», «варварском» захолустье; наконец, то, что Алеша оказывается потенциальным соперником в борьбе за чувства Марии Ивановны, — все это интегрально и предопределило качественный взрыв, произошедший в действенной структуре второй части телефильма.

Бунт против «играющего в бога» Калиостро инициирует героиня Е. Аминовой. «Что за елки-метелки?.. — возмущается Лоренца. — Я понимаю, почему ты меня прячешь. Опять материализация, опять мазаться белилами и бегать в неглиже. Надоело! ... Зачем это нужно? Неужели все это только для того, чтобы позабавить вашу русскую мадмуазель?»

«Меня предупреждали, — констатирует граф, — что пребывание в России действует разлагающе на неокрепшие умы».

Маргадон и Жакоб не рискуют показать свое недовольство графу прямо в лицо, но позволяют себе «помахать кулаками после драки» и эмоционально высказаться вдогонку уже оставившему их Калиостро. Далее следует прямая самоцитата Захарова: Жакоб держит Маргадона на руках точно так же, как в телефильме «Двенадцать стульев» Остап Бендер А. Миронова при исполнении знаменитого и растиражированного номера «Странствуя по свету, словно птица...» держал на руках героиню Л. Полищук:

> М а р г а д о н. Что он меня пугает? У меня три пожизненных срока! (*Жакобу.*) А как он с вами разговаривает?! Вы, человек, достигший вершины лондонского дна! Вы собираетесь быть принцем или нет?!..
> Ж а к о б (*бросает Маргадона, как бросал героиню Л. Полищук Остап Бендер*). Yes!..

Череда быстро сменявшихся событий во второй части истории о «российском вояже» графа Калиостро стремительно разрушала способность «верховного иерарха сущего» контролировать происходящее с ним и с его окружением. Федяшев потерял интерес к предстоящему сеансу материализации его идеала и превратился в реального соперника Калиостро, вполне готового отбить Марию Ивановну у графа и побороться за чувства героини Е. Валюшкиной. Решительные и настойчивые усилия итальянского мага и авантюриста

создать иллюзию, будто на глазах героя А. Михайлова действительно происходит превращение в реальность его поэтических грез и фантазий, приводит к противоположному результату: для Алеши становится совершенно очевидным, что герой Н. Мгалоблишвили — «обманщик, злодей и бесчестный человек». События, связанные с поединком Федяшева и Калиостро, становятся для графа парадом *неслыханного благородства* и *самопожертвования* — парадом, который своим иррациональным характером поколебал исповедуемую героем Н. Мгалоблишвили рациональность.

Дуэль в классической ее форме не состоялась, поскольку никто из соперников не захотел выстрелить первым. Тогда условия поединка поменяли: Маргадон должен зарядить только один пистолет, и тогда кто-то из соперников непременно погибнет, выстрелив в себя из боевого оружия.

Первым, на правах хозяина, выбирает пистолет и стреляет Федяшев, произнося в качестве прощания: «А вообще, граф, я вам очень благодарен. Обещали мне явить мечту мою и явили. А теперь что ж, за нее и жизнь отдать не жалко. Прощайте, мечта моя, Мария Ивановна!..»

Алеша нажимает на курок, но выстрела не следует. Теперь черед героя Н. Мгалоблишвили испытывать судьбу, но Федяшев готов простить графа. Остановиться Калиостро просит и героиня Е. Валюшкиной:

> М а р и я. ... Не делайте этого! Я люблю вас, правда. Ваш опыт удался. Я полюбила вас, готова ехать с вами хоть на край света. Вы, граф, умный, нежный, а главное — несчастный, вы без меня пропадете.
>
> Ф е д я ш е в. А как же я?
>
> М а р и я. Такова судьба, Лешенька. Будем страдать. Страданиями душа совершенствуется...
>
> Ф е д я ш е в. ... Без вас мне жить незачем. Дайте мне пистолет, граф.
>
> М а р и я. Нет, нет, граф, не давайте! Если ты умрешь, я тоже жить не стану, я сердце остановлю, меня граф научил!
>
> Ф е д я ш е в. О, господи! Зачем я вас встретил? Все статуя проклятущая!
>
> М а р и я. Статуя тут ни при чем. Она тоже женщина несчастная, она графа любит...

Бросивший вызов Богу «верховный иерарх сущего» делает, казалось бы, простое и очевидное, но очень важное для себя *открытие*: «Оказывается, в любви главное — это возможность не задумываясь отдать жизнь за другого». Сам Калиостро на такое уже не способен и готов поставить точку в своем земном существовании: «Ничтожный человеческий разум, который вообразил, что он единственный во вселенной и ему все дозволено. Разум, который подверг сомнению все законы мироздания и вознамерился утвердить свои собственные. Он просит меня о последнем одолжении, он рвется на свободу...»

Увы, судьба приготовила герою Н. Мгалоблишвили иную участь:

> К а л и о с т р о. Маргадон, один (пистолет. — *А. Р.*) надо было зарядить.
>
> Ж а к о б. А вы, оказывается, бесчестный человек, Маргадон.
>
> М а р г а д о н. Конечно. Если бы я был честный человек, сколько бы народу полегло в Европе.

Наличие в действенной структуре захаровской «Формулы любви» нескольких сюжетных линий обуславливает и несколько последовательно свершающихся финалов картины.

Любовь творит *обыкновенное чудо*. Федосья Ивановна приводит Марию Ивановну («Галатею нашу», как выражается героиня Т. Пельтцер) и сообщает лежащему в постели Калиостро: «Мы сказали, что материализация состоялась, чтобы ваш авторитет не уронить. Мол, было изваяние, а теперь Мария Ивановна. Многие верят...»

Любовь радикально меняет даже героя А. Абдулова, на мольбу Фимки «Жакобушка, не уезжай!» актер снимает парик и предстает на крупном плане в сияющем ореоле своей обаятельной улыбки: «Я вернусь к тебе, я обязательно вернусь к тебе, только другим, правда-правда, вот те крест! Совсем другим!..»

Завершение сюжетной линии, связанной с итальянским магом и авантюристом, выполнено в виде эпилога, который произносит, стоя у окна, Доктор Л. Броневого: «В 1791 году Джузеппе Калиостро вернулся на родину, в Рим, где неожиданно сдался в руки правосудия. Суд приговорил его к пожизненному заключению. Лоренца навещала его. Незадолго до его смерти она принесла ему рисунок неизвестного художника, присланный из России. Кто был изображен на сем рисунке и что означали эти люди в судьбе великого магистра, историкам так и не удалось установить».

Вариант сюжета «игры в бога», представленный в захаровской «Формуле любви», оказался в наибольшей степени близок варианту подобного сюжета, имеющему место в шекспировской «Буре».

Предательство и стихия океанских волн занесли Просперо на остров, где он наделен всей полнотой власти благодаря волшебным книгам и духу воздуха Ариэлю, благодарному за спасение от заточения, наложенного чарами ведьмы Сирокасты. Пользуясь своими исключительными возможностями, Просперо приводит на остров своих обидчиков и восстанавливает справедливость, после чего отказывается от своей магической власти — отпускает на волю Ариэля, уничтожает волшебные книги и вверяет свою дальнейшую судьбу Провидению[18].

Перед нами сюжет о человеческих возможностях и о пределах таковых, то есть сюжет о существовании таких сфер и областей бытия, над которыми человек не властен.

Герой Н. Мгалоблишвили, как и шекспировский Просперо, в полной степени воспользовался отпущенными ему неординарными талантами и способностями. (Стоит отметить, что вряд ли случайна и перекличка имени героя С. Фарады, «дикого» и склонного к предательству Маргадона, с прозвищем раба Просперо — уродливого, грубого, злого, невежественного и ненавидящего своего хозяина Калибана, сына ведьмы Сирокасты.) Однако гордыня приводит графа Калиостро, итальянского мага и авантюриста и «верховного иерарха сущего», к прозрению пределов своей власти над «сущим», к открытию тщеты своих претензий «играть в бога» и, как следствие, к решению подчиниться существующему порядку вещей и препоручить свою судьбу естественному ходу событий.

В мотивно-тематической структуре захаровской «Формулы любви» есть еще одна сюжетная линия, связанная с мотивом *художественного творчества*, и именно данная тема формирует собственно телевизионный эпилог фильма Захарова. Данная сюжетная линия представляет собой многократно повторяющиеся на протяжении практически всей картины обращения художника-любителя Загосина к Калиостро с просьбой написать его портрет, однако настойчивое желание соседа Федяшевых запечатлеть графа реализуется только в последнем кадре «Формулы любви» и подчеркивает *условно-театральный характер* захаровской телепостановки.

Преследующие графа Калиостро офицер и сопровождающие его солдаты уже явились в усадьбу Федяшевых и готовы арестовать героя Н. Мгалоблишвили, но и «верховному иерарху сущего», уже вскочившему в седло лошади, которую привел Маргадон, ничто не мешает спасаться бегством, однако в поле зрения Калиостро попадает постамент и лежащие рядом с ним остатки «бабы каменной», а крестьянская девочка останавливает графа вопросом:

Д е в о ч к а. Дедушка, дедушка, это вы мою бабушку оживлять будете?
К а л и о с т р о. Ты кто?
Д е в о ч к а. Прасковья Тулупова.

Герой Н. Мгалоблишвили спешивается, поднимает девочку, ставит ее на постамент и встает рядом, принимая тем самым предложение Загосина позировать ему. К ним бегут обитатели усадьбы Федяшевых, герой Л. Броневого предлагает офицеру и солдатам присоединиться к общей группе, проход танцующих скоморохов под музыку номера «Фортуна» закольцовывает финал композиции захаровской «Формулы любви» и ее начало. Звуковое оформление меняется, и под звучание темы «Уно-уно-ун моменто» финальный кадр с группой позирующих художнику-любителю превращается в живопись. Это, видимо, и есть та картина, которую Лоренца передала в римской тюрьме графу Калиостро...

Метасюжет «игры в бога», объединяющий, согласно И. В. Павлосюку, такие пьесы Е. Шварца, как «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо», дает основание причислить эти драматические сочинения к произведениям литературы потерянного поколения. Герои названных шварцевских пьес, как и герои произведений Э. Хемингуэя и Э.-М. Ремарка, уверены, что «положиться в жизни можно только на *чувства*, *дружбу*, *товарищество* — остальное ненадежно и обманчиво (курсив мой. — *А. Р.*)»[19].

Анализ захаровских телефильмов «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен» показал, что *метасюжет* «игры в бога», имеющий место в экранных работах Захарова, предполагает, что в окружающем мире человек, помимо любви и *дружбы*, может опереться еще и на *творчество* в широком спектре понимания — от творчества как такового и до жизнетворчества как модели поведения. Этот же метасюжет позволяет причислить и самого Захарова, сформировавшегося как режиссер в «оттепельные» 1960-е годы, и захаровских *негероических героев* к «новому потерянному поколению» эпохи трех генсеков — Л. И. Брежнева, Ю. В. Андропова и К. У. Черненко[20].

Стоит отметить, что «играющий в бога» герой Н. Мгалоблишвили, в отличие от воплощенных О. Янковским Волшебника и Мюнхгаузена, не является одним из *негероических героев*, которые традиционно присущи захаровским театральным и экранным произведениям. В «Формуле любви» абстрактное и «головное» *творчество* итальянского мага и авантюриста противопоставлено *дружбе* и *любви* в их простых и естественных проявлениях. И все же, подобно тому, как Просперо во многом есть alter ego Шекспира, так и граф Калиостро — во многом есть alter ego Захарова. Обращаясь к шекспировской версии сюжета «игры в бога», И. В. Павлосюк напомнил, что «Буря» достаточно часто воспринимается исследователями как прощание Шекспира с театром[21]. Так и «Формула любви» стала для Захарова прощанием с телетеатром.

И шире — прощанием с целой эпохой. Со дня премьеры пройдет чуть больше трех месяцев, и СССР вступит в новый исторический период — в эпоху перестройки (1985–1991), которая предполагала реформирование советской системы, переход к политике гласности и демократизации, преобразование экономики в духе «новой экономической политики» 1920-х годов и пр.

Для Захарова-шестидесятника перестройка с ее пафосом возвращения на новом витке исторического развития к «ленинским нормам» и «идеалам Октября» стала своего рода «оттепелью № 2» и временем бурной общественной и театральной деятельности. Опыт собственно «оттепели» позволил Захарову не питать больших иллюзий относительно «оттепели № 2», и перестроечная «Диктатура совести»

(1986) на сцене театра «Ленком» достаточно быстро уступила место ироничному «Мудрецу» (1989), по-новому осветившему проблему реформ и вопрос о том, кто и как их проводит, а в сфере экранных искусств с Захаровым случился рецидив — в 1988 году на экраны вышел захаровский кинофильм «Убить дракона», где режиссер представил далекий от оптимизма взгляд на проблемы борьбы с тоталитаризмом и процессы демократизации общественной жизни. Впрочем, это уже предмет для другого и специального исследования.

Примечания

[1] Цит. по: *Исканцева Т.* Все возрасты покорны // Телевидение и радиовещание. 1984. № 12. С. 46.

[2] Цит. по: Там же. С. 47.

[3] *Смелков Ю.* Классика под Новый год // Телевидение и радиовещание. 1985. № 3. С. 13.

[4] См., напр.: *Горин Г. И.* Формула любви: телевизионная фантазия по мотивам повести А. Н. Толстого «Граф Калиостро» // *Горин Г. И.* Тот самый Мюнхаузен. М., 1990. С. 82–133.

[5] *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М., 2000. С. 205.

[6] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. СПб., 2001. С. 29–31.

[7] Цит. по: *Москальонова Н., Краснянская Л.* Формула кино: [Интервью с М. А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7 (86). С. 54.

[8] Цит. по: *Исканцева Т.* Все возрасты покорны // Телевидение и радиовещание. 1984. № 12. С. 47.

[9] *Смелков Ю.* Классика под Новый год // Телевидение и радиовещание. 1985. № 3. С. 13.

[10] *Кичин В.* ТВ: Мир вдохновения // Неделя. 1985. № 2. С. 9.

[11] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 39–41.

[12] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 83.

[13] Подробнее см.: Там же. С. 83–85.

[14] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 35–37.

[15] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 87–91.

[16] *Захаров М. А.* В кинематографических дебрях // *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М., 2000. С. 154.

[17] Цит. по: *Москальонова Н., Краснянская Л.* Формула кино: [Интервью с М. А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. № 7 (86). С. 54.

[18] См.: *Павлосюк И.* «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. Idyllwild, 2001. Vol. 2. P. 83.

[19] Там же. P. 88.

[20] Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 39–40; *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 82–83, 91–92.

[21] См.: *Павлосюк И.* «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. Vol. 2. P. 83.

П. В. Дмитриев

«Кавалер розы» Гуго фон Гофмансталя — Рихарда Штрауса в переводе Михаила Кузмина

Переводы текстов для музыки, вообще музыкальные тексты занимали довольно значительное место в творческой практике М. А. Кузмина. Достаточно сказать, что свою творческую жизнь он начинал как музыкант и полтора десятка лет отдал композиции, сочиняя музыку, как на тексты русских и зарубежных поэтов, так и на свои собственные стихи.

Перевод «вокального» текста (т.е. текста распеваемого) — достаточно трудоемкий и ответственный процесс для переводчика, понимающего его, текста, музыкальную специфику. Здесь важно учитывать особенности вокализации, тесситуры, динамики звучащего голоса, передающего смысл и даже оттенки смысла слова. Это «базовые» знания переводчика. Если же иметь в виду, что распеваемые тексты — прежде всего поэтические произведения, то перелагателю их на другой язык следует обладать еще многими достоинствами, прежде всего — мастерством версификатора. Кузмин подходил к этой роли как никто другой. После «музыкального» периода (1890-е–1905) в его творческой жизни наступает «литературный» период. В печати появляются повесть Кузмина «Крылья» и поэтический цикл «Александрийские песни» (ранее частично положенный им на музыку). В то же время появляются и первые его драматические произведения. Впрочем, если говорить о них, то перу Кузмина к моменту его вхождения в литературный мир (а таким водоразделом принято считать его знакомство в начале 1906 года с Вяч. Ивановым и его кругом, собиравшимся по средам на его знаменитой «Башне») принадлежало уже несколько вокально-драматических произведений на классические (Гоцци, Островский) и собственные тексты[1].

Здесь не у места останавливаться на поэтическом творчестве Кузмина, отметим лишь одну сторону его поэтического дара — неповторимую способность вживаться в эпоху, ее особенности и стиль (если речь идет о поэзии, условно говоря, «стилизаторской», которой Кузмин отдал обильную дань). В прозе же Кузмина еще современниками отмечалось превосходное мастерство диалога. Эти качества, конечно, как нельзя больше помогли Кузмину — переводчику драматических произведений (в частности, переводчику либретто различных опер). Кузмину принадлежат переводы около двух десятков либретто (большая часть их дошла до нас, некоторые пока еще не опубликованы).

К числу последних относится и выполненный Кузминым в 1926–1927 годах перевод либретто комической оперы выдающегося композитора XX века Рихарда Штрауса «Der Rosenkavalier» — «Кавалер роз» (правильнее было бы назвать ее «Кавалер розы»), поставленной на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета в 1928 году. Переводы для «академических» организаций — ленинградских театров и филармонии играли в жизни Кузмина немалую роль в 1920-е годы[2]. Ко времени заказа перевода «Кавалера» на рубеже 1926 и 1927 годов ему уже принадлежало около десятка переводов опер и оперетт, в том числе двух опер Моцарта и одной — Рихарда Штрауса. Свой первый заказ на перевод для императорской сцены Кузмин получил в 1910 году,

уже будучи автором музыки к драме Э. Хардта «Шут Тантрис», премьера спектакля по которой в постановке Вс. Мейерхольда прошла 9 марта 1910 года на александринской сцене). Это был перевод либретто оперы Ж. Массне «Дон Кихот», принадлежавшего перу Анри Кэна[3]. Кузмин перевел его для представления на сцене Большого театра в Москве, состоявшегося 12 ноября 1924 года (причем в программах было отмечено, что текст заглавной партии переведен Ф. Шаляпиным, исполнявшим роль Дон Кихота). Нам неизвестно, как переживал переводчик этот ощутимый укол своему самолюбию (к этому времени Кузмин был уже общепризнанной литературной величиной), укажем только на то обстоятельство, что в театральной жизни такие замены, осуществляемые по воле какой-либо влиятельной особы, на русской (да и не только) музыкальной сцене тех лет — практика весьма распространенная.

Судьбу второго по времени перевода либретто тоже не назвать счастливой. Но для нашего сюжета существенно то, что это был перевод либретто оперы Рихарда Штрауса «Электра» (текст Г. фон Гофмансталя), потому остановимся на нем несколько подробнее. Заказ на перевод, как явствует из дневника Кузмина, был получен 1 сентября 1910 года, когда Кузмин работает в основном над музыкой к постановкам Мейерхольда, сначала к упомянутому «Шуту Тантрису», а затем к «Красному кабачку» Ю. Беляева. Перевод, вероятно, был сделан еще в 1910 году, в эпоху относительного благополучия Кузмина, в следующий же, 1911 год отношения Кузмина с императорскими театрами несколько расстроились в связи с тем, что дирекция отвергла музыку, написанную им к представлению (тогда так и не состоявшемуся) «Маскарада» Лермонтова[4]. Прежде всего это коснулось отношений с Мейерхольдом — с 1906 года (эпохи Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице) Мейерхольд часто привлекал Кузмина для самых разнообразных театральных начинаний[5]. Постановка на императорской сцене новой оперы крупнейшего европейского композитора явилась событием, хотя и несколько противоречивым, по признанию современников. Музыка Р. Штрауса, лишь в своей основе имевшая античный миф, по форме же являющаяся характерным произведением музыкального модернизма, лишенного специального уклона в стилизацию, была понята и режиссером, и художником несколько внешне, так, что в значительной степени постановка была более обусловлена сюжетом, нежели восприятием (и отображением) музыки Штрауса (или даже трагедии Гофмансталя).

И все же постановка «Электры» стала заметным событием в культурной жизни — прежде всего из-за того, что доступ на консервативную императорскую сцену получило новейшее произведение западного модернизма. Текст Гофмансталя, переведенный в 1913 году Кузминым, в том же году был издан в Берлине[6] (отметим, что это единственный текст перевода либретто, опубликованный при жизни Кузмина). В репертуаре театра спектакль продержался недолго. Но даже его недолгая жизнь успела доставить несколько неприятных минут переводчику либретто. Сохранился любопытный документ, письмо Кузмина, адресованное директору императорских театров В. А. Теляковскому, датированное 24 января 1913 года, незадолго до премьеры, состоявшейся 18 февраля 1913 года. В нем он сетует на замену его текста (перевод партии Электры) текстом другого, неизвестного автора и требует публично назвать его[7]. Чем кончилась сценическая история, нам в точности неизвестно, но текст перевода сохранился в трех версиях: печатной, как было сказано, рукописной и машинописной[8].

Судьбу постановки другой оперы Гофмансталя–Штрауса «Кавалер роз», от-

носящейся уже к советской эпохе, также трудно назвать счастливой. Если период «Электры», как вообще весь период жизни Кузмина предреволюционного десятилетия, связан прежде всего с Мейерхольдом, то послереволюционное десятилетие (в сценическом плане) сплетено с именем Сергея Радлова, с которым его связывали более дружеские, но также и творческие связи. Для Радлова в 1918 году Кузмин написал музыку к постановке в недолговечном радловском начинании эпохи «военного коммунизма» — Театре экспериментальных постановок — комедии «Близнецы» Плавта, а также к «Киклопу» Еврипида для ростовского театра «Мастерская», обосновавшегося после своих гастролей в начале 1922 года в Петрограде (этот спектакль не был поставлен). Для постановок Радлова в бывшем Александринском театре (на сцене Малого оперного театра) Кузмин написал музыку к драме Э. Толлера «Эуген Несчастный» в 1923 году, а в 1926-м — к пьесе Е. Замятина «Общество почетных звонарей». Однако главное поле для их сотрудничества, в особенности во второй половине 1920-х годов, представляли переводы. Еще в 1923 году Кузмин вместе со своим молодым товарищем перевел либретто оперетты Л. Йесселя «Девушка сыщик» (поставленной С. Э. Радловым на следующий год в Музыкальной комедии), в 1926 году — либретто музыкальной драмы А. Берга «Воццек» (поставлена в 1927 году), а в 1927-м — либретто «Кавалера роз».

За десятилетие сотрудничества с Государственным театром оперы и балета (ГАТОБом) Сергей Радлов поставил девять оперных спектаклей[9] (не считая еще его постановок балета, художественного руководства и работы на других ленинградских театральных площадках). Советский музыкальный театр 1920–1930-х годов — область еще далеко не исследованная, несмотря на ряд отдельных работ, посвященных тем или иным явлениям[10]. Если характеризовать его существование в самом общем виде, то можно указать на несколько противоречивых тенденций, свойственных этому времени — эпохе 1920-х годов. Необходимость нового искусства приводила прежде всего к отрицанию самой оперы как жанра либо к попытке ее «перелицовки» — приспособлению нового сюжета (и соответственно либретто) к классической музыкальной форме. Так, из пуччиниевской «Тоски» получалась «новая» опера «В борьбе за коммуну»[11]. Другой путь — создание новой советской оперы — в середине 1920-х был еще только в зачатке. Отчасти поэтому в момент некоторой художественной «растерянности» (сослужившей «добрую службу» бывшему Мариинскому театру) к середине 1920-х на первый план выходит иная тенденция — обогащение репертуара произведениями новой европейской оперы. Теперь кажется, что именно это направление соответствовало подлинно революционной природе искусства — т.е. попытке нахождения нового музыкального языка (а не умозрительному и тупиковому в сущности поиску «революционных» форм в опере), но, забегая вперед, отметим, что впоследствии, в эпоху усиления идеологического контроля, этот опыт официальными советскими критикой и музыковедением был осужден. Даже если считать, что приток иностранной музыкальной литературы явился закономерным следствием новой экономической политики советского государства, как это было и в других сферах культуры, нельзя не отметить этой тенденции как самодовлеющей и необычайно плодотворной для развития искусства в целом. Кроме того, к середине 1920-х в театре возникло благоприятное условие для такого культурного обогащения — на некоторое время образовался коллектив единомышленников. Здесь надо отметить ведущую роль дирижера В. А. Дранишникова, сторонника исполнения новой музыки, и приглашенных им режиссера С. Э. Радлова,

художников В. В. Дмитриева и В. М. Ходасевич. Следует отдать должное и влиянию проводника западной музыки в Советской России, культурного «идеолога» этой тенденции — Б. В. Асафьева (выступавшего в те годы в печати под своим постоянным псевдонимом Игорь Глебов). В середине–конце 1920-х Б. В. Асафьев несколько раз был в Европе и знакомился там с новейшими музыкальными достижениями современников-европейцев.

