

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2017 № 4 (22)

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

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

Материалы Международной научной конференции, посвященной 90-летию Льва Иосифовича Гительмана. 11–12 октября 2017 года. Санкт-Петербург

Учитель К. А. К Диббук-проекту:

о проблемах воплощения пьесы С. А. Ан-ского.....3

Гальцова Е. Д. «Тиара века» Поля Клоделя и Ивана Аксенова
в контексте театральных и переводческих исканий
1910 — начала 1920-х годов 8

Некрасова И. А. К истории восприятия драматургии
Поля Клоделя в России начала XX века 20

Преснякова О. В. К вопросу о советско-австрийских
театральных связях 1920–1930-х годов 27

Быкова Т. Ю. Гастроли Московского театра «Синяя блуза»
в Германии в 1927 году 34

Мастера

Иванова Н. Г. «Учить надо для будущего» 40

Творческая встреча Л. Ф. Макарьева с молодежью
15 декабря 1946 года. *Публикация, вступительная статья
и комментарии Ю. А. Васильева* 58

Письмо Л. Ф. Макарьева Г. А. Товстоногову
(декабрь 1971 года). *Публикация, вступительная статья,
комментарии и послесловие Ю. А. Васильева* 81

Макарьев Л. Ф. Заметки о «преображении» актера.
*Подготовка к печати, публикация, предуведомление
и комментарии Ю. А. Васильева* 91

Литчасть

Сащико В. В. Сценическая речь: полифония смыслов. О книге
«Речевое творчество актера: данность и предчувствие» 102

Максимов В. И. О книге Клаудии Пьералли «Эстетическая
мысль Николая Евреинова между театральностью
и „поэтикой откровения“» 104

Максимов В. И. Сьюзен Сонтаг и театр.
О книге С. Сонтаг «Против интерпретации и другие эссе» 107

Авторы номера 112

Аннотации 114

К. А. Учитель

К Диббук-проекту¹: о проблемах воплощения пьесы С. А. Ан-ского

Пьеса «Диббук» (первоначальное название «Меж двух миров») широко известна благодаря своему месту в истории и русского, и израильского театра. Спектакль, осуществленный Евгением Вахтанговым в студии «Габима», стал классикой и достаточно подробно реконструирован. Изучен и путь пьесы на сцену, и широкая рецепция спектакля. Оставив в стороне сюжет и структуру произведения², напомним лишь некоторые обстоятельства ее движения на сцену. Окончив пьесу, Семен Акимович Ан-ский (Шлойме-Зайнвл Раппопорт) обратился в Александринский театр, где сюжет новой пьесы не вызвал энтузиазма. С гораздо большим вниманием пьесу прочли в Московском Художественном театре. (Вероятно, здесь сыграл свою роль и Л. А. Сулержицкий, проявлявший особый интерес к мистическим учениям и увидевший, вероятно, в пьесе потенциал символистского спектакля.) Хотя первоначально К. С. Станиславский предполагал обратиться к этому материалу³, пьеса была переведена на древнееврейский язык (иврит) Хаимом-Нахманом Бяликом⁴ и именно в этом виде поставлена в «Библейской студии» МХТ (впоследствии — театре «Габима») Евгением Вахтанговым. Впрочем, все эти увлекательные перипетии подробно описаны в театроведческой литературе, прежде всего в трудах Владислава Иванова⁵.

«Диббук» инспирировал широкий спектр как художественных, так и исследовательских интерпретаций. Многочисленные версии сюжета в мировом театре, в литературе (от Исаака Башевиса Зингера до Ромена Гари) и в кино стимулирова-

ли и интерес к этнографическим корням произведения и историческим прототипам героев (в частности, Ханне-Рахели Вербермахер). Фигура автора, масштаб его этнографических штудий, его литературная и общественная деятельность также привлекают все больше исследователей. «Семен Акимович Ан-ский совмещал в себе еврейского фольклориста с Глебом Успенским и Чеховым. В нем одном помещалась тысяча местечковых раввинов — по числу преподанных им советов, утешений, рассказанных в виде притч, анекдотов и т.д. В жизни Семену Акимовичу нужен был только ночлег и крепкий чай. Слушатели за ним бегали. Русско-еврейский фольклор Семена Акимовича в неторопливых, чудесных рассказах лился густой медовой струей»⁶. Обрывая дивную цитату из «Шума времени» Осипа Мандельштама, скажу лишь, что он, по некоторым источникам, был среди первых слушателей «Диббука» (на дружеском петербургском собрании, зафиксированном на известной работе Леонида Пастернака).

Когда «Габима» в 1926 году отправилась на свои безвозвратные европейские гастроли, пьеса Ан-ского уже приобрела широкую популярность благодаря множеству постановок на идише и немецком языке. Неудивительно, что она вызвала столь живой интерес у Альбана Берга, после премьеры «Воццека» в Берлине находившегося в непрерывном, довольно мучительном поиске материала, первоисточника для следующей оперы. В конце лета — начале осени 1926 года Берг прерывает отдых в Трахюттене и приезжает в Вену. Здесь он встречается с другом

и учеником, литератором Зомой Моргенштерном, который подробно описал эту встречу в гораздо более поздних воспоминаниях: «Сразу же после приветствия он неожиданно сообщил мне, что наконец-то нашел подходящий материал. Он несколько раз слышал уже получивший тогда известность „Дибук“ Ан-ского и принял решение. Он был так счастлив, что я поначалу не хотел высказывать своих опасений. Он заметил это и спросил: „В чем дело? Я думал, Вы первый будете за! Когда Вы видели «Дибук»?“ Я еще не был на спектакле „Габимы“ на иврите. Но в 1921 году я несколько раз видел абсолютно неизвестное тогда в Западной Европе сочинение на идише в исполнении „труппы Вильно“, когда впервые поехал во вновь образованную Польшу. <...> В первый же вечер по совету всех друзей, еврейских и нееврейских, мы пошли в театр, чтобы посмотреть „Дибук“, уже имевший в Польше значительный успех. Это было представление на открытом воздухе... в одном не очень большом дворе между дешевыми доходными домами еврейского квартала. Мы сидели на грубо сколоченных досках, и июльский вечер был очень жарким. И все же он стал одним из самых прекрасных и незабываемых театральных вечеров в моей жизни. Увлекательно и экзотично сыгранный на идише „Дибук“ был удачей театрального искусства высшей пробы, когда народная пьеса становится высоким искусством, так как здесь, в религиозной атмосфере, фольклорно-мистическое начало в сценическом действии приходит к полному единению с публикой.

Я описал Альбану это редкое переживание, которое тогда, как, впрочем, и сегодня, было живо в воспоминаниях. И чем отчетливее я это делал, тем мрачнее становился мой друг. Когда я закончил, Альбан сказал: „Вы думаете, пожалуй, что это сюжет для Густава Малера, но не для меня“. Я ответил ему: „И для Густава Малера лишь в том случае, если бы он был

оперным композитором, как Вы, и по крайней мере таким же евреем, как я“⁷. — „Почему «по крайней мере»?“ — пожелал он знать. „Потому что здесь нужен тот, кто вырос в Вильно, в городе, который называют «Литовским Иерусалимом»“. Он воскликнул, как всегда импульсивно: „Поедем на пару недель в Вильно. Мы будем ходить из синагоги в синагогу, пока я не скажу Вам, что смогу это“. Я был готов ехать с ним в Вильно. Но я не был уверен, что он это сможет. О чем и сказал ему не менее импульсивно, чем он.

Однако я изменил свое мнение, когда через несколько дней увидел „Дибук“ в вахтанговской постановке „Габимы“. Я позвонил ему в тот же вечер⁸. Режиссура Вахтангова и актерский состав „Габимы“ были так великолепны, что очарование „Труппы Вильно“ исчезло. Это значило: очарование подлинности было не в сочинении, а в игре вильновцев. Я сказал Альбану по телефону: „Вы сможете это. Мы поедем в Варшаву и в Вильно. То, чего достиг Вахтангов в «Дибук», сможете и Вы с Вашей музыкой, Вы же не только хороший композитор, но и хороший режиссер. Вы не только положили «Воццека» на музыку, но и с помощью музыки поставили его на сцене. Оперный режиссер, который сможет прочесть Вашу партитуру, будет инсценировать оперу всегда так, как ему диктует не только текст, но и интерлюдии. Режиссер, который не может читать партитуру, но все же ставит оперу, что, по видимому, случается, будет ставить не Вашу оперу, но Бюхнера. Ваш «Дибук» может не быть еврейской оперой, но это будет хорошая опера“⁹.

23 сентября Моргенштерн отослал Бергу немецкий текст пьесы. Автор русской биографии Берга Юлия Векслер пишет, что в пьесе и в ее немецком переводе (по мнению Моргенштерна — ужасном) «хасидская легенда переосмыслена в романтическом духе: с особой силой здесь звучит тристановский мотив единения

в любви и смерти, который был особенно близок Бергу. Его, хорошо знакомого с учением о карме и реинкарнации, могла заинтересовать в драме и мистика „переселения душ“¹⁰.

Соглашаясь с этим замечанием, не будем упускать из виду, что и сам Ан-ский проявляет себя в пьесе не только как знаток искусства и носитель традиции восточноевропейских евреев, не только как русский драматург и внимательный зритель русского театра, но и как современник Александра Скрябина и внимательный читатель Рудольфа Штайнера, Карла Густава Юнга и, возможно, Германа Гессе (например, размышления Ханана об амбивалентности божественного сродни мыслям Демиана из несколько позднее написанной повести Гессе — возможно, это связано с тем, что оба автора испытали влияние Юнга). Словом, Ан-ский в русле религиозно-философских поисков своей эпохи. Отмечу, однако, что представление, связанное с тем, что драматург интерпретировал некую существующую легенду, не соответствует истине. Опираясь на многообразные фольклорные мотивы и источники, драматург создал самостоятельный, авторский сюжет¹¹, который в XX веке стал одним из магистральных сюжетов, важнейшей мифологемой еврейской культуры (наряду, например, с фольклорным мифом о Големе, приобретшим широкую известность после романа Густава Мейринка).

Берг обратился за одобрением своего выбора и к Теодору Визегунду Адорно, прося его о сохранении полной тайны. Возможно, он подозревал, что он не одинок в своем интересе к пьесе Ан-ского. И действительно, препятствием к созданию оперы стало приобретение прав на драматический материал другим композитором, Вильгельмом Гроссом. Последний, однако, по тем или иным причинам не завершил работу над нею. Удерживаясь от злорадства и спекулятивных замечаний о про-

клятиях диббука, скажу лишь, что Берг, очень огорченный потерей, весьма ревниво следил за коллегой. Впоследствии он сделал новый выбор, обратившись к «Лулу» Франка Ведекинда, однако внезапная смерть в 1935 году, как известно, не позволила Бергу завершить опус. Однако живейший интерес к пьесе Ан-ского дал весьма неожиданный косвенный результат.

В 1928 году Берга посетил Джордж Гершвин. Молодой и уже очень популярный автор песен и мюзиклов мечтал учиться композиции и утвердиться как «серьезный» автор. Гершвин благоговел перед Бергом. Музыковед Ольга Манулкина пишет: «Нельзя ли предположить, что Берг, уже зная о том, что сюжет свободен, упомянул свой неосуществленный план в беседе с американским коллегой, и это заставило Гершвина обратить внимание на пьесу, которая была ему знакома?»¹² Думается, это предположение вполне основательно.

В 1928–1929 годах Гершвин стал изучать материал, записывать еврейский фольклор. «Первый оперный контракт (с Метрополитен-опера) Гершвин заключил на создание оперы Дибук по пьесе Ан-ского, — пишет Ольга Манулкина. — Премьера должна была состояться в 1931 году. Почему в тот момент он оставил Порги? Под впечатлением от драматического спектакля в Neighborhood Playhouse с музыкой Энгеля в 1925 или от спектакля театра Габима в 1927?»¹³ А вскоре он исполнял своему другу и будущему биографу Исааку Голдбергу фрагменты из оперы «Диббук». «Комната внезапно превратилась в синагогу, где неясно звучала молитва, — вспоминал Голдберг. — Восходящая линия в тетради ожила в хасидском танце. Те, кто знают, каковы бывают хасидские мелодии с их отчаянной, экзотической страстью, знают, что хасид, как его брат по сути, может вырастить крылья и ходить по всему божьему небу»¹⁴.

Однако в Соединенных Штатах права на создание оперного либретто по пьесе Ан-ского также были приобретены. Они принадлежали итальянскому композитору Лодовико Рокко, который и написал оперу «Диббук». Премьера сочинения, завершеного в 1930 году, состоялась в Милане в 1934-м. Впоследствии опера исполнялась и в США. Рокко был профессиональным композитором и продвинутым читателем (среди его сочинений отметим «Грозу» по А. Н. Островскому), однако его опера не стала значительным событием в истории театра и музыки XX века.

Таким образом, нереализованные попытки интерпретации «Диббука» в музыкальном театре вызывают больший интерес, чем осуществленные, сбывшиеся¹⁵. И может быть, стоило бы попытаться реконструировать эти замыслы, по крайней мере их абрисы. Фрагменты, написанные сегодняшними композиторами, с элементами стилизации Берга и Гершвина, в сочетании с фрагментами музыки Рокко и, конечно, Юлия Энгеля, которому принадлежала музыка вахтанговского спектакля, могли бы дать один из подходов к *Диббук-проекту*. И еще: слушая ансамблевые сцены «Порги и Бесс», например отпевание Роббинса во 2-й картине I акта, трудно уйти от мысли, что Гершвин не выбросил наброски к «Диббуку», а использовал их в «Порги», уйдя от бытовой драмы к ритуалу и высокой трагедии.

В чем же все-таки невероятная притягательность этого непростого и художественно неровного текста? И почему, несмотря на эту очевидную притягательность, пьеса никогда до настоящего времени не ставилась на языке оригинала — по-русски, хотя со времени ее написания прошло более ста лет?

Тому, вероятно, не одна причина. Впервые, сыграла роль почти детективная история утраты и обретения рукописи. Дело в том, что после разгона Учредительного собрания (Раппопорт был его членом

от партии эсеров) он уехал в Вильно, а затем в Варшаву. Во время переездов он потерял оригинальную рукопись пьесы. К счастью, в 1918 году уже был опубликован ивритский перевод Х. Н. Бялика. На его основе автор создал текст на идише, который и был поставлен первым (автор не дожил несколько месяцев до премьеры в Варшаве). Он стал основой для немецкого и других переводов. Утрата русского текста обусловила необходимость обратного перевода, почти всегда довольно сомнительного. К тому же и автор не мог быть признан вполне благонадежным, а мистический оттенок пьесы делал ее постановку весьма проблематичной. Словом, «Диббук» благодаря спектаклю Евгения Вахтангова вошел в историю советского театра, но для сцены какого-либо советского театра он был все же недостаточно кошерным.

Уже в нашем, XXI веке цензурный экземпляр пьесы был найден в Санкт-Петербургской театральной библиотеке — это стало большим событием. «Диббук» был неоднократно издан в оригинале¹⁶ (в том числе однажды и с ошибками публикатора¹⁷). Что же теперь затрудняет его путь на сцену? Может быть, архаичность текста, требующего активного и аккуратного вмешательства редактора или даже существенной литературной переработки. По этому пути пошел Евгений Арье, создавший свой спектакль в театре «Гешер» на основе новой, очень интересной версии израильского драматурга Рои Хена¹⁸. Каббалистический слой Хен интерпретирует очень театрально, населяя пространство спектакля одновременно и мертвыми, и живыми. Да, театр и магия действительно очень близки. Ведь несомненно, что понятия могут превратиться в реальность усилием воли и силой фантазии, а слово действительно способно оживлять (вновь вспомним Голема, которого оживляет и одухотворяет табличка с заклинанием, находящаяся во рту глиняного истукана). И поиск не профанных, а глубинных

средств демонстрации этого родства — также необходимое условие становления *Диббук-проекта*.

Но вернемся к загадке, к природе притягательности «Диббука». Мне кажется, она связана с внутренней музыкальностью пьесы. Сквозное развитие сюжета наслаивается на ряд подробно воссоздаваемых ритуалов. Четыре акта представляют собой их последовательность: соборная молитва, свадьба, проводы субботы, экзор-

цизм (не случайно Рои Хен вводит в свою версию еще и похороны Ханана). Подобно «Весне священной» Игоря Стравинского (написанной в то же время), «Диббук» уместно назвать *симфонией обрядов* — при всем несходстве жанров, материала и форм. Ан-скому удалось создать, как уже говорилось, некий магистральный сюжет. Он показал, как, углубляясь в национальное, подчеркнута этнографическое, можно обрести всеобщее, универсально значимое.

Примечания

¹ Заметки о сценической истории пьесы связаны также с размышлениями о перспективах ее сценической судьбы, с разрабатываемым автором музыкально-театральным *Диббук-проектом*.

² Бедняк Ханан любит дочь богача Лею. Их родители когда-то дружили и предполагали соединить детей, но отец юноши умер. С помощью Каббалы Ханан надеется вернуть себе Лею, но, узнав, что отец выдает ее замуж, Ханан внезапно умирает. Его дух (диббук) вселяется в Лею. Одержимая диббуком Лея отказывается венчаться. Цадику Азриэлю удается изгнать духа, но Лея соединяется с ним и умирает.

³ Роль цадика Азриэля предполагалась для Михаила Чехова.

⁴ Поэтому спектакль назывался на иврите, «Гадибук».

⁵ См. прежде всего: *Иванов В. В.* Русские сезоны театра «Габима». М., 1999; *Иванов В. В.* Последний сезон Вахтангова // «Золотой сезон» советского театра, 1921/1922 / Сост. Е. В. Соколова. СПб., 2016. С. 6–19.

⁶ *Мандельштам О. Э.* Шум времени // Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 38.

⁷ В австрийской прессе начала 1930-х гг. широко распространилась информация о еврейском происхождении Берга, однако инсинуации нацистов не имели фактических оснований.

⁸ Ю. С. Векслер указывает, что последовательность событий в мемуарах Моргенштерна и в переписке расходятся.

⁹ Привожу фрагмент из книги З. Моргенштерна в переводе Ю. С. Векслер. Цит. по: *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время: Опыт документальной биографии. СПб., 2009. С. 562–563. Сохраняю орфографию цит. изд.

¹⁰ Там же. С. 562.

¹¹ Случаи, когда явления фольклоризма воспринимаются как собственно фольклорные, довольно редки, но нам хорошо известны: среди них «Снегурочка» А. Н. Островского.

¹² *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010. С. 313.

¹³ Там же. С. 312.

¹⁴ Цит. в пер. О. Б. Манулкиной. Там же. С. 313.

¹⁵ Сюжет Ан-ского лег в основу также оперы Дэвида Тамкина и нескольких балетов, имеющих репертуарную судьбу. В 1977 г. балет «Лея» написал Леонард Бернстайн (он успешно шел и на русской сцене). Когда «Диббук» ставил Морис Бежар, он обратился к музыке Арнольда Шёнберга. Пьеса послужила толчком к созданию трио «Витебск» Аарона Копленда.

¹⁶ *Ан-ский С.* Меж двух миров (Дибук): Цензурный вариант / Публ., вступ. текст и глоссарий В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 9–63; 517–518; Полвека еврейского театра, 1876–1926: Антология еврейской драматургии. М., 2003. С. 319–379.

¹⁷ См.: *Ан-ский С.* Меж двух миров // Егупец. 2002. № 10. С. 167–248.

¹⁸ Об этом спектакле см.: *Тронн Е.* Духи и буквы // Петербургский театральный журнал. 2014. № 4 (78). С. 66–69.

Е. Д. Гальцова

«Тиара века» Поля Клоделя и Ивана Аксенова в контексте театральных и переводческих исканий 1910 — начала 1920-х годов

«Тиара века» — произведение, о котором было известно в московских театральных кругах в конце 1921-го — начале 1922 года в связи с Вс. Э. Мейерхольдом. Именовалось оно «трилогией», его автором был назван французский писатель Поль Клодель, а переводчиком Иван Александрович Аксенов — поэт, театральный деятель, соратник Мейерхольда. Источником «трилогии» была трилогия Клоделя о роде Куфонтенов, включающая пьесы «Залог» (*L'Otage*, другой вариант перевода — «Заложник»), «Тяжелый хлеб» (*Le Pain dur*, другой вариант перевода — «Черствый хлеб») и «Униженный отец» (*Le Père humilié*). В свое время «Тиара века» была сыграна в учебном театре Мейерхольда, текст напечатан не был, впервые его опубликовали в сборнике архивных документов и научных исследований ИМЛИ РАН в 2015 году¹. Нам довелось ознакомиться с четырьмя текстами «Тиары века»², находящимися в Москве, но, несмотря на подзаголовок «трилогия», ни один из них не состоял из трех частей. Частей, в лучшем случае, было только две (эта «максимальная» версия произведения и была опубликована в 2015 году), они соответствовали двум пьесам — «Залог» и «Тяжелый хлеб», что и отражено в публикации ИМЛИ РАН.

Почему в театре Мейерхольда в разгар утверждения революционных ценностей, выразившихся в провозглашении «Театрального Октября», возникает идея поставить трилогию католического писателя Поля Клоделя? Известно, что Клоделя очень ценил А. Луначарский, бывший в то время председателем Наркомпроса, но,

конечно же, надо иметь в виду особое пристрастие к Клоделю самого Мейерхольда. Мейерхольд, поклонник Метерлинка (а Метерлинк, как известно, учитель Клоделя, особенно в сфере разработки мистериальной драмы), поставивший на русской сцене четыре спектакля по его пьесам, видел в творчестве Клоделя некое современное продолжение драматургии такого рода. Судя по свидетельствам современников, он мог заказывать перевод «Юной девы Виолен» — Г. Чулкову, *L'Annonce faite à Marie*³ — А. Чеботаревской или Б. Алперсу⁴, и, что достоверно известно, в 1918 году он принимал активнейшее участие в переводе и постановке «Обмена», которую готовил вместе с Таировым⁵.

Поэтому неудивительно, что в репертуарных планах Театра РСФСР-1 несколько позднее — в октябре 1920 года — появляется пьеса Клоделя «Златоглав»⁶. Затем возникло загадочное свидетельство о ходе работы над спектаклем: 4 января 1921 года в «Вестнике театра» (№ 78–79) вышла заметка без подписи о том, что среди ближайших постановок Театра РСФСР-1 «Златоглав» по пьесе Клоделя в переложке Вс. Мейерхольда, В. М. Бебутова и М. И. Цветаевой. Однако в феврале 1921 года Цветаева написала в редакцию «Вестника» опровержение этой информации⁷. По всей вероятности, «Златоглав» могли интерпретировать как пример трагедии, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, который в 1913 году охарактеризовал пьесу как «героическую трагедию»⁸. В конечном счете «Златоглав» так и не был поставлен. В это же время пьесу собирався ставить в Общине Трагического театра К. Н. Дер-

жавин⁹, однако и этому плану не суждено было осуществиться. Напомним, что Клодель написал эту пьесу в молодости, под сильным влиянием творчества Метерлинка и, в особенности, его «Принцессы Мален». Появление именно «Златоглава» в репертуаре революционных театров свидетельствует и о стремлении кардинально переосмыслить Клоделя, и о желании продолжить поиски новых жанров, характерные для культуры Серебряного века.

С другой стороны, разумеется, стоит напомнить о том, что уже в 1920-е годы пьесы Клоделя ставят и авангардистские театры, зачастую против воли автора. Упомянем, среди наиболее известных постановок — «Полуденный раздел» в парижском театре «Ар э Аксьон» в 1921 году, а также (частично, только 3-е действие) в театре А. Арто и Р. Витрака «Альфред Жарри» в 1928 году.