Значительная часть достижений советского театра в оперных постановках 1920-х — начала 1930-х годов связана с этим творческим коллективом. Так, в 1925 году была осуществлена постановка оперы «Дальний звон» Ф. Шрекера, в 1926-м — «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (находившегося в это время еще на положении «зарубежного» композитора), в 1927-м — «Воццека» А. Берга, а в 1928-м — «Кавалера роз» Р. Штрауса.

На фоне этого интереса к «новой» (в диапазоне последних 10–15 лет) западной музыке выделим еще хоть, может быть, и случайное, однако важное для нашего сюжета присутствие на афише театра имени крупнейшего композитора (и в частности, крупнейшего оперного композитора XX века) — Рихарда Штрауса. Кроме поставленной в 1913 году и давно уже сошедшей со сцены «Электры», непосредственно перед тем, как сложилось художественное ядро театра (Дранишников–Радлов–Дмитриев), в 1924 году была осуществлена постановка «Саломеи» — оперы, снискавшей мировую известность Р. Штраусу как оперному композитору еще в 1905 году и, несмотря на два десятка лет, разделяющие мировую и русскую премьеру, по-прежнему воспринимавшейся свежей по своему музыкальному языку.

«Der Rosencavalier» («Кавалер розы», или «Кавалер роз», как не совсем правильно она утвердилась в русской традиции — не с легкой ли руки Кузмина?) — пятая опера Рихарда Штрауса и вторая, написанная на либретто Г. фон Гофмансталя. После пряности и экспрессии «Саломеи» (1905) и мрачной, почти монохромной по своему колориту «Электры» (1908) Штраус пишет совершенно неожиданное для поклонников его музы «светлое» произведение, которое принято считать «моцартовским». В действительности моцартовским его можно назвать, вероятно, только если иметь в виду колорит и пластичность музыкального языка, свободное обращение со всевозможными музыкальными реминисценциями и установку на жизнеутверждающее разрешение драматического конфликта.

С именем Гуго фон Гофмансталя связан и наиболее плодотворный период оперного творчества Рихарда Штрауса. В сотрудничестве ими написано (после «Электры» и «Кавалера розы») еще шесть произведений: оперы «Ариадна на Наксосе» (1912, 2-я редакция 1916) — как заключительная интермедия к постановке комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (в переработке Гофмансталя), «Женщина без тени» (1918), «Интермеццо» (1923), «Елена Египетская» (1927) и «Арабелла» (1932), а также балет «Легенда об Иосифе» (1914), созданный для Русского балета С. П. Дягилева.

Кузмин, очевидно, не знал этого произведения Штрауса до самого получения заказа на перевод либретто Гофмансталя. Дневник за 1927 год содержит много упоминаний оперы, но в основном это касается сложностей с получением текста и нотного материала самим театром и прав на перевод. Тем не менее, несмотря на «деловой» контекст упоминаний, дважды пробивается непосредственная и восторженная интонация. Отметим также, что, вероятнее всего, Кузмин в тот раз принимал участие в обсуждении и выборе оперы для возможной постановки. Так, 21 января он отмечает в дневнике: «Читали и играли „Кардильяка“ <Хиндемита>. Мне не очень понравилось. <...> „Rosencavalier“ — чудо

и волнует очень меня»[12]. И, спустя некоторое время, после посещения дома будущего постановщика оперы Сергея Радлова: «Утром был у Анны Дм<итриевны>. Тихо печки топятся. Митька лежит больной. Какая все-таки прелесть „Rosen-Cavalier“. Нужно ухитриться его провалить» (5 февраля 1927)[13]. Несколько забегая вперед, отметим, что последняя фраза оказалась подлинно пророческой, хотя Кузмин, разумеется, желал постановке Радлова только добра.

Между тем к февралю 1927 года утряслись не вполне понятные нам (из-за нехватки архивных документов) сложности с получением нот оперы, и 8 февраля Кузмин получил заказ на подтекстовку клавира уже переведенным им по печатному либретто текстом:

> *Многоуважаемый Михаил Алексеевич,*
> Осведомляю Вас, что от изд. Фюрстнера прибыл вокальный материал оп<еры> «Кавалер Роз». Прибывший материал довольно обширен: 5 клавираусцугов и 50 отдельных ролей (какое множество действующих лиц!). Т. к. приведение в рабочее состояние этого материала, т.е. внесение русского перевода, должно занять много времени, прошу Вас частями доставлять мне уже сделанный Вами перевод и, таким образом, посодействовать к <так!> быстрейшему осуществлению этой части работы.
> Уважающий Вас
> Н. Николаев.
> *8/II 27 г.*[14]

Возможно, перевод был закончен еще раньше, в 1926 году[15]. Как бы то ни было, записи 1927 года говорят, скорее, уже о следующем периоде бытования этого текста, так сказать «предпостановочном». Очевидно, путь «Кавалера роз» на сцену был довольно сложным. Приведем здесь несколько цитат. 24 февраля 1927 года: «Энергии, энергии! Кто будет защищать „Кавалера роз“? Не Асафьев, не Смолич. Разве Экскузович, который заплатил за нее <так!> деньги». И так вплоть до середины 1928 года, когда опера была все же поставлена[16].

Что же касается сценической истории «Кавалера роз» на советской оперной сцене, то она сложилась не вполне благополучно, хотя спектакль (премьера которого состоялась 24 ноября 1928 года) некоторое время давался довольно регулярно[17] и был замечен театральной и музыкальной прессой[18]. Общий вывод критиков был для постановщиков малоутешителен. А. А. Гвоздев в своем отзыве отмечает: «Режиссер подошел к комедии как к „акварели или гравюре XVIII века“ и решительно отказался от показа ее в плане социальной сатиры, считая таковой подход несоответствующим музыке и поэтому „делом недобросовестным“. Такое истолкование музыки Штрауса является спорным и не единственно возможным»[19].

А. И. Пиотровский, назвав спектакль «старинным» (что совершенно ясно отсылало понимающего читателя к эпохе Старинного театра, во втором сезоне которого — 1911/12 — принимал участие и С. Э. Радлов), указывает и возможный путь постановки: «Следовало развернуть намеченный композитором элемент сатиры... Следовало также посредством пантомим, посредством современных приемов, декорации и общего планирования спектакля придать ему те черты технического реалистического стиля наших дней, который бесспорно ляжет в основу будущего нашего оперного спектакля, и который позволил бы развернуть богатые современные средства театральной техники»[20]. Между тем как раз технически спектакль был оснащен превосходно — все без исключения критики отмечали достижения современной германской машинерии, которые были употреблены во втором действии постановки. Пиотровский так описывает использованные световые эффекты:

«По меняющему свой цвет горизонту плывут „совсем как в жизни“ белые облака... Гигантские силуэты, фантастически вырастающие на заднем плане, — вот то единственное, что войдет, вероятно, в будущую театральную технику как настоящее изобретение этого спектакля»[21]. Как отмечает Гвоздев, именно эти технические изобретения шли на пользу атмосфере спектакля: «Введение в спектакль ряда световых эффектов (транспаранты, окраска горизонта в разные цвета, тучевой аппарат) придало постановке красочный характер, усилив ее романтический облик»[22].

Сложное и немного противоречивое впечатление от рецензий на спектакль (среди которых большая часть принадлежит авторитетным критикам) со временем можно будет уточнить, глубже проникнув в замысел постановщиков и понимая сложное положение, в которое попала комическая опера Штрауса, занимающая особое место в ряду других его творений (а в России оказавшаяся в соседстве с такими его произведениями, как «Саломея» и «Электра»). Во всяком случае, еще в те годы Радлов пытался несколько раз обосновать свою позицию — почему он пошел наперекор общественному запросу, желавшему видеть в «Кавалере роз» социальную сатиру. Здесь примечателен отзыв на одно из выступлений режиссера и дирижера с разъяснениями своего замысла для рабочих (такая полезная практика была в те годы повсеместно распространена). Реферат П. А. Вульфиуса, молодого музыковеда, впоследствии ставшего одним из самых тонких отечественных исследователей западноевропейской (прежде всего вокальной) музыки, ценен точной передачей выступлений постановщиков (не журналистской, а профессиональной музыковедческой). Из него можно понять, что многие вещи, вменявшиеся им в вину, были сделаны сознательно, но, по всей вероятности, не нашли должного понимания у современников[23].

Остается добавить, что текст Кузмина не попал как объект для рассмотрения ни в один из перечисленных обзоров, хотя в прессе и проходили сообщения о готовившемся им переводе (и, конечно, его перевод был отмечен в программах, напечатанных в театральных журналах).

Несколько слов об истории самого публикуемого текста. Очевидно, в 1920-е годы существовало довольно много машинописных экземпляров переведенного Кузминым либретто, сделанных по его рукописи, нам неизвестной. В практике оперных театров бытовал примерно такой порядок: переводчик переводил текст по книжке (или рукописи) как театральную пьесу, а затем должен был сам подтекстовать клавир с пением, поскольку при сочетании слова с музыкой могут встречаться неожиданные сложности, разрешить которые может лишь опытный музыкальный редактор. Кузмин более, чем кто-либо, подходил к такой роли, и потому перенесение перевода из отдельного текста в клавир не было механическим, а сопровождалось некоторыми изменениями.

К сожалению, нам не с чем было сравнить: ни в Театральной библиотеке (бывшей Центральной библиотеке русской драмы), где с императорских времен хранится «текстовой материал» всех шедших на сцене императорских (академических) театров произведений, ни в библиотеке Мариинского театра (бывшей Центральной музыкальной библиотеке императорских–академических театров) отдельного текста обнаружить не удалось. Правда, в старом каталоге либретто в Театральной библиотеке нашлись несколько карточек, указывающих на то, что в собрании библиотеки хранились когда-то семь экземпляров машинописных копий текста либретто, но, очевидно, все они были списаны в послевоенное время и до нас не дошли. Единственный известный нам текст, копию которого нам удалось снять

еще в конце 1980-х годов, — текст, вписанный рукой Кузмина в клавир издательства Фюрстнера для Академического театра оперы и балета, хранящийся в библиотеке Мариинского (тогда Кировского) театра.

Отдельного текста либретто, переведенного и переписанного Кузминым, повторим, не сохранилось (во всяком случае, нам он не известен). Публикуемый текст «вынут» из клавира, что имеет свои плюсы и минусы. К последним относятся некоторые неизбежные повторы, свойственные вокальному тексту, в собранном либретто обычно отсутствующие. Имеющееся в нашем распоряжении отдельное издание либретто на немецком языке (так же, как и клавир, издательства Фюрстнера) не во всем помогает делу, поскольку между этим изданием и клавиром очевидны некоторые текстовые несовпадения. В организации русского текста немецкий также не мог быть надежным помощником, поскольку не только имеющиеся поэтические строчки оригинала, но и прозаические оформлены в немецком либретто как поэтический текст.

При воспроизведении текста мы старались не злоупотреблять редакторскими примечаниями (так как некоторые пропуски, неточности и описки Кузмина корректируются за счет немецкого текста), однако отсутствующие имена и ремарки, пропущенные буквы везде заключены в ломаные скобки. В постраничных сносках приводятся оставленные Кузминым варианты перевода и отвергнутые и зачеркнутые слова, показательные для развития мысли переводчика. Там же приводятся переводы иностранных, французских или латинских вкраплений в немецкий текст, оставленные Кузминым без перевода, а также примечания редактора по поводу особенностей и неточностей текста, которые нельзя было оговорить в этой преамбуле.

В отношении точности перевода можно заметить, что Кузмин стремился следовать за оригиналом, из-за чего возникали и многие языковые неловкости, которые, впрочем, легко можно расшифровать при внимательном чтении[24]. Кузмин не старался передать все особенности немецкого текста: диалектизмы, в том числе «венские», испорченную намеренно речь служанки и корявую речь иностранцев, сознавая, очевидно, всю нереализуемость такой задачи на русском языке. (Подобное могло бы быть осуществлено в драматическом театре, на пении же это практически невозможно, поскольку будет восприниматься исключительно как неточность дикции.)

В тексте Кузмина много своеобразных черт, свойственных и его оригинальному письму, прежде всего это рудименты старой орфографии (хотя, как известно, ко времени перевода новая русская орфография еще не устоялась и была окончательно упорядочена сводом правил только в 1956 году). Это касается правописания приставок, старых окончаний мужского рода в родительном падеже и некоторых написаний, свойственных Кузмину, — мущина, арабченок, ужь с ерем на конце и т.д. Орфография текста приведена в соответствие современным нормам, сохранены лишь особенности пунктуации перевода, связанные с эмоциональной окраской текста (в том числе музыкального).

Автор публикации приносит свою сердечную благодарность Л. В. Шульге за помощь в подготовке текста.

Примечания

[1] К их числу относится «История рыцаря Д'Алессио» (опубликована в «Зеленом сборнике стихов и прозы» в частном издательстве «Щелканово» конце 1904 г.) и не опубликованная при жизни автора «Комедия из александрийской жизни». Оба произведения вошли в собрание пьес Кузмина,

выпущенное в США: *Кузмин М. А.* Театр: В 4 т. (в 2 кн.) / Сост. А. Тимофеев; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley: Berkeley Slavic specialties, cop., 1994. Кн. 2 (Т. IV. Дополнения). С. 9–59 и 60–83.

[2] См.: *Дмитриев П. В.* ««Академический» Кузмин» // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. I. № 3. С. 142–235. (Далее при ссылках — *АК* с указанием страницы.)

[3] Перевод не опубликован. Рукопись неуст. лица (цензурованная копия) хранится в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке (см. *АК*. С. 234).

[4] Премьера спектакля в постановке Мейерхольда и оформлении А. Я. Головина состоялась только 25 февраля 1917 г. К новой редакции сценической версии драмы Лермонтова музыка была написана А. К. Глазуновым.

[5] См.: Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда, 1906–1933 // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: Разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 255–313. (О «Маскараде» см. на с. 287–296.)

[6] «Электра», трагедия в одном действии Гуго фон Гофмансталя. Музыка Рихарда Штрауса. Берлин; Париж: Изд-во Адольфа Фюрстнера, 1913.

[7] Текст письма см.: *АК*. С. 146.

[8] Хранятся в собрании Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки (см. *АК*. С. 233).

[9] См. работу Е. В. Третьяковой «Оперные спектакли С. Радлова» (Музыкальный театр: Сб. научн. трудов / Под ред. А. Л. Порфирьевой. СПб., 1991. С. 217–240) и приложение к ней (список поставленных опер) на с. 240.

[10] Из последних укажем на работу К. А. Учителя: МАЛЕГОТ, 1918–1946: Организация творческого процесса и художественный эксперимент: Монография. СПб., 2014. (См. там же библиографию.)

[11] Текст Н. Г. Виноградова и С. Д. Спасского. Постановка была осуществлена Малым оперным театром (премьера 19 сентября 1924 г., дирижер Д. Похитонов, режиссер Н. Виноградов, художник А. Арапов).

[12] *Кузмин М.* Дневник 1926–1929 гг. (*готовится к печати*). Текст неопубликованного дневника Кузмина был предоставлен нам С. В. Шумихиным (1953–2014), который участвовал к подготовке его к печати.

[13] Анна Дмитриевна — А. Д. Радлова (1891–1949), жена С. Э. Радлова, поэтесса и переводчик. Митька — сын Радловых, Д. С. Радлов (1915–1969).

[14] Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Ф. 2. Оп. 2. Д. 19. Л. 7. Машинописная копия, обращение и дата от руки. Н. А. Николаев — помощник заведующего Центральной музыкальной библиотекой (ныне — в ведении Мариинского театра). На протяжении 1920-х гг. библиотекой заведовал Б. В. Асафьев. (В дневнике Кузмина с января по июль 1927 г. фамилия Николаев встречается довольно часто, чередуясь с его профессиональным обозначением — «библиотекарь».)

[15] В дневнике за 30 июля 1926 г. сухо отмечено «кончил перевод», правда, из контекста невозможно понять, какой именно перевод имеется в виду, Кузмин переводил и для издательств, ему же принадлежат редакции переводов других авторов.

[16] Ср. запись от 9 июня 1928 г.: «Кажется мне, что перевод „Rosen-Kavalier“ не нравится в театре и работы как-то не склонны мне давать».

[17] За сезон 1928/29 г. спектакль был показан 14 раз, после чего, очевидно, был снят с репертуара.

[18] Обстоятельный обзор критики см. в упомянутой выше статье Е. В. Третьяковой.

[19] *Гвоздев А.* «Кавалер роз»: (Премьера Гос. Театра Оперы и Балета) // Красная газета, веч. вып. 1928. 26 нояб. В кавычки взяты слова самого Радлова, приведенные на страницах той же газеты в день премьеры спектакля, см.: [Б. п.]. «Кавалер роз» // Там же.

[20] *Пиотровский Адр.* «Кавалер роз»: (В театре оперы и балета) // Красная газета, утр. вып. 1928. 27 нояб.

[21] Там же.

[22] *Гвоздев А.* «Кавалер роз»: (Премьера Гос. Театра Оперы и Балета) // Красная газета, веч. вып. 1928. 26 нояб.

[23] См.: *Вульфиус П.* Сообщение о «Кавалере роз» в М.-Нарвск. Доме Культуры // Жизнь искусства. 1928. № 47. С. 12.

[24] Некоторые вольности все же имеются: например, имена пары лакеев «Ксавьер и Антон» даны в таком переводе и контексте: «Антон и Вит готовы на запятки встать».

КАВАЛЕР РОЗ[1]

Музыкальная комедия Гуго фон Гофмансталя
Музыка Рихарда Штрауса. Op. 59

Моим дорогим родственникам —
семье Пшорр в Мюнхене посвящается.

Действующие лица:

ЖЕНА ФЕЛЬДМАРШАЛА, *княгиня Верденберг*
БАРОН ОКС ИЗ ЛЕРХЕНАУ
ОКТАВИАН *(прозванный Кин-кин), молодой человек из знатной семьи*
Г<ОСПОДИН> ФОН ФАНИНАЛЬ, *богатый человек, недавно пожалованный в дворянство*
СОФИ, *его дочь*
ДЕВИЦА МАРИАННА, *лейтмецерин (дуэнья)*
ВАЛЬЦАККИ, *интриган*[2]
АНИНА, *его сообщница*
ПОЛИЦЕЙСКИЙ КОМИССАР
ДВОРЕЦКИЙ У Ж<ЕНЫ> МАРШАЛА
ДВОРЕЦКИЙ У ФАНИНАЛЯ
НОТАРИУС
ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ
ПЕВЕЦ
УЧЕНЫЙ
ФЛЕЙТИСТ
ПАРИКМАХЕР
ЕГО ПОМОЩНИК
БЛАГОРОДНАЯ ВДОВА
ТРИ БЛАГОРОДНЫХ СИРОТКИ
МОДИСТКА
ПРОДАВЕЦ ЖИВОТНЫХ
4 ЛАКЕЯ У МАРШАЛЬШИ
4 КЕЛЬНЕРА

Негритенок. Лакеи. Скороходы. Гайдуки. Кухонный штат. Гости. Музыканты. 2 сторожа. 4 маленьких детей. Различные подозрительные личности.

Действие происходит в Вене, в первые годы правления Марии Терезы.

---

[1] Титульный лист и посвящение Кузминым не переведены. Так же оставлены без перевода названия других действий, «вступления» к 1-му и 3-му действиям и «пантомима» к 3-му. В правом верхнем углу рукой Кузмина проставлено число 544 (листов с текстом?). Всего в клавире 442 страницы.

[2] В оригинальном тексте — итальянец (ein Italiener).

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Вступление

Спальня фельдмаршальши. Слева в алькове кровать с балдахином. Перед кроватью трехстворчатые китайские ширмы, на которых висит платье. Дальше столик и два стула. На маленькой софе слева лежит шпага в ножнах. Справа большая боковая дверь в прихожую. Посередине еле заметная потайная дверца. Других дверей нет. Между альковом и потайной дверью туалетный стол и два кресла у стены. Полог у кровати откинут. В полуоткрытое окно льется утренний свет. Слышно, как в саду щебечут птицы. (*Занавес.*) Октавиан стоит на коленях на ступеньках кровати и держит фельдмаршальшу, лежащую в постели, в полуобъятьях. Их лиц не видно, видна только прекрасная рука, с которой спустилась кружевная рубашка.

ОКТАВИАН (*мечтательно*). Наш восторг... все счастье, всем закрыто, для всех тайна!

МАРШАЛЬША (*опираясь на подушки*). А что, тебе очень жаль, Кин-кин, что не для всех это счастье?

ОКТАВИАН (*пылко*). Ангел! Нет! Я в восторге, что только мне одному досталось счастье. Всем закрыто, для всех тайна! Ты... ты... ты... что значит «ты»? Что «ты и я»? Так, пустые слова! Никакого нет значенья! Да? Правда? И однако что-то есть в них, что душу пленяет и манит, томлением веет, и негой, и страстью. Когда я рукой касаюсь твоей, — я к тебе влекусь, горю желаньем! значит, я хочу тебя! Все же в тебе теряю себя... Я твой малыш, но часы пролетают... куда же пойдет тогда твой малыш?

МАРШАЛЬША (*тихо*). Ты мой малыш, счастье мое! тебя люблю!

ОКТАВИАН (*вскакивая*). Зачем светло? Я дня не хочу! Когда рассветет, тебя видит всякий! Мрак должен быть! (*Бросается к окну, закрывает его и задергивает занавеску.*)

Издали доносится звук колокольчика. Маршальша тихонько смеется.

ОКТАВИАН. Я рассмешил?

МАРШАЛЬША (*нежно*). Ты рассмешил?

ОКТАВИАН. Ангел!

МАРШАЛЬША. Счастье мое одно. (*Опять тихий звон.*) Чу!

ОКТАВИАН. Не надо. Не хочу слушать! Ну, что там есть? (*Колокольчик приближается.*) Скороходы, записки да поздравленья? от Заурау, от Гартиг, от португальских атташе... Но не войти им сюда, — здесь хозяин я!

Маленькая средняя дверь отворяется, и входит негритенок в желтом платье, обшитом серебряными бубенчиками, он несет шоколад на подносе. На пороге он задерживается. Невидимой рукою дверь за ним закрывается. Октавиан проскальзывает за ширму.

МАРШАЛЬША. Брось скорей свою шпагу за кровать!

Октавиан идет к шпаге и прячет ее.
Маршальша снова ложится, после чего полог закрывается.
Негритенок постилает на столик салфетку, столик выдвигает вперед и придвигает к нему софу, низко кланяется по направлению к кровати, скрестив руки на груди. Церемонно танцуя, удаляется, все время лицом к кровати. У дверей еще раз кланяется.
Маршальша выходит из-за полога. На ней ночная накидка, отороченная мехом.
Октавиан появляется между стеной и ширмами.

МАРШАЛЬША. Ну, можно ль быть таким рассеянным! Раз вы у дамы в спальной спрятались, зачем так бросать шпагу? Разве не найдете ей другого места?

ОКТАВИАН. Конечно, глуп я, в этом сознаюсь, притом неловок, потому что опыта нет в таких делах, да очень я рассеян, когда ты со мной!

МАРШАЛЬША (*нежно с софы*). Ну, не довольно ль рассуждать, поди сюда! Завтрак уж подан. Всем делам есть точный час.

Октавиан кладет голову ей на колени, она перебирает его волосы. Он взглядывает на нее.

ОКТАВИАН (*тихо*). Мари Терез!
МАРШАЛЬША. Октавиан!
ОКТАВИАН. Бишетта![1]
МАРШАЛЬША. Кин-кин!
ОКТАВИАН. Любовь!
МАРШАЛЬША. Малыш! (*Продолжают завтракать.*)
ОКТАВИАН (*весело*). Фельдмаршал там сидит в Кроатских лесах, гоняет рысей, медведей, а я сижу здесь, я, мальчуган, гонюсь... за чем? (*С порывом.*) Счастье поймал, счастье догнал!
МАРШАЛЬША (*по лицу пробегает тень*). В покое маршала оставь! Всю ночь мне снился он.
ОКТАВИАН. Нынче тебе приснился он? Нынче?
МАРШАЛЬША. Я снов ведь не могу заказать!
ОКТАВИАН. Значит, муж мерещился тебе всю ночь? До утра?
МАРШАЛЬША. Полно, друг, удивляться! Я тут ни при чем. Как будто он прибыл домой.
ОКТАВИАН (*тихо*). Фельдмаршал сам?
МАРШАЛЬША. Уж на дворе раздался стук копыт... а ты был здесь. Сейчас от страха сон пропал... нет! слушай, слушай, как забавно все!.. Все время слышу я все тот же шум, так и стоит в ушах. Ты ведь не слышишь?
ОКТАВИАН. Конечно, слышу шум, почему же это муж твой? Вспомнил только, где он... охотится далеко за горами!
МАРШАЛЬША. Ты уверен в этом? Нельзя наверно знать, где он. Вот в чем беда.
ОКТАВИАН. Со страхом ты глядишь, Терез?
МАРШАЛЬША. Знаешь, Кин-кин, в какую б даль ни заехал муж, на возврат он скор. Вот раз... (*обрывает*).
ОКТАВИАН. Ну что «вот раз»?

Маршальша прислушивается.

ОКТАВИАН (*ревниво*). Ну что «вот раз»? Ну что «вот раз»? Бишетта, Бишетта! Что было «раз»?
МАРШАЛЬША. Ну будь же пай. Нельзя всего ведь знать вам!..
ОКТАВИАН. Я мальчик для тебя! (*Бросается в отчаянье на софу.*) О, я несчастный человек!
МАРШАЛЬША. Упрямство брось, нельзя! (*Слушает.*) Сейчас придет мой муж. Когда б не муж то был, то не могло бы быть в передней такой возни! Наверно, муж мой прошел через шкапную прямо и наших лакеев там бранит. Кин-кин! Мой муж идет!

Октавиан схватывается за шпагу и бежит направо.

МАРШАЛЬША. Куда! То дверь в прихожую. Сидят мои поставщики там с целой кучей наших лакеев. Вот![2] (*Октавиан бежит к потайной двери.*) Нет, нет! Ноги в шкапную уж нельзя! Один исход! Запрятаться (*подумав минуту*) тут!
ОКТАВИАН. Готов остаться я с тобою здесь!
МАРШАЛЬША. Тут! за кровать! спрячься! Спрячься за полог! не шевелись!
ОКТАВИАН (*колеблясь*). Если ж твой муж найдет, то что грозит тебе?

---

[1] От bichette *(франц.)* — козочка.

[2] Вариант: Да!

МАРШАЛЬША (*умоляя*). Ну, спрячься, друг, скорей!
ОКТАВИАН (*у ширмы*). Терез!
МАРШАЛЬША (*нетерпеливо топая ногой*). Ну, спокойно! (*С загоревшимися глазами.*) Я бы хотела знать, кто посмеет тут искать, пока я здесь! Ведь я не итальянский генерал! Я стою стойко! (*Энергично подходит к потайной двери и прислушивается.*) Вот наши слуги славные парни. Двери мои хранят крепко. «Сплю я», — говорят! Славные парни!

Шум в шкапной усиливается.

МАРШАЛЬША (*прислушивается*). Что, что? У мужа голос совсем-совсем другой!! Как будто говорит барон... Чужой мужчина! (*Весело.*) Кин-кин, мой друг, все прошло! (*Смеется.*) Ну, скорее одевайся, но за ширмой побудь, чтоб не попасться на глаза. Но этот голос где-то уж я слыхала, кто б это был? Ну, да! Конечно, то Окс, кузен любезный из Лерхенау, да, Окс фон Лерхенау... что за дела? Господи Боже! (*Смеется.*) Кин-кин, слушай, Кин-кин, ты должен помнить сам. (*Делает несколько шагов в левую сторону.*) Тому дней восемь... письмо... Еще в карете мы были, и вдруг письмо мне через дверцы кареты кто-то дал. Я поняла теперь... я голову ломала, что это может быть (*смеется*). Поня<т>но, он! никто больше, Кин-кин!
ГОЛОС ДВОРЕЦКОГО (*говорит за сценой*). Соблаговолите, Ваша милость, подождать в галерее.
ГОЛОС БАРОНА (*за сценой*). Откуда вы научились грубить? Буду я, Лерхенау, ждать по лакейским!
МАРШАЛЬША. Кин-кин, да что с тобой, ты там уснул?

Октавиан в женском платье, голова повязана платком и лентой вроде чепчика, выходит и приседает.

ОКТАВИАН. Я к вашим услугам, в княжеском доме недавно я служу.
МАРШАЛЬША. Ах, плут! Но тут пока нету работы. Разве вот эта! (*Наскоро его целует.*)

Снова шум.

МАРШАЛЬША. Сломает прямо дверь кузен любезны<й>! Выйти вон постарайся, марш стрелой между лакеями. Ведь ты проказник первый сорт! И поскорей назад. Но уж в мужском платье и чрез другую дверь, ради меня!

Октавиан быстро идет к потайной двери и хочет выйти. В то же мгновение двери распахиваются и входит барон Окс, которого тщетно стараются удержать лакеи. Маршальша садится спиной к дверям и начинает пить шоколад.

БАРОН (*величественно к лакеям*). Сам представлюсь сиятельной княгине!

Октавиан, торопясь уйти с опущенной головой, сталкивается с Бароном, прижимается к стене налево от дверей. Лакеи в это время «на минуту» оставили Барона. Идет вперед, лакеи слева стараются преградить ему дорогу.

БАРОН (*к Октавиану с интересом*). Pardon, мое дитя!

Октавиан в смущении крадется вдоль стены.

БАРОН (*с грацией и снисходительностью*). Прошу простить, мое дитя!

Маршальша смотрит через плечо, встает и идет навстречу Барону.

БАРОН (*галантно, к Октавиану*). Я, может быть, ушиб вас невзначай?

Лакеи дергают Барона.

ЛАКЕИ (*тихо*). Вот идет к вам княгиня!

Барон делает французский поклон в два приема.

МАРШАЛЬША. Ваша милость, у вас цветущий вид.

Барон кланяется еще раз.

БАРОН (*к лакеям*). Ну, посмотрите, как приятен княгине мой визит.

Барон со светскою любезностью подает Маршальше руку и ведет ее.

БАРОН (*спокойно*). Я прошу, княгиня, извинить, что я так рано свой визит вам нанес, не спросив. Прежде, бывало, проводил я каждый день у княгини Бриоши, и случалось, я княгинюшку в купальне заставал, и что ж? скрывали только ширмы от меня ее.

Октавиан около алькова, так что весь может спрятаться за кровать. По знаку Маршальши лакей выдвигает вперед софу и кресло и уходит.

БАРОН. Я удивляюсь (*гневно озирая<сь>*) на невоспитанность слуг!

МАРШАЛЬША. Простите им, они исполняли лишь приказанье (*садится на софу, меж тем как Барон размещается в кресле*). Все утро я страдала от мигрени! И боюсь я, не помешала б она вам.

БАРОН. Мне помешать! Кто? Эта малютка? Мне? Наоборот! (*Барон рукою дает знак Октавиану, затем к Маршальше.*) Удивитесь вы, может быть, что я приехал как жених сюда... (*пугается*) меж тем, однако...

МАРШАЛЬША. Ах, вы жених?

БАРОН. Да, как Ваша милость была извещена запиской.

МАРШАЛЬША (*<облегченно>*). Письмо! конечно. Да, письмо, но кто же та счастливица? Все не могу я вспомнить имя.

БАРОН (*про себя*). Чертенок! аппетитна так, в пятнадцать лет. Кто? (*в сторону*) молодец! Крепка, опрятна! хоть куда!

МАРШАЛЬША. Ну, как ее зовут?

БАРОН. Девица Фаниналь! (*с легким неудовольствием*) стала ваша память неважная, как видно.

МАРШАЛЬША. Конечно! Не знаю, что со мной, все забываю. Они не здешние?

Октавиан прибирает посуду, стараясь не оборачиваться лицом к Барону.

БАРОН. Да, так, Ваша милость (*с весом*), они здешние, он получил (*легко*) дворянство по монаршей милости. Имел поставки он на те войска, что в Нидерландии стоят.

Маршальша нетерпеливо делает Октавиану знаки глазами, чтобы он поскорее уходил.

БАРОН (*понимает мимику Маршальши по-своему*). Но вот вы нахмури<ли>[1] свой прекрасный лоб, узнав о неравном браке, одно могу сказать я, что девушка собой как ангел хороша. Жила в монастыре все. Наследников больше нет, (*с ударением*) а между тем есть домов с десяток, там близ дворцовых мест. А что до здоровья (*улыбаясь*), то похвалить нельзя.

МАРШАЛЬША. Любезный братец, мне понятно, что это славный куш. (*Маршальша делает знак Октавиану, чтобы тот уходил.*)

---

[1] Этот слог пропущен (для него нет соответствующей ноты, вероятно, исполнялось с пропуском местоимения «вы» и добавлением нужного слога «ли»).

БАРОН. Притом сказать смело могу я, достаточно крови баронской в жилах у меня течет на нас двоих; при том, конечно надо знать, corpo di bacco![1] То имя, что я собираюсь дать своей супруге, ко многому обяжет, а если дети будут, камергерских ключей, конечно, им не видать вовеки, прекрасно![2] А я бы так полагал: связка ключей от всех домов собственных может их всегда утешить.

МАРШАЛЬША. Ну да! конечно, братец, дети будут все в отца, а отнюдь не Дон-Кихоты!

Октавиан с подносом хочет уйти в дверь.

БАРОН. А шоколад зачем уносишь, послушай там! ты! (*Октавиан стоит в нерешительности отвернувшись.*) Пст! Пст! В чем дело?

МАРШАЛЬША. Иди, не стой.

БАРОН. Нужно Вашей чести признаться, я крошки в рот с утра не брал.

МАРШАЛЬША (*покоряясь*). Мариандель, подожди. И барину подай!

Октавиан подходит и подает Барону. Тот берет чашку.

БАРОН. С утра ни крошки в рот не брал я, все в дороге пробыл с пяти утра... (девчонка хоть куда!) (*к Октавиану*) подожди, дружок. Скажу тебе два слова! (*К М<аршальше> громко.*) А вся челядь моя, конюхи все, лакеи (*ест*) их собрал всех духовник, старец препочтеннейший...

МАРШАЛЬША (*к Октавиану*). Уходи.

БАРОН (*к Октавиану*). Дай-ка еще бисквитик! Все бежишь! (*Тихо.*) Ты сладкий чудный ангелок, вся в ямочках. (*<К Маршальше>.*) Они в пути и стоят в харчевне «Белая лошадь»... будут послезавтра (*вполголоса к Октавиану:* С тобой хотел бы я часок...), лишь послезавтра. (*Быстро Октавиану.*) Наедине переговорить с тобой. (*Маршальша смеется над дерзкой комедией Октавиана.*) (*К Маршальше.*) Да, едем во дворец, к Фаниналю! Конечно, первоначально должен я пред свадьбой (*страстно к Октавиану*: Ждать час не согласна?) (*<к Маршальше>*) как жених послать своей невесте я дружку, кто бы розу мог ей передать, как того требует этикет и честь.

МАРШАЛЬША. Кого ж для исполненья этого обряда решили, мой кузен, вы избрать?

БАРОН. Лишь желанье воспользоваться вашим тактом и советом к вам привело меня... в дорожном платье, и ото сна вас разбудить...

МАРШАЛЬША. Ко мне?

БАРОН. И вот, письменной просьбе сообразно я прошу вас. Я был бы огорчен весьма, когда бы покорнейшая просьба скучна для вас... (*оборачивается назад к Октавиану*).

МАРШАЛЬША. Нет, нет, вы правы, ведь кого послать, для жениха, как вы, немалый то вопрос...

БАРОН. Вы вправе решить, как сочтете нужным.

МАРШАЛЬША. ...кого же выбрать близких вам?

БАРОН. Выбор всецело ваш!

МАРШАЛЬША. ...кузена Прейси<н>г? кузена Ламберт? постойте...

БАРОН. Все это поручаю я (*не спеша*) прелестным ручкам.

МАРШАЛЬША. Вот что. Будьте добры прийти ко мне на ужин. Завтра скажу вам... идет? Есть у меня на примете...

БАРОН. Ваша милость, право, уж слишком любезны.

МАРШАЛЬША (*хочет встать*). Итак...

БАРОН (*вполголоса*). Должна она вернуться, раньше не уйду.

---

[1] Черт возьми! *(ит.)*.

[2] Сверху в скобках надписан вариант: навеки.

МАРШАЛЬША (*про себя*). Ого! (*Громко.*) Так и решим. Чем Вашей чести еще могу служить?

БАРОН. Стесняюсь, право, я... но я просил бы мне стряпчего порекомендовать для всяких дел. Скрепить бы мог брачный договор.

МАРШАЛЬША. По утрам он здесь часто бывает. (<*К Октавиану*>.) Сбегай поскорее, может быть, стряпчий уж пришел туда и ждет там.

БАРОН. Зачем же горничную посылать и оставить без услуги... Я причиной (*встает*).

МАРШАЛЬША. Ничего, братец, не стесняйтесь! вздор!

БАРОН (*живее*). Я не допущу. При княгине вы останьтесь тут. Наверно, кто-нибудь из слуг придет. (*Раскачиваясь.*) Я не могу позволить, мой цветок, чтоб вы там с пошлой челядью путались! (*Гладит ее.*)

МАРШАЛЬША. Чрезмерно заботливы вы.

Входит дворецкий.

БАРОН. Ну, что я говорил? Вот он вам сейчас обо всем доложит.

МАРШАЛЬША (*к дворецкому*). Штрухан, стряпчий мой, не сидит ли там, в прихожей, не ждет ли?

<ДВОРЕЦКИЙ.> Ваше сиятельство, там ждет и стряпчий, ваш управитель, главный повар ваш, да, графиня Сильва шлет привет, певца вам пригласила с флейтистом (*обрывая*) да куча посетителей всегдашних.

Барон так ставит свой стул, чтобы широкая спина дворецкого скрывала его, и делает сложные знаки рукою предполагаемой горничной.

БАРОН (*к Октавиану*). Вам не случалось уж с кем-нибудь вдвоем наедине за ужин садиться? (*О<ктавиан> делает смущенный вид.*) А? Поди, отбоя нету. Правда?

Маршальша невнимательно слушает дворецкого, наблюдает за парой и тихо смеется.

ОКТАВИАН (*застенчиво*). Не знаю я, что отвечать!

Дворецкий кланяется и отходит так, что группа открывается взорам княг<ини>.

МАРШАЛЬША (*смеясь, к дворецкому*). Время терпит.

Дворецкий уходит. Барон старается принять непринужденный вид.

МАРШАЛЬША (*смеется*). Как вижу, вы готовы брать что попало.

БАРОН (*с облегчением*). Прошу прощенья, (*вздыхая*) здесь свободнее, без всяких ужимок, без всяких церемоний (*целует Маршальше руку*), без всяких там испанских страстей.

МАРШАЛЬША (*забавляясь*). Не забудьте, что вы жених.

БАРОН (*приподнимаясь и приближаясь*). Но все же я на осла не похож, все тот же (*в очень легком разговорном тоне*) пес на охоте я, чует двойную дичь он и нюхает со всех сторон. И там, и тут...

МАРШАЛЬША. Я вижу, Ваша честь рассуждает как специалист.

БАРОН (*совсем поднялся*). Не отвергаю. Не могли лучшего вы мне названья дать. Но должен сказать я Вашей чести: очень жалею вас... от сердца мне жаль, если судите вы об этом лишь понаслышке. Parole d'honneur![1] Ведь вам-то ни с какой стороны не подходит.

МАРШАЛЬША (*смеется*). Ну как сказать, сторон ведь много всяких есть.

---

[1] Слово чести (честное слово), *фр.*

БАРОН. Сколько дней есть в году и часов в каждом дне! сделать надо.

МАРШАЛЬША. Надо?

БАРОН. Чтоб нас...

МАРШАЛЬША. Чтоб нас?

БАРОН. Чтоб нас мальчишка Купидо каждый часик чем-нибудь дарил (*очень быстро и отчетливо*). Ведь не тетерев, право, я, не олень, но я властелин природы. Незачем вовсе справляться, какие времена года! Например, месяц Май всех удобней слывет для любви, известно давно, но мое мненье, можно и в Июне, в Июле, в конце. Тогда... ночи!.. Тогда у нас в именье наберется крестьянских девок из окрестностей Богемских, штуки три-четыре остаются у меня до ноября. И тогда отпущу. На жатву все придут исправить работу, сдаст все хорошо, (*улыбаясь*) а затем по домам! А сколько найдет тут всяких девок, баб деревенских — прямо рай! с которой в лесу, с которой в хлеву — раздолье мне! верьте, слаще и крепче нет тех полевых утех! Всюду кругом кто жнет, кто косит, кто граблями грабит, работают вместе и спят все вповалку, песни вокруг, смех, разговор, шутки и пляски, поля все платками пестрят, а там, у водопоя, все купаются...

МАРШАЛЬША (*развеселившись*). И вы над всеми хозяин и царь?

БАРОН. Да, тогда я принять любой лик, как Юпитер, способен! Любой образ годится.

МАРШАЛЬША. Как? Даже быка? Так грубо для вас! лучше облаком таять в небе и дождем упасть на землю, <о>свежая все поля?

БАРОН (*бодро*). Как сказать! Да, как сказать: ведь в женском поле есть немало оттенков, и во всех приятность есть. Та тише воды, ниже травы, а та капризна, упряма ровно черт, о землю бьет копытом, как кобыла! Есть еще что хнычет, лукавит, вертит хвостом... Всех я люблю... А то еще есть: в глазках сидит у таких вот хитрый бесенок. Но час настанет, она загорится, и холодный расчет весь, и бесенок из полного влагою взора исчезнет вон!.. (*Со смаком.*) Вот это приправа несравненна!

МАРШАЛЬША. Одна из таких же я сама.

БАРОН. А бывают... (можно сказать!) совсем нет вида: такой замарашкою сидит, смотрит у печки за золой, но, стоит найти подходящий часочек, — сам не знаешь, себе не веришь, сколько сокровищ есть там, и страх, и стыд, и напоследок столько пламенной радости, будто Господь, как будто сам Бог на бедную рабу излил всю благость.

МАРШАЛЬША. Дальше азбуки вы пошли!

БАРОН. Есть и такие которых берешь врасплох (*дружески вполголоса*), как ветерок, что в свежем сене вдруг подул... И если (*сильно*) годна, тотчас сзади наскочишь, как рысь, и подойник летит, тут и крики, и свалка, потом одно только сено вокруг нас.

Октавиан прерывает смехом.

МАРШАЛЬША (*приятно улыбаясь*). Да, человек опасный вы! Надо беречься вас!

БАРОН (*без стесненья к Октавиану*). В тесный совсем уголок помещуся, в спальне оставшись вдвоем, я не смущуся. В тысячу видов могу обращаться, с тысячью лиц повстречаться, мне ни одна не мала, не дозрела, мне ни одна не стара, перезрела, нет недозрелых и нет перезрелых. Нет уголка, где бы я стеснялся, только мигни, и я являлся.

ОКТАВИАН. Важных господ, венскую знать, нам надо уважать, но не согласна я никак с барином честь терять. Прекрасно видно мне, у вас что на уме. Да, как-никак попали впросак, и не согласна я никак. Легко вам говорится и всяких дур сводить с ума, начнет тут сердце биться. Ах, страх напал! в глаза мне не смотрите... (*к Маршальше*) и я прибегаю к вам, к вашей защите!

МАРШАЛЬША. Да, человек опасный вы! Для вас я рада брать что не надо, но я не дам дитя! Как и вы, большинство говорит шутя, но совсем не шутка, когда мыслить здраво. Для вас та забава вам очень подходит. Для нас, мой Бог! Нас ждут все

страданья, нам в долю позор. Никогда нас не ищут, чисто любя. (*С деланною строгостью.*) Вот мой приговор, не дам я дитя!

БАРОН (*принимает снова важную осанку*). Может, княгиня мне уступила б... А? свою прислугу для моей нареченной?

МАРШАЛЬША. Как, мою девочку? Что за каприз! Наверно, есть у вашей невесты штат... И потом... как понравится ваш выбор?

БАРОН. Просто не девушка, чудо она! Наверно, есть барской крови в ней.

ОКТАВИАН (*про себя*). Есть барская кровь...

МАРШАЛЬША. Ничего не может от вас укрыться!

БАРОН. Что в этом? (*По-дружески.*) Вполне естественно, чтоб знатные люди для особых услуг имели лиц дворянской крови. Я сам плод шалости давней держу.

ОКТАВИАН (*весело слушая, про себя*). Плод шалости давней!

МАРШАЛЬША. Как? Ваша дочка? для нас это новость!

БАРОН (<*сильно*>). Нет, то сынок. Лицом похож на меня он и при мне служит как лейб-лакей.

МАРШАЛЬША (*смеется*). Ах, лейб-лакей!

ОКТАВИАН. Ах, лейб-лакей!

БАРОН (*не спеша*). Коль Ваша милость в вопросе о передаче серебряной розы мне не назначит претендента, придется взять мне лейб-лакея.

МАРШАЛЬША. Что ж, это мысль. Но постойте еще (*дает знак Октавиану*) Марьяндель!

БАРОН. Горничную свою мне отдайте! не избалую!

МАРШАЛЬША. Вот! Принеси скорее тот медальончик.

ОКТАВИАН (*тихо*). Терез! Терез, зачем?

МАРШАЛЬША (*так же*). Ну, скорей, я знаю все сама!

БАРОН (*смотря на Октавиана*). Парой могла бы графу быть, а то не послать ли родословное древо невесте, как живое да приложить туда деда локоны, основал он тьму монастырей, и (<*сильнее*>), кроме того, он всеместно чтимым Обер-гофмейстером был.

Октавиан приносит медальон.

МАРШАЛЬША. Не угодно ль будет вам этого юношу себе послом свадебным выбрать? (*В легком разговорном тоне.*)

БАРОН. Вполне я одобряю выбор.

МАРШАЛЬША (*нерешительно*). Со мной в родстве он, то граф Октавиан.

БАРОН (*обязательно*[1] *привстает*). Лучшего посла, право, трудно выбрать. Молодому графу буду очень обязан.

МАРШАЛЬША (*быстро*). Гляньте сюда! (*Дает ему медальон.*)

БАРОН. Да, сходство есть!

МАРШАЛЬША. Да, да!

БАРОН (*смотрит то на медальон, то на горничную*). Право, будто брат с сестрою!

МАРШАЛЬША. Мне самой приходило на ум. (*Показывая на медальон.*) Рофрано, он ведь маркизу младший братец.

БАРОН. Октавиан Рофрано! Конечно, если из такой семьи (*ворчливо к служанке*), болтаться незачем в лакейских ей!

МАРШАЛЬША. Потому я ее все при себе держу.

БАРОН. Понятно!

МАРШАЛЬША. К личным услугам моим.

БАРОН. Ну, да!

МАРШАЛЬША. Ну, а теперь выйдь, Марьяндель!

---

[1] Т. е. обязывающе.

БАРОН. Что так?
МАРШАЛЬША. Ну, иди!
БАРОН. Придет обратно?
МАРШАЛЬША (*умышленно не слушая Барона*). И пусть те, что там, в передней, войдут.

Октавиан идет к правой двери.

БАРОН (*ему вслед*). Мой ангелок!
ОКТАВИАН (*от правых дверей*). Идти должна! (*Идет к другим дверям.*)
БАРОН. Откланяться я имею честь, сейчас начнется ведь прием!
ОКТАВИАН (*захлопывает маленькую дверь у Барона под носом*). Пойти мне!

В то мгновенье из этой же двери выходит пожилая камерфрау. Барон разочарованно отскакивает. Двое лакеев выходят справа и выносят из алькова ширмы. Маршальша уходит за ширмы со старой камерфрау. Туалетный стол выдвигают на середину. Лакеи открывают двери в прихожую. Входят стряпчий, главный повар, за ним поваренок с меню. Потом модистка, ученый с фолиантами, продавец животных с крошечной собачкой и обезьянкой. Вальцакки и Анина быстро обегают и занимают первое место слева. Благородная мать с тремя дочерьми, все в трауре, занимают место на правой стороне. Дворецкий приводит тенора и флейтиста наперед. Барон знаком подзывает лакея и дает ему поручение, указывая: «там, за потайной дверью».

<ТРИ СИРОТКИ> (*кричат*). Мы три дворянские сиротки.

Благородная мать следит, чтобы они не кричали и стали на колени.

<ТРИ СИРОТКИ> (*на коленях*). Мы три дворянские сиротки, защиты к вам искать пришли!
<МОДИСТКА> (*громко*). Вот модная шляпа, вот пудра Голкондской царицы.
<ПРОДАВЕЦ ЖИВОТНЫХ>. Обезьянка, для всех приманка! И чудо есть фазан из жарких стран.
<ТРИ СИРОТКИ>. Наш папенька рано покончил свой век в поле брани, сиротский наш обет идти ему вослед.
<МОДИСТКА>. Вот модная шляпа, последняя приманка!
<ПРОДАВЕЦ ЖИВОТНЫХ>. Попугай не грубиян из жарких индийских стран. Сучка, «провор», хоть с ноготок, ходит сам на двор!

Маршальша выходит, все кланяются, Барон отходит налево.

МАРШАЛЬША (*к Барону*). К услугам вашим стряпчий мой для всяческих дел.

Стряпчий с поклонами идет к туалетному столику, за который опустилась Маршальша, налево от Барона. Маршальша подзывает младшую из сироток, берет от дворецкого кошелек с золотом и передает ей, та целует ее в плечо. Ученый с фолиантами хочет приблизиться, но выскакивает Вальцакки и оттесняет его.

ВАЛЬЦАККИ (*вертя газетный листок с черной каймой*). «Скандал»-газета, новости света! Здесь все тайны вам откроют, но без личных имен, фамилий. Скандал-газета! Найден труп, не знают чей. В покоях внутренних графского дворца! Горожаночка с другом сердечным своим мужа отравили сегодня в три часа!
МАРШАЛЬША. Полно мне всякий вздор болтать!
ВАЛЬЦАККИ. Княгиня, вести собраны прямо с места очевидцами.
МАРШАЛЬША. Не хочу слушать! (*Вальцакки отскакивает назад с поклоном сожаления.*) Полно мне всякий вздор болтать!