По всей вероятности, Мейерхольд претендовал на мировую премьеру трилогии. В 1920 году французский режиссер Жак Копо собирался поставить все три пьесы драматического цикла на сцене своего театра «Вье Коломбье», однако этому проекту так и не суждено было осуществиться. Напомним, что Клодель опубликовал «Залог» в 1910–1911 годах, первая¹⁰ постановка прошла с успехом в театре Эвр в 1914 году (постановка О. Люнье-По), что сразу привлекло внимание А. В. Луначарского (о чем речь пойдет ниже) и переводчика А. Н. Чеботаревской, согласно свидетельству Федора Сологуба¹¹, однако следов самого перевода найти не удалось. В дальнейшем «Залог», наряду с «Благовещением», были самыми востребованными в мировом театре пьесами Клоделя. Что касается двух других пьес трилогии, «Тяжелый хлеб» (опубликована в 1918 году) и «Униженный отец» (опубликована в 1919 году), то их сценическая судьба в 1920-е годы была довольно скромна: первым представлением во Франции «Тяжелого хлеба» можно считать читку

сцены 2 второго акта Эвой Франсис и Жаном Эрве в театре Жимназ в 1919 году, а «Униженный отец» в 1920-е годы был показан не во Франции, а в Германии, и относительный успех пришел к этим пьесам лишь после 1940-х годов.

Советскому театру нужны были пьесы о революции, причем тема Великой французской революции была особенно востребована, ибо русская революция считала себя продолжательницей традиций французских революций. В советском театре в конце 1910-х — начале 1920-х шли поиски подходящих жанров, среди которых большую роль играли героическая трагедия и мистерия. Причем последняя идеально воплощалась в творчестве Клоделя, о чем писали и до и после революции. Что же касается героической трагедии, посвященной революции, то напомним, что в ту эпоху огромным успехом пользовались такие иностранные пьесы, как «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и «14 июля» Р. Роллана (поставленная под более понятным простому зрителю названием «Взятие Бастилии», возникшем, впрочем, еще в 1906 году), которые были показаны в 1918 году. Пьеса Роллана¹² «Взятие Бастилии» стала, с легкой руки режиссера А. А. Мгеброва, одной из самых играемых пьес в Советской России, и, возможно, в какой-то степени она вдохновила Н. Евреина на создание знаменитого массового действия «Взятие Зимнего дворца» (1920).

Однако Мейерхольд ищет иные средства выражения, и в этом, вероятно сказывается его полемика с Таировым, поставившим упомянутую «мистерию любви» «Обмен» и мистерию «Благовещение». Мейерхольд же, поставивший «Мистерию-Буфф», мечтал о сценическом воплощении трилогии о Куфонтенах как героической трагедии о судьбах людей после революции.

Планам Мейерхольда тоже не суждено было осуществиться в полной мере,

но оставшиеся от них свидетельства представляют интерес и с точки зрения истории культуры, и с точки зрения теории драмы. Обратимся к театральной истории «трилогии».

14 января 1922 года Мейерхольд пишет в коллегии Наркомпроса и Главполитпросвета о репертуарном плане своей труппы, в который входит пьеса «Тиара века» Клоделя в переработке И. А. Аксенова¹³. И. А. Аксенов, переводивший трилогию, был тогда ректором ГИТИСа. Судя по опубликованной переписке, Аксенов работал над переводом в феврале 1922 года. Так, 7 февраля 1922 года он писал Мейерхольду: «Тиара переписана и с 10-го начну работу»¹⁴. Однако дело продвигалось не очень быстро. 13 августа Аксенов признавался Мейерхольду: «Последние две недели живу в коридорах Наркомпроса, потому что Театра действительно мы могли лишиться. <...> ...До Шекспира я так и не добрался. Да, признаться, доберись я даже, вряд ли что-нибудь смог бы написать: эти жилищные дела требовали таких физических перемещений, что писать совершенно было невозможно, а работать головой приходилось в сторону уничтожения фактических Розенкранцев... <...> „Тиара века“ в первой части почти поставлена в голосе, вторая все еще не переписана...»¹⁵.

В конце декабря 1921-го — начале января 1922 года «Тиара века» появляется в репертуарных планах Театра актера, в которых сказано, что спектакль будет готов во второй половине сентября 1922 года. В июне пьеса по-прежнему заявлена в репертуаре, о чем свидетельствуют выпуски еженедельника «Эрмитаж» 7 и 20 июня. Однако в июле становится ясно, что этому плану не суждено осуществиться. Тогда он перемещается в учебный театр. В августовском «Эрмитаже» (№ 15. 22–28 авг.) можно прочесть, что «Тиару века» репетируют в Вольной мастерской: «В настоящее время в Вольной Мастерской Вс. Э. Мейерхольда идет репетиция „Тиары века“

(Клодель–Аксенов). Репетициями руководит И. А. Аксенов».

Первоначально режиссером «Тиары века» должен был стать Валерий Бебутов, но в результате им стал Василий Федоров, бывший в то время студентом первого набора Государственных высших режиссерских (в дальнейшем — театральных) мастерских (ГВРМ — ГВТМ), которые были преобразованы в 1922 году в ГИТИС¹⁶. В сентябре в еженедельнике «Зрелища» появляется объявление о том, что сезон в театре ГИТИС откроется не позже 1 октября: «В театре будут демонстрироваться работы двух мастерских: Мейерхольда и Фердинандова — Шершеневича (Опытно-героический театр)... из новых: „Смерть Тарелкина“; „Мистерия“ Н. Эрдмана, „Тиара века“ П. Клоделя, „Кармен“ Мериме, „Сентябрьская ночь“ Выспанского, „Одна сплошная нелепость“ Шершеневича, „Варфоломеевская ярмарка“ Бен-Джонсона и трагедия „Гибель Вальгаллы“»¹⁷. В архивах Мейерхольда можно найти расписания репетиций «Тиары века» в октябре 1922 года: «9 октября (I и II части), адрес — Новинский бульвар, д. 32; 10 октября — I часть „в театре первый ярус“, не состоялась; 11 октября — „в фойе“; 13 октября — часть I, 14 октября — части I и II, 15 октября — части I и II». Расписание сопровождалось примечанием: «На всех репетициях „Тиара века“ присутствие т. Федорова обязательно и ежедневно с 10 до 12 час. утра тренировочные занятия»¹⁸. В октябре 1922 года объявляется о продаже билетов: «Театр ГИТИС открыл продажу билетов абонементу. Абонемент содержит 5 премьер, идущих в первую очередь. В число абонементных спектаклей входят: по мастерской № 1 (Вс. Мейерхольда): Клодель–Аксенов: „Тиара века“, Сухово-Кобылин: „Смерть Тарелкина“, Мартине: „Ночь“, по мастерской № 3 (Опытно-героический театр) — Ник. Эрдман „Мистерия“ и В. Шершеневич: „Одна сплошная нелепость“. Цены на абонемент

ты значительно понижены. Первый спектакль абонемента „Тиара века“ пойдет в конце этого месяца»¹⁹. Становятся известны некоторые технические подробности представления, в частности имена актеров, из чего можно сделать вывод, что на репетициях происходило значительно больше того, что осталось на реальных представлениях: «...в середине октября назначена первая демонстрация очередной работы производственного плана Мастерской № 1 (Вс. Мейерхольда). „Тиара века“. Текст Поля Клоделя. Переработка И. А. Аксенова. Место игры построено по чертежам студента II курса В. Федорова. Пьеса идет в прозодежде Л. Поповой. Играют в части I: Орлов, Лишин, Богданова, Валерия Драга, Тарич, Чаргонин, Бакакин, Молотин. В части II: Алексеева-Месхиева, Быховская, Бальмонт, Рутц, Рутковская, Канцель, Лойтер, Тарич, Сумароков и Терешкович. Режиссер-лаборант Бабанин. Мастер — Вс. Мейерхольд»²⁰.

Несмотря на свидетельства о репетициях всего спектакля, состоящего из двух частей, до сцены дошел лишь небольшой его фрагмент в рамках больших театральных вечеров, во время которых были показаны и другие спектакли, а также происходила читка стихов. Если внимательно изучить прессу, то может создаться впечатление, что сцен «Тиары» было несколько, но, скорее всего, мы имеем дело с опечатками.

Однако в архиве ГосТиМа (РГАЛИ) находится текст отрывка из «Тиары века», с очень большой вероятностью можно утверждать, что именно он и предназначался для игры: это сцены из второй части трилогии, соответствующие сценам из первого действия клоделевской пьесы «Тяжелый хлеб»²¹. Выбор фрагмента симптоматичен — бытовые разговоры, в которых обсуждается вопрос о том, как завладеть наследством Тюрлюра, которого для этого необходимо устранить. Получалась довольно странная ситуация: с одной сто-

роны, пьеса называлась «Тиара века», то есть она ассоциировалась как минимум с чем-то религиозным — с папской тиарой; с другой — в ней как раз отсутствовала вся история с Папой Римским, ибо она вся была заключена в первой части, соответствовавшей клоделевскому «Залогу». Избранный отрывок можно кратко охарактеризовать как разговор двух злодеек о том, чтобы убить главного злодея из «Залогов», а затем беседа всех злодеев между собой. Здесь нет положительных героев, нет светлой идеи, хотя одна из заговорщиц, Люмир, хочет денег не для себя, а для того, чтобы освободить родную Польшу... Отсутствие религиозной темы любопытно еще и потому, что, как будет показано чуть ниже, отрывок играли вместе с антиклерикальными произведениями.

«Тиара века» шла 22 января, 8, 15 и 25 февраля и в марте 1923 года. Представим те немногие документальные свидетельства, которые удалось найти.

В январском номере «Зрелищ» (№ 20), в разделе «Хроника», публикуется объявление об учебных спектаклях: «22 января в 8 ч. веч. В театре Вс. Мейерхольда состоится „Вечер школьных работ мастерской Вс. Мейерхольда“. Весь сбор поступит в пользу кассы взаимопомощи Мастерской. Программа вечера: 1. Отрывок из II части трагедии Клоделя–Аксенова „Тиара века“. Исполнители — студенты мастерской: Орлов, Бальмонт, Быховская. Режиссер и конструктор — студент режиссерского отделения мастерской В. Федоров. 2. Упражнения по биомеханике. Тренер В. Инкижинов. Исполнители — студенты мастерской. 3. Отрывок из „Трагедии о Норе Гельмер“ Ибсена (перевод Вс. Мейерхольда). Исполнители — студенты мастерской: Богданова и Орлов. Режиссер Вс. Мейерхольд. Конструктор — студент мастерской А. Кельберер; 4. Стихи Третьякова, Асеева и Маяковского в исполнении авторов и студентов мастерской; 5. Отрывок из комедии С. Боброва „Протез Магистра

Троплонга“. Исполнители — студенты мастерской: Зайчиков, Жаров, Бабанова, Алексеева-Месхиева. Режиссер — студент мастерской В. Люце»²².

В начале февраля в «Зрелищах» появляется программа «Вечера показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» (в пяти частях), проходящего на Садовой-Триумфальной, д. 20, в том числе упоминается и «„Тиара века“, часть II-я. Сцена I-я». В ролях: «Зихель — студ. старш. курса Бальмонт; Люмир — студ. II курса Каширина; Тюрлор — студ. старш. кур. Орлов». Далее — «Стихи Асеева, Маяковского и Третьякова; „Трагедия о Норе Гельмер“, III акт; „Эпидемия“ Мирбо; „Протез Магистра Троплонга“»²³. В архивах ГосТиМа написано, что из «Тиары века» играли часть II, сцену 3, но в черновиках речь шла о части III, сцене 3. Зато здесь есть любопытная деталь — раскрывается имя еще одного из авторов стихотворной части вечера — И. Аксенова²⁴.

Спектакль 15 февраля «Вечер показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» состоял из трех частей и вступительного слова Вс. Мейерхольда: «„Тиара века“. Часть III-я. Сцена III-я», «Эпидемия» Мирбо, «Непорзач» С. М. Третьякова²⁵.

25 февраля на Вечере показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда опять показывали 5 спектаклей, предваренных вступительным словом мастера: «„Тиара века“. Часть III-я. Сцена III-я»; «Эпидемия», «Непорзач», Стихи, «Смерть Тарелкина» 2 акт²⁶. Судя по архивам, вечер вел Рок²⁷.

О мартовском спектакле свидетельствует А. Февральский в небольшой заметке «Вечер работ Мастерской Вс. Мейерхольда», сопровождаемой эскизом установки Федорова, который является единственным изображением, связанным со спектаклем.

«Три работы студентов режиссерского факультета II курса. Отрывок из „Тиары века“ Клоделя-Аксенова. Постановщик и конструктор — В. Федоров. Пьеса сценически неудачная. Сплошной разговор. Это

чрезвычайно связывало постановщика. Очень интересны конструкции,двигающиеся в вертикальном направлении: подвижные площадки и тротуары, лифт». Далее Февральский кратко характеризует «Эпидемию» и «Непорзач». Вывод: «В общем: интересный вечер; значительные достижения»²⁸.

В книге «Записки ровесника века» (1976) Февральский мельком вспоминает об этом спектакле: «Наряду с подготовкой спектаклей, входивших в репертуар театра, наряду с учебными занятиями в классах шла еще и работа над небольшими пьесами или отрывками пьес, которые ставили студенты второго курса режиссерского факультета и в которых играли студенты актерского факультета. Некоторые из этих спектаклей были показаны публично, а именно отрывок из „Тиары века“ — пьесы, скомпонованной И. А. Аксеновым из пьес Поля Клоделя „Залог“ („L'otage“) и „Черствый хлеб“ („Le pain dur“), в постановке В. Ф. Федорова; пьеса Октава Мирбо „Эпидемия“ в переработке и постановке Н. В. Экка и одна из постановок фарса С. М. Третьякова „Непорочное зачатие“, шедших в клубах в дни „Комсомольского рождества“ (режиссеры К. И. Гольцева и Л. М. Крицберг)»²⁹. Мейерхольд с воодушевлением отзывался о работе Федорова. Так, в экспликации «Ревизора» (20 октября 1925 года) он писал: «Одновременно мы будем продолжать эксперименты, как, например, постановка „Рычи, Китай!“ Ее мы поручаем тов. Федорову. „Тиара века“ им была прекрасно задумана»³⁰.

В марте 1923 года «Тиара века» была снята с репертуара. В архиве ГосТиМа сохранился черновик обзора спектаклей по «Тиаре века», написанный неизвестным лицом (наиболее вероятно, что это или В. Федоров, или А. Февральский). Приведем несколько наиболее интересных фрагментов этого документа, которые проливают свет и на художественные особенности зрелища, и на причины его запрета:

«Спектакли 8 и 15 февраля... <...> Во вступительном слове В. Э. Мейерхольд подчеркнул, что он в этих постановках никакого непосредственного участия не принимал. Кроме „инспирации“ профессора к работе студента, как он сам выразился. В состав спектакля 8/II вошли отрывок из 2-й части трагедии (всего 3 части) „Тиара века“ Клоделя (пер. И. А. Аксенова); 2) буффонада „Эпидемия“ Ю. Экк по Мирбо; 3) антирелигиозная пьеса Третьякова „Непорочное зачатие“ („Непорзач“), 4) Чтение антирелигиозных стихов Крученых; 5) Сцены из „Смерти Тарелкина“».

«„Тиара века“, будучи проработанной постановочно, была снята с репертуара по несовместимости и как не отвечающая задачам Мастерской»³¹.

В этой «несовместимости» самой по себе ничего не удивляет: очевидно, что даже в переработанном виде пьесы Клоделя мало подходили для советской сцены, и в 1923 году было понятно, что два знаменитых спектакля МКТ («Обмен» и «Благовещение») уже никогда не будут возобновлены. Однако вернемся к проблеме «трагедии», которая, как нам кажется, оказывается, в том числе, и проблемой идеологической.

В чем заключается задача создания трагедии в случае с «Тиарой века»? Прежде всего, для Мейерхольда это проблема чисто театральная, значит — техническая: как разработать технику трагедии.

О технических задачах создания трагедии на сцене писали многие участники и дружественные свидетели создания «Тиары века».

В сентябрьском номере «Зрелищ» (1922) И. Аксенов публикует статью «В пространство», где описывает работу над спектаклем как техническую задачу театра: «Отсюда вытекает двойное направление работы по оформлению предметов игры: расчет прочности и выбор системы. Первый вопрос решается просто — в пределах соответственных и уже выработанных дис-

циплин, вторая проблема потребовала долгой теоретико-экспериментальной работы, и если она в настоящее время решена в главном, то обязаны этому исследователю самоотвержению и педагогической выдержке проф. Л. С. Поповой, создавшей и развившей практически систему анализа элементов вещественного оформления, основанную на принципе максимально полезного действия. <...> Студент Федоров, продолжая инициативу Л. С. Поповой (проект постановки „Газ I и II“ Г. Кайзера), разработал систему лифтов и самостоятельно установил решение задачи подвесной площадки в своем эюре „Тиара века“ П. Клоделя. Все эти работы были выполнены в марте-мае настоящего года»³².

В № 9 «Зрелищ» (1922) А. И. Позднев, ученик Мейерхольда, дает описание концепции, воплощенной в «материальном оформлении» «Тиары века», которое он связывает с прорывами в сценографии, сделанными в «Великодушном рогоносце»: «„Рогоносец“... дал сценическую установку, целью которой является помочь актеру в его приемах воздействия на зрителя... <...> Не показанные еще публике „вещи“, изготовленные к постановкам: „Смерть Тарелкина“, „Ночь“ и „Тиара века“ — пресловутый двигающийся тротуар, лифты, пружинники — все это явления одного и того же порядка: они — продукт отречения от эстетических, „психологических“ и пр. свойств мертвого сценического материала и утверждение чисто утилитарных свойств его».

Позднев обращается к проблеме трагедии в связи с необходимостью достижения универсального воздействия на зрителя: «Воздействие театра на современного зрителя может протекать в двух плоскостях: комедийно-буффонной и трагедийно-героической, соответственно которым должно проводиться и конструирование вещественного оформления спектакля». Отсюда вытекает задача конструкторов

нового театра — разработать трагедийно-героический театр: «Мы знаем немало машин и вещей трагедийно-героического порядка. Мы должны их проанализировать, учесть, выявить на театре. Примитивные машины американских детективов, игра на проваливающихся площадках... излюбленные западными кинопостановщиками приемы игры на высотах, передвижение по ограниченным и шатким плоскостям и т.д. способны при переработке и применении их на театре организовать психику зрителя в плане новой героической трагедии»³³.

В конце октября 1922 года «Зрелища» продолжают информировать о готовящемся спектакле, представление которого стало запаздывать. В заметке, написанной от имени СТИНФа — «Студенческого информационного бюро по вопросам театра», возникает вопрос о необходимости представления контрастных видов зрелищ — трагедии и комедии³⁴: «Ближайшие постановки Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда в театре „ГИТИС“ будут: 1 и 2 части трагедии Клоделя „Тиара века“ в переводе Ив. Аксенова и комедия Сухово-Кобылина „Смерть Тарелкина“ ... <...> Идут репетиции обеих пьес. Методы этих постановок — противоположные, в зависимости от различия трагедии и комедии. „Тиара века“ явится первой режиссерской работой студента 2-го курса В. Федорова. В „Смерти Тарелкина“ будет показана первая работа в театре конструктивиста В. Степановой. И монументальное построение Федорова, и приспособление Степановой для „моментальной“ игры совершенно ликвидируют всякую попытку со стороны актеров к „нутряной“ или „переживальческой“ игре и построены на непрерывном изменении своей формы»³⁵.

В ноябре 1922 года В. Ф. Федоров делится в «Зрелищах» подробностями своего режиссерского замысла: «При разработке трагедии Клоделя—Аксенова „Тиара века“ перед мастерской встали не-

сколько иные задачи, чем те, которые были своевременно разрешены в постановке фарса Кроммелинка „Великодушный Рогоносец“.

Очевидно, что для трагедии потребно иное сценическое оформление, чем для фарса.

Напряженность в развитии действия трагедии, скупость движения, почти статуарность — диктовали найти такое сценическое оформление, которое, в соответствии с этими требованиями, дало бы возможность максимально-выразительно развернуть трагедию перед зрителем.

Нужно было поставить актера в такое положение в громадном оголенном сценическом пространстве, чтобы он явился доминирующим элементом, чтобы его 2½ аршина роста не растаяли бы по сравнению с 40-аршинной высотой сцены, чтобы каждое его перемещение было значительно и отмечалось зрителем.

Трагедия развертывается на подвешенной площадке и подвешенных поднимающихся и опускающихся тротуарах, дающих возможность планировать фигуры на разных высотах, передвигая их не только по горизонтали, но и по вертикали.

Для эффектов внезапных появлений применены лифт и веревочная лестница.

Все „вещи“, не принимающие непосредственного участия в игре, но являющиеся необходимыми, поскольку о них говорится в тексте, — выброшены в зрительный зал и находятся вне сценической конструкции.

Трагедия идет на фоне „шумов“, для чего организуется „шумовой“ оркестр, который займет место перед сценой, где обычно помещается оперный оркестр.

Место дирижера займет режиссер, ведущий спектакль, который помимо дирижирования шумом может иметь в своем распоряжении сигнализационный аппарат, при помощи которого он будет распоряжаться рабочими на подъемниках, лифтах, помощниками режиссеров и электротехниками.

Источники света будут установлены не только на сцене, но и в зрительном зале.

Режиссер-лаборант и конструктор сцены студент II курса ГИТИС Вас. Федоров.

Прозодежда Л. С. Поповой.

Конструкции строит Арс. Петров»³⁶.

В уже процитированном анонимном архивном описании высказывается парадоксальная мысль о соотношении между текстом Клоделя и постановкой: «В трагедии действие, если можно так выразиться, выстроено Клоделем словесно, движение сводится до минимума, действующие у него почти все время сидят. Но трагедия насыщена внутренней напряженностью. И при том трагедия автором так сделана, что буквально не поддается никаким вымаркам.

Конструктивная установка В. Ф. Федорова не имеет отношения ни к содержанию, ни к пьесе, ни к поставленному из нее отрывку». Однако далее автор заметки говорит о том, что целью конструкции Федорова было держать зрителя в постоянном напряжении: спектакль не связан с трилогией Клоделя напрямую, но он должен воплощать аналогичный эффект воздействия на зрителя. Если у Клоделя «напряженность» внутренняя, чисто словесная, то в спектакле Федорова она должна быть выявлена наружу — во внешние действия: внутренний ритм пьесы Клоделя должен стать внешним ритмом спектакля Федорова.

Об этом и продолжает говорить анонимный автор заметки: «Вещи не играющие: герб и крест вынесены в зрительный зал. На сцене все и всё должны играть и быть динамичными. Это очень большое утверждение нового театра. В Китайском театре все, что попадает в сферу действия, играет... Вещи там только для игры и притом их только на тот момент выносят, и сейчас же уносят, как только минует их надобность в игре... Конечно, механизированный, новый театр разрешит блестяще

эту проблему, завещанную нам в принципе в древнекитайском театре.

В постановке В. Ф. Федорова одно из первых выражений этого утверждения в современности, и под этим углом его постановочно-конструкционная работа, являясь украшением Мастерской Мейерхольда, представляет выдающееся художественно-научное значение»³⁷.

Не стремясь следовать тексту Клоделя, спектакль (или, во всяком случае, его проект) выявил специфическую театральность в драмах Клоделя — абстрактность, чрезмерность (т.е. антипсихологизм, антиреалистичность) характеров его персонажей, схематичность ситуаций, особый ритм, ассоциации с первоисточками театра, что и составляло модернистскую сущность его драматургии. Вольно или невольно неизвестный автор приведенной заметки отразил эту идею в своей ассоциации «механизированного» нового театра с древнекитайским, вернувшись — хотя и не с той стороны, что Клодель, столь увлекавшийся китайской культурой, — к одному из истоков мирового театра.

Трилогия Клоделя должна была представить механизм героической трагедии. Это был условный замысел, и он интересен именно своей абстрактностью.

Обратимся теперь к переводу-адаптации И. Аксенова, который достаточно свободно обращался с текстами Клоделя, что, впрочем, было вообще характерно для переводов той эпохи (да и весь XIX век занимался по преимуществу свободными переводами). Известные нам рукописи «Тиары века» выглядят как вполне законченный перевод, предназначенный для сцены, и разные варианты полного текста свидетельствуют, скорее, «о рабочем моменте» — об адаптации к представлению, а не о переводческих поисках необходимых соответствий. Несмотря на подзаголовок «трилогия», как мы уже говорили, произведение состоит из двух частей, которые названы или «действиями», или «актами»,

они соответствуют двум упомянутым пьесам Клоделя. Деление на сцены внутри каждой части отсутствует. Сверка с клоделевскими текстами показала, что Аксенов старался придерживаться оригинала, хотя иногда сокращал некоторые реплики.

В целом же религиозная проблематика и лексика были сохранены, однако из этого правила были исключения. Одним из ярких отклонений является кульминация разговора священника Бадилона и Синь де Куфонтен, где был переделан главный аргумент Бадилона, убеждающего Синь пожертвовать своей личной жизнью и имуществом разоренного революцией рода (которое она всю свою жизнь собирала по крупичкам), чтобы спасти жизнь Папе Римскому Пию VII: Бадилон напоминает Синь о том, что один из ее предков уже однажды оскорблял Папу Римского³⁸, а значит, над ее родом тяготеет вина. У Клоделя эта информация появляется в последующих сценах, но в данной сцене главным аргументом является сам факт крещения Синь, которая будучи сопричастной Церкви, не может отказаться от своего долга. Аксенов выбрал здесь в большей мере человеческий, а не божественный аргумент.

Еще одним концептуальным отклонением от клоделевского текста была сцена смерти Синь. Приведем этот фрагмент:

БАДИЛОН. (Встал). Смерть близка. Душа Христова, произнесите за мной слова молитвы.

СИНЬ. (Знак отрицания)

БАДИЛОН. Синь, воин Божий, встань, встань: держись до последнего мига.

СИНЬ. (То же)

БАДИЛОН. Куфонтен Адсум

СИНЬ. Совершилось

БАДИЛОН. Совершилось. Кончена жатва. Все сжато, все выжато до последней капли. Радуйся, иже во святых почивавши, молись о нас грешных в селениях своих райских. Подвигом добрым потру-

дившаяся, ныне видящая свет неприступный, во славе Отца и Сына и...

СИНЬ. (Внезапно вскинув руки) Вздор, ничего нет. (Умирает. Аббат Бадилон набожно отирает ей рот и губы. Потом опускается на колени у смертного одра.)³⁹

В этом фрагменте, который у Клоделя находится в 4-й сцене II действия, Аксенов совершает две семантические замены. Клоделевские образы пастора, агнцев, абсолютной жены и духовного дитя были заменены на апокалиптические образы жатвы. Последние слова Синь у Клоделя — «Все кончено» («tout est épuisé»), но ни о каком «вздоре» речь не идет. Этот перевод, как нам кажется, сделан под непосредственным влиянием Луначарского, который еще в 1914 году описывал в газете «Киевская мысль» свои впечатления от французской премьеры «Залог» — пьесы, в которой он видел воплощение героизма: «И, быть может, ни в одной своей пьесе Клодель не доходит до такой захватывающей экспозиции героизма и самоотвержения личности в самом святом ее перед верно или неверно понятым ею общественным ее долгом, как в недавно поставленной театром „Euvre“ драме „Залог“». Луначарский настаивает на том, что в финале происходит некое преодоление католицизма, несмотря на то, что Клодель давал противоположную интерпретацию: «Замечательно, что сам Клодель, когда часть критики указала ему на то, что последний акт жизни Сিনি явно переступает границы католической морали, что в ее отказе простить Тюрлюра, хотя бы с риском потери райского венца, торжественно прорвались мощные аккорды чисто человеческого чувства, — Клодель объяснил, что на предложение позвать священника для отпущения грехов Синь не отвечает только потому, что она слишком слаба физически, что ей уже все равно, потому что смерть ее окутала, потому что она вся до конца, до dna исстрадалась. Мы предпочитаем

остаться верными тому впечатлению, которое дала сама драма, а не тому толкованию, которое дает драматург»⁴⁰. Отзыв Луначарского, несмотря на его устарелость к началу 1920-х годов, был тем не менее очень важен для решения играть эту пьесу в Советской России.

Подобные отклонения можно увидеть и в других местах аксеновского перевода, однако нельзя утверждать, что вся религиозная составляющая пьесы была уничтожена. Текст Аксенова выглядит упрощенно, но в этом были и некоторые преимущества: он становился ближе к зрителю, доступнее, он выглядел привычно, и одновременно в его простоте таилась определенная торжественность. Привычны были и слова, которыми Аксенов переводил большую часть христианских терминов, образов и рассуждений, используя прежде всего православную лексику. В этом смысле стратегия его перевода принципиально отличается от перевода «Благовещения», сделанного Шершеневичем для Камерного театра. Шершеневич намеренно оставлял в нем латинские слова, чтобы зрители не понимали, о чем идет речь, чтобы была выдержана дистанция по отношению к католическому автору. Правда, при этом перевод заглавия выглядит как раз очень привычно, впрочем, возможно, Шершеневич просто скалькировал его с немецких переводов пьесы. Впоследствии, в 1930-е годы, уже по другому поводу — перевод «Иродиады» Флобера — возникнет целая дискуссия о том, как надо переводить религиозные термины. Новый переводчик Марк Эйхенгольц обосновывал необходимость научного перевода с большим количеством латинизмов, чтобы максимально дистанцировать советского читателя от чуждого ему католического мира. Тем самым он оправдывал необходимость создания нового перевода этой повести, несмотря на то, что она уже была переведена И. Тургеневым⁴¹, активно использовавшим старославянизмы и архаи-

ческие обороты для перевода религиозной проблематики.

Аксенов придал особую ритмику тексту, дав тем самым свою интерпретацию клоделевскому версету (версет — особый вид верлибра, в случае с Клоделем ассоциирующийся с переводами Библии). В этом смысле Аксенов продолжал свои переводческие искания, предпринятые им еще до революции, когда он переводил английские драмы Елизаветинской эпохи. Так, в послесловии к первому выпуску сборника драм «Елисаветинцы» (1916) он обращал внимание на особенности стихосложения английской драмы и поэмы в XVI–XVII веках, писал об опасностях, которые таятся в переходе на белый стих (не приведет ли это к смерти стиха?), и об успешном его преодолении в «монологах безудержной смелости, где героический метр приобрел полноту и длительность, немислимые ни в одной правдоподобной трагедии, и никем не превзойденную свободу, а дерзновения протеста унеслись далеко за пределы досягаемости судов человеческих», причем эта свобода во многом предвещала современное состояние стиха, как, например, у Уитмена⁴². Эти размышления были важны для Аксенова не только для характеристики елизаветинской драмы, но и для того, чтобы прояснить, к какому эффекту он стремился, используя русский белый стих, который не является полным эквивалентом английского. Стремясь «актуализировать» старую английскую драму, Аксенов напомнил и о восприятии ее Метерлинком, чей перевод Дж. Форда (Метерлинк назвал свой перевод по имени главной героини — «Анабелла»), стал одним из культовых произведений французского символизма. В работе над «Тиарой века» Аксенов продолжал поиски в области метра, но на этот раз он создавал текст на пересечении белого стиха и ритмической прозы — во всяком случае, так можно судить по сохранившимся машинописным

экземплярам пьесы. Если показанные на сцене МКТ «Обмен» и «Благовещение» (перевод В. Шершеневича) тяготели к белому стиху и это придавало словам определенную гармоничность, то Аксенов стремился к максимальной эмоциональной заостренности реплик, ритм которых сбивается, но при этом они не превращаются в чистую прозу, оставаясь поэтически воз-

вышенными и декламационно торжественными.

«Тиара века» — не только интересный театральный и переводческий «памятник» начала 1920-х годов, но и пример оригинальной творческой транспозиции французского текста на русский лад, удаchi и неудачи которой весьма поучительны и в наше время.

Примечания

¹ *Клодель П.* Тиара века / Публикация О. Н. Купцовой, В. П. Нецаева, Е. Д. Гальцовой // Постижение Запада: Иностранная культура в советской литературе, искусство и теории, 1917–1941: Исследования и архивные материалы. М., 2015. С. 437–520.

² Четыре рукописи «Тиары века», учтенные при публикации 2015 г.: два машинописных экземпляра, хранящихся в Рукописном отделе ЦНБ СТД, в одном 164 листа, в другом 166 листов, оба представляют собой полный текст трилогии; машинописный экземпляр из фонда Гарина РГАЛИ (Ф. 2979. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 1–145), полный текст; машинописный экземпляр фрагмента из архива ГосТиМа: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 7–18.

³ Название трудно перевести на русский язык. Буквально — «Весть, данная Марии». Перечислим известные переводы названия: «Возвешение, содеянное Марии» (ок. 1908, А. Чеботаревская), «Благовещение» (начало 1920-х, пер. В. Г. Шершеневича, использованный в Камерном театре), «Извещение Марии» (1999, О. Седакова), «Благая весть Марии» (2006, Л. Цыбян).

⁴ К переводу «Благовещения» обращался в молодости Б. В. Алперс, о чем косвенно свидетельствует его переписка с Мейерхольдом по поводу работы его студии, в планах которой было ознакомление с «образцами драм, в современном репертуаре отвергнутых,

но составляющих сильный оплот театра», в том числе и Клоделя. 15 июля 1916 г. он пишет Мейерхольду из Павловска: «Единственно хорошо, что Вы подвигаетесь все ближе к Петербургу... и скоро я увижу Вас. Мне радостно об этом думать, потому что, как говорит Виолэна, „мы не властны над нашим сердцем, и с давних пор я отдала его Вам“» // *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 376. Н. С. Тодрия пишет: «Уже в юности Б. В. Алперс блестяще знал западную литературу. <...> В студенческие годы он перевел Клоделя и Теофила Готье» (*Тодрия Н.* Театральные очерки и их автор Б. В. Алперс // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 5).

⁵ Более подробно о рецепции творчества П. Клоделя в России см. книгу: *Некрасова И. А.* Польша Клодель и европейская сцена XX века. СПб., 2009; а также нашу статью: *Гальцова Е. Д.* Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы) // Постижение Запада... С. 363–436. В этих изданиях содержится также относительно полная библиография работ, посвященных этой проблематике.

⁶ См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 483. А до этого в газете «Новый век» (1918, 14 марта) выходит отрывок из пьесы под названием «Принцесса и дезертир» в переводе А. Левинсона, однако установить связь этой публикации с планами Мейерхольда не удалось.

⁷ См.: *Цветаева М.* Письма, 1905–1923. М., 2012. С. 126

⁸ См.: *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. № 9. С. 131.

⁹ См. публикацию писем Державина О. Н. Купцовой: Мейерхольд и другие: Документы и материалы, 2. М., 2000. С. 591.

¹⁰ Строго говоря, самой первой была постановка Эдита Крэг в Лондоне (Scala Theatre) в 1913 г.

¹¹ См.: *Сологуб Ф.* «Об Ан. Н. Чеботаревской» (1921) // [Сайт, посвященный жизни и творчеству Ф. Сологуба.] URL: <http://www.fsologub.ru/lib/doc/sologub-chebotarevskaya.html>. (дата обращения 15.12.2015).

¹² О соотношении творчества Клоделя и Роллана, которые были одноклассниками, см. нашу статью: *Гальцова Е. Д.* «Тиара века» Клоделя–Аксенова как героическая трагедия о последствиях французской революции, или О не встрече Клоделя и Роллана в советском театре начала 1920-х годов // Литература и идеология. Век двадцатый. М., 2016. С. 111–132.

¹³ См.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 213.

¹⁴ *Аксенов И. А.* Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 155. См. также исследование: *Купцова О. Н.* «Иностранное» в ГосТиМе в 1920–1930-е гг.: театральные эмиссары (И. А. Аксенов, С. М. Третьяков, В. Я. Парнах) // Постижение Запада... С. 320–362.

¹⁵ Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 157.

¹⁶ См.: Биографии студентов 1 выпуска (1926) ГЭКТЕМАС. М., 1926.

¹⁷ Зрелища. 1922. № 2. 6–10 сент. С. 16.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2796. Л. 1.

¹⁹ Зрелища. 1922. № 7. 17–23 окт. С. 26.

²⁰ Там же.

²¹ *Клодель П.* Тиара века // Постигание Запада... С. 478–490. От слов Люмир «Я знаю, что вы здесь все можете» — до реплики Тюрлюра «Ты не знаешь того, что я знаю».

²² Зрелища. 1923. № 20. 16–23 янв. С. 22.

²³ Зрелища. 1923. № 23. 6–12 февр. С. 24.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 35–36.

²⁵ Зрелища. 1923. № 24. 13–19 февр. С. 23.

²⁶ Зрелища. 1923. № 25. 20–26 февр. С. 24.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 1.

²⁸ *Февральский А.* Вечер работ мастерской Вс. Мейерхольда // Зрелища. 1923. № 27. 13–19 марта. С. 15.

²⁹ *Февральский А.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 234.

³⁰ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. Спектакли 20-х годов. С. 47.

³¹ Черновик обзора о постановках пьес на вечерах, устраиваемых мастерской (ГЭКТЕМАС) // РГАЛИ Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 41.

³² Цит. по: Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 328–329.

³³ *Позднеев А.* Материальное оформление спектакля // Зрелища. 1922. № 9. 24–30 окт. С. 9.

³⁴ Любопытен параллелизм с размышлениями Таирова об «арлекинаде» и «мистерии» при постановке «Благовещения».

³⁵ ОГИТИСе // Зрелища. 1922. № 10. 31 окт.— 6 нояб. С. 18.

³⁶ «Тиара века». К постановке трагедии мастерской Вс. Мейер-

хольда // Зрелища. 1922. № 11. 7–12 нояб. С. 18. Подписано В.Ф. (Василий Федоров).

³⁷ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 41–43.

³⁸ *Клодель П.* Тиара века // Постигание Запада... С. 478–490 (от слов «Род жестоковыйный» до «проклятого в час познания»).

³⁹ Там же. С. 472.

⁴⁰ *Луначарский А.* Драма Клоделя «Залог» // Киевская мысль. 1914. 21 июня.

⁴¹ См. отражение этой полемики в статьях: *Эйхенгольц М.* Работа над переводом «Иродиады» Флобера // Красная новь. 1935. № 7. С. 196–203; *Соболевский Н.* «Иродиада» Флобера в переводе Тургенева и Эйхенгольца // Литературный критик. 1934. № 11. С. 187–193; *Славятинский Н.* Две «Иродиады» // Красная новь. 1935. № 1. С. 197–207; *Клеман М.* И. С. Тургенев, переводчик Флобера // *Флобер Г.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1934. Т. 5. С. 145–147.

⁴² Аксенов И.А. Елисаветинцы. Вып. 1. М., 1916. С. 278–279.

И. А. Некрасова

К истории восприятия драматургии Поля Клоделя в России начала XX века

Творчество французского поэта, драматурга и театрального деятеля XX века Поля Клоделя (1868–1955) даже в преддверии 150-летия со дня его рождения все еще остается в нашей стране едва замеченным, хотя и не абсолютной *terra incognita* — с учетом отнюдь не малого числа изданий, научных работ и постановок. Современный российский читатель может найти его произведения преимущественно в малотиражных и малостраничных изданиях или в журналах¹, в тени общепризнанных классиков XX века. К 2010-м годам на русский язык переведены почти все большие драмы Клоделя, значительная часть его эссеистики (поэзия — не в пример скуднее), однако в читательском представлении они едва ли складываются в целое, адекватное первоисточнику. Может показаться, будто бы Клодель — как это было в начале прошлого века — все еще сохраняет статус авангардного автора, доступного только для посвященных, меж тем как на родине он давно уже национальный классик, занимающий почетное и постоянное место на театральных афишах.

Такая специфическая позиция французского поэта и драматурга внутри нашей культуры вновь и вновь возвращает исследовательский интерес к началу — к тому, как воспринимала его творчество русская художественная и критическая мысль в эпоху, когда с ним еще только познакомились, то есть в первые десятилетия двадцатого столетия. «Клодель в России начала XX века» — тема отнюдь не новая и представляется довольно узкой, ибо включает весьма немного имен и материалов. Однако, как ни удивительно, за по-

следнюю четверть века эта тема во многом изменилась и обогатилась. Сам объем материала существенно возрос и продолжает возрастать — по сравнению, например, с началом 1990-х годов, когда на эту тему создавались первые статьи². Усилиями нескольких ученых, российских (прежде всего следует назвать литературоведа Е. Д. Гальцову) и зарубежных, найдено много новых данных о том, как происходило знакомство с поэтическими и драматическими произведениями П. Клоделя в нашей стране. При этом в область научного изучения попадают не только законченные и опубликованные работы, так или иначе связанные с Клоделем (их очень немного), но и неопубликованные, и даже наброски и замыслы, поскольку из всего этого формируется обширное поле русско-французских контактов и взаимовлияний, а это — необходимо подчеркнуть — в свою очередь привлекает сегодня внимание исследователей творчества Клоделя на его родине, во Франции, и привносит новое в огромный массив существующих трудов.

Как известно, «русский Клодель» начинался с переводов драматургии: с 1908 по 1923 год у нас появились четыре пьесы этого автора, созданные в 1894–1914 годах: «Отдых седьмого дня», «Обмен», «Благовещение», «Протей», — а также адаптация двух частей трилогии о Куфонтенах («Залог» и «Черствый хлеб» под названием «Тиара века»; это произведение с весьма содержательной статьей Е. Д. Гальцовой недавно опубликовано³). В совокупности не так уж скудно, особенно если учесть, что три из четырех названных пьес переводились, как сейчас стало известно, не по

одному разу. К сожалению, подавляющее большинство переводов в то время не было напечатано, часть остается в архивах, а некоторые вообще утеряны (во всяком случае, не обнаружены до сих пор).

За то же время русская теоретическая и критическая мысль накопила много ценного в интерпретации творчества Клоделя. Здесь, как представляется, можно выделить несколько этапов.

В первое десятилетие века в России Клоделя начали читать по-французски (тогда же и во Франции он с большим опозданием стал завоевывать известность). Имя Клоделя прозвучало в статье И. Ф. Анненского «Античный миф в современной французской поэзии» (Гермес. 1908. № 8. С. 210), в «Весах» печатались краткие переводные заметки о его сочинениях; в 1903–1904 годах В. Я. Брюсов, как установила Д. Мийе-Жерар по французским архивным источникам, лично приглашал Клоделя к сотрудничеству в этом журнале (Клодель согласия не дал)⁴. Но развернутые публикации того времени — это только работы М. А. Волошина в журнале «Аполлон» (1910 и 1911 годы)⁵.

Второй этап пришелся на 1913–1914 годы: за этот короткий срок, перед началом войны, практически одновременно в Москве, Петербурге и Киеве вышли рецензии, проблемные статьи и обзоры творчества П. Клоделя (Б. М. Эйхенбаума, А. В. Луначарского, Е. Панна, С. Г. Волконского и др.), причем каждый автор брал на себя задачу открыть французского поэта и драматурга для русской аудитории. В 1913 году вышел русский перевод знаменитой «Книги масок» Р. де Гурмона с главой о Клоделе. Все русские критики, без сомнения, видели самые первые постановки драм Клоделя «Благовещение» и «Обмен» в 1912–1913 годах: в парижских театрах-студиях Эвр (режиссер О. Люнье-По) и Вье Коломбье (режиссер Ж. Копо), а также в Германии, в Хеллерау. При этом одни и те же театральные впечатления дали импульс

к весьма несхожим критическим и философско-эстетическим интерпретациям, как у Эйхенбаума и Луначарского; отметим также, что между критиками, писавшими о Клоделе, в тот краткий период не возникло полемики, а позднее к этому материалу почти никто из них не вернулся.

Тогда же сформировались замыслы переводов драматургии Клоделя, которые представляют интерес, даже если не все были доведены до полноценного результата.

Третий этап приходится на первые послереволюционные годы, 1918–1923. Доминирует театральная критика: два больших, различных по оценкам Клоделя блока рецензий на спектакли Московского Камерного театра, «Обмен» 1918 года и «Благовещение» 1920 года. Но за недолгий отрезок истории вектор отношения к французскому драматургу очень быстро переменялся — от признания к отторжению.

К этому этапу относится основная часть переводов клоделевских пьес, как полных, так и частичных, но в основном не изданных. В 1923 году был напечатан единственный — «Протей» А. Г. Мовшенсона, а затем, как известно, последовали цензурные запреты.

На сегодняшний день многие из этих материалов изучены в литературоведческом и в историко-театральном контексте, но, за редкими исключениями, они мало доступны и не переиздавались. Вполне возможно, что, собранные вместе, лучшие отечественные статьи о творчестве П. Клоделя 1913–1914 годов и революционных лет, а также первые переводы на русский язык дали бы важный импульс к его дальнейшему изучению.

Но чем больше мы узнаем о процессе встраивания Клоделя в русскую почву, тем больше обнаруживается имен деятелей нашей культуры, которых в начале прошлого века этот французский автор все-таки увлекал, побуждал к переводческим экспериментам. Теперь известно, что среди

таковых были А. Н. Чеботаревская, Г. И. Чулков, Б. В. Алперс⁶. А один из первых популяризаторов П. Клоделя в России, критик Е. Панн, опубликовавший в 1913–1914 годах две статьи, может вновь привлечь наше внимание. Е. Панн, кроме того, — один из двух переводчиков клоделевского «Обмена» для Камерного театра.

В те же годы под тем же именем в журнале «Маски» и в «Ежегоднике императорских театров» было напечатано немало критических и исторических статей о театре — «писем из Парижа». Можно найти публикации Е. Панна и на другие темы: в журнале «Отечество» за 1915 год он напечатал цикл очерков о буднях мировой войны глазами очевидца — русского парижанина («На северном фронте» и др.). Перед нами исследователь театра и военный журналист в одном лице. Но вот реальное ли это имя или псевдоним?⁷

В процессе поисков выяснилось, что у «Е. Панна» нет биографии, но некоторые сведения можно найти в ином контексте, с клоделевским не связанным. Московский театральный журнал «Маски» (выходил в 1912–1915 годах) известен прежде всего благодаря публикациям Л. Н. Андреева. В переписке Андреева того же времени всплыло нужное имя. В марте 1914 года Л. Н. Андреев писал редактору газеты «Утро России» А. П. Алексеевскому из Рима: «Твой парижский корреспондент Минский приехал в Россию и на место его — буде оно еще не занято — я горячо рекомендую тебе К. Фельдмана, известного потемкинца, успевшего в Париже окончить университет и заняться журналистикой. Псевдоним его Пан, писал он и в „Масках“ и „Вестнике Европы“»⁸. Имеется в виду Константин Исидорович Фельдман, которого Л. Н. Андреев рекомендовал и в другие русские журналы как «хорошего корреспондента из Парижа»⁹. С другой стороны, в современной электронной публикации ИМЛИ РАН под общим названием «Первая мировая война и русская литература»¹⁰

подпись в петроградском журнале «Отечество» за 1915 год «Е. Панн» также расшифрована как псевдоним К. И. Фельдмана. То же имя приводит авторитетный «Словарь псевдонимов» И. Ф. Масанова. Сомнений практически не остается.

Жизненный путь этого реального человека в целом известен достаточно. Константин Исидорович (Израилевич) Фельдман (1881 или 1887–1968) начинал в Одессе как революционер-меньшевик, выступил как активный участник восстания на броненосце «Потемкин» в 1905 году¹¹ (Л. Н. Андреев как раз и назвал его «известным потемкинцем»), был арестован, бежал и оказался во Франции, где прожил до начала 1917 года. В Париже он учился в Юридической школе и на филологическом факультете Сорбонны, тогда и стал печататься. После Февральской революции Фельдман вернулся в Россию, позже сделал карьеру администратора и сценариста советского кино. Совершенно особый факт его творческой биографии — он сыграл самого себя в великом фильме С. М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“». Перечень его трудов советского времени обширен, но парижские, в частности клоделевские, публикации к ним не причислены. Иными словами, в официальной биографии К. И. Фельдмана, революционера и деятеля советского искусства, изысканный критик Серебряного века «Е. Панн» не присутствует. Однако присутствует французская тема, он много переводил французскую литературу, прежде всего пьесы — Э. Лабиша, Э. Скриба, П. Мариво, В. Сарду и др. В 1939 году инсценировал «Собор Парижской Богоматери»¹². Под своим именем К. И. Фельдман, кроме того, участвовал в жизни Московского Камерного театра 1920-х годов¹³.