3 сиротки и мать по очереди целуют руку у Маршальши.

<ТРИ СИРОТКИ> (*приготовились к отходу, хныкая*). Счастье, радость, жизни сладость, Вашей чести суждены, и нетленной, незабвенной Вашу милость помним мы! (*Уходят за мамашей.*)

Выходит поспешно парикмахер, помощник идет за ним с развевающимся пудермантелем. Парикмахер осматривает Маршальшу, нахмуривается, отступает и изучает ее вид сегодня. Помощник тем временем расставляет на туалетном столике принадлежности. Парикмахер отстраняет некоторых персонажей, чтобы очистить себе место. Флейтист между тем выходит вперед и начинает каденцию. Лакеи справа становятся в ряд, остальные стоят в глубине. После некоторого раздумья парикмахер очистил себе место, смело направляется к Маршальше и начинает делать завивку. Скороход в розовом и черном с серебром приходит с письмом. Дворецкий быстро принимает у него письмо и подает его Маршальше на серебряном подносе. Парикмахер останавливается, чтобы дать ей прочитать, помощник подает ему свежие щипцы, парикмахер машет ими, чтобы остудить. Помощник вопросительно взглядывает на Маршальшу, та кивает головой, и он с улыбкой дает письмо, чтобы остудить щипцы. Певец нашел позитуру.

ТЕНОР (*с листком нот в руке*)[1].

Полон силы, полон терпенья,
против любви я восставал,
но вот пал я в одно мгновенье,
только блеск ваших глаз узнал.
Но вот пал я в одно мгновенье...
Ах! только блеск ваших глаз узнал.
Увы, кто в борьбе поддержит меня?
напрасно, все ж растает от блеска огня...

Парикмахер передает щипцы помощнику и аплодирует певцу, потом приступает к сооружению прически. Слуга меж тем впустил в потайную дверку камердинера Барона, домашнего священника и егеря. Все трое подозрительные личности. Камердинер, молодой высокий пентюх с глупым и дерзким видом. Священник, одичалый деревенский гном ростом аршина полтора, но крепкий и с вызывающим видом. Лейб-егерю, скорей всего, несмотря на ливрею с чужого плеча, подходило бы возить навоз. Священник, камердинер на пороге спотыкаются и разом встают на ноги, они правят свой путь влево, к своему хозяину и останавлива<ются> около него.

Барон сидит против стряпчего, тот стоя ожидает приказаний.

БАРОН (*вполголоса*). Как дар на свадьбу пунктом отдельным стоит невест статьи идет о приданом, (мысль ясна?), хочу усадьбу Гаунерсдорф вернуть назад, без всяких пошлин с соблюденьем всех приличий, так же, как мой покойный им отец владел.

СТРЯПЧИЙ (*с одышкой*). Позвольте, барон высокородный, вам почтительно заметить, обычно дар на свадьбу от супруга для супруги, а не наоборот, не от супруги к супругу, и изменить обычай нелегко.

БАРОН. Все это так... случай тут из ряду вон...

СТРЯПЧИЙ. Законы, но формы и статьи закона «случая» не признают.

После долгих переговоров дворецкому удается обратить внимание Маршальши на составление меню. Окончив это занятие, он передает меню старшему повару и тот уходит.

---

[1] В оригинале певец поет на итальянском языке, однако в практике советских театров долгое время переводились все иноязычные тексты, что в данном случае меняет стилистику текста. Однако, скорее всего, так, в переводе на русский, этот фрагмент и был исполнен в спектакле 1928 г. Приводим оригинальный текст: Di rigori armato il seno / contro amor mi ribellai, / ma fui vinto in un baleno / in mirar due vaghi rai. / Ahi, che resiste fuoco astral di fuoco / cor di gelo di fuoco astral.

БАРОН (*кричит*). Сколько мне раз повторять вам!?
СТРЯПЧИЙ (*в испуге*). Простите!

Флейтист снова начинает прелюдировать.

БАРОН. В случае тут благородный отпрыск древнего рода снисходит к супружескому ложу не очень родовитой мамзель Фаниналь (вам это ясно?), дарственная надпись будет законно дана, как я сказал бы, волей одетого во власть лица, так что (corpo di Bacco![1]) подарок свадебный рассматривать могли бы как вниманья знак для особы, что кровь свою в этот дом приносит в дар.

Певец готов начать, но ждет, когда Барон утихнет.

ТЕНОР. Но так сладко мне это мученье,
сердце жжет так сладко рана,
что страдать лишь наслажденье
и жаждет душа обмана.
Увы! кто в борьбе той поддержит меня?
кто в борьбе поддержит ме...[2] (*Певец прерывает пение.*)
СТРЯПЧИЙ (*тихо Барону*). Удастся, может быть, найти статейку...
БАРОН (*тихо*). Да он несноснейший педант! Как дар на свадьбу хочу усадьбы!
СТРЯПЧИЙ (*тихо*). ...включить придется нам его в приданый список.
БАРОН (*вполголоса*). ...как дар на свадьбу! Ну как в башку тебе вколотишь?
СТРЯПЧИЙ. ...при жизни вводом во владенье или... (*Барон ударяет по столу.*)[3]
БАРОН (*кричит*). Как дар на свадьбу!

Маршальша подзывает к себе певца, дает ему руку для поцелуя, певец низко кланяется и уходит с флейтистом. Стряпчий от страха убегает в угол. Барон как ни в чем не бывало кивает певцу благосклонно и идет к своим слугам. Отбрасывает со лба лакея упавшие волосы, идет дальше, будто чего-то ищет. Подходит к потайной двери, отворяет ее, прислушивается, сердится, поводит носом по направлению к постели, качает головой и возвращается на свое место.

МАРШАЛЬША (*смотрится в ручное зеркало, вполголоса*). Ну, милый Ипполит, что это ты меня старушкой причесал.

Парикмахер лихорадочно набрасывается на прическу Маршальши и переделывает ее наново. Лицо ее продолжает быть печальным. Вальцакки, за ним Анина, сзади прокрадываются и представляются Барону с униженными поклонами.

МАРШАЛЬША (*через плечо дворецкому*). Кончите прием!

Лакеи, образуя цепь, оттесняют всех просителей к дверям, выпускают их и запирают двери. Остается только ученый, подведенный дворецким. Он разговаривает с Маршальшей до окончания интермеццо между Вальцакки, Аниной и Бароном.

ВАЛЬЦАККИ (*к Барону*). Вашей милости слуга! Вот я! Ваша милость нуждается в чем-то? Я к услугам, все что угодно.
БАРОН (*отступает*). Кто ты, чего хочешь?
ВАЛЬЦАККИ. Все на вашем лице ясно читаю, как римскую надпись.

---

[1] Черт возьми! *(ит.)*.

[2] Оригинальный текст: Ma sì caro è'l mio tormento, / dolce è sì la piaga mia, / Ch'il penare è mio contento / è'l sanarmi e tirannia. / Ahi, che resiste fuoco cor...

[3] Разговор барона со стряпчим происходит на фоне выступления итальянского певца. Последний прекращает петь после удара барона по столу.

АНИНА. Как римскую надпись...
ВАЛЬЦАККИ. Come statua di Giove[1] (*падает на колени*).
АНИНА. ...di Giove (*падает на колени*).
БАРОН. Да ты забавный чудак!
ВАЛЬЦАККИ (*падает на колени*).
АНИНА (*падает на колени*). } Явите милость и примите к себе нас на службу.
БАРОН. Вас?
ВАЛЬЦАККИ. Оба в родстве мы и оба свое дело знаем.
АНИНА. ...оба в родстве мы... дело знаем!
ВАЛЬЦАККИ. Per esempio[2]: Ваша милость хочет начать роман...
БАРОН. А вам что до того? вы сыщики?
ВАЛЬЦАККИ (*с готовностью*). ...и ревнуете все свой предмет, dico per dire![3] Все через сутки знаем мы! Affare nostro![4]
АНИНА. Все через сутки. Affare nostro.
ВАЛЬЦАККИ. Каждый шаг доложим мы вам, каждый выезд доложим вам, все записки, все адреса, все до дна!
АНИНА. Каждый шаг доложим мы вам, каждый выезд доложим вам, все записки, все адреса, все до дна!
ВАЛЬЦАККИ.
АНИНА. } Нет камина, нету угла, мы уж там,
ВАЛЬЦАККИ. ...нету кровати...
АНИНА. ...нету комода...
ВАЛЬЦАККИ. ...нету шкапов и нету подполья, нету камина, нету кровати, мы везде!
АНИНА. ...нету кровати, нету печей, мы везде!

Маршальша готова. Парихмахер с низкими поклонами уходит, помощник за ним.

АНИНА. Ваша милость, как поощренье!
ВАЛЬЦАККИ. ...как поощренье!

Подставляют руки для денег. Тот делает вид, что ничего не замечает.

БАРОН (*вполголоса*). Как в столице здесь все мудрено. Ну вот вам заказ: знаете ли вы Марьяндель?
АНИНА (*вполголоса*). Марьяндель?
БАРОН. Она прислугой здесь в княжеском доме.
ВАЛЬЦАККИ (*тихо к Анине*). Sai tu? Cosa vuole?[5]
АНИНА. Niente![6]
ВАЛЬЦАККИ (*к Барону*). Точно! Точно! позаботимся немедля, все узнаем, ваша милость! Все до дна!
АНИНА. Все до дна!
БАРОН (*перестает обращать внимание на итальянцев, Маршальше*). Могу вам показать предмет достойный, словно под пару той служанке, что была здесь (*довольно*).

---

[1] Как статуя Юпитера *(ит.)*. Эта и последующие реплики на итальянском языке, в отличие от вокальной партии итальянского певца, оставлены в тексте без перевода.

[2] Например *(ит.)*.

[3] Говорю к слову *(ит.)*.

[4] Наше дело! *(ит.)*.

[5] Ты знаешь? Чего он хочет? *(ит.)*.

[6] Ничего! *(ит.)*.

Сомнений быть не может: (*Маршальша кивает*) мой живой портрет (*громко*). Леопольд, подай футляр! (*Молодой лакей подает футляр.*)

МАРШАЛЬША (*слегка улыбается*). От всей души поздравляю вас (*берет у его футляр и кивает, чтобы тот уходил обратно*).

БАРОН. А здесь хранится брачная роза (*хочет открыть*).

МАРШАЛЬША. Время ведь терпит. Поставим здесь покуда ее!

БАРОН. Может быть, горничную к услугам вам позвать?

МАРШАЛЬША. Полноте. Нет времени теперь. Будьте покойны: я с графом Октавианом поговорю. Он мил так ко мне всегда, что для Вашей чести послужить поедет и невесте розу передаст (*небрежно*). Значит, на том решим, теперь же, братец, надо уходить. Все посетители ушли, сама пойду к обедне я.

Лакеи открывают боковые двери.

БАРОН. Ваша милость, в этот день всемерно вашей лаской я польщен.

Делает поклон и церемонно удаляется. За ним — стряпчий из своего угла. Трое челядинов беспорядочно следуют. Итальянцы беззвучно и незаметно исчезают. Уходит и дворецкий, лакеи закрывают двери.

МАРШАЛЬША (*одна*). Вот он ушел, беспутный малый и нахал, а хочет девушку он взять, да и приданое притом (*вздыхая*), как будто прав считается притом, что это брак, как и надо быть. Мне до них нет дела! Таков уж здешний нрав! Иль другая пришла мне на память, свежа и невинна была, когда выйти замуж приказали (*берет ручное зеркало*). Что с ней теперь? Да[1], (*вздыхая*), полно искать прошлогодних снегов. (*Спокойно.*) Как странно все: между тем это так и есть. Была ведь крошкой Рези, а стала вот теперь уж старой женщиной... уж я стара, — супругой маршала. «Вон там княгиня старенькая Рези!» Когда же все пришло? Как допускает это бог, когда я та же, все та же я? А если так все быть должно, зачем дана способность все знать, все видеть ясно так? Зачем не скрыто ничего? (*Все тише.*) Все тайна вокруг нас, глубокий мрак... и человек живет (*вздыхая*) лишь тем, что есть! А дело в «как» (*успокоительно*). Ведь, <в> этом же значенье все!

Октавиан приходит справа, в утреннем платье, в высоких сапогах.

МАРШАЛЬША (*спокойно, с полуулыбкой*). Ах, ты снова пришел?

ОКТАВИАН (*нежно*). А ты печальна?

МАРШАЛЬША. Прошло уж это все! Ведь знаешь ты меня, то мне вдруг весело, то мне вдруг грустно. С моими мыслями сладу нет никогда.

ОКТАВИАН. Знаю, о чем грустила ты, дружок. Перепугалась ты, на нас напал страх! Что, я не прав? Сознайся же: испугалась ты, мой ангел, сердечно из-за меня!

МАРШАЛЬША. Немножечко да, впрочем, сейчас же, сейчас же в руки взяла себя: опасности для нас нет. И что могло случиться?

ОКТАВИАН (*весело*). Никаких фельдмаршалов. Только глупенький твой братец, а ты моя! да? ты моя! да?

МАРШАЛЬША (*отталкивая его*). Таверль, не надо так спешить, ведь кто всегда спешит, людей смешит!

ОКТАВИАН (*страстно*). Нет, ты моя, скажи, да?

МАРШАЛЬША. О! будь мальчик пай! будь умник у меня, будь пай! (*Октавиан хочет живо возражать.*) Нет, просим!.. ты хочешь быть на всех мужчин похож!

ОКТАВИАН (*недоверчиво вздрагивая*). Как все мужчины?

---

[1] «Ja» не переведено, вероятно, по случайности и не подписано Кузминым.

МАРШАЛЬША (*быстро поняв*). Ну, как братец мой или как мой муж.

ОКТАВИАН (*не успокаиваясь*). Бишетта!

МАРШАЛЬША (*с ударением*). Прошу тебя, не будь как все они!

ОКТАВИАН (*гневно*). Где знать мне, какие все они! (*Смягчившись.*) Знаю, тебя люблю я, Бишетта, и ты со мной была мила, Бишетта! Где ты теперь?

МАРШАЛЬША (*спокойно*). Но вот я здесь, малыш!

ОКТАВИАН. Да, это ты? Так сжать я желаю, чтоб была не в силах бежать. (*Страстно.*) Сжаться крепко, так сжаться, чтобы ты знала, вся ли моя! моя! как я весь твой, так ты моя!

МАРШАЛЬША (*освобождаясь*). Ну, будь же добр, Кин-кин. Ах, знаю я только одно лишь, что в этой жизни все быстро течет! Слышу я сердца стук, не остановится, отдыха нет ему. И все как вода, льется меж пальцев, и все исчезает из рук, лишь схватишь, все улетит, как сон, как дым!

ОКТАВИАН. Мой бог! что за слова. Хотите намекнуть мне, что и вы не моя? (*Плачет.*)

МАРШАЛЬША. Ну, будь же пай, Кин-кин! Ну, будь же пай, Кин-кин! (*Октавиан плачет сильнее.*) Ну, вот, мне ж утешать еще мальчишку, что меня через день, через два возьмет и бросит! (*Гладит его.*)

ОКТАВИАН. Через день, через два? (*Запальчиво.*) Кто вам сегодня шепчет все слова?

МАРШАЛЬША. Как важны вам слова!

ОКТАВИАН. Бишетта! (<*Он настораживатся*>.)

МАРШАЛЬША. Ведь срок, по правде, Кин-кин, ведь срок совсем не меняет тут дела. И все же время странная вещь. Дни, покуда жизнь есть, будто и нет их, но зато, протекши, лишь о себе твердят. Прошлое знать дает, след его терзает нас. В наших чертах оно течет, и в зеркале все оно во время сна струится и меж тобой и мной струится также! Тихо, будто песок льет. (*С теплотой.*) О, Кин-кин! Часто слышу, как льется безвозвратно. (*Тихо.*) Часто я встаю посреди ночи и останавливаю все часы. Одна, чего бояться мне их боя. К тому ж время нам дал создатель, что и жизнь даровал нам всем.

ОКТАВИАН (*спокойно и нежно*). Зачем, мой друг, нам предаваться грусти сильно так? Что за дело мне, если руки наши сплетают вместе пальцы, если глаза мои в глазах твоих утонут, что за дело мне! Конечно, просто нашел каприз!

МАРШАЛЬША (*серьезно*). Кин-кин мой, очень скоро, завтра, ты уйдешь, меня ради другой покинув, моложе, (*с запинкой*) красивее, чем я.

ОКТАВИАН. Хочешь словами ты отбиваться, так как руками не хватит сил?

МАРШАЛЬША (*спокойно*). Настанет все равно тот день... может, завтра, но придет, Октавиан.

ОКТАВИАН. Нет, нет, не завтра! люблю тебя. (<*Воодушевленно.*>) Нет, нет, не завтра... Но если настать должен он, знать не хочу, когда он придет! Тот день не для меня. (*Очень страстно.*) Я не желаю видеть! Зачем терзать меня, Терез?

МАРШАЛЬША. Завтра, быть может, или в другой ближайший день. Не мучу я тебя, мой друг, а это правда! ну скажи: ведь, так? ведь я права?.. Легкости надо нам с тобой, легким должно быть, с легким сердцем легче надо брать, что приходит, так же уходит... Иначе быть несчастны<м> в жизни, и бог для тех не будет милосерд.

ОКТАВИАН. Сегодня в проповедь пустилась! И подумать, что никогда тебя целовать не буду, так чтоб душа взлетела!

МАРШАЛЬША. Кин-кин, пора идти, (*кротко*) со мной расстаться, к обедне я должна сходить, потом же нужно мне к дяде Грейфенклаф! он стар и болезнен, побуду с ним, он так мне рад всегда. А под вечер я хочу вам послать записку, Кин-кин, и дам вам знать я, (*колеблясь*) как катанье в Пратере. И если «да» и вам не лень, тогда вы тоже гулять решите, и близ моей кареты, рядом, желанье быть найдете вы.

ОКТАВИАН (*тихо*). Как вам угодно, Бишетта! (*Уходит.*)

Маршальша страстно порывается вслед.

МАРШАЛЬША. Забыла я поцеловать (*звонит*).

Справа приходят лакеи.

МАРШАЛЬША. Графа скорей вернуть, забыла ему кое-что сказать!

Лакеи быстро уходят.

МАРШАЛЬША (*растроганно*). Я дала просто выйти, не могла поцеловать!

4 лакея возвращаются, запыхавшись.

1-Й ЛАКЕЙ. Уже вышел граф со двора...
2-Й ЛАКЕЙ. ...у ворот он сел на лошадь...
3-Й ЛАКЕЙ. Конюх дожидался...
4-Й ЛАКЕЙ. У ворот он сел на лошадь, как стрела...
1-Й ЛАКЕЙ. Повернул за угол, как стрела... повернул за угол, как стрела...
2-Й ЛАКЕЙ. ...и за угол, как стрела...
3-Й ЛАКЕЙ. ...и за угол, как стрела...
4-Й ЛАКЕЙ. ...повернул за угол, как стрела...
3-Й ЛАКЕЙ. Мы звали его... повернул за угол, как стрела...
2-Й ЛАКЕЙ. Кричали вслед мы...
1-Й ЛАКЕЙ. Было зря!
МАРШАЛЬША. Хорошо. Мне не нужны!

Лакеи уходят.

МАРШАЛЬША (*зовет*). Эй, Могамед! (*Входит негритенок, кланяется.*) Отнеси... (*Арапчонок подает сафьяновый футляр.*) Знаешь ли куда? То графу Октавьяну. Отдашь, скажи, что здесь (*очень спокойно*) лежит брачная роза, а уж граф сам все поймет.

Арапчонок уходит. Маршальша роняет голову на руки и так до конца сидит, задумавшись. Здесь занавес начинает медленно и бесшумно опускаться.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Гостиная у господина фон Фаниналя. Средняя дверь в прихожую. Двери направо и налево. Справа еще большое окно. По сторонам средней двери стулья у стены. В полукруглой нише потайная дверь.

Фаниналь, Софи, Марианна, Лейтмецерин (дуэнья), дворецкий, лакеи.

ФАНИНАЛЬ (*готовится к отъезду*). Высокий день, прекрасный день, невестин день, священный день. (*Софи целует ему руку.*)
МАРИАННА (*у окна*). Уж Йозеф готов и карета блестит. Какие занавески и лошади все под масть.
ДВОРЕЦКИЙ (*не без дружеской нестеснительности к Фаниналю*). Настал торжественный момент вам ехать! Сказал высокорожденный папаша сам! Приличия и нравы нам велят, чтоб встречен на пути Розы кавалер был мной. (*Лакеи открывают дверь.*)
ФАНИНАЛЬ. Во имя Божье!
ДВОРЕЦКИЙ. Будет неловко, коль у ворот встретите вы его!
ФАНИНАЛЬ. А когда вернусь, вместе с собой нареченного я приведу.
МАРИАННА. Почтеннейшего жениха фон Лерхенау! (*Фаниналь уходит.*)

СОФИ (*выступает вперед, одна*). В такой торжественнейший час моей жизни, когда ты, мой создатель, так меня вознес безмерно, не по заслугам, привел меня к алтарю.

МАРИАННА (*у окна*). Вот он уж сел. Антон и Вит[1] готовы на запятки встать.

СОФИ (*с трудом сосредотачиваясь*). Что тебе могу принести, как жертву, я?

МАРИАННА. Вот конюх подает свой бич на козлы. Во всех окнах народ глядит!

СОФИ. Смиреньем должна украшаться, надо быть скромною мне.

МАРИАННА (*с волнением*). Толпа со всех бежит сторон ничтожество!

СОФИ (*с трудом сосредотачиваясь*). Скромною быть, в уме представить грехи все, свое ничтожество и беспомощность, соблазны все!

МАРИАННА. Даже все отцы из семинарии тут, смотрят с балкона! один старик забрался к нам на фонарь.

СОФИ. Ведь матушки нет на свете, я одна. Одинока я совсем. Но все заменит предстоящий мне брак!

3 СКОРОХОДА (*издали, с улицы*). Рофрано, Рофрано!

МАРИАННА (*кричит, в восторге*). Идет! идет!

3 СКОРОХОДА (*<за сценой>*). Рофрано. Рофрано.

МАРИАННА. Он в двух каретах, четверкой одна будет, без людей. Во второй же, в шесть лошадей едет сам он, вот Розы кавалер!

3 СКОРОХОДА (*ближе*). Рофрано! Рофрано!

СОФИ (*почти без сознания*). Своей судьбой не допусти зазнаться, ни гордиться, ни зазнаваться... (*не может выдержать*). Что там все кричат?

3 СКОРОХОДА. Рофрано. Рофрано. Рофрано! Рофрано!

МАРИАННА. Названье то Розы кавалера![2] А также титулы и чины, которыми вас скоро наградят. (*Живо жестикулируя.*) Вот прислуга вся рядами! Вот лакеи отскочили прочь!

СОФИ. Будут ли так же кричать про все чины, про все званья, как приедет, называть?

МАРИАННА (*в полном восторге*). Дверцы вот открыли. Вот и он. Серебром горит, будто залит с ног до головы. Как святой архангел он хорош!

3 СКОРОХОДА (*совсем под окном*). Рофрано! Рофрано! Рофрано! Рофрано!

СОФИ. Бог милосердный! Я знаю, грех гордость для нас большой, но теперь не могу смиренной я быть. Так все поет, и кругом так светло!

Лакеи быстро отворяют средние двери.

Входит Октавиан. Он весь в белом с серебром, с непокрытой головой, с серебряной розой в руках. За ним его слуги в его цветах: белом и бледно-зеленом. Лакеи и гайдуки с кривыми венгерскими саблями у пояса. Скороходы в белой замше с зелеными страусовыми перьями. Непосредственно за Октавианом негр несет шляпу Октавиана, и другой лакей обеими руками несет сафьяновый футляр с серебряной розой[3]. За ними челядь Фаниналя. Октавиан с розой в правой руке степенно направляется к Софи, но отроческое лицо его напряжено и порозовело от застенчивости. Софи при его появлении смертельно бледнеет. Так стоят они друг напротив друга, еще более смущая друг друга своей красотой и смущением.

ОКТАВИАН (*немного запинаясь*). Меня послали с порученьем к высокородной барышне и невесте от имени[4] барона благородного Лерхенау Окса, чтоб я вам эту розу в знак любви передал.

---

[1] В оригинальном тексте «Ксавьер и Антон».

[2] Один слог в конце в русском переводе добавлен.

[3] Имеется в виду футляр от серебряной розы.

[4] Один слог в конце в русском переводе добавлен (таким образом, дуоль превращена в триоль).

СОФИ (*принимает розу*). Весьма Вашей чести благодарна. Весьма Вашей чести и навсегда я благодарна.

Смущенное молчание.

СОФИ (*нюхает розу*). Как сильно пахнет эта роза, будто свежая!
ОКТАВИАН. Да, капля есть персидского розового масла в ней.
СОФИ. О, райских роз небесный дух, как будто он к нам из сказочных стран дошел. Ведь я права?