Но если взглянуть на даты и контекст клоделевских работ Е. Панна, то противоречий с биографией К. И. Фельдмана не возникнет. Все эти работы выполнены в Париже, но адресованы русской аудито-

рии и нацелены на популяризацию творчества драматурга, только-только открытого тогда для французского театра.

Первая статья «Драма вечности в творчестве Поля Клоделя» носит характер литературного обзора. Клодель, по мнению автора, «принадлежит к числу величайших драматургов современности»¹⁴, он прежде всего новатор, призванный кардинально изменить современное искусство театра. Представляя своим читателям четыре драмы Клоделя, автор статьи очень уместно сопроводил текст цитатами в своем переводе, причем сделал попытку передать по-русски ритмику клоделевского драматического стиха. Е. Панны гораздо меньше, чем, например, М. А. Волошин, обращается к личности Клоделя, он в первую очередь стремится показать его героев и эволюцию его драмы от «Золотой Головы» к «Благовещению»¹⁵. Показывает он и постепенное вызревание религиозной идеи. Но, по его мнению, Клодель-драматург идет по пути преодоления самодостаточного лиризма, мистериальности и мистицизма в направлении «истинной жизни» и «строительства души по божьему подобию. Тайнство этого строительства полно захватывающего интереса»¹⁶. В целом статью едва ли следует расценивать как научно-аналитическую, ее главное достоинство видится в том, что русскому театру была предложена полноценная программа переводов и постановок современного французского драматурга.

Вторая статья Е. Панны, которая вышла в журнале «Маски» под названием «В защиту выразительного искусства: Письмо из Парижа», не вся посвящена Клоделю. Но наиболее ценное в ней — это разбор первого в истории клоделевского спектакля «L'Annonce faite à Marie» («Благовещение») в театре Эвр. Е. Панны сумел представить режиссерское и сценографическое решение намного полнее и ярче, нежели многочисленные французские рецензенты, постарался охватить все

аспекты этого выдающегося спектакля, включая зрительскую реакцию.

Примером служит описание в его статье последнего акта (наиболее статичного в драме Клоделя), в котором «пред вещим оком вселенной антагонисты драмы... издают свои лирические крики. <...> На сцене театра „L'Еuvre“ этот акт был реализован в ансамбле, напоминающем религиозные композиции примитивистов. Три персонажа, в декорации симметричных линий, помещены под деревом, тяжелым от плодов. Фоновое полотно придвинуто к рампе; благодаря этому фигуры актеров приобретают особенную рельефность. <...> С момента поднятия занавеса раскрывается какая-то торжественная значительность происходящего. Охваченный этим впечатлением, зритель легко и доверчиво отдается деянию философской драмы. Впервые за долгие годы посещения театра мне удалось присутствовать при зрелище храмовой тишины в зрительном зале во время абстрактного действия на сцене...»¹⁷. Во многих отношениях статья Е. Панны — лучшее критическое отражение спектакля О. Люнье-По, открывшего историю театра Клоделя во Франции и в Европе.

Третьей клоделевской работой Е. Панны был, как уже отмечено, перевод первой пьесы П. Клоделя, поставленной в России, — «Обмен» (*L'Echange*), выполненный в соавторстве с Л. Н. Вилькиной. Е. Д. Гальцова привела в своей публикации фрагмент архивного документа — запись А. В. Февральского, связанную с первоначальными планами В. Э. Мейерхольда поставить «Обмен» (в то самое время, когда эту пьесу впервые показал в Париже Ж. Копо): «Пьесу перевел К. И. Фельдман, передавший ее Мейерхольду в Париже в 1913 году»¹⁸. Это подтверждает версию, что Е. Панны и К. И. Фельдман — одно лицо, однако ставит новые вопросы, относящиеся к этому переводу, в частности, о датировке.

Фельдман вернулся из Парижа в Петроград сразу после Февральской революции. Тогда же В. Э. Мейерхольд (в Петрограде) приступил к реализации «сочиненного» режиссерского сценария к „Обмену“, о котором, как мы знаем из его переписки с А. Я. Таировым, он «давно мечтал»¹⁹. О самом спектакле, осуществленном в Москве, в Камерном театре совместно с его руководителем А. Я. Таировым, написано довольно много, поэтому нет необходимости снова обращаться к нему, нас здесь интересует исключительно история перевода. В письме Мейерхольда Таирову от 3 декабря 1917 года находим одно из немногих упоминаний: «Переводчик Клодела („Обмена“) появился на горизонте (Панн). Был у меня, оставил записку, обещал явиться опять, не пришел»²⁰. Отметим, что Мейерхольд называет Е. Панна единственным переводчиком драмы. К сожалению, сведений об их совместной работе над текстом не найдено (только о задержках с перепиской), при том что произведение подверглось основательной переделке. В сохранившихся в РГАЛИ машинописных копиях «Обмена» видны существенные исправления²¹. Но там же определенно указано, что переводчиков было двое, что большая часть текста, 1-й и 2-й акты, переведена Л. Н. Вилькиной и только 3-й акт — Е. Панном.

Приходится признать, что эта история требует дальнейшего изучения, что на настоящем этапе всех ее загадок — когда и где готовился этот перевод, каково действительное соотношение вкладов двух соавторов — разрешить нельзя. Нельзя даже ответить, был ли этот перевод целиком выполнен в Париже, где оба соавтора несомненно встречались. Однако некоторые факты можно поставить на соответствующие места. Если Панн (Фельдман) до революции едва начал карьеру переводчика, то Людмила Николаевна Вилькина (1873–1920) являлась к тому времени опытным профессионалом. Задолго до своей эми-

грации в Париж в 1914 году она опубликовала в России переводы драм М. Метерлинка и многих других авторов. Это эффектная и неоднозначная фигура петербургского литературно-художественного круга рубежа веков: Изабелла (или Бэла) Вилькен, в крещении Людмила, замужем за видным литератором Н. М. Минским (печаталась также под фамилиями Виленкина и Минская), «декадентка» и героиня литературных романов, связавших ее имя с Д. С. Мережковским, В. Я. Брюсовым, К. Д. Бальмонтом, В. В. Розановым, Л. С. Бакстом... Из всего сочиненного ею признание заслужили только переводы Метерлинка, не раз переизданные даже в советские времена.

В связи с Клоделем пока обнаружено единственное упоминание: в первом номере журнала Ф. К. Сологуба «Дневники писателей» (март 1914 года) сказано: «Поэтесса Л. Н. Вилькина перевела драму Клоделя *Echanges*»²². Из этого следует, что переводчица работала над текстом «Обмена» еще до своего безвозвратного отъезда в Париж. Но поскольку в журнале Сологуба сообщалось о писательской жизни, не о готовых трудах, а Вилькина чаще всего переводила в соавторстве, то возможно, что она увезла в Париж незавершенную работу и только там установила творческий контакт с Панном (Фельдманом). Панн, в свою очередь, закончил третий акт, после чего передал драму Мейерхольду. Он же через несколько лет в революционном Петрограде снова вступил в переговоры с режиссером в связи с постановкой. (И если отношения двух постановщиков «Обмена» в Камерном театре, Мейерхольда и Таирова, оказались, как известно, крайне конфликтными, на грани непонимания, то о том, как сложились отношения двух переводчиков того же самого текста, увы, ничего конкретного сказать невозможно. Сам перевод, как кажется, не содержит признаков противоречий.)

Но какими бы ни были обстоятельства работы над текстом, сколько бы ни спорили в 1918 году о режиссерском прочтении «Обмена» Мейерхольдом и Таировым, критика высоко оценила произведение Клоделя в переводе Л. Н. Вилькиной и Е. Панна (Фельдмана), причем не в публикации, а в звучании со сцены. Ни один перевод Клоделя той эпохи не получил такого явного признания. Вот фрагмент только одной рецензии: «Жаль, что русская публика и русский театр не знали до сих пор Клоделя и только теперь благодаря Камерному Театру познакомились с его произведением, хотя во Франции Клодель давно уже пользуется почетной известностью.

Какой интересный и образный язык, какая смелость сравнений и парадоксов, какая независимость взглядов и какая решительность в разрешении человеческих взаимоотношений, какая глубина мыслей!»²³

Первый русский перевод «Обмена», даже неизданный, бесспорно заслуживает дальнейшего изучения. Тот факт, что к Клоделю в России обращались столь разные творческие личности, в своем роде показателен: сам французский драматург меньше всего склонен был замыкаться в элитарном кругу. И человек с броненосца «Потемкин» вполне органично вписывается в круг русских почитателей Клоделя начала XX столетия.

Примечания

¹ Одна из недавних публикаций — *Клодель П.* Черствый хлеб / Пер. А. Демина // Современная драматургия. 2013. № 4. С. 221–243.

² В частности, автором этих строк: *Malikova [Nekrassova] I.* Claudel en Russie // Bulletin de la Société Paul Claudel. Paris, 1992. № 127. P. 4–9.

³ «Тиара века» Клоделя в переводе И. А. Аксенова // Постигание Запада: Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов: Исследования и архивные материалы. М., 2015. С. 437–520; *Гальцова Е. Д.* Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы) // Там же. С. 363–436. (Статья Е. Д. Гальцовой, посвященная «Тиаре века», публикуется в этом же номере — см. с. 8–19.)

⁴ *Millet-Gérard D.* Claudel et Ivanov traducteurs d'Eschyle // Художественная реальность и литературный концепт: Сборник материалов международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации» 20–22 сент. 2007. Н. Новгород, 2007. С. 73–74.

⁵ Предисловие к «Музам» Поля Клоделя // Аполлон. 1910. № 9.

С. 19–28; Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 43–62.

⁶ См.: *Гальцова Е. Д.* Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы) // Постигание Запада: Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов. С. 375–380.

⁷ Автор этих строк вынужден признать собственную ошибку. В монографии, посвященной театру П. Клоделя, псевдоним «Е. Пани» раскрыт неверно, как принадлежащий Е. Ланну — Е. Л. Лозману, известному переводчику советского времени (*Некрасова И. А.* Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб., 2009. С. 447).

⁸ *Андреев Л. Н.* Письма к А. П. Алексеевскому // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 186. (В этой публикации псевдоним указан как «Пан», а не «Пани».)

⁹ Там же. С. 187.

¹⁰ Отечество. 1915. № 4 // Первая мировая война и русская литература: Политика и поэтика: историко-культурный контекст. Сайт Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

URL: <http://ruslitwwi.ru/source/periodicals/794/1915-04/> (дата обращения 15.07.2017)

¹¹ В 1908 г. на английском языке вышла книга его воспоминаний об этом событии: *Feldmann C.* The Revolt of the «Potemkin» / Transl. by C. Garnett. London, 1908.

¹² *Фельдман К. И.* Собор Парижской богородицы: Пьеса в 5 актах, 11 карт.: по роману В. Гюго. М., 1939.

¹³ См., например: *Фельдман К. И.* Камерный театр в Париже // Театр и музыка. 1923. № 10 (23). С. 777–779.

¹⁴ *Пани Е.* Драма вечности в творчестве Поля Клоделя // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. II. С. 1.

¹⁵ Эти и некоторые другие пьесы Клоделя известны российскому читателю в разных вариантах перевода заглавий.

¹⁶ *Пани Е.* Драма вечности в творчестве Поля Клоделя // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. II. С. 13.

¹⁷ *Пани Е.* В защиту выразительного искусства: Письмо из Парижа // Маски. 1913–1914. № 7. С. 49.

¹⁸ *Гальцова Е. Д.* Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е

годы) // Постигание Запада: Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов. С. 383. Правда, исследовательница считает, что «следов перевода Константина Фельдмана не сохранилось» (Там же).

¹⁹ *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 192. (Письмо № 288 А. Я. Таирову от 3 декабря 1917 г. из Петрограда).

²⁰ Там же.

²¹ Существуют как минимум две копии: *Клодель П.* Обмен / Пер.

Л. Вилькиной и Е. Панна // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп 1. Ед. хр. 288; Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 130 (без 3-го акта).

²² Дневники писателей. 1914. № 1. Март. С. 55.

²³ *С.* «Обмен» // Новости сезона. 1918. 7–9 марта.

О. В. Преснякова

К вопросу о советско-австрийских театральных связях 1920–1930-х годов

Первая треть XX века — время бурного развития австрийского театра. Вместе с тем это время стремительного подъема европейского интереса к русскому искусству и в частности к русскому авангарду. Эта тенденция, безусловно, отразилась на развитии австрийского театра периода 1920–1930 годов.

В связи с этим отмечу непосредственные связи и гастрольный обмен между странами. В 1906 году в Вене состоялись первые гастроли МХТ¹, в ходе которых К. С. Станиславский познакомился с М. Рейхардтом, А. Шницлером и Г. Гауптманом. После этой поездки имя Станиславского стало широко известно и с тех пор ассоциировалось с настоящим, подлинным театральным искусством. Это непосредственно отразилось на успехе гастролей в Вене последователей Станиславского — в 1921 году с большим успехом дважды приезжала Качаловская группа, в 1927 году Пражская группа также побывала в Вене.

Заслуживает внимания, что в работе созданного Рейнхардтом в 1928 году актерского и режиссерского семинара непосредственное участие принимали русский режиссер Иван Шмидт и его супруга актриса Елена Полевицкая².

Обратимся к гастрольному списку русских театров с 1921 по 1930 год, составленному австрийским исследователем Ангелой Молнари³. Бросается в глаза большое количество балетных трупп, исключительно эмигрантских — в том числе знаменитые Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ида Рубинштейн и вся труппа Дягилева. Регулярно выступали и в меньшей

степени известные балетные артисты и коллективы: Русский романтический театр Бориса Романова, Саша Леонтьев, Дмитрий Ростов и др.

Несколько раз на гастроли в Вену приезжал Камерный театр Александра Таирова. В 1925 и в 1930 году труппа выступала на огромных площадках Раймундтеатра и Фолькстеатра, а затем Венского Городского театра (вместимостью порядка 1500 мест)⁴. О венских гастролях театра Таирова пишет С. Г. Сбоева в книге «Таиров. Европа и Америка. Гастроли Камерного театра 1923–1930». В частности, она отмечает особое внимание официальных лиц к театру во время первых гастролей в 1925 году: «Таиров выступил с публичным докладом на тему „Современный театр“ (по инициативе Австрийского общества укрепления культурных и народнохозяйственных связей с Россией); в честь коллектива был проведен прием, организованный полпредством СССР»⁵.

Упомянем и гастроли еврейских театров: ГОСЕТа под руководством Алексея Грановского и «Габимы», театра, созданного в Москве при участии Евгения Вахтангова, но уже покинувшего СССР.

Гастроли Ленинградской оперной студии на Зальцбургском фестивале в 1928 году довольно подробно описаны в книге Эммануила Каплана «Жизнь в музыкальном театре»⁶ и в работе Наталии Селиверстовой «Условный театр. В зеркале оперной режиссуры Э. Каплана»⁷. Итогом гастролей, помимо грандиозного успеха студии, скандала по поводу «приезда ленинградских большевиков», было знакомство Бориса Асафьева и Эммануила

Каплана с режиссером Максом Рейнхардтом, композитором Бернхардом Паумгартнером, дирижером Францем Шальком и возникшие планы дальнейшего сотрудничества, которые, к сожалению, не осуществились.

Гораздо менее изучена другая нить, связавшая русскую и австрийскую театральную культуру в 1920–1930-е годы. Это эмигрантские театры малых форм. Самым известным и по-настоящему успешным из них был театр-кабаре «Синяя птица», основанный в 1921 году в Берлине актером и известным московским конфрансье Яковом Южным вместе с командой русских артистов, режиссеров, художников.

Южный был одним из непосредственных участников и создателей движения кабаре и театров миниатюр в дореволюционной России. В нашей стране появление и расцвет этого жанра пришлось на 1910–1920-е годы. В это время в Европе, где жанр в свое время зародился, популярность его стремительно падала. Несмотря на запоздалое появление кабаре в русской театральной культуре, оно стало важнейшим культурным феноменом 1910-х годов, связанным с эстетикой Серебряного века и главными литературными фигурами этого периода. Знаменитое кабаре актеров МХТ «Летучая мышь» — прообраз практически всех русских кабаре в изгнании⁸.

Успех «Синей птицы» в Европе был феноменальным, начиная с 1922 года (до смерти Южного в 1938 году) театр гастролировал по всему миру⁹. В Вене у театра был особый успех, можно уверенно сказать, что ни один русский театр не приезжал с гастролями так часто (практически каждый год начиная с 1923-го), всякий раз собирая аншлаги в Венском Каммершпиле¹⁰.

Столь сильный интерес к «Синей птице» исследователи театра также объясняют своеобразием художественного стиля, который выражался в выборе драматургического материала «от времен

старой Франции до периода русского ренессанса, от московских цыганских мотивов до современного американизма и его механики»¹¹. Критики отмечали декорации, созданные молодыми художниками Ксенией Богуславской, Андреем Худяковым, Михаилом Урванцовым, Григорием Пожидаевым, Павлом Челищевым, и блестящий актерский состав труппы: В. Аренцвари, Е. Авах, Ю. Бекефи, Т. Дуван, И. Хаджи, Н. Хазизов, Д. Гайворонский и др.¹²

Успех театра Якова Южного можно объяснить еще и тем, что, в отличие от европейского кабаре (в особенности это касается 20-х и 30-х годов), «Синяя птица» была полностью лишена политического подтекста, очаровывала зрителя, выражаясь словами австрийского критика и писателя Альфреда Польгара, «яркими красками, высоким вкусом, настроением, потрясающим талантом художников, музыкантов и исполнителей — эстетической стороной театра малой формы»¹³.

Симптоматично в этой связи наблюдение исследователя театра кабаре Людмилы Тихвинской: «В сознании российской публики кабаре связывалось с причудливостью и дурачествами, непрерывным пародированием и богемной вольностью — словом, со всем тем, что было способно увести от скучных и серых будней в мир искусства, манящий и недостижимый»¹⁴. В послевоенной Австрии, разрываемой различными политическими силами, с массой нерешенных социальных проблем, — такой театр, как нигде, соответствовал запросам публики, это подтверждает и небывалый подъем интереса к оперетте в Вене в 1920-е годы.

Успех «Синей птицы» в Вене был настолько ошеломляющим, что даже была предпринята попытка создать местный «аналог». В 1923 году на Римергассе, 11 был открыт театр «Moskauer Kunst-Spiele» («Московский художественный театр») под руководством венгерского конфрансье Ф. Яроси, принимавшего непо-

средственное участие в гастрольях театра Южного в Вене в качестве консультанта. Попытка провалилась; пресса писала об «излишней декоративности», «превалировании внешней стороны над внутренней». Театр просуществовал меньше года и уже весной 1924 года был вынужден закрыться¹⁵.

Был еще ряд попыток организации гастролей русских кабаре в Вене. Все они как могли подражали «Синей птице», и за эту подражательность и низкий художественный уровень Альфред Польгар как-то назвал их «Серыми птицами»¹⁶. Среди других театров-кабаре можно назвать Театр Дуван-Торцова (выступал на сцене «Нойе Винер Бюне»), «Карусель» (на огромной сцене Бургтеатра), труппу Долинова «Золотая курица» («Das goldene Hahn») в Венском Каммершпиле¹⁷. Многие из создателей и участников этих театров также были участниками «Синей птицы», тем не менее даже приблизиться к успеху театра Якова Южного им не удалось — гастроль ограничились сезоном 1923/24 года. Последней попыткой подражания «Синей птице» стали гастроль «Русско-немецкого театра гротеска» в 1926 году в Модернестеатре, также, видимо, неудачные.

Новый этап в истории венского кабаре наступил в 1930-е с ужесточением контроля за театрами и сменой политического контекста. Оппозиционно настроенная публика, желавшая видеть на сцене злободневную политическую сатиру, направлялась в кабаре или небольшие альтернативные театры, которые часто находились в кафе, в так называемые Келлертеатры (Kellertheater, от нем. «подвал»), где количество зрителей не превышало 49 человек (свыше — необходимо было получение театральной лицензии). Кроме того, такое заведение получало серьезные налоговые преимущества, так как по закону не считалось театром в общепринятом смысле. Чиновники не видели разницы между кабаре и театральной сценой, поэтому во всех

документах такие театры назывались «Сценами малого искусства» (Kleinenkunstbühnen). В репертуар театров для 49 входили как литературные произведения, так и скетчи, пантомима, ревю, диалоги, шутки, куплеты¹⁸.

Автором идеи «малых театров» Вены считается Е. Юбаль (E. Jubal), так звучал творческий псевдоним Бенно Нойманна, который в феврале 1934 года открыл первое заведение такого формата на Шоттенринге, 3 и так его и назвал «Театр для 49» («Theater für 49»). Театр стал площадкой для эксперимента. Юбаль с 1935 года активно занимался другой площадкой — «Еврейским культурным театром», в котором, в отличие от «Театра для 49», была серьезная политическая антифашистская составляющая¹⁹.

В тенденциях развития театров малых форм последнего периода Первой республики со стремительным ростом независимых малых площадок и их ориентированностью на глубокого интеллектуального зрителя можно проследить и влияние русской культуры кабаре, которое было оказано Южным и его последователями.

В Австрии 1920–1930-х годов активно развивалось движение левого театра, продвигающее коммунистические и социалистические идеалы и ценности. Политический Народный театр (Politisches Volkstheater), Сцена Пискатора (Piscator Bühne), Агитпроп, Рабочий театр, Пролетарский массовый спектакль, Синие блузы (Blauen Blusen), Красные барабанщики (Rote Spielleute), Рабочие хоры (Arbeiterchöre), любительское движение в социалистическом летнем лагере (Laienspiele), Политическое кабаре, Ревю политических партий (parteiliche Revuen) — все эти движения и организации были объединены идеей борьбы, идеей нового революционного театра²⁰. Главным идеологом коммунистического театрального движения, оказавшим непосредственное влияние

австрийскую культуру, был немецкий режиссер Эрвин Пискатор. Происходило это во многом благодаря усилиям писателя Роберта Эренцвейга-Лукаса, который в 1928 году наладил дружеские связи с революционером сцены. Публикации о новых постановках Пискатора постоянно печатались в газете «Rote Fahne» («Красное знамя») ²¹.

Агитационный театр Австрии во многих случаях поддерживался социал-демократической партией (ее культурной секцией), его культурным рупором была газета «Искусство и народ» («Kunst und Volk»). Культурная секция поощряла австрийских пролетарских драматургов в написании текстов для так называемых спектаклей для масс. Уже упоминавшиеся движения «Синие блузы» и «Красные барабанщики» являли собой передвижные труппы, которые колесили по стране со своими радикально-драматическими акциями ²².

Начиная с 1926 года в Вене развивалось такое явление, как политическое кабаре. Начиналось оно как часть левого движения, и первым местом в Вене, где публике представлялись злободневные скетчи и ревью, был Дворец Чарторийских в районе Веринг, который в 1923 году был переоборудован социал-демократическим правительством под Народный дом. Темой выступлений была внутренняя политика Австрии, исключительно вопросы и факты, связанные с жизнью местного населения, в сценической переработке, изрядная доля этих выступлений повторяла запоминающиеся интонации «Последних дней человечества» Карла Крауса, который оказал серьезное влияние на критическую драматургию 1920–1930-х годов, еще до Эдена фон Хорвата и Юры Зойфера ²³.