Октавиан наклоняется к розе, которую Софи ему протягивает, нюхает и смотрит на ее губы.

СОФИ. Как будто весть из рая! Слишком крепок он и может людей пьянить, вяжет он крепко будто цепью нам сердца. (*Тихо.*) Но где-то было раз такое счастье!
ОКТАВИАН (*помимо воли, еще тише*). Но где-то было раз такое счастье!
СОФИ (*с выражением*). Туда хотела б я опять в блаженстве полном таять на пути. Одной не снесть его. Огромно так! И вечность там слилась в единый счастья час для нас, и не найти забвенья никогда уж мне.
ОКТАВИАН. Да, мальчик я, до сей поры этих чувств не знал. Но что со мной? Что так томит меня? Что так томит тебя? Будь я мужчиной, сразу мог бы разгадать, но это счастья час для нас, и не найти забвенья никогда уж мне.

Свита Октавиана выстраивается в глубине налево. Фаниналевские слуги с дворецким направо. Лакей Октавиана передает футляр Марианне. Софи стряхивает свое оцепенение и дает розу Марианне, та прячет ее в футляр. Лакей со шляпой подходит к Октавиану и подает ему шляпу. Свита Октавиана уходит, меж тем, ка<к> слуги Фаниналя выдвигают три стула на середину, два — для Октавиана и Софи и один, отступя в сторону, для дуэньи. Дворецкий уносит футляр с розой направо в дверь. Слуги Фаниналя <уходят> через среднюю дверь. Октавиан и Софи остаются уже не при народе, но продолжают смущаться.
Софи приглашает сесть, садится и дуэнья. Невидимый дворецкий запирает снаружи дверь справа.

СОФИ. Я знаю хорошо вас, cousin!
ОКТАВИАН. Возможно ль, ma cousine?
СОФИ. Да, вы ведь есть в родословной семьи в дворянской книге Австрии. Беру я каждый вечер на постель, и там ищу я будущих графских и княжеских родственников на ночь.
ОКТАВИАН. Каждый день, ma cousine?
СОФИ. Я знаю, сколько вам точно лет: шестнадцать[1] лет с половиной. Еще все имена знаю: Октавиан, Мария Эренрейх, Бонавентура, Фернанд, Гиацинт.
ОКТАВИАН. Признаться, сам их все не помню так.
СОФИ. Еще знаю (*краснея*).
ОКТАВИАН. Ну, что ж еще? что еще, ma cousine?
СОФИ (*не смотря на него*). Кин-кин...[2]
ОКТАВИАН (*смеется*). Даже это прочли?
СОФИ. Так могут вас звать только те, кто друг вам. А также дамы (думаю), те, что для вас приятны.

---

[1] Один слог в конце в русском переводе добавлен (дуоль превращена в триоль). В оригинале: «Siebzehn Jahr und zwei Monat» (Семнадцать лет и два месяца).

[2] В отличие от других французских слов, которые оставлены на языке оригинала, Кузмин транскрибирует прозвище Октавиана фонетически не совсем точно (вероятно, для большего удобства вокализации), несколько более приближенно к звучанию оригинала его можно было бы передать примерно как «Кэн-кэн» (понимая, что здесь носовые звуки, не передаваемые точно по-русски).

Пауза.

СОФИ (*наивно*). Как рада я свадьбе своей! А вы рады, нет? Или, может быть, не приходил такой вам вопрос? Правда, все по-другому будет, чем вот теперь.

ОКТАВИАН (*тихо*). О, как мила!

СОФИ. Правда, вас, как мужчину, не меняет брак, мне же сначала нужен муж, меня создать. Зато буду потом так благодарна мужу.

ОКТАВИАН (*тихо, пораженный*). О, боже! Как мила, добра. Я будто сам не свой.

СОФИ. Поверьте, никогда срамить я не стану сан иль званье (*быстро*). Вам другой такой девицы не найти, что до крестин, что до похорон, все знаю я. А если кто заспорит, так в ухо дам. Вы не смейтесь! Ах, я скора на руку, страх! всего сильнее сердят меня наглость или сальности.

ОКТАВИАН (*живо*). Но кто ж позволить может себе дерзость иль сказать вам сальности, вы так чисты и невинны, и краше вас другой нет!

СОФИ. Полно шутить, mon cousin!

ОКТАВИАН. Как, разве б я посмел?

СОФИ. Смейтесь, пожалуйста, надо мной, стерпеть я могу и насмешку от вас, потому что ни разу человек из близких или дальних так по нраву не был мне, как вы.

Средние двери отворяются. Все трое встают и отходят вправо. Фаниналь церемонно вводит Барона и подводит к Софи, пропуская его вперед. Лерхенауевская челядь следует за ним. Впереди домашний духовник и Лейб-лакей. Затем Лейб-егерь с парнем, «похожим» (на Барона)[1], у него пластырь на расквашенном носу и платье в репейниках. Все они, как и их господин, с миртовыми веточками. Фаниналевские слуги остаются в глубине.

СОФИ. Вот и пришел нареченный жених.

ФАНИНАЛЬ. Я представляю Вашей чести нареченную вам.

БАРОН (*делает поклон. Потом Фаниналю*). Очень рад! Примите мой привет! (*Целует руку у Софи и разглядывает ее.*) Фасон руки хорош. Одобряю вполне. Не часто можно встретить средь простых такой фасон!

ОКТАВИАН (*вполголоса*). Меня бросает в жар.

ФАНИНАЛЬ. Позвольте вам еще представить барышню Марьянну Лейтметцерин... (*Марианна три раза приседает.*)

БАРОН (*которого тот нечаянно толкнул*). Дайте пройти. Не лучше ль нам поклон сделать пред розы кавалером?

Подходит вместе с Фаниналем к Октавиану, кланяясь все время. Октавиан отвечает на поклоны.

СОФИ (*к Марианне, стоящей справа, вполголоса*). Что это за манеры? Будто он барышник и пришел сюда, чтоб лошадей менять.

МАРИАННА. Могу сказать: мы не стесняем гостя никак! весь он нараспашку! и не знай верно я, что такой этот франт, такой бы номер даром не прошел.

БАРОН (*<к Фаниналю>*). Я удивляюсь, как его черты напоминают мне лицо одной особы, незаконной сестренки. (*Запанибрата.*) Ведь нет секретов между своими людьми. Я от княгини слышал сам. (*<Спокойно.>*) При том же Фаниналь должен согласиться... зачем стесняться родных? Это не укор, (*шире*) и для Рофрано не беда, что папаша его в порядочном кругу проказничал порой! (*смеется*) покойный был проказник! Я и себя не исключу!

СОФИ. Ах, чешется рука: какой нахал! И он нареченный жених. Рябой к тому же он совсем! Боже мой!

---

[1] Пояснение в скобках («на барона») принадлежит переводчику.

БАРОН (*к Фаниналю*). Вот там вот... посмотреть на длинного блондина позади, указывать не буду пальцем, можно и так угадать по благородной и прямой осанке. Верите ль? Парень совсем не плох... Молчу, ведь я ему отец... должен признаться: ловкий плутяга!

МАРИАННА. Ну, если не была сбита спесь мамзель гордячки, то стоит оглянуться вам, чтоб увидать, что теперь уж сбита спесь.

СОФИ. Хотела б знать еще, чего мне ждать!

МАРИАННА. Хотела б знать еще, чего мне ждать! Ведь он придворный камергер и барон, тебе в мужья и как защитник небом послан. Ясно видно по всему.

Дворецкий вежливо подходит к слугам Лерхенау и уводит их. Потом уходит и Фаниналевская дворня, кроме двоих, которые подают вино и сладости.

ФАНИНАЛЬ (*<к Барону>*). Угодно, может быть, вам токайского выпить.

БАРОН (*свободно, но ритмично*). Вот молодец, он знает свое дело! Токайского старого выпить для молодой девицы. Чрезмерно я доволен. (*Октавиану.*) А если б помогли мне устроить с глазу на глаз свиданье с той сестренкой... могло бы выйти... был бы тогда без конца вам обязан я.

ОКТАВИАН (*язвительно*). Меня удивляет Ваша милость, у вас отменные манеры, завтра пошлю к вам друзей (слышите?) для разговоров...

БАРОН (*грубо*). Да я условился уж с ней, нужно лишь время и час выяснить. (*Барон берет Софи за руку и ведет с собою.*) А вы совсем что-то притихли там! Eh, bien![1] Ну, расскажите нам, мне и кузену Таверль, что в предстоящей свадьбе к себе привлекает больше вас?

СОФИ (*увертывается*). А вам на что?

БАРОН (*любезно*). Ба! Мне на что? Да? Пододвиньтесь-ка ко мне, и я вам объясню, что привлекает... (*та же игра. Софи отстраняется с большей силою*). Может, вы предпочли бы, чтоб руководил тут всем церемониймейстер? С канителью? Да «ваша честь», да «ваш слуга», «имею честь», «покорный раб»?

СОФИ. Была бы не прочь, чтоб он поучил вас же!

БАРОН (*смеется*). Что за вздор! Мы вместе! Что еще желать мне? Для откровенных дружеских бесед довольно быть в своем кругу.

ФАНИНАЛЬ (*до сих пор предлагал уже второй стул Октавиану, который отказывается, про себя*). Что? Это сон! Сидит себе фон Лерхенау и преспокойно дочь ласкает, (*сильнее*) как будто уж его она, и тут стоит Рофрано, как и быть должно, ведь граф Рофрано, первый сорт, он брат родной маркиза Оберштрухзес!

ОКТАВИАН (*про себя*). Да это скот, (*в гневе*) хотел бы с ним столкнуться со шпагой наголо, где б слышать крик никто не мог, хотел бы только одно то!

СОФИ (*к Барону*). Пустите, прочь! ведь мы не так близки!

БАРОН (*<к Софи>*). Стесняет немного вас братец Таверль? Совсем напрасно. Вот в Париже, а ведь он для всех манер послужил школой, там всегда, где новобрачных пара, туда бегут, чтоб посмотреть, даже приглашенья шлют знакомым, даже король бывает.

Барон делается все нежнее, Софи насилу может сопротивляться.

ФАНИНАЛЬ (*про себя*). Если б стеклянным был мой дом, все бы завистники, что в Вене у меня, все бы толпою сошлись посмотреть на срам! Тогда лучше уж настежь двери все открыть тут, пусть идут!

ОКТАВИАН (*бесясь*). Как я могу терпеть его, наглец, и так нахален с ней! Отсюда прочь скорей бежать!

---

[1] Ну, хорошо! *(франц.)*

БАРОН (*<к Софи>*). Уловки надо прочь! Ты все равно моя! (*К Софи.*) Оставь дурь, покорись! Пойдет все как по маслу! (*Почти вне себя, лаская ее.*) Это мое все! Худенькие плечи! И вся тоща, неважно, надо знать, знать, в какой почет тебя я облеку! Счастливым был род Лерхенау всегда!

Софи вырывается и отталкивает его.

БАРОН (*доволен*). Все-таки вы капризунья злая! (*Преследует ее.*) Вся кровь прихлынула к щекам твоим, поди, рука горит?

СОФИ (*краснея и бледнея от гнева*). Что вам рука моя!

Октавиан в немом бешенстве бросает на пол стакан, который держал в руке. Тот разбивается вдребезги. Марианна грациозно обегает за Октавианом, подбирает осколки и с восторгом возвращается.

МАРИАННА. Он человек совсем простой, жених барон! смотреть приятно, как бесцеремонен и прост жених барон!

БАРОН (*к Софи*). Мне другой не надо. Всякая с нежностями, томностями счастья мне доставить не могла б!

СОФИ (*резко, прямо в лицо*). Я думаю, что его вам не дам!

БАРОН (*добродушно*). Оно придет, совсем неважно, думать или нет.

МАРИАННА (*к Фаниналю*). Он человек совсем простой, жених барон! смотреть приятно, как бесцеремонен и прост жених барон!

ОКТАВИАН (*про себя, побледнев от гнева*). Скорее вон, без всяких слов! а между тем стою и сам не знаю, чем смущен. Скорей бежать из дома навсегда!

Между тем дворецкий вводит стряпчего и тихонько докладывает об этом Фаниналю.

ФАНИНАЛЬ (*дуэнье*). Если б стеклянным был мой дом, все бы завистники, что в Вене у меня, тогда бы все бы толпою сошлись посмотреть на срам!

Фаниналь идет в глубь сцены к стряпчему, говорит с ним и рассматривает бумаги, принесенные писцом.

СОФИ (*сквозь зубы*). Еще никто со мной так нагло говорить не смел! (*Пылко.*) Что, хочется мне знать, у вас в уме?

БАРОН (*добродушно*). Вот, скоро ночь придет, и будет ясно, что такое я для вас. Как в песне сказано. Она известна? (*Покачивается чувствительно.*) La, la, la, la, la... (*чувствительно*). Всего меня забирай! Со мной, со мной и в каморке будет рай, без меня, без меня каждый день как ползет, со мной, со мной (*грубо и цинично*) ночка как миг пройдет, ночка как миг пройдет... (*Все сильнее прижимает ее к себе, та отбивается и отталкивает его.*)

ОКТАВИАН (*будто не видит, но смотрит на все происходящее*). Я на горячих углях! Теряю сам себя, и искупил я в этот час я все мои грехи.

МАРИАННА (*спешит к Софи*). Он человек совсем простой, жених барон! смотреть приятно, как бесцеремонен он (*идет вслед за Софи*), как бесцеремонен он, жених барон!

Фаниналь и стряпчий с писарем выходят вперед налево.

БАРОН (*про себя, довольный*). Нет, правда, клянусь, удачливы Лерхенау всегда! И ничто никогда так меня не влекло и не воспламеняло так, как вот такой отпор.

Как только увидел Барон стряпчего, обращается сухо к Софи, не задумываясь о последствиях.

БАРОН. Меня дела там ждут: извинить прошу вас: в делах порядок нужен. К тому ж наш братец Таверль здесь займется с вами.

ФАНИНАЛЬ. Так угодно вам начать, любезный зять?

БАРОН (*серьезно*). Начать, конечно, надо. (*Проходя мимо Октавиана, дружески.*) Предупреждаю, что можно приударить малость, братец, здесь или в будущем: она из самых недотрог, расшевелить ее полезно только будет. Будто с норовом лошадь необъезженная! До брака все дичатся, после все пройдет. А то и так! Брачных уз святой прием до брака уж знаком!

Барон идет влево. Слуга, впускавший стряпчего, отворяет левую дверь. Фаниналь и стряпчий готовы идти, но Барон взглядом останавливает Фаниналя и заставляет его идти за собою в трех шагах расстояния. Фаниналь отступает. Тогда Барон идет вперед, наблюдая, чтобы расстояние в три шага не уменьшалось, важно и торжественно, в двери налево. За ним Фаниналь, потом стряпчий, потом писарь. Слуга затворяет левые двери и уходит, оставляя средние двери открытыми. Слуга, подававший вино, ушел еще раньше. Софи стоит справа, смущенная и пристыженная. Дуэнья делает книксен затворенной двери. Октавиан озирается, все ли ушли, быстро подходит к Софи, трепеща от возмущения.

ОКТАВИАН. И этот человек вам в мужья, ma cousine?

СОФИ (*тихо, делая шаг к нему*). Нет, ни за что! Мой бог, остаться б нам одним, имею просьбу к вам, имею просьбу к вам!

ОКТАВИАН (*вполголоса, скоро*). Какая просьба есть у вас? Скоренько, ну!

СОФИ (*делая еще шаг к нему*). Боже мой! Вы спасти могли б, но как мне помочь вы могли бы, если он вам родственник.

ОКТАВИАН (*резко*). Так зовусь по обычаю: слава богу, я такого братца только здесь в первый раз и увидал.

Через переднюю пробегает одна из служанок местных. Лерхенауская дворня ее преследует. Лейблакей и тот, что с пластырем на носу, гонятся за хорошенькой горничной и загоняют ее в угол залы. Дворецкий идет их разгонять.

<ФАНИНАЛЕВ ДВОРЕЦКИЙ>. Чужая дворня перепилась вся до черта и будто с ума сошла, в тысячу раз она гаже басурманов!

МАРИАННА. Что ж не позвали вы наших, где наши все?

Помогает дворецкому. Освобождают жертву и уводят ее. Лакеи тоже исчезают. Передняя пуста.

СОФИ (*теперь, когда за ней не наблюдают, спокойным голосом*). Довериться могу вам, mon cousin, как в целом свете никому, от вас спасенья жду себе, когда помочь желанье есть!

ОКТАВИАН. Ты прежде себе поможешь, а там я тебе, прежде сделай, как ты, потом сделаю я!

СОФИ (*доверчиво, нежно*). Но что должна сначала сделать я?

ОКТАВИАН (*тихо*). Сама должна знать ты!

СОФИ (*пристально на него смотрит*). А как же ты поступишь для меня? Откройся мне!

ОКТАВИАН (*смело*). Одна ты дашь ответ за нас обоих!

СОФИ. Как, за двоих? Скажи мне еще раз!

ОКТАВИАН (*тихо*). За двоих!

СОФИ (*с восторгом*). Ни разу голос так прекрасно не звучал!

ОКТАВИАН (*сильнее*). Для нас двоих ты защищайся и будь тем...

СОФИ. Будь тем...

ОКТАВИАН. ...чем ты есть.

Софи берет его руку и целует ее раньше, чем тот мог воспротивиться, он целует ее в губы. Октавиан пока держит ее, прижавшуюся, в своих объятиях.

ОКТАВИАН (*нежно*). Свой взор туманя слезами, ты шла ко мне, судьбу свою кляня, весь страх свой создаем мы сами. Твоей душе подвластен я. Теперь я стал для милых

глаз вся радость, и я не знаю, как, как все блаженство, вся сладость в тебе одной слилась. Ответь мне иль ответствуй молчаньем, своей ли волей вслед за мной пошла ты? Да или нет? Нет или да?[1] Нельзя всего сказать словами, но твой поступок прав. Как? Нас вела беда? лишь беда?

Из потайных дверей выходят слева Вальцакки, справа Анина. Молча бесшумно приближаются на цыпочках.

ОКТАВИАН. Свое блаженство строим сами, в твоих чертах мне целый свет. Да, спора нет, любовь для нас, быть может, лишь виденье, сон, но сладко манит он... чувствуешь ты все так же, друг, как я, мой друг, душа, я навек с тобой, навсегда с тобой. Душа моя, судьба связала нас навсегда с тобой.

СОФИ (*к <нему>*). Могу я на груди прижаться, не помня больше ни о чем, когда с тобою я вот тут вдвоем, что мне враг, нечего бояться. Так, быть с тобою здесь в молчанье, чего еще желать, открыться будто птички на свиданье: сладко и тайно: «Он здесь», — все вспоминать! Должна бы я душой лишь страх терпеть, во мне ж готова душа от радости блаженно петь. Нельзя всего сказать словами! Может, не прав поступок мой? Вела нас в том беда... Ты мой навсегда!

Итальянцы прячутся за креслами.

СОФИ. Тебя мне краше нет, твой взор как солнца свет... И мне один ответ: Ты счастья рассвет! И потом, что мне весь свет? Свет мне в тебе, останься со мной, останься так. Судьба меня с тобой связала, но я тебя не знала, о, останься так! Судьба с тобой меня связала! Когда б твои желанья знала... останься, останься здесь ты со мной.

Итальянцы выскакивают, Анина схватывает Софи, Вальцакки Октавиана.

АНИНА (*кричит*). К нам, барон фон Лерхенау! К нам, барон фон Лерхенау! К нам, барон фон Лерхенау!

ВАЛЬЦАККИ (*кричит*). К нам, барон фон Лерхенау! К нам, барон фон Лерхенау! К нам, барон фон Лерхенау!

Октавиан отскакивает в сторону.

ВАЛЬЦАККИ (*устав, говорит к Анине*). Ну, беги за бароном! Ну, скорее! Подержу я, ты беги!

АНИНА. Как я могу бежать, ты пойди сам.

ВАЛЬЦАККИ. К нам, барон фон Лерхенау!

АНИНА. К нам, барон фон Лерхенау! Ну, скорей спешите к нам! Ну, скорей спешите к нам! Ессо![2]

ВАЛЬЦАККИ. Здесь попался в руки нам с невестой вашей кавалер! Ну, скорей спешите к нам! Ессо!

Барон выходит из левых дверей. Итальянцы бросают свои жертвы, отскакивают и подобострастно кланяются Барону. Барон, скрестивши руки, наблюдает группу. Тяжелое молчание. Софи в страхе прижимается к Октавиану.

БАРОН. Итак, мамзель! что можете сказать мне?

Софи молчит.

---

[1] В оригинальном тексте повторяются слова «Ja, oder Nein?».

[2] Вот! *(ит.)*.

БАРОН (*не очень огорченный этим*). Ну, порешить пора.
СОФИ. Мой бог, что мне сказать вам? Меня вам не понять!
БАРОН (*добродушно*). Увидим это мы.
ОКТАВИАН (*делая шаг к барону*). Ваша милость, должен сообщить вам, что в положенье и ваших здешних дел случилась перемена вдруг.
БАРОН (*добродушно*). Перемена?[1] да? нет никакой!
ОКТАВИАН. Об этом сейчас я скажу вам! Невеста...
БАРОН. Эй, вы не дурак! Вы время не теряли в свои шестнадцать лет. Я вас могу поздравить!
ОКТАВИАН. Невеста...
БАРОН. Все понятно мне, я сам все вижу! Ведь старый пес всегда смешон щенкам проворным!
ОКТАВИАН. Невеста...
БАРОН. Ну, что ж молчит? или вас выбрала вести переговоры!
ОКТАВИАН. Невеста...

Октавиан делает остановки, чтобы дать Софи говорить.

СОФИ (*в страхе*). Нет, нет, я не открою рта, скажите вы!
ОКТАВИАН (*смело*). Невеста...
БАРОН (*передразнивая*). Невеста! невеста, невеста, невеста! полно ломать эти фарсы, довольно! теперь оставьте нас, я выйду из себя!
ОКТАВИАН (*решительно*). Невеста, в двух словах, дает вам свой отказ.
БАРОН. Не для вас тот вопрос, мне у вас не учиться. (*К Софи.*) Ну, идемте за мной, осталось дело там за подписью лишь вашей.
СОФИ (*отступая*). Нет, не пойду я вслед за вами никуда!
ОКТАВИАН (*останавливаясь между ними и левой дверью*). Прошу понять: невеста поручила мне сказать, что она не хочет брака с вами теперь и никогда!
БАРОН. Скандалы? детский вздор! (*С видом торопящегося человека.*) У нас еще хлопот так много. Так много дел! (*Берет ее за руку.*)
ОКТАВИАН (*становится перед дверью*). Если в вас благородства еще хоть капля есть, поймите, что словами я задел вашу честь.
БАРОН (*будто не слышит, к Софи*). К счастью, здесь, скажу вам, сквозь пальцы я смотрел. Отсюда видно ясно, в ком есть благородство!
ОКТАВИАН (*ударяет по шпаге*). Но найдется средство на таких, как вы, чтоб обуздать их!
БАРОН. Да? Разве? как никак!
ОКТАВИАН (*разражается*). Считать не могу я за дворянина вас!

Барон не оставляет Софи и продвигает ее к двери.

БАРОН (*величественно*). Мне дела нет, кем вы считаете меня, а так как мы сродни, то мне, конечно, жаль (*делает вид, что независимо ведет Софи к средней двери, меж тем как итальянцы жестами указываю ему дорогу*), что я, что вы так взглядами разошлись! Ну же! Выйти к отцу давно вам надо, там готово все уж давно!
ОКТАВИАН. Но вам, надеюсь, выйти не трудно на двор, тут есть совсем удобный садик.
БАРОН (*продолжает путь с напускною непринужденностью, ведя Софи за руки, через плечо*). Сказать по правде, занят я сейчас. Неудобно опаздывать к делу. И потом обида невесте есть.

[1] Добавлена одна нота для эквиритмичности.

ОКТАВИАН (*хватает его за полы*). Ах, дьявол! что за наказанье с ним! Но в эту дверь живым не войдешь! Кричу я прямо вам в лицо: считаю я вас за мошенника и за вора, и за лжеца от природы, за грязного парня без намека на знанье и честь! И вот, клянусь, я везде буду вас чернить!

БАРОН (*вставляет <в рот> два пальца и пронзительно свистит*). <Как> дерзкий мальчуган известны вы, куда как бойки на слова (*смотрит на среднюю дверь*). Но, слава богу, в том же городе, знают все, есть человек, доступ ему открыт до самого Двора! почтенный, и не требует то доказательств, так что бросьте слова и с дороги ступайте прочь.

Дворня Лерхенау в полном составе выходит из средней двери; Барон удостоверяется в этом, снова оборачиваясь назад.

Барон делает движение к Софи и к Октавиану, надеясь теперь обеспечить себе Софи и выход.

БАРОН. Было бы очень жаль, если б пришлось прибегнуть...