В середине 1920-х годов Эрвин Пискатор становится членом Президиума Международной организации рабочих театров (с 1934 года его президентом),

много взаимодействует с главными фигурами советского театра, в том числе с Вс. Э. Мейерхольдом. В июне 1931 года на пленуме Международного рабочего театрального объединения Пискатор предложил создать русско-немецкий театр, который проводил бы «пролетарскую культурную работу» среди иностранных рабочих в Советской России, с последующим преобразованием его в Интернациональный театр с филиалами в Москве и в Ленинграде ²⁴. Предполагалось, что часть репертуара собственного театра Пискатора будет использована в новом театре, обсуждался вопрос привлечения Бертольта Брехта к созданию новых постановок. Реализовать эту идею не удалось.

В то же самое время в Ленинграде уже действовал первый Интернациональный театр — об этом пишет историк театра Т.М. Смирнова в книге, посвященной национальному театру в Петрограде и Ленинграде в 1917–1941 годах.

Интернациональный театр был создан весной 1930 года под руководством Георгия Баньковского, находился в системе управления трудовыми коллективами Рабис, не имел собственного помещения и был передвижным. В качестве репетиционной базы использовались площади группкома Союза химиков на проспекте 25 Октября (Невском), 78. Перед театром ставились агитационно-пропагандистские задачи — он должен был обслуживать две категории зрителей. Во-первых, иностранных специалистов (которых в Ленинграде 1930 года вместе с членами их семей считывалось около 1200 человек). Одновременно с этим «в духе пролетарского интернационализма и солидарности с борцами революции в странах капитализма» предполагалось, что второй частью зрительской аудитории станут иностранцы-эмигранты, по идейным соображениям вынужденные переехать в Советский Союз. Основу труппы первого сезона составили артисты Театра Советской коме-

дии, перед театром была поставлена задача создать короткие концертные программы (укладывающиеся во время обеденного перерыва на предприятии). Первой работой нового театра в апреле 1930 года стало обозрение П. Березина «Май, тюрьмы ломай!», второй — спектакль «Мы протестуем» («Ошибка инженера Хорна») в постановке Е. Рокотова по пьесе собственного сочинения. Разные эпизоды этого спектакля исполнялись на пяти языках, что представляло дополнительную сложность в распространении спектакля для широкой зрительской аудитории²⁵. Другой серьезной проблемой театра было отсутствие необходимых дотаций. Критик С. Ромм в рецензии в журнале «Рабочий и театр» называет театр «так называемым самодеятельным Интернациональным театром»²⁶.

В новом сезоне 1930/31 года кадровый состав театра претерпел изменения: творческое руководство осуществляли народный артист СССР Константин Хохлов, режиссер Павел Вейсбрём и композитор Александр Кенель. Помимо пьесы Рокотова в репертуар также вошли постановки «Война — войне» — *литом-музохорео-монтаж* (на русском, немецком и английском языках) — и спектакль на английском языке «The Sacred Law» по О'Тенри. К сожалению, судить об этих постановках не представляется возможным, так как рецензий на них исследователям пока обнаружить не удалось. В декабре 1930 года специальная комиссия Областного союза работников искусств «признала необходимым расформировать „Интернациональный театр“, как не отвечающий задачам интернационального воспитания»²⁷.

Была предпринята вторая попытка создания «Интернационального театра», «в июне 1931 в Москве в помещении центрального дома работников искусств на Большой Никитской, 18 был открыт Интернациональный театр (директор С. Со-

лоденин)... для работы в московский Интернациональный театр был приглашен немецкий режиссер Карл Штернберг»²⁸. Тогда же рассматривался вопрос о приглашении Пискатора к руководству театром.

О втором Интертеатре практически ничего не известно. Однако К. А. Учитель обнаружил в ЦГАЛИ СПб упоминание в качестве режиссера Интернационального театра Карла Штернберга — бывшего режиссера театра венского пригорода Сент-Пёлтен и ученика Макса Рейнхардта.

В австрийской прессе упоминания актера и режиссера Карла Штернберга довольно часто встречаются в 1925–1926 годах в связи с новым театральным объединением под руководством крупного австрийского писателя и драматурга Франца Теодора Чокора, который был тесно связан с русской культурой. В 1913 году Чокор в течение полугода жил в Петербурге, сотрудничал с Федором Комиссаржевским. В это же время он познакомился с Николаем Евреиновым и в 1920 году перевел его комедию «Кулисы души», которая была поставлена на сцене венского «Ренессансбюне»²⁹.

Группа называлась «Die Bühne der Jungen» («Сцена молодых»), широко освещалась их первая премьера по пьесе Августа Стриндберга «Пасха», как в специализированных изданиях, так и в ежедневных газетах, например в том же «Красном знамени»³⁰. В большой статье в январском номере журнала «Сцена» («Die Bühne») за 1926 год, посвященной открытию нового театра, о нем говорится как о «свободном объединении актеров, художников и архитекторов, которые без какой-либо материальной заинтересованности посвящают себя чистому творчеству и поэтизации своего времени»³¹.

Располагался новый театр не где-нибудь, а в капелле Дворца Чарторыйских, где начиналось «левое» театральное движение Вены. Там же в феврале состоялась

премьера экспрессионистской пьесы «Воровство» («Diebstahl») Ленца Грабнера³², пьеса была написана в 1920 году³³. В июле 1926 года Штернберг в качестве режиссера выпускает постановку «Я, Лидия Тустендовска» по пьесе австрийского современного драматурга-натуралиста Франца Винтерштейна. К этому моменту группа уже выступает на небольшой сцене в центре Вены в переулке Риммергассе³⁴, в здании будущего кинотеатра Ронделя Раухера³⁵. В репертуаре театра также была другая пьеса Стриндберга «Игра с огнем» и пьеса Рольфа Лауднера «Крик посреди улицы» («Schrei Auf Der Straße»)³⁶.

Имя Карла Штернберга также встречается в анонсах радиопостановок — ряд газет 9 октября 1925 года пишет о радиоспектакле «Русские сказки» из цикла «сказки народов мира» (читают Карл Штернберг и Дора Митлозич)³⁷. Последнее упоминание о Штернберге — актере радиотеатра датируется 30 марта 1929 года (постановка по пьесе Макса Мелла «Игра ангела хранителя» («Schutzengel-spiel»))³⁸.

Также есть упоминание Карла Штернберга в афише заключительного выступления учеников и учениц Макса Рейнхардта

на сцене Академичеатра Вены, где Штернберг назван в числе уже «состоявшихся и достойных внимания артистов»³⁹.

Эти сведения позволяют предположить, что ученик Рейнхардта и Чокора Штернберг, до 1931 года пребывавший в Австрии, — тот самый Штернберг, который возглавил недолго существовавший Интернациональный театр.

В списках жертв репрессий удалось обнаружить следующую информацию: «Карл Штернберг: Родился в 1900 г., Австрия, г. Снятын; еврей; образование высшее. Работал: 1-й Московский педагогический институт: педагог. Проживал: Москва, Выставочный пер., д. 16а, кв. 22. Арестован: 11 марта 1938 г. Приговорен: Комиссией НКВД СССР и прокурора СССР 17 мая 1938 г., обвинен в шпионаже в пользу Австрии и публикации клеветнической статьи в буржуазной газете Вены. Расстрелян: 28 мая 1938 г. Место захоронения: Московская обл., Бутово. Реабилитирован 4 ноября 1957 г.»⁴⁰.

Все сказанное расширяет наши представления о многообразии театральных связей между Россией и Австрией и позволяет ввести в контекст этих связей новые, часто незаслуженно забытые имена.

Примечания

¹ См.: *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. М., 1989. С. 242–248.

² См.: *Литаверина М. Г.* Десять жизней: Неизвестные лица русской театральной педагогики за рубежом: Учебное пособие. М., 2016. С. 263–271.

³ См.: *Molnári A.* Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre: Mag. phil. Wien, 2008. S. 100.

⁴ См.: *Ibidem.* S. 100–102.

⁵ *Сбоева С. Г.* Таиров. Европа и Америка: Гастроли Камерного театра, 1923–1930. М., 2010. С. 191.

⁶ См.: *Каплан Э. И.* Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 143–155.

⁷ См.: *Селиверстова Н. Б.* Условный театр в зеркале оперной режиссуры Эммануила Каплана. СПб., 2013. С. 121–127.

⁸ См. об этом: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России, 1908–1917. М., 2005. С. 11–44, 384–495.

⁹ См.: *Баранова М.* Долгий полет «Синей птицы» // Иные берега. 2014. № 4 (36). URL: <http://inieberga.ru/node/615> (дата обращения 1.11.2017)

¹⁰ См.: *Molnári A.* Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre. S. 58–62.

¹¹ Цит. по: *Ibidem.* S. 59.

¹² См.: *Баранова М.* Долгий полет «Синей птицы» // Иные берега. 2014. № 4 (36). URL: <http://inieberga.ru/node/615> (дата обращения 01.11.2017).

¹³ Цит. по: *Molnári A.* Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre. S. 59.

¹⁴ *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России, 1908–1917. С. 20.

¹⁵ См.: *Molnári A.* Das russische Theater im Wien der 1920er Jahre. S. 61.

¹⁶ Цит. по: *Ibidem.* S. 62.

¹⁷ См.: *Ibidem.* S. 100–102.

¹⁸ См.: *Mayer U.* Theater für 49 in Wien, 1934–1938 // *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreissiger Jahre* / Н. Haider-Pregler, В. Reiterer (Hrsg.). Wien, 1997. S. 138–146.

¹⁹ См.: *Ibidem.*

²⁰ См.: *Birbaumer U.* Linke Theatertheorie und Auffuehrungspraxis // *Ibidem.* S. 203, 205.

²¹ См.: *Ibidem.*

²² См.: *Ibidem.* S. 204–206.

²³ См.: *Scheu F.* Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien, Muenchen, Zuerich, 1977. Цит. по: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreissiger Jahre.* S. 206.

²⁴ См.: *Колязин В. Ф.* Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М., 1998. С. 174.

²⁵ См.: *Смирнова Т. М.* Театральная жизнь многонационального

Петрограда–Ленинграда, 1917–1941. СПб., 2016. С. 390–403.

²⁶ Афиша // *Рабочий и театр.* 1930. 6 нояб. Цит. по: *Смирнова Т. М.* Театральная жизнь многонационального Петрограда–Ленинграда, 1917–1941. С. 398.

²⁷ Цит. по: *Смирнова Т. М.* Театральная жизнь многонационального Петрограда–Ленинграда, 1917–1941. С. 401.

²⁸ Там же. С. 401–402.

²⁹ См.: *Еврейтов Н. Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 285–286.

³⁰ *Die Rote Fahne.* 1926. 5. Dez. S. 4.

³¹ *Die Bühne.* 1926. 14. Jan. S. 47.

³² См.: *Die Bühne.* 1926. 25. Febr. S. 15.

³³ После постановки пьесы «Воровство» Чокором в планах Таирова было поставить пьесу в Москве — по информации газеты

«Радио Вены» от 27 мая 1932 (*Radio Wien.* № 35. S. 31).

³⁴ См.: *Die Bühne.* 1926. 11. Juli. S. 6.

³⁵ С декабря 1926 г. эта сцена стала центром политического театра Вены вплоть до его полного запрета в феврале 1934 г. См.: *Doll J.* Volkstheater gegen rechts // *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreissiger Jahre.* S. 216.

³⁶ См.: *Illustrierte Kronen Zeitung.* 1926. 19. Mai. S. 12.

³⁷ См.: *Neueigkeits Welt Blatt.* 1925. 9. Okt. S. 6.

³⁸ См.: *Neueigkeits Welt Blatt.* 1929. 30. März. S. 8.

³⁹ *Wiener Salonblatt.* 1925. 12. Juli. S. 14.

⁴⁰ Карл Штернберг // *Nekropole: Международная энциклопедия людей, мест и событий.* URL: <https://nekropole.info/ru/Karl-Shternberg> (дата обращения 01.11.2017).

Т. Ю. Быкова

Гастроли Московского театра «Синяя блуза» в Германии в 1927 году

«Синяя блуза» была организована в 1923 году на базе Московского института журналистики силами нескольких студентов. В своей основе она имела распространенную в 1920-е годы агитформу — живую газету. «Живая газета — это театральная форма, возникшая в результате целого ряда требований, предъявленных к театру революцией. Живая газета — это глашатай революции, ее солдат и трубач. Она насквозь агитационна — и она не скрывает этого. И в этом одно из ее отличий от целого ряда иных, существующих в годы революции театров»¹, — так определил драматург Я. В. Апушкин это явление театральной культуры.

Инициатором и руководителем московской «Синей блузы» был известный журналист Борис Южанин². Благодаря его усилиям эта самостоятельная агитпроп-группа выросла в профессиональный театр, который объединял десятки талантливых молодых актеров. С «Синей блузой» сотрудничали режиссеры А. В. Мачерет, Т. К. Томисс, С. И. Юткевич и др.; композиторы С. А. Кац, К. Я. Листов, Ю. С. Милютин, Б. И. Фомин; художники Н. Е. Айзенберг, А. И. Ахтырко, Г. М. Блюменфельд, В. В. Сахновский.

Название «Синяя блуза» дала прозодежда — свободная синяя блуза и черные брюки или юбка, так традиционно изображали рабочих на агитплакатах. Московский городской совет профсоюзов (МГСП) предложил Южанину создать несколько групп синяблузников для выступлений в рабочих клубах столицы. Московская «Синяя блуза» имела Образцовую, Ударную, Основную и Эстрадно-

водевильную группы и «целью своей с самого начала поставила универсальное обслуживание всевозможных клубов, заводов и предприятий»³. Синяблузники выступали и в студенческих общежитиях, и в небольших концертных залах, и на огромных стадионах, отправлялись в поездки по разным городам страны.

Программа выступлений синяблузников менялась каждую неделю и знакомила с экономическими, политическими и другими новостями в формах, доступных каждому, даже неграмотному зрителю, была строго хронометрирована, длилась один час, шла под гармонь или рояль в стремительном ритме. Она строилась по следующей схеме: 1) парад, 2) оратория, 3) международное обозрение, 4) фельетон, 5) сценка, лубок, 6) диалог или монолог, 7) раек, рассказ, 8) частушки, 9) местные темы, 9) заключительный марш. Наиболее распространены были монологи Деда-раешника, литературные монтажи, сопровождавшиеся акробатическими перестроениями — пирамидами. Выступления начинались и заканчивались общим маршем-парадом (антре), наиболее известный — «Мы синяблузники, мы профсоюзники», автором музыки был С. А. Кац.

Репертуар для «Синей блузы» создавали многие молодые поэты, писатели, драматурги: В. Е. Ардов, А. М. Арго, В. З. Масс, В. С. Мрозовский, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, В. А. Типот, И. В. Шток и др. Южанин выпускал сборники с одноименным названием «Синяя блуза», включающие тексты для постановки живых газет: злободневные инсценировки, райки, частушки, материал к календарным кам-

паниям в клубах. Основное требование к тексту: «Краткость, компактность, сатирическая острота, идеологическая четкость. Никакой сложной композиции, запутанной интриги. Мотивировки поступков просты и четки»⁴. В сборниках давался широкий охват тем и явлений современной жизни: политика, быт и злоба дня. Здесь печатались также методические советы, ноты, эскизы костюмов, рифмованные лозунги.

«Синяя блуза» соединяла газетную свежесть, злободневность, широту тематики с эстрадными формами и приемами. Эстетика «Синей блузы» не разрабатывала психологически индивидуальные характеры, ей были близки коллективизм и патетика высоких общественных задач, достигавшаяся с помощью хоровых мелодекламаций — так называемых ораторий. Синеблузники широко использовали эксцентрики. Художница Н. Е. Айзенберг разработала аппликативный костюм, с помощью которого синие блузы мгновенно превращались в костюмы летчика, моряка, красноармейца и др. Художественные приемы синеблузников определялись характерными для живогозетного театра требованиями портативности и передвижности.

Корреспондент сборника «Синяя блуза» писал: «Реквизит и бутафория „Синей блузы“ очень портативны и самые „сложные“ ее постановки с необычайной легкостью укладываются в чемоданах двух-трех исполнителей»⁵. Декоративное оформление давалось лишь скупыми намеками, определяющими место действия. Как отметил Апушкин, «Синяя блуза» «строила свои представления преимущественно на актерском движении, режиссурой (если не ошибаемся, С. Юткевича) были введены в качестве стандартного декоративного оформления шесты. Эти шесты (приблизительно в человеческий рост) выполняли самые разнообразные задания: в пьесе, посвященной Красной армии, они заменяли

винтовки; при построении разных групп они выполняли роль гимнастических аппаратов; в оратории „Стенька Разин“ они были превращены в весла на стругах Разина. Кроме того, на них навешивались плакаты, надписи, знамена и т.п.»⁶.

Актер-синеблузник — синтетический актер, он должен был уметь хорошо двигаться, петь, танцевать. «Ко всему этому он должен быть и трансформатором, ибо из-за ограниченности кадров исполнителей в каждом живогозетном коллективе (8–12) он занят не только в каждой пьесе или в каждом номере программы, но и в одной и той же вещи он играет зачастую не одну, а две и даже три роли»⁷. Синеблузник использовал маску, его игра строилась не на переживании, а на изображении, передающем не сами чувства, а лишь их внешние признаки, притом наиболее характерные. Его жест, интонация, движение, костюм, грим были подчеркнуты, утрированы, гротескны.

К 1926–1927 годам «Синяя блуза» творчески окрепла, достигла наибольших успехов и мировой славы. Осенью 1927 года московский театр «Синяя блуза» отправился на гастроли в Германию. Ко времени заграничной поездки «Синяя блуза» имела «чеканную ритмичность движений, острую гротесковую четкость, физкультурную выучку, гибкость, почти штриховую кладку, в которой музыка, слово, жест, танец, костюмно-декоративная живопись сливаются в агитационно-убедительное и композиционное зрелище»⁸.

В феврале 1927 года редакцией «Синей блузы» были начаты переговоры с ВОКС (Всесоюзным обществом культурной связи с границей) об организации поездки «одной из групп „Синей блузы“ за границу для показа нового своеобразного советского зрелища»⁹.

В мае в сборнике «Синяя блуза» были опубликованы выдержки из немецких газет за 1926 год о «Синей блузе». Вот что писал кельнский «Вечерний мир» 6 сентября

1926 года: «Костюм — синяя блуза. Театр — любой зал. Вспомогательные средства — молодость, пафос, ловкость, одухотворенность, спортивно-тренировочные движения и чистый, ясный голос. Началом был свисток. Текст свой. По его ритму и музыка. Темп всегда быстрый.

<...> „Синяя блуза“ — агитационный театр. Живая газета ставит политические аттракционы сатиры. Сегодня „Синяя блуза“ гордится такими авторскими именами, как Маяковский, Третьяков и др., которые к ним пришли. „Синяя блуза“ теперь уже является потребностью, необходимостью масс и такой живой газете мы можем позавидовать Советской России»¹⁰.

В июне 1927 года из Берлина в Москву пришло письмо от председателя Межрабпома (Международной организации рабочей помощи) В. Мюнценберга о приглашении «Синей блузы» в турне по Германии.

17 июля в Берлине Южанин заключил договор с Германским комитетом Межрабпома о гастролях «Синей блузы» в Германии в октябре 1927 года. В заграничную поездку отправлялась основная группа в составе 14 человек, она должна была посетить следующие города: Берлин, Бреслау, Герлиц, Саксен, Галле-Мерзебург, Тюринген, Брауншвейг, Гамбург, Бремен, Ганновер, Дюссельдорф, Эссен и Кельн. Гастроли были приурочены к празднованию в Германии 10-летия Октябрьской революции.

Цель гастрольной поездки синяблузников изложена в письме генерального секретаря Межрабпома Г. Дюннингхауза: «Интернациональная Рабочая Помощь Германии после переговоров с руководителем вашего театра т. Южаниным приглашает ансамбль „Синей Блузы“ для гастролей по Германии с 2 по 30 октября...

Германские рабочие были бы очень рады, если бы посредством Интернациональной Рабочей Помощи (Межрабпома) они смогли бы познакомиться с новым советским искусством малых форм. В различных областях Германии выступают неболь-

шие группы Интернациональной Рабочей Помощи, т.н. „Пролетарские сцены“.

Поэтому ознакомление с „Синей Блузой“, как искусством новой России, имеет громадный культурный интерес.

Буржуазные театры и кабаре имеют всюду большой успех. Тем более выступления оригинальной советской группы „Синей Блузы“ будут иметь колоссальное значение в деле пробуждения внимания пролетарских масс Германии к революционному искусству СССР»¹¹.

Южанин, описывая свои впечатления после поездки в Берлин для подписания соглашения с Межрабпомом, резюмировал: в Европе и в Германии популярны «довоенные русские номера, в которых старая Россия подается в виде поющих лапотных бурлаков и баб, лузгающих семечки.

В такое время, когда интерес к малым постановкам в Германии так велик; когда русские театральные-эстрадные отрепья, даже с таким „развесисто-клюквистым“ материалом, пользуются успехом среди немцев, — поездка „Синей Блузы“ особенно своевременна.

Через „Синюю Блузу“, через ее репертуар, рабочие Германии увидят действительное лицо новой России, о которой зачастую имеются превратные понятия»¹².

Руководитель «Синей блузы», отметив правильность оценки культурной значимости «Синей блузы» Германским Комитетом Межрабпома, подчеркнул: «Выступления синяблузников в Германии дадут здоровую зарядку рабочим сценическим кружкам, кое-где имеющимся; натолкнут их на новые массовые сценические приемы и на искусство режиссерского овладения злободневным материалом»¹³.

Подготовка к предстоящей заграничной поездке велась основательная. Об этом свидетельствует фельетон Б. Ляховец «Без галстука», опубликованный на страницах сборника «Синяя блуза».

Без галстука

Когда говорили о «Синей Блузе» и упоминали об ее руководителе, раздавались возгласы: «А, это тот, который без галстука?».

Так было в позапрошлом, в прошлом и в нынешнем году.

На днях явился я в редакцию «Синей Блузы» за очередной порцией аванса и ужаснулся.

Передо мною сидел тот же Борис Южанин, но уже без «особой приметы» — с галстуком.

— Борис! Южанин! Что это с тобой! Неужели перерождение? Неужели сдача синеблузных позиций?

На что он улыбнулся и бархатно произнес:

— Денис, не волнуйся! Галстук — это культура, а культура не есть мещанство. У меня в шляпе...

— И шляпа есть?

— Да, в Берлине все дело в шляпе.

— Как так?

— Да так: заключен договор на поездку нашей группы по городам Германии.

— Да что ты?

— Факт! Нами заграница интересуется...

Нами и еще Мейерхольдом...

— Браво, браво, бис! — хотел было крикнуть я, но перед фактом роста «Синей Блузы», которая выходит из берегов СССР и захлестывает Европу, мое горло оказалось сдавленным каким-то неведомым галстуком, и я восхищенно молчал.

Для выступлений в Германии отбирался репертуар, наиболее горячо принятый советскими рабочими. Как писал Южанин: «За границей будут представлены номера: о „Советском быте“, „Обороне и строительстве СССР“, физкультурные номера и танцы народов СССР. Танцы машин и номера, показывающие трудовые процессы»¹⁴.

Гастроли «Синей блузы» в Германии имели большой политический и художественный резонанс. Газета социал-демокра-

тической партии «Форвертс» от 8 октября 1927 года пыталась снизить политическое значение выступлений московского театра. «Кто, собственно, радовался этому успеху? Незначительное меньшинство публики, которое разделяет советско-коммунистические идеи. Этих можно не считать. Радовалась также толпа, для которой все заграничное является уже сенсационно интересным... И все же трудно объяснить причину этого единодушного успеха»¹⁵, — недоумевал рецензент.