ОКТАВИАН (*в бешенстве*). Как же вы смеете вмешивать ваших холопов в ссору меж мной и вами?! К оружью, или горе вам! (*Обнажает шпагу.*)

Лерхенауская дворня, сделавшая уже шаг вперед, сразу растерянно остановилась.

СОФИ. Мой бог, что будет здесь сейчас?!

Барон делает шаг, чтобы захватить Софи.

ОКТАВИАН (*кричит*). Ну, дьявол, к шпагам! или я вас зарежу!

БАРОН (*немного отступает*). В глазах у дамы! Фуй! где ваш хороший тон?

Октавиан бешено бросается на барона. Барон обнажает шпагу и неловко выпадает на острие Октавиановой шпаги, <которая> ранит его в верхнюю часть руки. Слуги бросаются вперед. Слуги бросаются на Октавиана. Тот отскакивает вправо и переходит в нападение, причем шпага молниеносно описывает круги. Духовник, Вальцакки и Анина спешат к Барону, опустившемуся на один из стульев, оставшихся посереди комнаты.

БАРОН (*роняет шпагу*). Ай! ай! убит, на помощь! ранен, ранен! (*ревет*) ране<н>!

Итальянцы и слуги окружают его и скрывают от глаз публики.

БАРОН. Кровь из меня течет! Врача, повязку! повязку, и дайте знать! Я умру сейчас, как пить дать! арестовать! давайте знать! давайте знать!

ДВОРНЯ ЛЕРХЕНАУ (*больше для показа нападает на Октавиана*). Ну, раз, два! Ну, раз, два! Не робей! Черта с два! Нет ему выручки! Прямо бей, не робей!

АНИНА (*разглагольствует перед слугами*). Прекрасна кавалер и невеста тут сошлись, был уж раньше грех, познакомились они.

Вальцакки и духовник стаскивают кафтан с Барона, который все время громко стонет.

<ФАНИНАЛЕВЫ СЛУГИ>. Кто-то заколот? Кто? Вон тот? Кто? Приезжий гость? Кто же? Прекрасный кавалер? Кто же, жених иль кто? Надо их скорей связать! Кто ж из них тут дуэлянт? Тот вот! Весь в белом он! Как, этот дуэлянт? Кто? То розы кавалер! Но за что же? За нее! Все за нее? За нее! Из-за любви все! Вот скандал! Жертвой пал! Вот, на невесту взгляните! бледна как! пал ведь жених ее!

СОФИ (*налево впереди*). Все это будто сон! Страшный, как божий гром, что грянул в ясный день. Слышу, со мною он, как горяча рука! Слышу, весь страх далек, и свободна душа, и судьба вся в блеске дня, так светла, хороша!

ОКТАВИАН (*нападая на противников*). Ну, подходи хоть всей ватагой! кто сунет нос свой, хвать его шпагой!

Дворня Лерхенау оставила Октавиана и переходит к близ стоящим девушкам Фаниналя.

ДВОРНЯ ЛЕРХЕНАУ. Ну, сюда скорей тряпок! Юбки и платки в дело! Полно, надо делать вместе, делать бинт для ихней чести! Делать бинт!

Дуэнья пробирается к Барону. Все образуют различные группы.

БАРОН. Я крови видеть смолоду не мог, тут моя еще!
ДУЭНЬЯ <МАРИАННА>. Ах, какой храбрец! Вам пришел конец! Жаль, смотрят на вас! вот несчастный час!
СОФИ (*в отчаянье, к Октавиану*). Ангел!
ОКТАВИАН (*в отчаянье, к Софи*). Ангел!

Фаниналь входит в левую дверь, за ним стряпчий с писарем, оставшиеся от страха у дверей.

АНИНА (*приседает и с готовностью докладывает Фаниналю*). Прекрасный кавалер и невеста тут, сударь, здесь себе хотели найти приют, сударь! Вспыхнул в бароне ревнивый пыл, сударь, он вполне по всем правилам светским поступил, сударь!

Дворня Лерхенау делает вид, что для перевязки им необходимо платье самых хорошеньких молоденьких служанок. Драка между ними.

БАРОН (*стонет*). О! о! о! (*Прикрикивает на дуэнью.*) Зачем об одном нам твердить, когда нужна мне помощь?

Фаниналь сначала онемел, потом всплескивает руками и ломает их. Дуэнья хлопочет около Барона. Софи при виде отца становится около Октавиана, тот опирается на шпагу.

ФАНИНАЛЬ. Дражайший зять! Что вижу я? Святые силы! Нужно ж случиться так в доме моем несчастье! за медиком скорей послать! Скорее! Лучших коней моих насмерть загнать! Никто из вас не сумел догадаться раньше, что сделать?! Что ж я даром кормлю здесь эту свору, чтобы в собственном моем дому такой пришлось мне срам терпеть? (*К Октавиану со сдержанным гневом.*) Ну, а от вас, любезный, я совсем другого ожидал!
БАРОН (*стонет*). О-о! О, о!
ФАНИНАЛЬ. Видеть, как кровь барона, что вода, на пол струей течет. (*К Октавиану.*) О, фуй, ведь это ординарнейший разбой!
БАРОН. И как кровь моя юна, жива, — не остановишь! О!
ФАНИНАЛЬ (*к Октавиану*). Должен сказать по чести (*поправляясь*) от вас, как от графа, мог я ждать (*с укором*) совсем другого поведенья в доме.
ОКТАВИАН (*светски*). Примите сожаленья сверх меры, сам я удручен тем, что случилось. Я все же ни при чем. В другое время, но не сейчас, узнает ваша милость все, как было, из уст mademoiselle Софи!
ФАНИНАЛЬ (*с трудом пересиливая себя*). Пускай же при вас скажет!
СОФИ (*смело*). Если отец позволит, все рассказать готова. Жених мой вел себя вовсе не так, как надо.
ФАНИНАЛЬ (*в гневе*). Говоришь ты о ком? бароне фон Лерхенау? Ведь не его же ты учить собралась.
СОФИ (*спокойно*). Мне все равно. Мне все равно, кто он такой.
ФАНИНАЛЬ (*все еще гневно*). Вам все равно?
СОФИ. Вполне. И свое слово мне прошу вернуть!
ФАНИНАЛЬ (*глухо, про себя*). Ей все равно. Вполне... Слово вернуть... Лежит тот ранен. (*Насмешливо.*) Рядом с ней мальчишка. (*Разражаясь.*) Скандально! Как? Мне расстроить этот брак! Всем завистникам, всем соседям, всем врагам моим выдать

на срам. Врача позвать! Может, умру тут... (*К Софи, в сильном бешенстве.*) Ты вступишь в брак!

Врач приходит и сейчас же принимается делать Барону перевязку.

ФАНИНАЛЬ (*к Октавиану, из почтения к его графскому титулу стараясь прикрыть свою грубость преувеличенною светскостью*). Имею честь покорной просьбой к Вашей чести обратиться: поскорей отсюда удалиться, от посещений нас избавить! (*К Софи.*) Слышишь ты! Ты замуж выйдешь за него, хоть ранен он, хотя бы он завтра помер! (*Кланяется Октавиану безукоризненно вежливо, но вполне недвусмысленно.*)

Доктор успокаивает жестами больного, чтобы тот не двигался.
Октавиан собирается уходить, но хочет сказать еще что-то Софи. Наконец замечает поклоны Фаниналя.
Октавиан ищет свою шляпу, одна из служанок находит ее под ногами и с поклоном передает ему.
(Второй <поклон>, третий поклон[1] разъяренного Фаниналя.)

СОФИ (*торопится сказать так, чтобы уходящий Октавиан мог ее слышать*). Замуж не выйду за него я никогда! (*Октавиан отвечает на поклон.*) Я повешу к своей спальне замок!
ФАНИНАЛЬ. Ах, на замок? Довольно слуг! Они в карету вас посадят силой.

Игра между ним и Октавианом продолжается. Тот шаг за шагом отступает, не теряя Софи из глаз.

СОФИ. Из экипажа прыгну и сбегу от вас.
ФАНИНАЛЬ. Ах, спрыгнешь из кареты? Так буду сам держать, чтоб ты не убежала.

Дворецкий заставляет прислугу уйти, сцена пустеет, только дворня Лерхенау стоит сзади него.

СОФИ. Тогда священнику скажу «нет» вместо «да, согласна»!
ФАНИНАЛЬ (*та же игра*). Ах, так «нет» вместо «да, согласна!»? Так постригу в монашки. Будешь помнить! Марш! Прочь отсюда, живо![2] уходи из дома! и навсегда!
СОФИ. Простите, вас прошу, была послушной я. Простить меня прошу вас в первый раз.
ФАНИНАЛЬ (*затыкает уши*). Из дома вон! Из дома вон!
ОКТАВИАН (*быстро вполголоса*). Только будь твердой, счастье, о радость, доверься мне!

Дуэнья толкает Октавиана к выходу, тот уходит.

ФАНИНАЛЬ. Из дома вон!
ДУЭНЬЯ (*тащит Софи за собою направо*). Уйдите с глаз отцовских вы покуда. (*Закрывает дверь.*)
ФАНИНАЛЬ. Из дома вон! (*Спешит к Барону.*) О, как я счастлив. Ах! разрешите мне обнять вас!
БАРОН (*от объятий заболела рука*). О! о! О! о! Исус! Мария!
ФАНИНАЛЬ. Вот я вас! (*В правую сторону с новым жаром.*) В монашки! (*к средней двери*) в заточенье! из дома вон (*слабее*) из дома вон!
БАРОН. Так, так! Так, так! глоток чего напиться!
ФАНИНАЛЬ. Вина? Пивца? иль меду, может, дать вам?

Доктор боязливо предупреждает знаками.

---

[1] Специально отмечены аккордами в нотном тексте.

[2] Первоначальный вариант: Утро вечера мудренее!

ФАНИНАЛЬ (*жалостливо*). Такой барон, такой барон, так гнусно изувечен! Такой барон... и у меня в гостях! Но чем скорее будет свадьба! я слово дал!

БАРОН (*слабо*). Так, так!

ФАНИНАЛЬ (*к двери направо, с жаром*). Я слово дал!

БАРОН. Так, так!

ФАНИНАЛЬ (*к Барону*). За вашу ласку благодарю до гроба. Мой дом — ваш он вполне. Бегу подать вам (*направо*). В монашки упеку. (*К Барону.*) Я так смущен. (*Почтительно.*) Знаю я, чем услужить могу я вам. (*Убегает.*)

Барон, доктор и баронская дворня остаются одни. Входит слуга с вином и прислуживает Барону.

БАРОН. Лежу вот... чему же и случиться с дворянином здесь, в столичной стороне? (<*Откровенно.*>) Совсем мне не к лицу! Когда б то было в божиих руках, вернулся б домой! (*Хочет пить, но от движения боль возобновляется.*) О! о! О, дьявол! О-о! О-о! Вот мальчишка проклятой![1] уши надо драть, шлепками накормить бы! (*входя в азарт*). Скверный молокосос! вот бы ко мне попасться, попасться, попасться, в собачью будку запер бы я, черт побери! На скотный двор, в свинарник запер, так доканал бы, что сразу звон в ушах пошел.

Слуги Лерхенау вдруг принимают воинственную осанку и говорят по направлению к двери, куда ушел Октавиан.

СЛУГИ ЛЕРХЕНАУ (*глухо*). Вот попался б нам, рад бы не был сам! Мы тебя... дай срок, проклятой щенок!

БАРОН (*к Фаниналевскому слуге, который ему прислуживает*). Налей вина мне! Ну!

Доктор дает Барону бокал.

БАРОН (*немного в лучшем настроении*). И все ж забавно, как господчик этот в свои шестнадцать лет совсем не знает свет: думал, бог весть, как мне тут навредил, ха, ха! вышло все не так, как думал! пустяки все, невеста хоть немного и строптива нравом, это в счет нейдет! (*Все добродушнее.*) Ничто не может так меня возбудить, вся закипает кровь! ничто не молодит, как вот такой отпор!

СЛУГИ ЛЕРХЕНАУ (*глухо*). Разом все пойдем на щенка вперед! Спрячься под столом, мы тебя найдем!

БАРОН. Любезный доктор, можете идти! идите спать, (*колеблясь*) спокойной ночи, доктор! А я еще один стакан! и следую за вами! (*Осушает второй бокал.*) Спокойной ночи!

Анина прокрадывается из передней, с письмом в руке.

БАРОН. Часа два за столом... (*все тише*) да, хватит время: (*про себя тихо*) без меня, без меня. Каждый день как ползет, со мной ночка как миг пройдет.

Анина становится так, чтобы Барон ее заметил, и делает знаки ему письмом.

БАРОН. Мне?

АНИНА (*ближе*). От вам известной.

БАРОН. Но кто здесь известен?

АНИНА (*совсем близко*). Вам прямо в руки передать велели тайно.

БАРОН. Ну, дай!

Слуги без церемонии берут бутылку с вином и осушают ее.

---

[1] Пропуск слова (слога) в переводе.

БАРОН. Что за письмо?! (*Берет левою рукою письмо и старается прочесть, держа далеко от глаз.*) Там есть мои очки, поищи-ка (*недоверчиво*). Нет, не ищи! письма читать умеешь? На!

АНИНА (*берет письмо и читает*). «Мой кавалер! Я завтра свободна вечерком, приду я охотно, только стыжусь я своей княгини, я еще так невинна. От известной Мариандель, камеристки и влюбленной. Если вы не забыли имя скромной служаночки. Жду я ответа».

БАРОН (*в восторге*). «Жду я ответа!» Идет как по маслу, как и здесь! а в этом есть пикантность, яд и блик (*развеселившись*). Всегда я повторял, что Лерхенау везет. Поди к столу (*с удовольствием*). Надо ответ дать полный ласки.

АНИНА. Рада служить вам, кавалер, но я для вас старалась.

БАРОН (*не слыша, про себя*). Без меня, без меня каждый день как ползет...

АНИНА (*настойчивее*). Но я для вас старалась, Ваша милость.

БАРОН. Идет! Со мной, со мной, со мной... ночка как миг пройдет.

Анина еще делает просительные жесты.

БАРОН (*к Анине*). Все разом, попозднее, все в конце. Ждет ведь ответа. Ну, теперь скорее. В комнате там все для писанья есть, — и там же я продиктую наш ответ.

Анина идет, но делает по направлению к Барону угрожающие жесты, взбешенная его скупостью. Барон делает последний глоток.

БАРОН. Ночка как миг пройдет, ночка как миг пройдет, миг пройдет... (*Медленно идет в свою комнату, лакеи за ним.*) Со мной, со мной, со мной... ночка как миг пройдет.

Занавес медленно опускается.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

Вступление и пантомима

Отдельная комната в гостинице. В глубине налево альков, в нем кровать. Альков закрыт задергивающейся занавеской. Посередине налево горящий камин. Над ним зеркало. Впереди слева дверь в соседнюю комнату. Перед камином стол, накрытый на два прибора. На нем большой подсвечник во много свечей. Посередине дверь в коридор. Около нее справа буфет. Справа в глубине глухое окно, поближе справа же окно на улицу. На буфете подсвечник со свечами, на камине и стенах тоже свечи. Горит только одна свечка в подсвечнике на камине. Комната в полумраке. Анина одета, как дама в трауре, стоит на сцене. Вальцакки поправляет ей покрывало, платье, отходит, осматривает ее, берет тушь и подводит ей глаза. Левая дверь осторожно приоткрывается, показывается голова и быстро исчезает. Потом входит не вполне приличная с виду, но степенно одетая старуха, открывает широко дверь и почтительно впускает Октавиана. Он в женском платье, в чепчике, какие носят горожанки.

Октавиан, за ним старуха, подходит к двум другим, наконец их замечает Вальцакки, прекращает свою работу и кланяется Октавиану. Анина не узнает переряженную, от удивления не знает, что делать, и делает глубокий книксен. Октавиан роется в кармане (не как дама, а как мужчина, причем заметно, что под женским платьем у него мужское платье и ботфорты, но без шпор) и дает Вальцакки кошелек.

Вальцакки и Анина целуют ему руку, Анина поправляет Октавиану косынку. Входят пятеро господ подозрительного вида слева. Вальцакки делает им знак подождать. Они становятся налево около дверей. Часы бьют половину. Вальцакки вынимает часы, показывает Октавиану: уже

поздно. Октавиан проворно уходит налево, в сопровождении старухи, которая очевидно исполняет роль дуэньи. Анина идет к зеркалу (все с осторожностью, боясь шуметь), поправляется еще раз. Вынимает записочку, будто хочет повторить роль. Вальцакки зовет подозрительных мужчин вперед, знаком убеждая их сохранять полнейшую осторожность. Подозрительные типы на цыпочках выходят за ним на середину. Он выбирает одного из них и велит следовать: бесшумно, совсем бесшумно. Ведет его к стене направо, бесшумно открывает[1] люк под накрытым столом, человек туда влезает. Вальцакки закрывает подполье. Подзывает двоих к себе, ведет их к входной двери, высовывает голову посмотреть, не смотрит ли кто, подзывает к себе двоих и ставит туда. Потом закрывает двери, ведет двух последних тихо к дверям в соседнюю комнату и выставляет их туда. Подзывает к себе Анину, тихонько идет с нею налево и тихонько закрывает за собою двери. (Опять возвращается, хлопает в ладоши.) (Один из спрятанных высовывает полтуловища у самых его ног. Затем из-за кровати и из остальных мест показываются головы.) По знаку Вальцакки так же все исчезает, тайная дверь закрывается бесшумно. Вальцакки от времени до времени посматривает на часы, идет вглубь, отворяет входную дверь. Вынимает огниво и начинает тщательно зажигать свечи на столе. Входит кельнер и мальчик с палками для зажигания свечей. Зажигают свет на камине, на буфете, в разных местах по стенам. Они оставили дверь открытою, из передней раздается танцовальная музыка. Вальцакки спешит к средней двери, предупредительно распахивает ее и отскакивает с поклоном.

Появляется барон Окс, рука на перевязи, Октавиан слева, за ними лейб-лакей. Барон осматривает помещение. Октавиан смотрит по сторонам, поспешно подходит к зеркалу и поправляет волосы. Барон замечает кельнера и мальчика, которые еще хотят зажигать свечи; он делает им знак, что они могут перестать. В своем усердии они этого не замечают. Барон нетерпеливо сгоняет со стула мальчика, который туда встал, и тушит рукою только что зажженную свечу. Вальцакки тайком показывает Барону альков и в щелку занавески кровать.

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ (*спешит с несколькими кельнерами приветствовать почетного гостя*). Нам Ваша милость еще что закажет? Иль комнату больше?

4 КЕЛЬНЕРА. Заказ на свечи на столе? Прибор вам?

Барон занялся усердно тем, что взял со стола одну из салфеток, развернув ее, тушит те из свечей, что кажутся ему лишними.

БАРОН. Все брысь! Что ж нам покоя не дадут. (*<За сценой музыка>*[2].) Что значит музыка? (*Продолжает тушить свечи.*) Я ее не звал.

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ. Может, ее поставить ближе к вам? Там, в общей зале вальс играют.

БАРОН. Оставить можно там, где есть. (*Замечает правое окно против накрытого стола.*) А что значит окно там? а?

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ. Оно глухое вот!.. (*Кланяется.*) Теперь подать на стол?

Все пять кельнеров хотят броситься служить.

БАРОН. Стой! Чего лакеи[3] хотят?

3 КЕЛЬНЕРА (*у дверей*). Служить Вашей чести.

БАРОН (*делает знак*). Нет, всех домой.

Они не уходят.

---

[1] У Кузмина явная описка — «отражает».

[2] Пропущено в переводе, в оригинале — “Hinter der Bühne”.

[3] Под нотной строкой подписан вариант «лаконы» (?). В оригинальном тексте “die Maikäfer” (Майские жуки), название, закрепившееся в быту за кельнерами вследствие сходных с жуками черт их униформы и бесконечной суеты вокруг клиента.

БАРОН (*резко*). Эй, там! Послужит мне мой камердинер здесь, а сам я — виночерпий. Понятно?

Вальцакки без слов выражает готовность и уважение. Всех выпроваживает.

БАРОН (*к Вальцакки*). Ты, видно, славный малый.

Барон снова тушит партию свечей, с некоторым трудом те, что слишком высоко на стене.

БАРОН. Если поможешь счет скостить немного, тебе перепадет. Наверно, здесь дерут за все.

Вальцакки с поклоном уходит. Октавиан готов. Барон ведет его к столу, садятся. Лакей от буфета наблюдает с бесстыдным любопытством, как развивается свидание, ставит графины с вином из буфета на обеденный стол. Барон наливает вино. Октавиан отпивает слегка. Барон целует у Октавиана руку. Октавиан отнимает[1] руку прочь. Барон делает знак, чтобы лакеи ушли, должен повторять несколько раз, покуда наконец они не уходят.

ОКТАВИАН (*ставит свой стакан обратно*). Нет, нет, нет, нет! Не пью вина!
БАРОН. Ну, сердце, что так? Брось строить капризы!
ОКТАВИАН. Нет, нет, нет, нет! Не буду пить (*вскакивает, будто хочет уйти*).
БАРОН (*удерживая его левой рукою*). Меня сведешь во гроб.
ОКТАВИАН. Нельзя ведь верить вам. О, вы ловкий плут!
БАРОН (*громко)*. Черт побери! Клянусь крепко я, как барон!

Октавиан представляется перепуганным и бежит, словно по ошибке, вместо выходной двери к алькову, отдергивает занавеску и видит кровать.

ОКТАВИАН. Мать пресвятая! Там кровать и ужасно большая! (*Октавиан, словно в величайшем удивлении, возвращается на цыпочках.*) Кто же там будет спать?
БАРОН (*ведет его обратно к столу*). Увидишь сама. Теперь же сядь вот сюда, и давай с тобой кушать. Неужели не хочешь есть?

Барон кладет ему руку на талию.

ОКТАВИАН (*взглядывает томно на Барона*). Увы! Как же так, ведь вы в женихах! (*Отклоняется.*)
БАРОН. Ах, раз навсегда брось ты пошлый вздор, теперь здесь только кавалер с тобой, не мещанин какой-то, а кавалер, и то, что для него не идет, бросает за дверьми... Здесь не жених сидит, и не служанка с ним вдвоем: сидит с своей прекрасной дамой здесь влюбленный за столом.

Привлекает его к себе. Октавиан кокетливо откидывается на спинку кресла, полузакрыв глаза. Барон подымается, считая, что наступил момент для первого поцелуя. Когда его лицо приближается к лицу партнерши, его поражает сходство с Октавианом. Он отшатывается и невольно ощупывает раненую руку.

БАРОН. Его лицо! Проклятый плут! Суется наяву мне и во сне!
ОКТАВИАН (*открывает глаза, смотрит кокетливо и вызывающе*). Что стали вы?
БАРОН. Ты так похожа на проклятого мальчишку!
ОКТАВИАН. Вот вздор! Как вам пришло на ум!

Барон, убедившись, что это горничная, принуждает себя к улыбке. Но ужас не покинул еще его членов. Ему не хватает воздуха, так что поцелуй откладывается.

---

[1] В тексте перевода очевидно описка — «принимает», в оригинальном тексте глагол entziehen (отнимать, лишать).

Человек из подполья открывает <люк> и показывается. Октавиан, сидящий напротив, кивает ему, чтобы тот исчез. Человек сейчас же исчезает. Барон, еще не отделавшийся от своего впечатления, сделал шага два и хочет поцеловать Октавиана в затылок. Видит человека. Громко вскрикивает и указывает на него.

ОКТАВИАН (*будто ничего не понимая*). Что с вами вдруг?
БАРОН. Кто это там? Не видели вы там?
ОКТАВИАН (*будто в самом деле убедившись, что видение исчезло*). А что там есть?
БАРОН. Что там есть? (*Снова лицо его искажается страхом.*) Да? А это что, а? (*Проводит рукой по его лицу.*)
ОКТАВИАН. Это мой нос!..
БАРОН (*тяжело дыша, наливает себе стакан вина*). Это твой нос... а там что есть? наверно, я объелся чем... (*тяжело опускается еще в угнетенном настроении*).

Дверь отворяется. Слышна снова музыка. Входит лакей и подает.

ОКТАВИАН (*очень слабо*). Ах, славный вальсик!
БАРОН (*опять очень громко*). Мой любимый, хорошо?
ОКТАВИАН (*слушает музыку*). Хочется плакать.
БАРОН. Как?
ОКТАВИАН. Уж хорошо так.
БАРОН. Как? Как? Плакать? Что за вздор! Бешено весело, ведь вальс нам будит кровь!.. (*сентиментально*). Будто есть (*делая знак лакеям уходить*) в звуках весть новой любви, вот посмотри: сделаю все сейчас, только шепни... (*Лакей нерешительно уходит.*) сейчас, только шепни.

Лакей приоткрывает дверь и смотрит с наглым любопытством, но при новом знаке Барона исчезает.