Правительственная газета «Берлинер тагеблат» 8 октября 1927 года опубликовала отзыв известного театрального критика А. Керра. Он провел параллель между «Синей блузой» и романтическим «синим цветком» Новалиса: «Синий цветок источает загадочный аромат, но не двигает мир вперед. Между тем „Синей блузе“ это легко удастся. Все сверхсовременно, увлекательно, развлекательно, доходчиво. Молодые девушки, стройные юноши. Здоровье. Уверенность. Очарование. Очарование...»¹⁶

Немецкие критики подчеркивали мастерство режиссуры и актеров, их физическую подготовленность, умение двигаться, ритмичность, музыкальность, темп, — все это действовало на публику захватывающе.

Интересное воспоминание о посещении спектакля «Синей блузы» оставил немецкий режиссер и критик Б. Райх. «Представление давалось в клубе какого-то завода. Мы вошли в зал, в котором возвышался помост. Многие зрители сидели в зимних пальто, грызли семечки, вели себя по-домашнему. Но вот представление началось. Актеры в синей прозодежде — мужчины и женщины — запели популярную революционную песенку. Пели в хлестком маршевом ритме. Жест — спортивно короткий, меткий, удалой. Программа — разнообразная.

Сначала шла злободневная сатира на ненавистных государственных деятелей буржуазного мира — Чемберлена, Макдональда, Носке. Острым глазом в них

выявлялось самое гнусное, и они представляли перед зрителем как воплощение вероломства, бычьей ярости. Физиономии „синелузников“ становились кривыми от бешенства. На всех этих чемберленах и макдональдах увеличенные до огромных размеров „бирки“-цилиндры, маски с огромной пастью. В таком обличье деятели буржуазного мира нокаутированы. Народ ликовал.

Потом „синелузники“ пели боевые песенки: „Мы — кузнецы“, „Ты, моряк, красивый сам собою“, попеременно с дружескими шаржами на знаменитых режиссерах, певцах, артистах. Гвоздем вечера была живая картина „Красная звезда“ — объяснение в любви Советской власти. Рабочая публика выражала свои гражданские чувства долгими аплодисментами...»¹⁷.

Все немецкие рецензенты выделяли складывающийся контакт между выступающими синелузниками и зрителями. Оратория «Красная Армия», пользующаясь особым успехом, заканчивалась пением Интернационала на двух языках: русском и немецком. Свой восторженный отклик оставил один из руководителей немецких коммунистов Вильгельм Пик: «Я видел ее на первом же выступлении в Берлине, к сожалению, это было ночью, после утомительных дневных выступлений. Тем не менее, захватывает темп, дисциплина и пыл, с которым труппа исполняет свой номер, изгоняет всякую усталость. И хотя большая часть зрителей не понимает языка „Синей блузы“, жесты, движения и интонация делают понятным все. Дело, которое она пропагандирует, — наше дело. Это тотчас приводит к теснейшему контакту между „Синей блузой“ и рабочими, несмотря на разделявших их премьерную буржуазную публику и выступавшего в качестве переводчика буржуазного конферансье; контакт становится все теснее и под конец находит свое наивысшее выражение в совместном исполнении „Интернационала“.

Само собой разумеется, такой контакт был еще сильнее на воскресном дневном представлении, устроенном Межрабпом, на котором были исключительно рабочие.

Создаваемое этой группой — лучшая пропаганда, она исходит непосредственно из жизни рабочих и служит пропаганде наших идей, а также воспитанию масс в боевом духе. Надеюсь, что руководители берлинских пропагандистских исполнительских трупп или, что может быть даже лучше, все их участники получают возможность посмотреть работу „Синей блузы“ не для того, чтобы ее механически копировать, а учиться. Коллективное взаимодействие ради пропагандистской идеи, подчинение каждого в отдельности общей поставленной задаче, простота исполнения и использования вспомогательных средств, строгая дисциплина, теснейшая связь с массами, с работой партии и политическими событиями — вот предпосылки успеха этой пропагандистской труппы; в них истоки всего движения. „Синяя блуза“ развила эти качества в высокой степени, и это дает ей возможность успешно участвовать в большой работе по строительству социализма в Советском Союзе»¹⁸.

В этой рецензии дана не только оценка «Синей блузы», но проанализированы причины ее успеха и призыв к немецким агитпроптруппам учиться у советских коллег, а не просто копировать их. И это было особенно важно, поскольку гастроль «Синей блузы» стимулировали намечавшийся процесс развития агитпропдвижения. В Германии почти во всех городах стали возникать аналогичные коллективы, большинство делало акцент на агитации, уделяя особое внимание элементам сатиры. Сразу же после московских гастролей одна из немецких трупп была переименована в «Красные блузы», в 1929 году возникла «Колонна Линкс» и многие другие.

Примечания

¹ Апушкин Я. В. Живогазетный театр. М., 1930. С. 6.

² Борис Семенович Гуревич, псевдоним — Южанин (1896–1962).

³ Брик О. М. Сегодня и завтра «Синей Блузы» // Синяя блуза. 1926. № 47–48. С. 3.

⁴ Техника драматургии в «Живой газете» // Синяя блуза. 1925. № 10. С. 4.

⁵ Б. Б. Четыре года «Синей блузы» // Синяя блуза. 1927. № 17–18. С. 50.

⁶ Апушкин Я. В. Живогазетный театр. С. 37.

⁷ Там же. С. 55.

⁸ Б. Б. Четыре года «Синей блузы» // Синяя блуза. 1927. № 17–18. С. 50.

⁹ В последний час // Синяя блуза. 1927. № 4. С. 24.

¹⁰ Заграничная пресса о «Синей блузе» // Синяя блуза. 1927. № 9–10. С. 62.

¹¹ Дирекции театра «Синяя Блуза» // Синяя блуза. 1927. № 17–18. С. 52.

¹² Южанин Б. Так вот она какая, заграница! // Синяя блуза. 1927. № 17–18. С. 57–58.

¹³ Там же. С. 58.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Forwerts. 1927. 8. Okt. Цит. по: Шнейерсон Г. М. Эрнст Буш и его время. М., 1971. С. 31.

¹⁶ Berliner Tageblatt. 1927. 8. Okt. Цит. по: Там же. С. 31.

¹⁷ Райх Б. Ф. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 202–203.

¹⁸ Rote Fahne. 1927. 12. Okt. Цит. по: Искусство, революцией призванное. М., 1969. С. 49.

Н. Г. Иванова

«Учить надо для будущего»

Куда ж нам плыть?

Ленинградский театральный институт, ЛГТИТМиК, 1969 год.

Профессор Леонид Федорович Макарьев ведет курс. Мы его студенты, наш курс последний на долгом и таком непросто педагогическом пути Леонида Федоровича. Во второй аудитории с белыми колоннами мы, студенты, по очереди выходим на сценическую площадку, и каждый читает свой отрывок из знаменитой «Осени» Александра Сергеевича Пушкина.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...

Переливаясь, плавают пушкинские строки, задыхается восторгом последняя строфа, и внезапно в воздухе повисает стих:

Плывет. Куда ж нам плыть? ...

.....
.....¹

И — тишина, несколько мгновений какой-то произвольной тишины.

Поставлен вопрос: «Куда ж нам плыть?»
А мы это понимаем?

В «Педагогическом дневнике» за 1972 год Макарьев напишет: «Личность созревает в формировании вопросов, интересов и целевых стремлений. <...> Учить надо для будущего, а не для сего дня. <...> Искусство педагогики требует от меня, педагога, мужества и терпения, расчета и вдохновения»².

«Куда ж нам плыть?..» По замыслу нашего мастера, этот вопрос, возникший

перед нами в тишине аудитории, должен запечатлеться в нас, в нашей душе, чтобы он не давал нам покоя и мы в будущем стремились познать, понять, искать на него ответ.

Когда-то этот же вопрос стоял перед мастером. Ответ на него для себя Леонид Федорович нашел очень давно, за 50 лет до момента встречи с нами в этой аудитории и почти 100 лет назад от сегодняшнего дня.

На двадцатые годы уже прошлого XX века для поколения, которое родилось в 1890-е годы, «пришелся возраст генерирования идей»³. Это поколение училось в гимназиях и университетах во время необыкновенного общего подъема в стране, его молодость пересеклась с революцией, со сломом всего старого, но и с надеждами на все новое. Именно это поколение и оказалось самым плодотворным и «богатым на дарования из поколений советского времени»⁴.

Леонид Федорович родился в Перми в семье педагогов. Блестяще окончив классическую гимназию в Оренбурге, он поступает в Петербургский политехнический институт, но в 1912 году переходит на историко-филологический факультет Киевского университета, а через два года переводится на историко-филологический Петербургского университета. Если сказать, что педагогика была у Макарьева в крови, что он пошел по стопам родителей, то это будет красиво, но не более. Важно другое: откуда пришло то, что разбудило в нем «педагогический голос», что определило направление всего его жизненного пути, как формировалась и окрепла вера в еще молодом человеке в единственно

правильный для себя выбор и как этот выбор стал служением идее воспитания нравственного благородства, которой Макарьев был верен до конца жизни? Кто его учителя?

Учителя учителя

Чтобы ответить на эти вопросы, перенесемся на сто лет назад на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского, а потом Петроградского университета и попробуем понять, кто были его учителя и наставники, кто были эти люди, под влиянием которых для молодого Макарьева определился вектор самостроительства, т.е. вектор развития его личности.

С первых лет нового двадцатого века историко-филологический факультет Петербургского университета, как магнит, притягивал к себе молодые умы. Столь притягательной научной высотой факультет обязан личности профессора Фаддея (Тадеуша Стефана) Францевича Зелинского. Он был общепризнанной величиной для всех его университетских коллег, одной из ярчайших звезд среди профессуры Петербургского университета начала XX века, богатой на звезды первой величины.

На открытых лекциях профессора Ф. Ф. Зелинского, или пана Тадеуша (так называли его студенты), аудитория не могла вместить слушателей. Он был наставником и кумиром молодежи, особенно начиная с 1905 года, когда университет получил автономию. Н. П. Анциферов, ученик Зелинского, так вспоминал о своем учителе: «Одним из наиболее популярных профессоров историко-филологического факультета был Фаддей Францевич Зелинский (пан Тадеуш), слушать его собирались студенты всех факультетов. Один естественник (Чикаленко) мне говорил, что ходит на лекции Зелинского ради пантеистических переживаний. Слово дышишь запахами безбрежного моря. <...>

Свой курс Зелинский обычно читал в классическом семинарии, где у стен были собраны фрагменты античных стел, саркофагов и статуй. Это окружение гармонировало с обликом профессора. Его портрет хотелось писать на таком именно фоне. Фаддей Францевич был высок. Его выпуклый лоб куполом венчал лицо. Темные с проседью волосы, вьюсь, обрамляли чуть закинутую голову. Слегка курчавая борода напоминала бороду Софокла; в его глазах, широко раскрытых, казалось, отражался тот мир, который он воскрешал своей вдохновенной речью. Говорил он медленно, торжественно, слегка сквозь зубы, и казалось, что слово его было обращено не к нам, что он направлял свою речь через наши головы — отдаленным слушателям. <...> Античный мир, воскрешаемый Зелинским, не был миром реальной действительности. Его герои — статуи из поросского мрамора, сверкающие на солнце, как свежесвыпавший снег. Но они не были холодны ни как мрамор, ни как снег. Они были, как Галатея Пигмалиона, одухотворены пафосом любви. Они выражали те вечночеловеческие страсти, которые подчиняли людей Мойре, порождали трагедии. Перед нами был не пожилой профессор, а вдохновенный Айод, преемник самого Гомера»⁵.

Его «летняя школа» — путешествия по водам Эгейского моря к берегам Эллады, когда прямо на палубе он читал лекции по истории и философии античности, — оставила неизгладимые впечатления у его учеников (в советское время имя этого замечательного ученого-педагога всячески замалчивалось, но об это позже).

Фаддей Зелинский — друг поэта и философа Вячеслава Иванова и поэта, драматурга и критика Иннокентия Анненского — «был эллин по духу и призванию, философ, и классик, педагог, полиглот, энциклопедист, переводчик, поэт, прозаик, общественный деятель, профессор СПУ, член-корреспондент РАН, заслуженный

деятель, доктор *honoris causa* 14 европейских университетов. Один из последних лауреатов Пушкинской премии, автор 800 работ и почетный профессор по разряду изящной словесности отделения русского языка и словесности⁶. Он сорок лет отдал педагогической деятельности в стенах Петербургского университета.

«В самом начале рождения нового XX века Ф. Зелинским и Вяч. Ивановым была провозглашена и последовательно разрабатывалась идея „Третьего Возрождения“ или „Славянского Возрождения“⁷. Автором этой идеи следует признать, помимо Вячеслава Иванов и Фаддея Зелинского, также и Иннокентия Анненского, который принимал участие в обсуждении самого «прогноза»⁸, т.е. распространения идеи грядущего возрождения как источника просвещения и обновления системы образования. Ими был принят термин «Славянское Возрождение» — культурное единение и просвещение на фундаменте идей античной культуры.

Понимание античности по Зелинскому не означало ее исторического копирования. Античность являлась для Зелинского «не нормой, а семенем»⁹. Это семя античной мысли, из него проросла и прорастает вся современная культура и те идеи, которыми и поныне живет человек и с помощью которых мы должны строить наше будущее. Распространение «Славянского Возрождения», по мнению его авторов, должно было идти по двум направлениям: культурно-просветительскому и педагогически-образовательному.

Важным практическим шагом в реализации культурно-просветительского направления было решение Вяч. Иванова, И. Анненского и Ф. Зелинского сделать античную трагедию доступной для русского читателя, ввести в культурное поле общества высочайшие образцы достижений античной мысли, ставшие фундаментом современной цивилизации, превратить их в духовную потребность образованных

читателей, они видели «преимущественное значение античности в том, что она была *родоначальницей тех идей, которыми мы и ныне живем*»¹⁰. В связи с этим они взяли на себя обязательство по переводу: Анненский — трагедий Еврипида; Иванов — трагедий Эсхила; Зелинский — трагедий Софокла.

Эти переводы были исполнены. В 1914–1915 годах в издательстве М. и С. Сабашниковых вышел трехтомник произведений Софокла — семь трагедий и более девятисот фрагментов из не сохранившихся полностью произведений греческого драматурга. В советское время переводы Зелинского не публиковались — только в 1990 году в издательстве «Наука» вышло полное собрание трагедий Софокла в переводах Ф. Зелинского. Переводы Эсхила Вяч. Иванова (он писал в 1913 году, что его мечта состоит в том, чтобы «они стали общенародным достоянием»¹¹) были опубликованы лишь через три четверти века — в 1989 году¹². И. Анненскому «повезло» больше, он не дождался революции, и его издавали, частично издание его переводов Еврипида осуществили Зелинский с Горьким, но полный перевод Еврипида был собран и издан в 1969 году.

Единомышленники-«возрожденцы» педагогически-образовательное направление понимали как перестройку школьного классического образования, которое должно было бы заложить фундамент постепенного формирования аналитического и правового сознания в новом поколении. Важная роль в этой программе отводилась древним языкам. «Система обучения греческому и латинскому языкам представляла <по Зелинскому> шанс осознать психологические механизмы воздействия лингвистики на процессы „умственного пищеварения“, т.е. на развитие интеллектуальных способностей и формирование готовности „ко всякого рода научному труду“... и, что очень важно, — „нравственному становлению молодежи“»¹³. Такого

рода образование не только закладывало фундамент общей культуры, но и способствовало формированию нового типа мышления, нового правового сознания, приближая славянское Возрождение¹⁴. Сама возможность знакомства с первоисточниками и занятия переводом на родной язык считались необходимыми для обучения и оттачивания навыка точного выражения своих мыслей.

Эти идеи оказались близки чаяниям молодого Макарьева. Параллельно с университетом он окончил в 1919 году Высшие педагогические курсы и начал преподавать в 5-й и 6-й гимназиях Петрограда латынь и историю литературы.

По убеждению «возрожденцев», в процессе образования важное место должен был занимать античный театр как выразитель основных идей нравственности. Исследовалась роль театра в формировании личности и творческих интересов и проблема формы речевого воздействия, поэтому большое внимание уделялось практическому театру. «Вчувствование» в текст, в слово (в то время так именовалась театральная методика) должно было стать неотъемлемым элементом школьного классического образования, потому что «вчувствование проникает в сознание дальше доказуемого наукой»¹⁵ и развивает общую потребность в творчестве. «Давая ученику в руки текст, я даю ему этим самым общее поле для наблюдений и исследований; на этом поле я буду его руководителем, но не более...»¹⁶. В предисловии к первому изданию «Из жизни идей» Зелинский позиционировал себя как «ученого, учителя и писателя»¹⁷.

Важно напомнить, что с 1900 года в России на государственном уровне разрабатывалась программа общегосударственного школьного образования, работала Высочайшая Учредительная Комиссия (реформа Игнатьева¹⁸ 1915–1917 годов). По всей стране в периодике и на педагогических съездах шло открытое обсуждение

разнообразных частей этой программы. Ф. Зелинский принимал активное участие в выработке общего плана: вопроса организации и устройства гимназий с двумя древними языками, гимназий, допускающих индивидуальное образование. Труды Высочайшей Учредительной Комиссии должны были практически начать реализовываться в 1918 году, но, увы, история распорядилась иначе, оставив нам в архиве только несколько томов интереснейших подробных разработок школьной реформы.

«Возрожденцами» выдвигалась идея «универсализма школьной античности»¹⁹, поэтому борьба за классическое гимназическое образование превращалась для Зелинского в средство осуществления его жизненной сверхзадачи — приближения третьего — «Славянского Возрождения». И, будучи маститым профессором, он не считал для себя предосудительным параллельно с чтением лекций в университете преподавать латынь в гимназии и работать с учениками 9–11 лет. В гимназии его учеником был А. А. Брянцев, поступивший затем на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета и окончивший его в 1908 году.

Александр Александрович Брянцев сыграл поворотную роль в судьбе Макарьева. Ученик Зелинского, он находился под сильным влиянием идей «Славянского Возрождения». Первыми режиссерскими работами А. Брянцева в Передвижном театре Гайдебурова были «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла по только что созданным переводам Ф. Зелинского.

Педагогические, возрожденческие идеи и сама личность профессора Зелинского оказали сильное влияние на молодого Макарьева. Благодарную память об учителе он пронес через всю свою долгую жизнь. В 1964 году Леонид Федорович напишет небольшое эссе, посвященное своему другу, Адриану Пиотровскому (внебрачному сыну профессора Ф. Зелинского), расстрелянному по обвинению

в шпионаже и диверсиях в пользу Японии в 1937 году, а в 1957 году посмертно реабилитированному. Макарьев назовет это эссе «Два тома Софокла». Да, именно — «два тома сабашниковского издания трагедий Софокла»²⁰, т.е. первого издания перевода Зелинского. Очевидно, что название эссе — своеобразный послы памяти ученика к учителю, чье имя в советское время так и не было реабилитировано. В 1922 году профессор Зелинский, после нескольких безуспешных попыток так и не найдя возможности сотрудничества с новым режимом, навсегда покинул Россию²¹. На вокзале его провожал А. В. Луначарский.

Историко-филологический факультет в университете был уничтожен, вместо него создали педагогический институт, через три года превратившийся в Научное общество марксистов Петроградского университета, в котором его ведущий представитель И. А. Боричевский выступал за полное отрицание философского наследия Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля.

Следующим шагом новой власти было постановление 1928 года: решением общего собрания АН СССР Ф. Ф. Зелинский был исключен из состава академии²². В результате целенаправленных действий группы новых людей новой власти его имя исчезло не только из истории литературы, но и из осторожной частной переписки современников. «Зелинский исчез с культурного горизонта молодой Советской Республики, а затем и СССР, и его имя было известно лишь очень узкому кругу специалистов»²³.

Но вернемся в 1917 год. Философ Николай Михайлович Бахтин (ученик Зелинского), вспоминая амбиции участников домашних семинаров профессора, писал так: «Как и все в России, изучение античности было не столько предметом чистой науки, сколько средством изменить мир»²⁴. И вот ученики Зелинского и участники домашних возрожденческих семинаров

профессора, только что окончившие историко-филологический факультет: Адриан Пиотровский, Сергей Радлов и Леонид Макарьев, — обратились к возрожденческой практике²⁵.

19 июля 1920 года в голодном Петрограде молодые классики поставили у Фондовой биржи самодеятельное уличное действо с участием масс²⁶. Это было зрелище под названием «К Мировой Коммуне». Оно осуществлялось при содействии А. Луначарского и под общим патронатом М. Андреевой (жены М. Горького). Сценаристы и постановщики — Адриан Пиотровский, Леонид Макарьев, Сергей Радлов. «К участию в инсценировке привлекли (мобилизовали) четыре тысячи человек. Площадь у лестницы Биржи — место рабов; площадка наверху — место господ... Площадь у Биржи — это уже не только сценическая площадка — это осажденная страна РСФСР»²⁷. «Сотни и тысячи людей двигались, пели, шли в атаку, скакали на конях, вскакивали на автомобили, неслись, останавливались и колыхались, освещенные военными прожекторами, под несмолкаемое звучание нескольких духовых оркестров, рев сирен и уханье орудий»²⁸.

Так была впервые сделана попытка реализовать возрожденческие идеи античного театра, переложив их с символического языка на язык Губполитпросвета (художественным руководителем которого впоследствии — с 1920 года — и стал Адриан Пиотровский. «Товарищ Адриан»²⁹ из всех троих младоклассиков был наиболее привержен идеям революции).

Всячески поддерживаемый А. Луначарским, первым наркомом культуры, этот площадной театр новой России «государственный по организации и социально-революционный по форме... куда по мобилизации сгоняли сотни, а то и тысячи участников в ситуации голода, разрухи»³⁰, т.е. военного коммунизма, был поддержан новой властью, у которой возникла необходимость систематизации праздников

и обрядов. Подобные мероприятия перешли в ведомство командования армией, это означало, что при постановке зрелища «всякое нарушение будет рассматриваться как злостное желание сорвать инсценировку с контрреволюционной целью и караться по всей строгости революционного закона преданием суду Ревтрибунала»³¹. После первой постановки на ступенях Биржи последовало несколько ширококомаштабных постановочных зрелищ, самым грандиозным из них стало вошедшее во все учебники по истории театра юбилейное зрелище 1920 года на Дворцовой площади и в окнах Зимнего с участием 8 тысяч статистов и стреляющей «Авроры». Задачей зрелища было создание альтернативной реальности, которая заново показывала и объясняла события трехлетней давности и сочиняла новую, нужную властям историю страны. В те годы сращивание культуры с политикой власти определялось как «искание новых задач и нового понимания цели искусства — это <было> знаменем времени»³².

В отличие от Макарьева, для Адриана Пиотровского и Сергея Радлова зрелище на ступенях Биржи, открывшее путь «Инсценировке истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений...»³³, провозглашенной М. Горьким в сентябре 1919 года, стало стартовой площадкой их карьерного роста.

Адриан Пиотровский, всю жизнь переводивший Эсхила, сделал в области строительства новой советской культуры головокругительную административную карьеру. С 1920-го по 1930 год он возглавлял художественный отдел Губполитпросвета. В 1935 году был награжден орденом, ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. А в 1937 году он был арестован как японский шпион и расстрелян. В СССР много лет его многочисленные переводческие труды выходили без указания имени переводчика. Только в 1957 году он был посмертно реабилитирован.

Сергей Радлов тоже поработал в Петроградском отделе Наркомпроса, но под влиянием В. Э. Мейерхольда, в студии у которого он занимался, он с головой окунулся в развитие различных действенных агитационных форм. «Людская масса была главным материалом, из которого лепились наши зрелища...»³⁴ — напишет об этих постановках Сергей Радлов. 7 ноября 1929 года Радлов поставил массовую инсценировку на площади Урицкого (Дворцовой) в Ленинграде, темой которой стал «Отчет ленинградских заводов о первом годе пятилетки»³⁵. Он выбрал путь театрального режиссера-идеолога и довольно быстро стал одним из ведущих режиссеров страны. В 1933 году ему присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, в 1939 году он награжден орденом Трудового Красного Знамени, в 1940 году получил звание Заслуженный деятель искусств РСФСР. Но в марте 1942 года вместе с театром он был эвакуирован в Пятигорск, и уже в августе они оказались на оккупированной территории, где театр продолжал играть на русском языке свой прежний репертуар. В 1945 году Радлов был арестован, обвинен в измене Родине и сотрудничестве с оккупантами и получил 10 лет сталинских лагерей. В 1953 году он был освобожден — без реабилитации и без права проживания в Москве и Ленинграде.

Леонидом Макарьевым, как показывает его дальнейшая деятельность, опыт зрелищного эксперимента «К Мировой Коммуне» был переосмыслен. Авторское и режиссерское участие в зрелище на ступенях Биржи оттолкнуло его, с одной стороны, от театра только ради самого этого театра, где диктаторская власть режиссера и его самовыражение («ячество», как потом это назовет сам Макарьев³⁶) и есть конечная цель и сверхзадача всего спектакля, с другой стороны — от театра, задачей которого является обслуживание политических нужд власть имущих, когда «серьезнейшие требования предъявляются

к массовому зрелищу также и со стороны новых политических заданий»³⁷. На протяжении всей своей жизни Макарьев оставался верен задаче театра, сформулированной Аристотелем. В своем вступлении к актерской науке Макарьев напишет об отраженных нравственных переживаниях зрителей: «Этот массовый подъем чувств, в котором еще Аристотель открыл пафос „очищения“ театром, и становится общественно-историческим оправданием искусства сцены...»³⁸.

В то переломное и сложное во всех отношениях время молодой Леонид Федорович знакомится с еще одним замечательным человеком. Это Николай Николаевич Бахтин (писавший под псевдонимом Нович) — замечательный переводчик, специалист по славянским языкам и литературе, педагог, соратник и единомышленник профессора Ф. Ф. Зелинского в вопросах педагогики, рассматривавший театр как источник нравственного воспитания ребенка. Роль Н. Н. Бахтина в создании и становлении ТЮЗа, в котором он оставался до конца своей жизни, до 1940 года, и где все это время возглавлял педагогическую часть театра, обычно упоминается вскользь. Его имя было в тени из-за политики новой власти, регулировавшей классовый состав интеллигенции и за просто ликвидировавшей «социально-чужеродный элемент». Его происхождение и его биография могли неоднократно подвести Н. Н. Бахтина под красное колесо репрессий. Выйдя в отставку в 1910 году в чине полковника после 17 лет педагогической деятельности, прослужив как педагог и воспитатель в кадетском корпусе в Орле, Н. Н. Бахтин активно занялся переводческой и общественной деятельностью в сфере школьного образования. Направлением педагогики, его интересовавшим, была воспитательная роль театра. Макарьев познакомился с ним на Высших педагогических курсах, где Бахтин преподавал.

Строительство

В октябре 1917 года Министерство Народного Просвещения Российской империи перестало существовать и его функции перешли к Народному комиссариату просвещения РСФСР (Наркомпросу). Его возглавил А. В. Луначарский. В августе 1919 года Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела», и был создан ТЕО (Театральный отдел) Наркомпроса. Его тоже возглавил А. В. Луначарский. Среди различных отделов ТЕО был и педагогический. Н. Н. Бахтин и А. А. Брянцев вошли в этот отдел.

Разработки Н. Н. Бахтина в области художественного воспитания в то время совпадали с чаяниями А. В. Луначарского. В 1918 году выходит первый номер журнала «Игра»³⁹, открывающийся двумя небольшими статьями Луначарского⁴⁰ и большой статьей Н. Н. Бахтина «Детский театр и его воспитательное значение»⁴¹. В это же время Н. Н. Бахтин «организует курсы по руководству дет. театральными представлениями при Театральном отделе НАРКОМПРОСа РСФСР»⁴², в котором принимает участие А. А. Брянцев. Для Бахтина и Брянцева, широко образованных, владеющих несколькими иностранными языками людей, идеи воспитания посредством театра стали делом их жизни.

Необходимо заметить, что открывшаяся возможность практически воплотить идеи формирования «нового человека» и создания нового общества в этот очень небольшой промежуток времени вдохновляла многих замечательных людей. Например, в ноябре 1918 года Зелинский выступил сооснователем института «Живого Слова», лекторами в котором были известные деятели культуры — А. В. Луначарский, Ф. Ф. Зелинский, А. Ф. Кони, Ю. М. Юрьев, В. Э. Мейерхольд, Л. В. Щерба, Н. С. Гумилев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. Н. Бахтин, С. М. Бонди, Л. С. Вивьен и др.⁴³ Но из всей этой бурной возрожденческой деятельности первых

послереволюционных лет удалось прорасти, укрепиться и прожить долгий срок, не изменяя себе, только родившемуся в это время детскому театру: Петроградскому–Ленинградскому театру юных зрителей (ЛенТЮЗу).

В 1920 году Брянцев был назначен председателем комиссии по организации театра для детей в Петрограде. А когда в 1921 году государственное регулирование ослабло в связи с введением НЭПа, А. А. Брянцев и Н. Н. Бахтин приступили к осуществлению идеи создания невиданного доселе репертуарного театра для детей: «Задачей театра является, — гласит один из пунктов „Положения о ТЮЗе“, — художественное воспитание ребенка в связи с его общим развитием»⁴⁴. В первом же пункте этого «Положения» определяется: «Театр юных зрителей признается опытно-показательным учреждением...»⁴⁵. Макарьев стал одним из основоположников ТЮЗа, а в дальнейшем — ближайшим помощником Брянцева на несколько десятилетий.

Бахтину принадлежала идея приглашения Леонида Макарьева, имевшего некоторый сценический опыт в Студии Р. Б. Аполлонского и в Студии при Передвижном театре Гайдебурова, к Брянцеву в небольшой номер гостиницы «Европейская», в которой располагался в то время детский интернат для беспризорников. Именно там «начали собираться его <Брянцева> единомышленники по мечте о детском театре»⁴⁶. Этот уникальный театр, получивший название Театр юных зрителей (ТЮЗ), — «существо гораздо более сложное... Здесь любовь к блеску и славе сильно затуманена традициями театра, театра воспитывающего, самоотверженного, особенного — от сценической площадки, до актерского поведения. Брянцев, со своей особенной наружностью, бородачкой... особой хитрой повадкой в обращении с властями, оказался, вместе с тем, до самой своей глубины верным

своему особенному делу»⁴⁷. Так о ТЮЗе напишет в конце жизни в своей «Телефонной книжке» прозаик, драматург, поэт, журналист, сценарист Евгений Шварц, чья карьера драматурга-сказочника началась на сцене ЛенТЮЗа.

Сегодня это важно понять, потому что в стране в кратчайший срок изменился идеологический вектор самой новой власти. Если в первые годы наркомом А. В. Луначарским провозглашалось и всячески поддерживалось направление на воспитание нового, свободного, всесторонне развитого человека, то уже очень скоро главный идеолог РКП (б) того времени Л. Д. Троцкий категорически заявил, что в реальных условиях «переходного периода» гармонически развитый человек не только недостижим, но и не нужен, что «в сложном историческом переплете среды и активно действующего человека мы-то сейчас создаем... не отвлеченного гармонического и совершенного человека коммуны — о, нет, мы формируем конкретного человека нашей эпохи, который должен еще только бороться за создание условий, из которых вырастет гармонический гражданин коммуны. <...> Мы хотим создавать борцов, революционеров...»⁴⁸. Луначарский же, отступив, тут же подхватил: «Мы гармонические цели предусматриваем, но в процессе борьбы надо быть иными»⁴⁹.

То, что позднее Е. Шварц назовет «особо хитрой повадкой» Брянцева, на практике означало, что при организации ТЮЗа сразу же была оформлена «охранная грамота». Это утвержденное Главсоцвосом 3 ноября 1921 года Положение «О театре юных зрителей». Данный документ — основное законодательное положение для Петроградского детского театра, в котором официально устанавливалось, что в художественном отношении ТЮЗ признается театром автономным. Параграф же 11-й гласил: «ТЮЗ, как учреждение опытно-показательное, является театром особой государственной важности»⁵⁰.

Разъясняя основные задачи будущего театра, Брянцев на страницах газеты «Жизнь искусства» писал, в частности, следующее: «Зрителями этого нового театра будут преимущественно школьники, и потому школа в лице Сектора Социального Воспитания должна принять ближайшее участие в его организации. Связь ТЮЗа со школой, обуславливая соответствие художественной деятельности его с задачами педагогики, отнюдь не должна понизить или обескровить его творческую природу. ТЮЗ прежде всего должен остаться *театром*, а его спектакли произведениями *актерского искусства*, способными зажечь в юных зрителях подлинную театральную радость, способными творчески оплодотворить их юную фантазию»⁵¹.

И вот этот экспериментальный «театр особой государственной важности» родился 23 февраля 1922 года. ТЮЗ открылся сказкой П. Ершова «Конек-Горбунок» (в сценической обработке текста П. П. Горловым). «Первая постановка Театра юных зрителей производит приятное впечатление. Известная Ершовская сказка приурочена к сцене довольно искусно, без особых ухищрений, изысканностей и трюков. Стилль постановки... непритязательный, простодушный лубок, достаточно красочный, пестрый, живой. Деды-сказочники (исполнители были очень недурны) ведут пьесу, рассказывают то, что не происходит на сцене, и поясняют то, что творится на ней. <...> Живо поставлены народные сцены, особенно базар; мелодично-простая музыка, звучны хоры»⁵². Главной действующей силой спектакля по замыслу создателей стал хор и массовые сцены, таким образом воссоздавалась этика восприятия древнегреческого театра, этика «триединой хореи» (слово, песня, пляска)⁵³.

В большом комплексе различных задач, входящих в понятие «воспитание искусством театра», не последнее место занимало побуждение творческой активности юного зрителя. Уже на второй год

существования ЛенТЮЗа по инициативе Н. Н. Бахтина был создан небывалый орган: «парламент зрителей» — тюзовское «делегатское собрание». «Это — постоянно действующая выборная организация зрителей численностью свыше пятисот человек. Через них осуществляется связь театра с его многотысячными зрителями-школьниками. <...> Делегат сообщает театру о впечатлениях, запросах товарищей. В школе делегат — представитель театра, организатор его посещений. Два-три раза в год созывается общее собрание делегатов ТЮЗа. Это — не скучное „мероприятие“, а семейный праздник! <...> Внутритюзовские производственные совещания по каждому новому спектаклю начинаются с доклада педагога-методиста ТЮЗа о реакции зрителей»⁵⁴.

Неоценима роль Л. Ф. Макарьева в становлении и в работе делегатского собрания. Когда в начале 1925 года ТЮЗ при поддержке З. И. Лилиной, в те годы заведующей отделом народного образования Петроградского, затем Ленинградского исполкома⁵⁵, и под редакцией Н. Н. Бахтина начал выпускать журнал «Новый зритель» — орган «Делегатского собрания при ТЮЗе», — Макарьев принял в нем деятельное участие. В каждом из вышедших номеров есть две-три его статьи⁵⁶. Когда же по финансовым причинам «Новый зритель» прекратил свое существование⁵⁷ и ему на смену в мае 1926 года пришел сборник делегатского собрания «Театр, музыка и школа», то Макарьев и в этом издании стал членом редколлегии.

Театр строился и укреплялся. Важно, что для его создателей в сложный комплекс понятия «воспитание театром» входило неприятие лжи и напряженное чувство ответственности перед юным зрителем и ответственности за этого зрителя. И рождался доверительный зрительский отзыв, театр становился другом и советником. В архиве ЛенТЮЗа был собран огромный «зрительский» материал, масса

писем к любимому театр с вопросами, требующими срочного ответа.

«Характерным в истории Ленинградского ТЮЗа явился случай, который запечатлен в ней под названием „Моховики“. Одно время (это было за несколько лет до войны) на Моховой улице в районе театра стала из вечера в вечер бесчинствовать группа подростков — отнимать билеты у идущих в театр ребят, пугая их, и т.п.

Все принятые театром меры оказались безрезультатными. <...> Что делать? Многие советовали Александру Александровичу обратиться в милицию. Но Брянцев наотрез от этого отказался: какие же мы педагоги, если не справимся с этим!

И вот представители „моховиков“ были приглашены в ЛенТЮЗ для переговоров. Их проводили в артистическую уборную Леонида Федоровича Макарьева. В этот вечер шел спектакль „Продолжение следует“, и Леонид Федорович еще был в костюме и гриме профессора Веделя — борца с фашизмом в Германии. Несколько часов длилась беседа по душам. В результате был заключен и подписан „договор“, по которому „моховики“ в качестве друзей и помощников ТЮЗа брали на себя „охрану“ Моховой улицы и спокойствия юных зрителей, идущих в театр; ТЮЗ, со своей стороны, принимал новых друзей в число своих помощников и предоставлял им право свободно посещать все тюзовские премьеры и общественные просмотры. Для „моховиков“ был даже организован свой драмкружок»⁵⁸.

«Искусство здесь — великое средство. Воспитание — конечная цель»⁵⁹. Результат — творческая активность, вызванная спектаклем. Эта установка прежде всего на нравственное воспитание личности, на уважение к личности, идея нравственного благородства, заложенная при основании ТЮЗа, оставались в этом уникальном театре неизменными до 1964 года — до ухода из театра Леонида Федоровича. С приходом нового художественного руководителя

ЛенТЮЗ стал превращаться в театр режиссера, поэтому возникла тема, не получившая тогда поддержки, об устаревшей и мешающей театру аббревиатуре — «ТЮЗ». Но это уже история другого времени.

Сам ЛенТЮЗ явился родоначальником сложного и нового театрального явления, ставшего неотъемлемым от всей художественной культуры XX века. А.Я. Бруштейн, писательница, драматург и друг ТЮЗа, говорила: «Другой <после Брянцева> человек, значение которого перерастает рамки не только ЛенТЮЗа, но и всех вообще театров нашей системы, — это Леонид Федорович Макарьев. Макарьев поражает, прежде всего, необычайной многогранностью своей творческой личности, причем разнообразные грани эти не вступают в конфликт, но, наоборот, удивительно гармонично сочетаются»⁶⁰.

Ставшее привычным сочетание букв ТЮЗ воспринимается нами сегодня просто как обозначение детского театра. Мы не задумываемся над тем, что до создания ТЮЗа (ЛенТЮЗа) в мире не существовало репертуарного детского театра, то есть театра с постоянным репертуаром для детей. Этому новому явлению, родившемуся в 1922 году, было выбрано название, которое отражало основную идею создаваемого театра. Это театр не драмы, не комедии, не театр актера или режиссера, а театр самих зрителей, юных зрителей. Именно они, юные зрители, по замыслу создателей должны были являться главными действующими лицами этого театра. Результатом неутомимой деятельности Леонида Федоровича было создание единой системы ТЮЗов по всей стране. Уже к 1930 году в стране их было создано двадцать. Для Макарьева театры для детей «наиважнейшие», им должно оказывать предпочтение потому, что они детские. Учить надо для будущего. Перефразируя Маяковского, Макарьев иной раз говорил своим ученикам, что театр это — «увеличительное стекло для познания жизни»⁶¹.

По инициативе Брянцева и Макарьева при театре была организован Техникум ТЮЗа, открывшийся 1 мая 1931 года и предназначенный для подготовки профессиональных актерских и педагогических кадров для детских театров всей страны⁶². Л. Ф. Макарьев стал руководителем (заведующим) Техникума ЛенТЮЗа и преподавал в нем историю литературы.

Многие начинания исходили от них обоим: от Брянцева и Макарьева. Их творческое, организационное, театрально-педагогическое содружество длилось четыре десятилетия и не имело себе равных на всем пространстве детского театра страны. Дорогого стоят слова дарственных надписей на книгах, подаренных Брянцевым Макарьеву. Приведем две надписи на сборниках, увидевших свет к пятилетнему и к десятилетнему юбилеям ЛенТЮЗа.

23 февраля 1927 года на последней странице книги «Театр юных зрителей. 1922–1927»⁶³ Брянцев написал: «Инициатору и фактическому редактору этой книжицы — дорогому Леониду Федоровичу Макарьеву сердечное спасибо. А. Б.»⁶⁴.

На титульном листе книги «Театр юных зрителей. 1922–1932»⁶⁵ А. А. Брянцев сделал такую дарственную надпись: «Основоположнику ТЮЗовской методологии Леониду Федоровичу Макарьеву памятка о неустанной борьбе за творческий метод Педагогического Пролетарского Театра. От горячо любящего и глубоко признательного. А. Брянцев».

Театрально-педагогическая работа сначала в Детской художественной студии им. З. И. Лилиной, затем в Техникуме ТЮЗа, а дальнейшем с 1936 года до апреля 1975 года в стенах ЦТУ — ЛГТИ — ЛГИТМиКа для Макарьева стала продолжением движения по единожды избранному пути, стала содержанием его жизни.

С 1954 года Леонид Федорович начал вести «Театрально-педагогический дневник», в котором накапливались материалы

для создания «актерской науки». «Постановка вопроса о воспитании „человека в артисте“»⁶⁶ — одна из основных глав «актерской науки» Макарьева. Он ставит множество вопросов и ищет на них практические ответы в рамках актерского образования. Как научить студента видеть красоту, наслаждаться красотой? Как толкнуть его на самостоятельный поиск? Как подготовить не к подражанию и ремесленному исполнению, а к духовному творчеству и саморазвитию?.. И вопрос вопросов: «Как сделать так, чтобы рядом с ремеслом, технологией, упражнениями развивалась личностная сторона?»⁶⁷

В начале было Слово

Словеса книжные — суть реки, наполняющие вселенную⁶⁸.

Мы на первом курсе. Задание Леонида Федоровича: дома прочитать сонеты Шекспира в переводе С. Я. Маршака и выбрать для себя один из них. Для каждого из нас выбранный сонет должен превратиться в обращенный монолог. Надо понять твою личную необходимость в произнесении слов сонета. Слово должно быть действенно. Нельзя быть безразличным к словам, потому что «безразличные», пустые слова никогда не станут материалом, строящим твою личность. Понимали ли мы тогда это? «Слово должно быть выстрадано телом»⁶⁹. По замыслу мастера, чтобы выбрать из 154 сонетов один для себя, каждый из нас должен был прочитать пусть не все, пусть половину или треть сонетного богатства, но и это само по себе дорогого стоит.

Анатолий Самуилович Шведерский, наш преподаватель на курсе Леонида Федоровича, вспоминает слова Макарьева, как устное завещание: «Я учил пониманию»⁷⁰. Да, процесс понимания, постижения медленный, требует времени, но зерно посеяно, и оно прорастает. Остальное зависит от нас самих.

...время в беге круговом
Уносит все, что радовало нас.

Свой прежний блеск утратили цветы,
Но сохранили душу красоты⁷¹.

Я и сейчас повторяю эти стихи из сонета номер пять. Но что такое душа красоты? Как это понять и принять? Или как осознать: что это — нравственность? А по Платону нравственность — это здоровье души.

Леонид Федорович как-то в классе сказал, что накануне дома он читал речи Цицерона: какое это богатство, какое это наслаждение. А что мы? У нас в лучшем случае просто недоумение: восьмидесятилетний профессор дома читает речи Цицерона в переводе Ф. Зелинского, да еще с наслаждением. Зачем?

Могли ли мы это понять? Тогда нет.

А Леонид Федорович тянул нас вверх.

Лидия Аркадьевна Левбарг, многие годы декан театроведческого факультета, вспоминая о прошлом ЛГИТМиКа, говорила, что в ту пору «учителя хотели видеть в ученике интеллигентного человека в первую очередь. <...> Понятие школы предполагало высокий уровень человеческого общения. Отношение было особое»⁷².

Режиссер Александр Аркадьевич Белинский в авторской телевизионной передаче «Рассказы старого сплетника» поведал о своей встрече с Макарьевым у него дома за два дня до того, как Леонида Федоровича не стало. Прощаясь с ним, Макарьев сказал: «Вы знаете, Саша, отчего я умру? Я умру от отсутствия собеседника»⁷³. Как больно это теперь слышать.

Человек, благодаря своим психологическим особенностям, большую часть информации воспринимает в личностном общении. Об этом знали древние: ученики Сократа Платон и Антисфен утверждали, что основа методики воспитания — личный пример наставника⁷⁴.

А. С. Шведерский подробно описывает, как восьмидесятилетний Леонид Федорович поднимается с ним в аудиторию к студентам на третий этаж, как Макарьев «не может позволить себе войти в аудиторию. *Не в форме!*

По-прежнему подтянут, но не может отдышаться от затяжного подъема.

<...>

Стоим.

Класс не подозревает, что происходит за дверью.

<...>

Каким-то почти дирижерским жестом чуть трогает и без того безукоризненно сидящий пиджак.

— Идем!!

Легко открывает дверь и стремительным, легким, пружинистым шагом входит в аудиторию»⁷⁵.

И вот уже тридцать пять лет, перед началом занятий, когда я подхожу к дверям студенческой аудитории, во мне на автомате, как перед прыжком, включается пружина памяти: «Нельзя не быть в форме!» Да, быть в форме внешней и внутренней. Философ и филолог Н. М. Бахтин (старший брат М. М. Бахтина) в эссе «Разложение личности и внутренняя жизнь» высказывает мысль: «Цельность личности — в умении утвердить одни возможности и мужественно отречься от других, чтобы в действии (физическом или мыслительном) достигнуть творческого тождества внешнего и внутреннего»⁷⁶.

Те, кто видел Леонида Федоровича на сцене ТЮЗа, вспоминают о его блестящем актерском даре. А. А. Белинский, рассказывая о спектакле П. К. Вейсбрема «Ворон» по пьесе К. Гоцци в переводе М. Л. Лозинского, пишет: «Короля Милона играл Леонид Макарьев. Играл вопреки тому, чему учили тогда напротив — в Театральном институте на той же Моховой улице. Он прекрасно двигался, наш любимый профессор Леонид Федорович. Он с точно разработанными интонациями читал стихи.

Юрий Михайлович Юрьев (по-моему, это был последний спектакль, виденный им) в разговоре с нами, студентами, сравнивал игру Макарьева с Поссартом — легендарным немецким трагиком»⁷⁷. Много написано рецензий и воспоминаний об удивительнейшем довоенном Макарьеве в роли Тартюфа⁷⁸. Обратимся хотя бы к двум свидетельствам: доктора искусствоведения, профессора С. С. Мокульского и известного кинокритика и сценариста Б. Л. Бродянского. «В исполнении Макарьева, — отмечается в первой статье, — Тартюф имеет обличье светского человека. Он довольно красив, изящен, безусловно воспитан и необычайно обходителен. Он великолепно носит маску святоши, которую с него не легко сорвать. <...> Макарьев тонко рисует образ настоящего врага, умного холодного и беспощадного хищника, для которого маска набожности есть лишь средство сделать карьеру. Макарьевский Тартюф не только не верит, но цинично кощунствует в момент любовного свидания с Эльмирой, когда он убедился в ненужности ему маски святоши. Он кладет молитвенник и четки у подножия большого распятия и сам садится у его подножия *спиной* к этому священному для всякого христианина предмету, убеждая Эльмиру отдаться ему. В этой детали характер Тартюфа раскрывается во всю ширь. Вся роль Макарьева переполнена удачно найденными деталями. <...> Из таких деталей сплетается весь образ Тартюфа»⁷⁹. Мокульский отмечает в заключение, что «роль Тартюфа должна быть признана крупнейшим актерским достижением Макарьева и одним из значительнейших образов, созданных за последние годы ленинградскими актерами»⁸⁰. Б. Л. Бродянский пишет: «То, что делает Л. Макарьев в роли Тартюфа, расходится с кокленовской традицией ее исполнения. <...> Тартюф–Макарьев — вкрадчивый, обольстительный, своеобразно галантный, наделенный чисто галльским изяществом

человек. Поступки его тонко рассчитаны, предприимчивость и изворотливость не поддаются никакому описанию. Тартюф–Макарьев скользит, как угорь, выпутывается из самых рискованных положений с грациозной ловкостью привычного к житейским перепалкам и превратностям судьбы негодяя. <...> На сцене сама стихия искрометной мольеровской драматургии, с ее блестящей игрой острых положений, летучим французским диалогом и молниеносной сменой ритмов. Вместе с тем Макарьев достигает сильного, значительного по мысли обобщения. <...> Масштабы исполнения Л. Макарьева выводят эту работу актера в круг больших актерских удач мастеров советской сцены, свидетелями которых мы были за последнее время. Этот круг включает в себя столь абсолютно разные по содержанию и схожие лишь по классу актерского мастерства работы, как Суворов–Скоробогатов, Тартюф–Кедров, Оргон–Топорков»⁸¹. Как видим, талант Макарьева-актера в полной мере раскрылся на сцене брянцевского ТЮЗа.