ОКТАВИАН (*откинувшись назад, очень печально, будто про себя*). Я одна сирота, я одна сирота, никого нет, кто б пожалел... (*меж тем как Барон берет его за руки*) мой отец жить долго мне велел.
БАРОН (*выпускает его руки*). Ну, что ты? Ведь не стоит труда! (*Октавиан томно взглядывает на Барона.*)
ОКТАВИАН (*все печальнее*). Час бежит... все в даль. Вечерка мне жаль... так и мы все пролетим туда. Счастья дни пройдут.— (*Лукавый взгляд на Барона*), не поможешь тут. (*Та же игра.*) Что же? плакать зря? не станем ты и я...
БАРОН. Может, налить еще вина? Наверно, вам душно, слишком давит корсет...

Октавиан закрыл глаза и не отвечает. Барон встает и хочет распустить ему шнуровку.

БАРОН. Так вольней, стало жарко мне.

Быстро придя к решению, снимает парик и ищет, куда бы его положить. Вдруг видит лицо, которое высовывается из алькова, и пристально на него смотрит. Лицо сейчас же исчезает. Он думает, что это галлюцинация, и стряхивает с себя страх, но отирает пот со лба. Снова смотрит на горничную, та следит безвольно и обессиливши. Это сильнее его, он нежно к ней подходит. Опять приближает свое лицо к лицу Октавиана, узнает его и отшатывается. Горничная не двигается. Барон, преодолевая страх, вызывает спокойствие на свои черты, вдруг глаза его замечают чужую голову, выходящую из стены. Теперь он страшно перепугался, — тихо вскрикивает, нащупывает колокольчик на столе и звонит во всю мочь.

БАРОН. Там, и там, и там...

Вдруг из предполагаемого глухим окна, показывается Анина в черном траурном платье и с протянутыми руками указывает на Барона.

БАРОН (*вне себя от страха*). Там и там, и там, и там! там!
АНИНА. Ах, вот он! Это мой муж! то он! то он! (*исчезает*).
БАРОН (*в ужасе*). Кто это был?
ОКТАВИАН. Наверно, домовой! (*Делает крестное знамение.*)

Анина в сопровождении интригана, за которым она, очевидно, ходила, хозяина гостиницы и трех кельнеров врывается в средние двери.

АНИНА (*говорит с сильным чешским акцентом, но выражается литературно*). Вот он, мой муж! Имею я права. Бог мне свидетель. Вот, на них ссылаюсь! Суда, правосудия, и власть одна возвратит мне обратно!
БАРОН (*к хозяину*). Что нужно этой даме от меня? А вот этот? и тот, и тот, и тот? (*указывает по всем направлениям*). Какой тут черт в твоем проклятом кабинете бродит?
АНИНА. Он хочет отвертеться, но вряд ли ему шуточка удастся!

Барон кладет себе на голову холодный компресс, отходит налево и ораторствует с кельнерами, хозяином, наконец, с Аниной, стараясь выяснить <для> себя действительное положение дела.

БАРОН. Ведь я не мертвый! (*Сбрасывает компресс, отчетливо.*) Имею в первый раз встречаться с вами честь! (*К хозяину.*) Ну, выставите вон, и дальше подавать. Но в заведенье здесь нога моя не будет!
АНИНА (*как будто только сейчас заметив присутствие Октавиана*). Ах, верно все, мне доложили правду: жениться хочет он второй раз, недостойный, опять увлек бедную деву, как меня сгубил!
ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ (*в испуге*). О! о! Ваша милость!
3 КЕЛЬНЕРА. О! о! Ваша милость!
БАРОН. Я в сумасшедшем доме? черт подери! (*крепко трясет Вальцакки, который находится поблизости от него*). Что же, я барон фон Лерхенау? или вовсе никто? В уме ли я? (*Сует палец в огонь.*) Вот это свечка. (*Хлопает салфеткой по воздуху.*) А это салфетка.
АНИНА. Да, да, барон ты. И поскольку ты вот — ты — я тоже я, и ты не признаешь, Леопольд? Леопольд, взгляни! Антон фон Лерхенау, рассудит нас теперь судья небес... (*Сначала пугается, так что даже обрывает речь, потом оправляется*).
БАРОН (*пристально смотрит на Анину*). Рад я знакомству! (*Смотрит на Октавиана.*) Двойник, что ль, у меня есть?
ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ. Как жаль ее, бедняжка баронесса!
3 КЕЛЬНЕРА. Бедняжка баронесса!
<ЧЕТВЕРО ДЕТЕЙ> (*от 4 до 10 лет, врываются и бросаются к барону*). Папá! Папá! Папá! Папá! Папá!
АНИНА. Глух не останься к зову крови! Дети, протяните руки к отцу!
БАРОН (*в бешенстве хлопает салфеткой по детям, к хозяину*). Сделайте милость, их скорей убрать, и тех, и тех, и тех, и тех!
ОКТАВИАН (*к Вальцакки*). Уж мне пора идти за Фаниналем.
ВАЛЬЦАККИ (*тихо*). Еще не время, попоздней пускай придет.
ХОЗЯИН (*сзади Барона*). Остерегитесь их прогонять, кончиться может это все очень плохо!
БАРОН. Как? Никакого касательства. Я не касался пальцем, не трогал их.

Анина <громко вскрикивает>.

ВАЛЬЦАККИ (*к Барону, тихо*). Совет Вашей чести осторожный дать: полиция не станет в таких делах шутить.

ХОЗЯИН. Ведь двоеженство вам не вздор, вполне уголовный случай.

БАРОН. Есть две жены? Полиция при чем? (*Передразнивая голоса детей.*) Папá! Папá! (*Хватается за голову, затем, в ярости.*) Клячу, ребят и всех долой! Кто? как? не хочешь? как? караул! Лакея тоже нет? Черт знает, как все людишки тут стали дерзки! Что вы, французы? Или в диких местах мы, а не в столичном граде Вена? (*Бросается к окну на улицу.*) Караул! Сюда все! Караул! Скорей порядок водворить и от шантажа меня избавить. Караул! Караул!

Слышно с улицы, как кричат полицию.

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ (*ревет*). О мой почтенный дом! Навсегда он ославлен!

<ЧЕТВЕРО ДЕТЕЙ>. Папá! Папá! Папá!

Входит комиссар с двумя полицейскими. Все выстраиваются, давая им дорогу.

ВАЛЬЦАККИ (*к Октавиану*). Увы, пропали мы.

ОКТАВИАН. Надейся на меня! Пусть все идет, как шло.

ВАЛЬЦАККИ. Всегда к услугам я готов!

КОМИССАР (*резко*). Стой! Неподвижно! Кто тут есть? Кто звал тут «караул»? из-за чего скандал?

БАРОН (*к нему, с замашками большого барина*). Теперь в порядке все. И вполне я доволен. Я так и знал, что пойдет все как по маслу (*довольно*). Камень вы сняли мне с плеч, можно теперь за ужин.

КОМИССАР. Кто вы такой, какая ваша должность? Вы здесь хозяин? (*Строго.*) Тогда вам лучше помолчать бы. (*Барон прикусывает язык.*) Ждите, вызовут вас в свой черед! (*Садится.*) Кто тут хозяин? (*Двое полицейских становятся около комиссара.*)

Барон отходит и начинает искать свой парик, который в суматохе куда-то запропастился.

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ (*почтительно*). Я здесь хозяином, осмелюсь представиться Вашей чести.

КОМИССАР. За вас ваш дом плохо нам говорит. Начни рассказ... сначала.

ХОЗЯИН ГОСТИНИЦЫ. Господин комиссар! Господин барон...

КОМИССАР. Вот это тот толстяк, парик куда девался?

БАРОН (*все время в поисках*). Не знаю и сам!

ХОЗЯИН. Вот это есть барон фон Лерхенау.

КОМИССАР. Барон ли?

БАРОН. Как?

КОМИССАР. Есть ли у вас тут кто-нибудь, кто б это мог заверить?

БАРОН. Здесь под рукой? Да. Мой секретарь. Он итальянец.

ВАЛЬЦАККИ (*обменивается с Октавианом понимающим взором*). Но я не знаю ничего. Быть может, я барон, быть может, нет. Я ни при чем.

БАРОН (*вне себя*). Вот так пассаж! Ах ты, пустой врунишка!

Октавиан, до сих пор стоявший спокойно направо, представляется, что в отчаянье ищет выхода и что он принимает окно за выходную дверь.

КОМИССАР (*строго к Барону*). Вам надо бы сдержать себя!

Лейб-лакей очень заинтересован положением дел. Наконец, по-видимому, он считает, что нашел выход, и стремительно бросается в среднюю дверь и уходит.

ОКТАВИАН. Боже мой, как на землю спуститься? Мать пресвятая, владычица наша!

КОМИССАР. Кто же эта девушка там?
БАРОН. Кто? эта? охраной моя защита ей.
КОМИССАР. Вы сами нуждаться в охране скоро будете. Кто все-таки она? и здесь зачем? (*Взглядывает на нее.*) Гоню я мысли, что соблазнитель девушек невинных и развратник вы! придется плохо вам. В каких вы отношеньях? Жду ответа!
ОКТАВИАН. Я брошусь в воду! (*Бежит к алькову, будто чтобы скрыться, отдергивает занавеску, так что видна мирно освещенная кровать.*)
КОМИССАР (*поднимается*). А там, хозяин, что? Вам для торговли не нужна?
ХОЗЯИН (*в затруднении*). Когда случится остановиться или нанять взять...
КОМИССАР. Можешь молчать. Я к вам вернусь еще... (*К Барону.*) Ну, обращаюсь к вам и знать хотел бы, для чего вы сюда с девицею пришли? Надеюсь я, что вы будете в словах держаться одной лишь правды.

Хозяин и Вальцакки поясняют жестами Барону важность положения и значение его показаний. Тот с удовлетворением кивает головою, чтобы его предоставили собственным силам, что он «стреляный воробей»[1].

БАРОН. Надеюсь, нету в том греха, мой комиссар, что господин почтенный вздумал раз с своей невестой нареченной вместе время провести.
КОМИССАР (*взглядывает на него, не доверяя его показанию*). Она невеста вам? а как отец ее зовется? где живет? И, дав прямой ответ, можете удалиться вместе с нею.
БАРОН. Я, право, не привык совсем к таким порядкам.
КОМИССАР (*строго*). Надо ответ дать, или я иначе вас дойму.
БАРОН. Я повинуюсь, (*быстро*) то девица Фаниналь София, Анна, Барбара, дочка законная благородного мужа Фаниналь, живет он здесь, имеет свой дом.

В дверях показываются слуги гостиницы, другие гости, даже некоторые из музыкантов из других комнат и с любопытством толкутся. Г-н фон Фаниналь пробирается через них, в шляпе и плаще.

ФАНИНАЛЬ. Все верно. Чем я могу служить? (*К Барону.*) Что вас дивит? Конечно, странно, что так поздно ночью и в место очень странное я торопился...
БАРОН (*крайне изумленный не особенно приятным образом*). А зачем было вам спешить? чтобы черт побрал вас.
ФАНИНАЛЬ (*вполголоса к нему*). К чему ваш дурацкий вопрос, любезный зять? ведь сами вы послали нарочного с просьбой, чтоб я скорее приходил сюда в такое место поддержать вас, помочь вам в вашем положенье сомнительном. (*Барон зачесал в голове.*)
КОМИССАР. Кто он такой? О чем дела у вас?
БАРОН. Дел никаких нет, он простой знакомый. Просто случайно он сюда зашел.
КОМИССАР. Фамилию нельзя ль узнать?
ФАНИНАЛЬ. Я дворянин фон Фаниналь.
КОМИССАР. Так, значит, вы отец ей?
БАРОН (*становится так, чтобы загородить Октавиана от взоров Фаниналя*). Отец? совсем другой! Просто родня им, племянник им, кузен, а тот, другой, не так уж растолстел.
ФАНИНАЛЬ (*крайне удивлен*). В чем дело тут? чего глядеть? отец, конечно. Ясно!
БАРОН (*хочет прервать его*). Он о другом совсем, пора понять!
ФАНИНАЛЬ. Прошу покорно...
БАРОН (*в бешенстве*). Да пойдете ли вы к черту!!
ФАНИНАЛЬ (*все более горячась*). Мою фамилию и честь мешать в такое дело, любезный зять! (*Барон хочет закрыть ему рот.*)

---

[1] Первый вариант — «тертый ка‹лач›».

Барон (*к комиссару*). Его idée fixe![1] Все время пугает меня.

Комиссар. Да, да, довольно. (*К Фаниналю.*) Значит, вы готовы здесь признаться, что он вам зять?

Фаниналь. Ну да, зачем же мне не признаваться? лишь волосы куда-то дел.

Комиссар (*к Барону*). А вы признали ль наконец по принужденью или вольно господина тестем?

Барон (*берет подсвечник со стола и освещает Фаниналя*). Да, да, ла, ла! Конечно, это точно он, сегодня целый вечер мне не по себе, рябит в глазах, какой-то дым. Надо вам сказать, воздух здесь тяжел, боюсь, не захворать бы мне.

Комиссар (*к Фаниналю*). Так, значит, вы отец и здесь признать пред всем народом эту девушку готовы за дочку!

Фаниналь (*замечает в первый раз Октавиана*). Как за дочку? Ту, дрянну<ш>ку, за дочку я признать готов?

Барон (*принужденно улыбаясь*). Шутник! Ужасный путаник! До вас здесь уж все наш хозяин точно показал[2] о скором браке нашем с вашей дочкой.

Хозяин (*взволнованно*). Нет, нет, сказал я только то, что вошло в показанья!

Фаниналь (*вне себя*). Девицу взять под стражу, да на площадь кнутом стегать, потом ее постричь в монашки! Я, я, я...

Барон. Пора домой, а завтра утром все вам объяснить смогу. Ведь вы передо мной в долгу...

Фаниналь (*вне себя от ярости*). Сплошной обман здесь! (*Отступает на шаг.*) Дочь моя придет сейчас! Она сидит в портшезе и сейчас войдет (*снова бросаясь к Барону*). Вот ваша честность! В суд на вас подать!

барон. Вы натворили полный ералаш. И все из пустяков. Кто хочет зятем вашим быть, терпеньем запасись, parole d'honneur![3] Но где же парик мой!? хочу найти! (*В полном беспорядке ищет парик, дети попадаются ему под ноги, он их толкает.*)

четверо детей (*автоматически*). Папá! папá! папá! папá!

фаниналь (*отступая*). А это кто?

барон (*находит хоть шляпу, гоняет ею детей*). Бросьте, пустое! здесь народ пройдоха, хотят мне доказать, что я женат. Прямо позор! Куда девать глаза не знаю!

В двери видны слуги Фаниналя, держащие носилки. Барон хочет прикрыть перед Софи свою голую голову шляпой. Софи идет к отцу. Софи быстро входит в плаще, ей дают дорогу.

<хор зрителей>. Она! о боже, вот скандал!

фаниналь (*к Софи*). Вот, посмотри! Вот это нареченный твой! А вот его семейство здесь стоит! Жена, да и ребята! Эта дама — побочная любовь. Нет! Это ты, как он признался. Ты! Придется нам смириться. Что? Мне тоже.

софи (*радостно переводя дыхание*). Я очень рада! Мне это, право, все равно.

фаниналь. Ей это все равно! (*Все в большем отчаянье.*) Ей это все равно! Страдает честь! Не показаться мне на Грабен![4] Теперь меня все засмеют в глаза! (*Готов заплакать.*)

хор. Вот скандал! Вот скандал! Вот скандал семейству Фаниналь!

тенора (*головы, отделяясь от стен и земли*). Вот скандал! Вот скандал семейству Фаниналь!

---

[1] Навязчивая мысль *(фр.)*.

[2] Под строкой вариант перевода для последних пяти нот: показанья дал.

[3] Слово чести! (Честное слово!) *(фр.)*.

[4] Graben — в исторической Вене ров, впоследствии превратившийся в улицу. Во времена Марии-Терезии фешенебельный район Вены.

ФАНИНАЛЬ. На всю столицу срам! Еще газеты! Да! Из подполья, из-за стен! На всю столицу срам! (*К Барону с поднятыми кулаками.*) О! Негодяй! Вот я тебя! Мне дурно!

Слуги подскакивают и поддерживают его. Двое из них раньше приставили свои шесты к стоящему в глубине. Софи испугалась за него. Хозяин подскакивает. Она ведет отца в соседнюю комнату. Несколько кельнеров очищают им дорогу и отворяют двери. Барон в это время нашел свой парик, который каким-то чудом оказывается на самом виду. Бросается к нему, напяливает на себя и перед зеркалом поправляет. С этой переменой он несколько приободряется, но поворачивается к Анине и детям спиною, будто опасность с их стороны еще не прошла. За Фаниналем и его провожающими дверь налево закрывается. Хозяин и кельнер скоро возвращаются, берут лекарства, графины с водою и проч. Через полуотворенную дверь все это берет у них Софи.

БАРОН (*придя в прежнее самодовольное состояние, к комиссару*). Теперь вам все стало ясно! Плачу, иду! (*К Октавиану.*) Доставлю вас домой.

КОМИССАР. Ошиблись вы! Я продолжаю свой допрос!

По знаку комиссара двое полицейских очищают комнату от лишней публики. Только Анина с детьми стоит у левой стены.

БАРОН. Зачем так строго. Это вздор... Скажу потом всем, кто она была. Клятву дам: на ней женюсь, наверно, как-нибудь... А та, вот там, я с нею не знаком (*делает вид, что собирается проводить Октавиана*). Известно, что я есть и кем я не был.

ОКТАВИАН (*освобождаясь*). Идти с ним не хочу!

БАРОН (*вполголоса*). Женюсь на вас, ведь я вам слово дал. И быть вам баронессой, так мне вы по душе!

Октавиан вырывается из рук Барона.

ОКТАВИАН (*говорит*). Г<осподин> Комиссар, я имею нечто занести в протокол, но г<осподин> барон не должен этого слышать.

По знаку комиссара двое полицейских оттаскивают Барона вперед, направо Октавиан, по-видимому, объявил комиссару чрезвычайно неожиданное. Комиссар идет за Октавианом к алькову. Октавиан исчезает за занавеской.

БАРОН (*к полицейским, вполголоса, указывая на Анину*). А той, другой, вон там, клянусь, совсем не знаю... Также не знаю, что ей надо. (*Комиссар, по-видимому, заинтересован и без стесненья приближается к щелке занавески.*) Самим зачем же. Полицейский чин... (*замечая веселость комиссара, страшно взволнован невыясненностью всего, что происходит*). Что случилось там? дело неслыхан<н>о... Лакеи! еще зовется комиссар! Эта девица! та девица! (*насилу удерживается*) на мне ответственность лежит. Пустите! Нужно мне сказать два слова!

Вырывается, хочет идти к кровати. Его схватывают опять и держат. Из алькова одна за другим <другой> появляются принадлежности костюма Мариандель. Комиссар связывает их в узел. Барон все волнуется и борется с полицейскими.

БАРОН. Всюду пойду за ней.

Полицейские держат Барона, меж тем в щелку занавески просовывается голова Октавиана.

ХОЗЯИН (*врываясь*). Ее сиятельство княгиня и супруга Маршала!

Прежде всего показываются отдельные слуги Маршальши, потом лейб-лакей Барона. Выстраиваются. Барон вырывается от полицейских, отирает лоб платком и спешит к Маршальше. Маршальша входит, арапчонок держит ее шлейф.

БАРОН. О, счастлив я чрезмерно, право, я не заслужил. И посещение ваше мне радость без примера!

ОКТАВИАН (*высовывая голову из-за занавески*). Мари Терез, как вы пришли?

Маршальша неподвижна, не отвечает, вопросительно глядит на него. Лейб-лакей становится у Барона, гордо и самодовольно. Барон выражает свое удовольствие.

КОМИССАР (*к княгине, в почтительном тоне*). Светлости вашей сам себя представлю как полицейский комиссарий.

БАРОН. Ну вот, мой комиссар, сама княгиня к нам пришла сюда. Ну как, не знать, какая честь.

МАРШАЛЬША (*к комиссару*). Он знает? Знаю я его? Он мне знаком...

КОМИССАР. Ну да!

МАРШАЛЬША. У маршала служили в ординарцах вы?

КОМИССАР. Так, Ваша светлость, точно так.

Октавиан еще раз высовывает голову из-за занавески. Барон энергично делает знаки Октавиану, чтобы тот скрылся, и ужасно боится, как бы Маршальша чего не заметила.

БАРОН. Там оставайтесь! прячьтесь там!

Маршальша отходит налево и выжидательно смотрит на Барона.

ОКТАВИАН (*в мужском платье выходит из-за занавески, покуда барон стоит спиною*). Ну вот и я готов! Мари Терез, я сам дивлюсь.

Барон слышит, как будто к двери снаружи приближаются шаги. Он бросается и загораживает дверь спиною, любезными жестами стараясь доказать Маршальше, что поведение его нисколько не заинтересованное. Маршальша, словно слыша Октавиана, отвела свой испытующий взгляд на Барона, внимание которого делится между дверью и Маршальшей.

Двери налево с силой отворяются, так что Барон, который хотел ее задержать своей тяжестью, принужден отскочить.

СОФИ (*не видя Маршальши, которую загораживает Барон*). Отец мой передать мне поручил вам...

БАРОН (*прерывая Софи, вполголоса*). Не время бы теперь, черт побери! Можно бы было ждать, пока не позовут? Что же, в подобном месте можно мне вас представлять?

ОКТАВИАН (*тихонько пробравшись к Маршальше, вполголоса*). Вот эта дама та, из-за которой...

МАРШАЛЬША (*через плечо к Октавиану, вполголоса*). Видно, что вы возбуждены, Роф-рано. В чем тут дело, легко понять. Она мила!

СОФИ (*спиной у двери, так строго, что Барон невольно на шаг отступает*). Но как вы можете кому-нибудь меня представить? У нас ведь с вами общего нет и не будет ввек! (*Маршальша тихо разговаривает с комиссаром.*) А мой отец велел сказать вам: если наглости у вас настолько хватит, чтобы кончик носа сунуть за версту от наших мест, от мест, где мы живем, то очень может быть, весьма жестоко вам заплатит. Вот все, что мой отец вам передать велел.

БАРОН (*в гневе*). Corpo di Bacco![1] Что за дикая, нелепая затея? Эй, Фаниналь, хочу... (*Вне себя хочет проникнуть к двери, двое Фаниналевых слуг, выходят, удерживают и оттаскивают назад.*)

СОФИ. Имеет смысл подумать, так поймешь! (*Уходит в двери. Они за нею затворяются*).

БАРОН (*рвется к двери*). Согласен я все то, что было, простить от сердца и предать забвенью!

[1] Черт возьми! *(ит.)*.

МАРШАЛЬША (*подходит сзади к Барону и хлопает его по плечу*). Ну, образумьтесь, исчезайте! ну, раз... два...

БАРОН (*поворачивается, смотрит на нее пристально*). Зачем так?

МАРШАЛЬША (*бодро, рассудительно*). Честь можно вам сберечь, скорей уйдя!

БАРОН (*беззвучно*). Мне? как?

МАРШАЛЬША. Сделать bonne mine á mauvais jeu[1]: баронское степенство кое-как спасти. (*Барон молча на нее смотрит.*)

Софи тихо возвращается. Ищет глазами Октавиана.

МАРШАЛЬША (*к комиссару, стоящему в глубине справа, так же как полицейский*). Ну вот, мой комиссар, вся здесь кутерьма была фарсом, ну вот и все.

КОМИССАР. Так точно, можно, значит, удалиться. (*Уходит с полицейскими.*)

СОФИ (*про себя, в испуге*). Вся здесь кутерьма была фарсом, ну, вот и все.

Взгляды обеих женщин встречаются. Софи почтительно приседает Маршальше.

БАРОН (*стоя между Софи и Маршальшей*). Желанья нету!

МАРШАЛЬША (*нетерпеливо топая ногою*). Mon cousin, возьмите в толк! (*Оборачивается спиною к Барону.*)

ОКТАВИАН (*обходит сзади Барона, мужески*). Мой совет тот же!

БАРОН (*оборачивается*). Как? Он?

МАРШАЛЬША. Это просто граф Рофрано. Кем же быть?

БАРОН (*меж тем как Октавиан строго и вблизи на него смотрит, с покорностью*). Да, это он! (*Про себя.*) Смотреть довольно мне. Глаза мои тут ни при чем. Он же девица.

Октавиан стоит нагло и высокомерно.

МАРШАЛЬША (*подходит ближе*). Но это просто венский маскарад. Ну вот и все.

БАРОН (*сильно ударяя по голове*). Ага!

СОФИ (*полугрустно, полунасмешливо, про себя*). Да, это просто венский маскарад. Ну вот и все!

БАРОН (*про себя*). Все вместе одного дурачат, это ясно!

МАРШАЛЬША (*как прежде*). Я, право, не хотела, чтоб мою Марьяндель и взаправду вы успели развратить.

Барон, как прежде, не понимает.

МАРШАЛЬША (*как прежде, не смотря на Октавиана*). Но вы порох, как вижу я, в деле любовном, да и в других делишках!

БАРОН (*понемногу уясняя положение дел*). Ах, черт возьми! Я не могу прийти в себя! Фельдмаршал муж... Октавьян... Марьяндель... Княгиня тут... Октавьян... (*с понимающим видом переводит взор с Маршальши на Октавиана и обратно*). И конец тут моим догадкам праздным, что подумать обо всем.

МАРШАЛЬША (*пристально[2] смотрит на него*). Но вы, знаю, вы кавалер (*с большой дружественностью*), так нечего тут больше думать. Вот все, чего от вас я жду.

Пауза.

БАРОН (*с поклоном и светски*). Я пленен всей прелестной игрой, сказать не в силах как. И Лерхенау род никогда не портили игры. (*Делая шаг к ней.*) И я нашел забавным

---

[1] Хорошую мину при плохой игре *(франц.)*.

[2] Отвергнутый вариант — «долго».

qui pro quo[1], но мне надо сейчас у вас протекции искать, согласен я все то, что было здесь, простить навсегда, предать забвенью. (*Пауза.*) Итак, мне нужен Фаниналь... (*Делает вид, что хочет пойти в левую дверь.*)

МАРШАЛЬША. Итак, вам нужно потихоньку удалиться. (*Барон спустился с облаков.*) Понятно вам: всяким вещам конец есть. И ваша свадьба, и жена, и все дела, и все, что было (*отчетливо*), в этот час сошло на нет.

СОФИ (*очень смущена, про себя*). И все, что было, в этот час сошло на нет.

БАРОН (*про себя, возмущенный*). Как в этот час на нет? как в этот час на нет? (*Барон теряется и сердито ворочает глазами.*)

Маршальша по-видимому хочет сесть. Октавиан подает стул.

МАРШАЛЬША (*садится справа. Убежденно про себя*). Сошло на нет.

СОФИ (*про себя, слабо*). Сошло на нет.

В эту минуту вылезает человек из подполья. Слева выходит Вальцакки, за ним подозрительные типы, имея скромный вид. Анина снимает вдовий чепец и покрывало, вытирает румяна и остается с обычным лицом. Барон крайне изумлен. Из средней комнаты хозяин с длинным счетом в руках, за ним кельнеры, музыканты, коридорные, кучер.

Барон видит все это, понимает, что дело его проиграно. Быстро поднимается.

БАРОН (*делает глубокий, но сердитый поклон Маршальше*). Леопольд ушел!

Лейб-лакей берет со стола подсвечник и хочет идти перед господином. Анина дерзко становится Барону на дороге.

АНИНА. «Всегда я говорил, что Лерхенау везет!»... «Поди к столу (*указывая на счет хозяина*), надо ответ дать, полный ласки»[2].

ДЕТИ (*путаются под ногами барона, он бьет их шляпой*). Папá! папá! папá!

КЕЛЬНЕРЫ (*первые загораживают дорогу Барону*). Мы просим Вашу милость... счет оплатить скорей!

ХОЗЯИН (*заступает дорогу со счетом*). Прошу я Вашу милость...

АНИНА (*танцуя перед Бароном*). «Всегда я повторял, что Лерхенау везет»...

ВАЛЬЦАККИ (*насмешливо*). «Всегда я повторял, что Лерхенау везет»...

ДЕТИ. Папá! папá! папá!

МУЗЫКАНТЫ (*становясь на дороге у Барона*). Музыкантам надо на чай дать!

Лейб-лакей прочищает себе дорогу к двери. Барон хочет идти за ним.

КУЧЕР (*приставая к Барону*). За езду, за езду, кони в мыле, кони в мыле, на чаек!

СЛУГА (*грубо к Барону*). Двери всем я тут отворял! Я отворял! Двери всем я тут отворял! Всех встречал, провожал, дверь отворял!

ХОЗЯИН. Прошу Вашу милость, прошу Вашу милость! прошу я покорно! покорно прошу Вашу милость!

КЕЛЬНЕРЫ. Тут с пуд свечек! Счет оплатить скорей!

Барон с усилием пробирается к выходной двери. Все говорят в одно время.

БАРОН (*в давке*). Место! Место! Черт побери! Место! Место!

Все дико орут. Все уже в дверях. Лакей тащит подсвечник со стола. Барон бросается к двери, все за ним, шум, Фаниналевские слуги уходят налево. Остаются Софи, Маршальша и Октавиан.

---

[1] Одно вместо другого *(лат.)*, розыгрыш.

[2] Вар.: Подписаться.

СОФИ (*стоя слева, бледная*). Мой бог! все это было только шуткой, мой бог, мой бог! Она и он там. А я будто воздух лишь для них!

ОКТАВИАН (*за стулом Маршальши*). Вот я совсем другой, Мари Терез, я сам дивлюсь (*в высшем волнении*), в каком-то сне я... сам не свой... невеста... родитель...

МАРШАЛЬША. Делайте так, как вам сердце велит, мой друг.

СОФИ (*в отчаянье*). Лишь воздух я! Боже мой! Мой бог!

ОКТАВИАН. Терез, не знаю я...

МАРШАЛЬША. Ну же, скорей объяснись!

ОКТАВИАН. Клянусь вам!

МАРШАЛЬША. Не стесняйтесь.

ОКТАВИАН. Не пойму я, что с тобой.

МАРШАЛЬША (*сердито смеется*). Вот ты теперь мужчина! Ну, иди!

ОКТАВИАН. Как ты велишь. (*Отходит.*)

Софи не может говорить.

ОКТАВИАН (*к ней*). Eh bien[1], ласковых слов у вас мне нет? ни взгляда нет, ни знака дружбы нет?

СОФИ (*запинаясь*). Что мне[2] вам отвечать теперь? Правда, от столь дружеской защиты радость я ждала другую.

ОКТАВИАН (*живо*). Что вас не веселит?

СОФИ (*недовольно*). Конечно, никаких причин.

ОКТАВИАН. Разве я жениха от вас не сбыл долой?

СОФИ. Сняли бы с плеч другую тяжесть у меня! Стыдно глаза поднять мне! Я поняла в один короткий миг, как ко мне относилась Ваша честь.

ОКТАВИАН. Клянусь вам своим честным именем...

СОФИ. Я ухожу!

ОКТАВИАН. Идти? Куда? (*Берет ее за руку.*)

СОФИ. Но я нужна отцу.

ОКТАВИАН. Мне ты еще нужней!

СОФИ. Для вас легко!

МАРШАЛЬША (*встает, но преодолевает себя и снова садится*). Завтра, быть может, или в другой ближайший день! Сама я предсказала так! Бывает это и со всеми так. Не знала разве я? И разве не клялась себе, что я с спокойным сердцем, крепким духом приму судьбу. Да, может, завтра или в другой ближайший день... (*вытирает глаза и встает*).

СОФИ. Верить нельзя... Нет веры у меня таким словам. Оставьте нас! (*Страстно.*) Оставьте нас! (*Слабо сопротивляясь.*) Оставьте нас!

ОКТАВИАН. Я вас так сильно полюбил... Я ваш теперь и только ваш! Пускай идет все, как хочет там, одна забота, отрада мне повсюду твое лицо (*берет обе ее руки в свои руки*), одна мне жизнь — твое лицо!

СОФИ (*тихо*). Княгиня там, зовет к себе. А я пойду!

Октавиан делает шага два по направлению к Маршальше и в волнении останавливается между обеими. София в дверях, не зная, идти ей или оставаться. Пауза. Октавиан посредине, поворачивает голову то к одной, то другой. Маршальша видит его волнение. Печальная улыбка появляется на ее лице.

СОФИ (*в дверях*). Пойду туда, узнаю, что с отцом моим.

---

[1] В качестве варианта добавлен перевод с французского: Ну что ж!

[2] В тексте *я*.

ОКТАВИАН. Хотел я сказать вам, слов не могу найти.
МАРШАЛЬША. Малыш, как он взволнован, не знает, что сказать...
ОКТАВИАН (*к Софи*). Лучше останьтесь здесь! (*К Маршальше.*) Как, вы сказали мне?

Маршальша, не обращая внимания на Октавиана, идет к Софи и смотрит на нее испытующе, но доброжелательно. Софи в волнении приседает. Октавиан на шаг отступает.

МАРШАЛЬША. Как скоро полюбил он вас!
СОФИ (*быстро*). Не знаю, как мне слова такие понимать.
МАРШАЛЬША. Вы так бледны, и это лучший мне ответ.
СОФИ (*от застенчивости и волнения говорит очень быстро*). Не удивляйтесь, что бледна я, Ваша милость. Я натерпелась страху за здоровье папы. Не говоря о том, что очень возмущена я поведеньем наглым жениха. О, Ваша милость, навеки благодарна вам за ваш приезд и помощь!
МАРШАЛЬША (*останавливая ее*). Надо поменьше слов, милы вы и без них! И страх за отца скорей отбросьте: у меня есть средство для него. Сейчас я перейду к нему и всех возьму: его, и вас, и графа вместе всех, в моей карете все поедем. Может быть, это может развлечь немного от тоски и освежит прогулка?
СОФИ. Ваша милость ужас как добры.
МАРШАЛЬША. А чтобы бледность вам прогнать, у графа средство, может, есть.
ОКТАВИАН (*тепло*). Мари Терез!.. как вы добры, Мари Терез, не знаю я...
МАРШАЛЬША (*со странным выражением, тихо*). Я не знаю (*беззвучно*) тоже... (*делая ему знак, чтобы он оставался*).
ОКТАВИАН (*нерешительно, словно желая приблизиться к ней*). Мари Терез!..

Октавиан около нее, Софи дальше справа.

МАРШАЛЬША (*стоит в дверях, про себя*). Да, я права, и я любила, как и надо любить, если мне его любовь к другой все же приятна. Правда, ждать я не могла, что так мне скоро испытанье дастся. (*Вздыхая.*) Но много разных вещей на свете есть, которым не поверил бы, если б о них кто рассказал. И только пережив, поверишь им, не знаю как. Вот мальчик мой и я стою, но рядом он теперь с другой... Пусть будет счастлив он, как понимают мужчины все любовь... Будь небо с вами!
ОКТАВИАН (*про себя*). Все то, что было, назад ушло. И так должно быть? Вот вопрос. Прямой вопрос об этом, знаю, невозможен мне. Спросить хотел бы... Спросить хотел бы: зачем, зачем все дрожит во мне? Может, не прав я здесь в чем-нибудь, у ней как раз, у ней я спрашивать не могу. Смотрю я и вижу Софи, одна она, все она, все она, Софи! Одна она, и знаю я одно: дам я страсть лишь ей.
СОФИ (*про себя*). Стою будто во храме, свято так мне и светло, и вместе с тем так страшно мне! не знаю, что со мной? Я будто в храме: так свято, светло (*выразительно*) могла бы ниц я пасть здесь перед ней, боюсь сделать зло ей. Мне его дает она и вместе с тем берет назад. Не знаю, что со мной. Понять все хочу и не хочу понять! Все знать бы! И знать страшно, то озноб, то жар! Все только в нем! (*глаза в глаза с Октавианом*) вся страсть моя! Дам я всю страсть мою ему!

Маршальша тихонько идет налево, те двое не замечают этого. Октавиан близко подошел к Софи. Через минуту она в его объятиях.

ОКТАВИАН. Лишь тобой эти дни я жил, и вот случай соединил. Что, бывало, меня влекло — как сон, прошло.
СОФИ. Сон ли это прекрасный был, что нас вместе соединил... Вот венец моим мечтам на счастье нам.

ОКТАВИАН (*сильнее*). Был ваш дом там, ты жила в нем, случай ввел меня туда послом. Там как раз вышло счастье мне. Браво судьбе!

СОФИ. Ты смеешься? А мне теперь страшно видеть райскую дверь! Твоя! но я страшно боюсь, и к вам прижмусь.

Она хочет склониться к нему. В эту минуту лакеи Фаниналя открывают двери и входят, некоторые из них со свечами. В дверь входит Фаниналь под руку с Маршальшей. Молодые люди в первую минуту смущены, потом низко кланяются Фаниналю и Маршальше.

ФАНИНАЛЬ (*с отеческим добродушием треплет Софи по щеке*). А вот уж как, идет на лад!

МАРШАЛЬША. Да-да!

Фаниналь подает руку Маршальше и ведет ее через средние двери, слуги уходят за ними, арапчонок отворяет двери.

Свет исчезает, полуосвещение от свечей, с которыми слуги провожают Маршальшу.

ОКТАВИАН (*мечтательно*). Лишь тобой эти дни я жил, и вот случай соединил. Что, бывало, меня влекло, как сон, прошло. Только ты, одна ты, одна!

СОФИ (*мечтательно*). Сон ли это прекрасный был, что нас вместе соединил, вот венец моим мечтам, на радость нам. Я твоя всегда!

Она склоняется к нему. Он быстро ее целует, не замечая, как из рук у него выпадает носовой платок. Они быстро, взявшись за руки, убегают. Сцена пуста. Средняя дверь еще раз открывается. Входит арапчонок со свечкой, ищет платок, находит его, поднимает и семенит обратно.

Занавес быстро падает.

Авторы номера

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: juravasiljev@mail.ru

Дмитриев Павел Вячеславович — кандидат искусствоведения, заведующий Музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича.
Контакты: dmitrievp@mail.ru

Ряпосов Александр Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: a-ryaposov@yandex.ru

Филиппова Сусанна Андреевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств.
Контакты: susanna.filippova@yandex.ru

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, руководитель научных программ, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: chepurov57@mail.ru

Янкаускас Александрас — главный балетмейстер Каунасского Государственного музыкального театра (Литва), аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.
Контакты: jankauskas71@gmail.com

Authors

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: juravasiljev@mail.ru

Pavel Dmitriev — PhD (Arts), director of the music library at St. Petersburg Academic State Shostakovich Philharmonics.
Contacts: dmitrievp@mail.ru

Alexander Ryaposov — PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: a-ryaposov@yandex.ru

Susanna Philippova — PhD (Arts), researcher, Russian Institute of History of the Arts.
Contacts: susanna.filippova@yandex.ru

Alexander Chepurov — Dr. Sc. (Arts), head of research programs, professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: chepurov57@mail.ru

Aleksandras Jankauskas — theatre's chief ballet-master of Kaunas State Musical Theatre (Lithuania), doctorant student of of Vaganova Ballet academy.
Contacts: jankauskas71@gmail.com

Аннотации

А. А. Чепуров
Игра в бадминтон, или Уроки Б. О. Костелянца
Автор, который сотрудничал с известным литературоведом, театроведом, театральным и литературным критиком Б. О. Костелянцем (1912–1999) на протяжении многих лет, делится своими воспоминаниями об учителе, пытаясь запечатлеть живые черты его характера, вспомнить различные ситуации из жизни ученого и педагога. Вместе с тем автор размышляет о сути научного метода известного теоретика драмы, о его лекциях, статьях и книгах. Рассмтаривая теоретические воззрения Б. О. Костелянца в ряду современных учений о драме, автор говорит о значении его вклада в теорию и практику живого театра.
Ключевые слова: Б. О. Костелянец, теория драмы, современный театр.

Б. О. Костелянец
Два выступления о «Мещанах» М. Горького в БДТ (1967)
Публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева
В публикацию включены выступления Б. О. Костелянца на заседании секции критики ЛО ВТО и на специальном совещании в Ленинграде, посвященном премьере спектакля Г. А. Товстоногова «Мещане» М. Горького. В первом выступлении анализируются статьи в периодической печати, посвященные спектаклю, и содержатся взгляды самого Костелянца на режиссуру и актерские работы. Во втором — исследуется философская и театральная глубина спектакля и ведется разговор об уроках спектакля для театральной практики и для драматургии 1960-х гг.
Ключевые слова: режиссура, актерское искусство, театральная критика, театр и драматургия, «Мещане» М. Горького, БДТ, Г. Товстоногов, Е. Лебедев, Э. Попова, К. Лавров, В. Рецептер, П. Панков, О. Борисов, Т. Доронина, Л. Сухаревская, Н. Симонов, Н. Рабинянц, Д. Золотницкий, С. Цимбал, В. Дмитревский, Б. Бялик, Г. Золотницкий, П. Марков, С. Владимиров, Б. Брехт, В. Мейерхольд, К. Станиславский, А. Таиров.

Б. О. Костелянец
Комментарий к «Трилистнику балаганному» И. Ф. Анненского
Публикация, вступительная заметка и послесловие Ю. А. Васильева
Комментарии Б. О. Костелянца к «Трилистнику балаганному» И. Ф. Анненского публикуются впервые. В них дается общая характеристика выдающегося произведения Серебряного века и расшифровываются многие «темные» места произведения. Автор поясняет некоторые аспекты сценической интерпретации поэтических текстов.
Ключевые слова: поэзия Серебряного века, театральная педагогика, актерское творчество, «Кипарисовый ларец»

И. Анненского, «Двенадцать» А. Блока,
спектакль «Вѣтеръ» Александринского театра,
Е. Эткинд, И. Носков.

С. А. Филиппова
Оперетта 1860–1870 гг. как один из этапов режиссерской деятельности Александра Яблочкина
В статье рассматривается короткий период интереса к оперетте на сцене Александринского театра в годы работы режиссера Александра Яблочкина. Анализируются рецензии, режиссерские монтировки и отзывы современников с целью выявить особенности работы Яблочкина над спектаклем.
Ключевые слова: становление режиссерского театра в России,
Александринский театр, А. А. Яблочкин,
оперетта на императорской сцене, дорежиссерский театр.

А. Янкаускас
«Литовский триптих» Николая Зверева: балеты «В вихре танца», «Сватовство», «Юрате и Каститис» (1933)
Статья посвящена спектаклям, премьера которых положила начало систематической разработке национальной тематики на литовской балетной сцене. Балеты «литовского триптиха», созданные русским балетмейстером в соавторстве с литовскими композиторами В. Бацявичюсом, Б. Дварионасом и Ю. Груодисом, продемонстрировали возможности литовской балетной музыки и драматургии, сценический потенциал литовского национального сюжета и мастерство танцовщиков каунасской труппы в различных жанровых и стилистических обстоятельствах. Этот продуманный эксперимент стал важнейшей вехой в развитии профессионального балета Литвы.
Статья вводит в научный обиход ряд источников, ранее неизвестных русскоязычному театроведению.
Ключевые слова: Зверев, Бацявичюс, Дварионас, Груодис, балет,
история театра, национальный танец, Литва.

А. Ю. Ряпосов
Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр
Статья посвящена изучению поэтики захаровского телефильма «Формула любви», прежде всего это анализ режиссерского сюжета картины и приемов его сложения; разбор строения фильма и прояснение принципов компоновки действия; изучение жанровой природы картины и др. Рассматриваются место и роль этого фильма в ряду других теле- и киноработ Захарова.
Ключевые слова: М. А. Захаров, Г. Горин, «Формула любви»,
режиссерский сюжет, приемы сюжетосложения,
композиция, жанр.

П. В. Дмитриев
«Кавалер розы» Гуго фон Гофмансталя — Рихарда Штрауса в переводе Михаила Кузмина
Работа посвящена малоизвестной области в творчестве поэта, критика и композитора М. А. Кузмина (1872–1936) — его переводам оперных либретто в 1910–1930-е гг. В ряду оперных произведений, либретто которых перевел Кузмин (оперы К. Монтеверди, Дж. Перголези, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Л. Керубини, Ж. Бизе, Ж. Массне и др.), находится комическая

опера Рихарда Штрауса (по либретто Г. фон Гофмансталя) *Der Rosenkavalier* («Кавалер розы», 1910). Поставленная впервые в Дрездене в 1910 году, в 1928 году она довольно неожиданно возникает на сцене Ленинградского государственного театра оперы и балета (дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов), но быстро сходит с репертуара. Работа Кузмина-переводчика была сопряжена с трудностями передачи не только смысловой стороны текста, но и эквиритмической, с другими особенностями, характерными для перевода музыкального текста.
Ключевые слова: Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, М. А. Кузмин, С. Э. Радлов, оперный театр, либретто, «Кавалер розы».

Summary

Alexander Chepurov
Badminton game, or Boris Kostelyanets's lessons
Author of this paper met outstanding scholar of literature and theatre Boris Kostelyanets (1912–1999) and had academic cooperation with him for many years and in this piece of memoirs he shares some traces of life character of his teacher as well as some events of his life. Basic points of Kostylyanets's method of research and pedagogic work are also revealed. Conclusions are made about legacy of the outstanding scholar for theory and practice of theatre art.
Keywords: Kostelyanets, drama theory, contemporary theatre.

Boris Kostelyanets
Two speeches about the performance *The Philistines* by Gorky at Bolshoi Drama Theatre (1967)
Publication, introduction and comments by Yury Vasiljev
Two speeches by Kostelyanets cover the discussion of the opening of the production directed by Georgy Tovstonogov *The Philistines*. One of the speeches was made in the public talk at Leningrad branch of Russian theatre society, another one — in special conference for discussion of this production. The first speech covers reviews of the performance in theatre criticism and own views of Kostelyanets on the production. Other text is profound analysis of philosophy and artistic method of directing this play and comments on the legacy of the production for theatre development and for dramatic literature of 1960s.
Keywords: directing, acting, theatree criticism, theatre and drama, *The Philistines* by Gorky, Bolshoi Drama Theatre, Georgy Tovstonogov, Evgeny Lebedev, Emilia Popova, Kirill Lavrov, Vladidmir Retsepter, Pavel Pankov, Nina Rabinyants, David Zolotnitsky, Sergei Tsimbal, Sergei Vladimirov.

Boris Kostelyanets
Comments on *Clownish Shamrock* by Innokenty Annensky
Publication, introduction and afterword by Yury Vasiljev
This is the first publication of the study of the outstanding poetic piece of the Silver Age. Many latent connotations of the text are revealed. The scholar suggests several ways of interpreting poetic texts in theatre.
Keywords: Silver Age poetry, theatre school acting, *Cypress Casket* by Annensky, *The Tweve* by Blok, performance *The Wind* at Alexandrinsky Theatre, Efim Etkind, Ilya Noskov.

Susanna Filippova
Operetta as one of the stages of Alexander Yablochkin director's work
Subject matter of the article is a short period of interest in operetta on Alexandrinsky theatre stage during Alexander Yablochkin being director. Notices, director's

mountings and settings, contemporary references are analyzed with the view of revealing peculiarities of Yablochkin's working at play.

Keywords: director's theatre formation in Russia, the Alexandrinsky theatre, A. Yablochkin, musical comedy on imperial stage, pre-director's theatre.

Aleksandras Jankauskas

«Lithuanian triptych» by Nikolai Zverev: ballets «In the Whirlwind of Dance», «Matchmaking», «Yurate and Castitis» (1933)

The article is devoted to performances, whose premiere began systematic development of national themes on the Lithuanian ballet stage. The ballets of the «Lithuanian triptych», created by the Russian choreographer in collaboration with Lithuanian composers V. Batsyavichyus, B. Dvarionas and J. Gruodis, demonstrated the possibilities of Lithuanian ballet music and drama, the scenic potential of the Lithuanian national story and the skill of the dancers of the Kaunas troupe in various genre and stylistic circumstances. This thoughtful experiment was the most important milestone in the development of the professional ballet of Lithuania.

The article introduces into scientific use a number of sources previously unknown to Russian-language theater studies.

Keywords: Zverev, Batsyavichius, Dvarionas, Gruodis, ballet, theater history, national dance, Lithuania.

Alexander Ryaposov

TV film by Mark Zakharov *Love Formula* (Mosfilm Studios, 1984) — plot, composition, genre

The analysis of artistic features of television film *Love Formula* by Mark Zakharov is focused on study of the plot of film as it is composed by film director through certain devices: action construction and montage, nature of genre etc. This film is compared to other creations of Mark Zakharov for film and TV.

Keywords: Mark Zakharov, Grigory Gorin, *Love Formula*, directorial plot, composition of action, genre.

Pavel Dmitriev

***The Cavalier of Rose* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss in Russian translation by Mikhail Kuzmin**

The paper is concerned with a little-known part of the works of Mikhail Kuzmin (1872–1936), the poet, critic and composer, his Russian translations of opera libretti in the 1910s–1930s. Among the libretti translated by Kuzmin (including the operas of C. Monteverdi, G. Pergolesi, W. A. Mozart, L. van Beethoven, L. Cherubini, G. Bizet, J. Massenet, etc.), there is a comic opera by Richard Strauss *Der Rosenkavalier* (*The Cavalier of Rose*, 1910) on the libretto by H. von Hoffmannstahl. Performed for the first time in Dresden in 1910, this opera quite unexpectedly appeared in 1928 in Soviet Russia, on the stage of the Leningrad State Opera and Ballet Theater (conducted by V. Dranishnikov, directed by S. Radlov), but quickly vanished from the repertoire. The work of Kuzmin-translator was connected with the difficulties of rendering not only the semantic side of the text, but also equirhythmic, and other features important for the translation of a musical text.

Keywords: Richard Strauss, Hugo von Hoffmannstahl, Mikhail Kuzmin, Sergey Radlov, opera theater, libretto, *The Cavalier of Rose*.

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.

ISSN 1998-7099

9 771998 709787 >

Подписано в печать 13.11.2017. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,05.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1263

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.