Это трудный выбор: «умение утвердить одни возможности и мужественно отречься от других». Когда в 1935 году произошел раскол ТЮЗа и Борис Вульфович Зон, преуспевающий в ЛенТЮЗе как режиссер, увлекся идеей создания своего театра — Нового ТЮЗа, А. А. Брянцев предоставил всем «тюзанам» свободу выбора: каждому самому решить, в каком театре ему работать. Макарьев, мечтая о шекспировских ролях и понимая, что Новый ТЮЗ открыл бы ему, как актеру, более широкие возможности, остался с Брянцевым — в «обескровленном» после ухода части труппы театре. И ТЮЗ оправился, пережил внешние и внутренние трудности, не изменил себе, выжил и живет — этот детский педагогический театр. А Новый ТЮЗ, несмотря на то, что Б. В. Зон при создании своего театра имел финансовые возможности и общую поддержку

властей (что и не удивительно — двоюродный брат Б. В. Зона Генрих Ягода был главным чекистом страны), «распался изнутри», как написал об этом позже Евгений Шварц⁸². В стране в период массовых репрессий и борьбы с космополитизмом Б. В. Зона, ставшего уже к этому времени профессором театрального института, выгнали отовсюду как безродного космополита, то есть, собственно, как еврея. Добился его восстановления в должности профессора театрального института именно Макарьев. Ученик Зона, режиссер и театральный писатель А. А. Белинский свидетельствует: «...понадобилось все мужество и непреклонность Леонида Федоровича Макарьева, чтобы спустя три года Зона вернули»⁸³.

И ЛенТЮЗ пережил страну, в которой родился. Скоро исполняется сто лет первому спектаклю ТЮЗа — «Конек-Горбунок», спектаклю, радующему зрителей и сегодня; спектаклю, в который первостроителями этого театра была вложена энергия нравственной силы и вера в будущего человека.

В книге «С утра до вечера в театре» Леонид Федорович награждает одного из героев чертами своей биографии. Этот герой, студент, который становится режиссером театра, рассказывает: «Плавая в водах далекого Эгейского моря, попал он в один из древних городов античной Эллады, и явилось перед ним одно из чудес античного мира — *амфитеатр*. <...> Увлеченный древними языками и переводами трагедий, наш студент не мог понять себя... Куда он готовится? Что он в жизни будет делать? <...> Был у него любимый профессор. <...> Однажды он не утерпел и спросил профессора:

— А что такое талант?

— Талант — это труд. <...> Это — это когда человек видит больше, чем глаз берет. <...>

<Студент> долго не решался, но все-таки сказал:

— <...> Я прямо хочу Вам сказать, что я решил... быть *актером*.

В воздухе повисла тишина, как темная ночь в пустыне. <...>

— Да знаешь ли ты, что это очень трудная дорога — в искусство?

— Я знаю. Я все знаю...

Но профессор твердил свое:

— Перед тобой открыта дорога в *науку*. Я ее тебе открывал постепенно, и теперь ты ее хочешь бросить...

— Нет, нет, не брошу, а возьму с собой в искусство. <...>

Студент пытался оправдаться:

— Современное искусство театра становится глубже, умнее... Обещаю, мне пригодится наука, которую вы мне дали, да она уже и пригодилась — иначе и театр не возник бы, как тень времен... В искусстве еще так много непонятого. Вот увидите — даю вам слово. Только бы понять...»⁸⁴.

Один из самых существенных для Леонида Федоровича вопросов — вопрос о воспитании «человека в артисте», то есть воспитание личности. Вот как он это выражает: «Постановка вопроса о воспитании „человека в артисте“ — одна из самых существенных глав практической методики и программы „актерской науки“. Вот почему мы выдвигаем эту тему как наиболее важную в ряду проблем общей методологии»⁸⁵. Для самого мастера в этих словах заключается глубокое содержание, первопричинный смысл и ответ на вопросы: «Куда? Зачем? Для кого?» «Мы говорим, — подчеркивает Макарьев, — не о „человеке в искусстве“, но об „искусстве человека-артиста“. Мы говорим о личности „человека-артиста“, несущего „человеку-зрителю“ свое искусство»⁸⁶.

Проникновенность в слове

Кажется, что мы занимаемся простым упражнением на развитие голоса. Но это только кажется. Мы стоим в аудитории с белыми колоннами, мы, весь курс, образуем круг, и мастер стоит в круге вместе

с нами. Нам дается понять не умом, а чем-то иным, что ЧУДО покоится, живет в слове.

Мы все вместе, как один, одним вдохом,
одним звуком, единым порывом читаем:

Урну с водой уронив, об утес
ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный
держа черепок.

И... СЛОВО, взлетая, взрывается;
я вижу взметнувшиеся вверх руки и такие

молодые восторженные глаза восьмидеся-
тилетнего мастера:

ЧУДО!

Чудо! не сякнет вода,
изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей,
вечно печальна сидит⁸⁷.

Да, это — Чудо!

Чудо — потому что не иссякает веч-
ный поток живой воды знания.

Примечания

¹ Пушкин А. С. Осень (Отрывок) // Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 3. С. 265.

² Макарьев Л. Ф. Театрально-педагогический дневник // Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве: Сборник / Сост. В. Н. Дмитриевский. М., 1985. С. 138–139.

³ Брагинская Н. М. Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920–1930-е годы: Материалы 10-х Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Н. Зенкин. М., 2004. С. 49.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Анциферов Н. П. Из дум о былом: Воспоминания. М., 1992. С. 157–158.

⁶ Осовский О. Е. Философское наследие // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации: К столетию со дня рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995). СПб., 1995. С. 335.

⁷ См.: Брагинская Н. М. Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920–1930-е годы. С. 51–52.

⁸ Kelly C. Classical Tragedy, and the «Slavonic Renaissance»: The Plays of Viacheslav Ivanov and Innokentii Annenskii Compared // Soviet and East European Journal. 1989. № 33. P. 236.

⁹ Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные статьи: В IV т. СПб., 1911. Т. 2. Древний мир и мы. Изд. 3-е. С. 87.

¹⁰ Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные статьи. СПб., 1905. С. V.

¹¹ Иванов В. И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В. И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1905. С. 66.

¹² Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М., 1989. (Серия «Литературные памятники»).

¹³ Новиков М. В., Перфилова Т. Б. Ф. Ф. Зелинский и идея славянского возрождения // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 3. С. 109.

¹⁴ См.: Там же. С. 110

¹⁵ Там же. С. 109.

¹⁶ Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные статьи: В IV т. СПб., 1911. Т. 2. Древний мир и мы. Изд. 3-е. С. 58.

¹⁷ Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные статьи. СПб., 1905. С. V.

¹⁸ Граф Павел Николаевич Игнатьев (1870–1945) — министр народного просвещения Российской империи с января 1915 г. до 27 декабря 1916 г.

¹⁹ Новиков М. В., Перфилова Т. Б. Ф. Ф. Зелинский и идея славянского возрождения // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 3. С. 110.

²⁰ Макарьев Л. Ф. Два тома Софокла: (А. И. Пиотровский) // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 45.

²¹ См.: Новиков М. В., Перфилова Т. Б. Профессиональное становление Ф. Ф. Зелинского и его судьба // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 3. Т. 1. С. 14.

²² См.: Добронравин Н. А. Древнегреческая трагедия в Новой Европе, или Судьба Фаддея Зелинского // Зелинский Ф. Ф. Возрожденцы: научно-популярные статьи. СПб., 1997. С. 322.

²³ Новиков М. В., Перфилова Т. Б. Профессиональное становление Ф. Ф. Зелинского и его судьба // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 3. Т. 1. С. 14.

²⁴ Цит. по: Осовский О. Е. Русская революция глазами белогвардейца // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации: К столетию со дня рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995). С. 356.

²⁵ См.: Брагинская Н. М. Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920–1930-е годы. С. 58.

²⁶ См.: Пиотровский Адр. Хроника ленинградских празднеств 1919–22 г. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 62–70; Брагинская Н. М. Славянское возрождение античности. С. 58–59.

²⁷ Кислицина А. Н. Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг.: История организации и проведения: Монография. СПб., 2013. С. 52.

²⁸ Известия Петроградского Совета рабочих и красноармей-

ских депутатов. 19 ноября 1920 г. Цит. по: *Пинегина Л. А.* Советский рабочий класс и художественная культура, 1917–1927. М., 1984. С. 86.

²⁹ *Макарьев Л. Ф.* Два тома Софокла: (А. И. Пиотровский) // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 44.

³⁰ Цит. по: *Грачева Ю.* Главный советский миф, или «Взятие Зимнего дворца» // togdazine.ru. URL: <http://togdazine.ru/project/winterfell/> (дата обращения 30.07.2017).

³¹ Там же.

³² *Луначарский А. В.* Вместо введения // Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию детей посредством игры. № 1. Пг.: ТЕО Наркомпроса, 1918. С. 1.

³³ *Горький М.* Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. 1919. № 251. 25 сент. С. 1.

³⁴ *Радлов С. Э.* Октябрьская инсценировка на Неве // *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. Л., 1929. С. 240.

³⁵ *Пиотровский А.* Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции // Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 2.

³⁶ *Макарьев Л. Ф.* Письмо Б. А. Львову-Анохину 2 окт. 1954 г. // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 73.

³⁷ *Пиотровский А.* Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции // Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 2.

³⁸ *Ганелин Е. Р.* Неопубликованная работа Л. Ф. Макарьева «Введение в методологию актерской науки» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер. 15. Вып. 1. 2011. Март. С. 22. (Рукопись из архива В. В. Петрова, подаренная Л. Ф. Макарьевым В. В. Петрову в 1963 г.)

³⁹ Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. № 1. Пг.: ТЕО Наркомпроса, 1918. Всего были выпущены три номера этого издания: № 2–1918 г., № 3–1919 г.

⁴⁰ *Луначарский А. В.* Вместо введения // Игра. № 1. С. 1–3; *Луначарский А. В.* Вопросы, поставленные Комиссариатом на-

родного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра // Там же. С. 3–4.

⁴¹ См.: Там же. С. 5–12. В этом же номере «Игры» Бахтин публикует статью «Как устроить Андерсеновский праздник» (с. 12–18) и обширную библиографию по жизни и произведениям Г.-Х. Андерсена (с. 18–19).

⁴² Бахтин Николай Николаевич // Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. / Под ред. В. В. Давыдова. М., 1993. Т. 1. С. 72.

⁴³ Открытие института «Живого Слова» // Игра. 1918. № 2. С. 59.
⁴⁴ Из текста «Положения о ТЮЗе», приведенного в кн.: *Зельцер С. Д.* Александр Александрович Брянцев / Общ. ред. и вступит. ст. С. Д. Дрейдена. М., 1962. С. 109.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 91.

⁴⁷ *Шварц Е. Л.* Телефонная книжка / Сост. и комм. К. Н. Кириленко. М., 1997. С. 108.

⁴⁸ *Троцкий Л. Д.* Задачи коммунистического воспитания: (Речь на пятилетнем юбилее Коммунистического Университета им. Я. М. Свердлова 18 июня 1923 г.) // *Троцкий Л. Д.* Сочинения. Серия VI. Проблемы культуры. Т. XXI. Культура переходного периода. М.; Л., 1927. С. 327–329.

⁴⁹ *Луначарский А. В.* Воспитательные задачи советской школы // Народное просвещение. 1928. № 7. С. 5. То же: А. В. Луначарский о народном образовании. М., 1958. С. 445.

⁵⁰ Цит. по: *Дмитриевский В. Н.* Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. Л., 1975. С. 14.

⁵¹ *Брянцев А. А.* Театр юного зрителя: (К организации при Секторе Социального Воспитания особого театра для детей и подростков) // Жизнь искусства. 1921. 13 сент. С. 2.

⁵² *Лебедев В.* «Конек-Горбунок» (Госуд. Театр Юных Зрителей) // Жизнь искусства. 1922. 1 марта. С. 4.

⁵³ Об организации ТЮЗа, о его первых спектаклях, о брянцевской

идее использования амфитеатра главной аудитории бывш. Тенишевского училища см.: *Макарьев Л. Ф.* Как это начиналось // Театр детства, отрочества, юности: Статьи о театре для детей. М., 1972. С. 82–97. Вот как Макарьев в этой статье передает сказанное Брянцевым в первом выступлении перед «молодой» труппой: «Давно это было, в Древней Греции, — сказал Брянцев, — там театр родился из хора, и оказалось, что лучшего пути нет. Так пойдем за греками и начнем наш театр также создавать с хора. Это хор особого типа — он не концертный, а драматический. Каждый из вас в любой момент, когда хор замолкает, должен уметь оставаться „действующим лицом“. И еще важно знать, что этот хор никогда не должен распадаться, он может только *преобразиться* — как бы сомкнуться, превратиться в одного человека — сказителя, а потом снова не просто „размножиться“ и „удесятериться“, а как бы размахнуться, как волшебный веер мощного таланта. В этом таинственная сила нашего театра — его неистощимой коллективности и никогда не распадающейся *единстве*» (Там же. С. 85).

⁵⁴ *Зельцер С. Д.* Александр Александрович Брянцев. С. 266–267. «Положение о Делегатском собрании учащихся при Государственном театре юных зрителей» опубликовано в: Государственный театр юных зрителей: Задачи и организация / Составитель Л. Ф. Макарьев. Л.: ТЮЗ, 1929. С. 39–43.

⁵⁵ Злата Ионовна Лилина (1882–1929) — советский партийный и государственный деятель, журналистка, вторая жена Г. Е. Зиновьева. Была крупнейшим советским деятелем в области попечения о детях. При ее непосредственном участии в начале 1918 г. была организована Детская художественная студия им. З. И. Лилиной, в которой с 1923 г. преподавали тюзовские «корифеи» А. А. Брянцев и Б. В. Зон — педагоги по актерскому мастерству, Е. Н. Горлова-Пашкова, преподававшая пластику, и Л. Ф. Макарьев, читавший

лекции по литературе. В студии учились выдающиеся актрисы детского театра, заслуженные артистки РСФСР К. И. Пугачева, Т. С. Волкова, А. А. Охитина. (См. об этом подробнее: *Пугачева К. В.* Прекрасные черты: Воспоминания. М., 2008. С. 45–74; *Макарьев Л. Ф.* Заслуженная артистка РСФСР К. В. Пугачева // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 48–58.)

⁵⁶ На страницах «Нового зрителя» были опубликованы три статьи Макарьева: «Театр и критика» (№ 1, с. 2–4), «Станиславский и Мейерхольд» (№ 2–3, с. 2–5), «Задачи театров» (№ 2–3, с. 10–11); а также две его рецензии на книги: *Филитов В.* Беседы о театре: (Опыт введения в театроведение). М., 1924 (№ 1, с. 19); Театр в школе: Сборник статей / Под ред. Н. Шер. Л., 1924 (№ 2–3, с. 29).

⁵⁷ Финансирование журнала прекратилось, по всей видимости, с середины 1925 г., когда З. И. Лилина стала активным деятелем «ленинградской», затем объединенной левой оппозиции ВКП (б), так называемой «новой оппозиции», разгромленной в декабре 1925 г. на XIV съезде партии большевиков.

⁵⁸ *Зельцер С. Д.* Александр Александрович Брянцев. С. 269.

⁵⁹ Там же. С. 263.

⁶⁰ Там же. С. 99.

⁶¹ Среди лозунгов для пьесы «Баня» В. В. Маяковского есть и такой: «Театр не отображающее зеркало, а — увеличительное стекло для познания жизни».

⁶² В Техникуме были три отделения: актерское и педагогическое (с 3-летним обучением) и артистов-кукловодов (2-годичное).

⁶³ Театр юных зрителей, 1922–1927: Опыт работы театра для детей и юношества: [Сборник статей] / Общая литературная редакция А. И. Пиотровского. Л., 1927. В сборнике опубликованы две статьи Л. Ф. Макарьева: «Постановки» (с. 33–84), в которой описываются и характеризуются все спектакли театра за первое пятилетие, и «Пьеса» (с. 85–100),

содержащая размышления и теоретические положения об основах драматургии для детей.

⁶⁴ Экземпляр книги с дарственной надписью Брянцева Макарьеву хранится в архиве Ю. А. Васильева.

⁶⁵ Театр юных зрителей, 1922–1932: На путях творческой перестройки: [Сборник статей] / Отв. ред. Н. Верховский. Л., 1932. В этом сборнике помещена обширная проблемная статья Макарьева «Творческий путь ТЮЗа» (с. 4–55).

⁶⁶ *Ганелин Е. Р.* Неопубликованная работа Л. Ф. Макарьева «Введение в методологию актерской науки» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер. 15. Вып. 1. 2011. Март. С. 28.

⁶⁷ Цит. по: *Шведерский А. С.* Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Диагностика и развитие художественной одаренности: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Е. Е. Колчин. СПб., 1992. С. 74.

⁶⁸ Макарьев пересказал изречение из «Повести временных лет» в третьем издании своей книги «С утра до вечера в театре (Рассказы режиссера)» (М., 1973. С. 18), написанной для школьников среднего возраста. Источником пересказа послужили слова: «Велика ведь бывает польза от учения книжного; книгами наставляемы и поучаемы на путь покаяния, ибо от слов книжных обретаем мудрость и воздержание. Это ведь — реки, напоющие вселенную, это источники мудрости...» (Повесть временных лет / Перевод Д. С. Лихачева // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / Сост. и общая ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. М., 1978. С. 167). Иногда максимум «Книжные словеса суть реки, наполняющие вселенную» приписывают Ярославу Мудрому.

⁶⁹ Цит. по: *Шведерский А. С.* «Я учил пониманию!» // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 200.

⁷⁰ Шведерский приводит фразу Макарьева, в которую входят эти

слова, полностью: «Вот когда я умру, ты скажешь людям, что я учил пониманию!» (Там же. С. 200).

⁷¹ Шекспир В. Трагедии. Соперники. М., 1968. С. 695.

⁷² *Левбарг Л. А.* О школе // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 41.

⁷³ *Белинский А. А.* Рассказы старого сплетника. Георгий Товстоногов // Канал «Культура». URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/32028/episode_id/303644/video_id/303644/ (дата обращения 30.07.2017). В рассказе А. А. Белинского несколько нарушена временная точность. За несколько месяцев до кончины Л. Ф. Макарьев, вследствие второго инсульта, лишился дара речи. За полтора месяца до ухода из жизни он был помещен в Свердловскую больницу. 8 апреля 1975 г. во время операции скончался его жена, друг и соратник по ТЮЗу, первая исполнительница роли Конька-Горбунка Вера Алексеевна Макарьева-Зандберг. Через 16 дней — 24 апреля — не стало и Леонида Федоровича. Разговор с Белинским мог происходить не позже сентября 1974 г.

⁷⁴ См. об этом: *Торосян В. Г.* История образования и педагогической мысли. М., 2006. С. 57.

⁷⁵ *Шведерский А. С.* «Я учил пониманию!» // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 203.

⁷⁶ Цит. по: *Федякин С. Р.* Бахтин Николай Михайлович // Русская философия: Словарь / Под общей редакцией М. А. Маслина. М., 1995. С. 37.

⁷⁷ *Белинский А. А.* Рукописи не горят: Воспоминания, размышления, фантазии. СПб., 2001. С. 55.

⁷⁸ Премьера спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера в ЛенТЮЗе состоялась 21 сентября 1940 г. Постановка П. К. Вейсбрема, режиссер Н. С. Меерсон, художник Н. И. Иванова, композитор В. В. Дешевов. Макарьев был единственным исполнителем заглавной роли.

⁷⁹ *Мокульский С. С.* «Тартюф». Ленинградский театр юных зрителей // Искусство и жизнь. 1940. № 11. С. 35.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ *Бродянский Бор.* В детском театре. На спектаклях Ленинградского ТЮЗа // Искусство и жизнь. 1940. № 9. С. 14.

⁸² *Шварц Е.Л.* Телефонная книжка. С. 110.

⁸³ *Белинский А. А.* Несколько слов об учителе // Петербургский

театральный журнал. 1993. № 3. С. 33.

⁸⁴ *Макарьев Л. Ф.* С утра до вечера в театре: (Рассказы режиссера). С. 18–21.

⁸⁵ *Ганелин Е. Р.* Неопубликованная работа Л. Ф. Макарьева «Введение в методологию актерской

науки» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер. 15. Вып. 1. 2011. Март. С. 28.

⁸⁶ Там же. С. 28.

⁸⁷ *Пушкин А. С.* Царскосельская статуя // Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 180.

Творческая встреча Л. Ф. Макарьева с молодежью 15 декабря 1946 года

*Публикация, вступительная статья
и комментарии Ю. А. Васильева*

Послевоенная жизнь Ленинградского государственного театрального института (ЛГТИ) в полной мере начала налаживаться по возвращении небольшой группы учащихся и преподавателей из эвакуации, из последнего места пребывания института в Новосибирске. Возвращались долго, но настроение было восторженное, о чем впоследствии рассказал Н. Е. Серебряков, ректор ЛГТИ военного и послевоенного времени¹. Мытарства военного времени, потеря студентов и преподавателей на фронтах, во время блокады, эвакуация студентов некоторых национальных курсов на родину — все это практически смазало, а в чем-то и вовсе разрушило налаживавшуюся жизнь вуза в два предвоенных года. В октябре 1939 года Центральное театральное училище было преобразовано институт, и с той поры началось формирование новых принципов подготовки актерских кадров. Возглавили эту работу ректор института Б. М. Сушкевич², проректор по научной работе С. С. Мокульский³ и заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры Л. Ф. Макарьев⁴. В те первые полтора с небольшим года на макарьевской кафедре развернулась работа по определению основных принципов преподавания в новом ленинградском театральном вузе. Некоторые аспекты этой работы раскрыты нами при публикации ряда записей Макарьева из «Театрально-педагогического дневника»⁵, в комментариях к публикации «Беседы Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г.»⁶ и во вступительной статье и примечаниях к публикации фрагментов стенограммы «Вечера памяти

Б. М. Сушкевича 20 марта 1964 г.»⁷. А ряд материалов, связанных с жизнью кафедры той поры, еще остаются в архивах, в частности в архиве самого Макарьева⁸. В этом смысле интерес представляет набросок выступления Макарьева на первом заседании вновь созданной кафедры актерского мастерства⁹. Приведем его полностью.

Открывая первое заседание кафедры актерского мастерства и режиссуры, мы должны сказать, что в свете тех больших и ответственных задач, которые стоят перед нашим новым театральным вузом в области образования молодых актерских и режиссерских кадров для советского театра, — в свете этих ответственных задач предстоящая деятельность кафедры является делом *столь же ответственным, как и совершенно новым и по содержанию и по форме.*

Ответственным — потому что мы не можем не быть ответственными за идейно-творческий уровень, за уровень творческой культуры завтрашнего актера.

Новым — потому что

1) Мы еще никогда не приступали к разработке <нрзб.> творчески-педагогических проблем в области нашей <нрзб.> в таком значительном количестве и качественно коллективе и

2) потому что самая дисциплина актерского мастерства и как предмет академического преподавания, и как предмет академического научного исследования, мне кажется, только в наше время и, точнее говоря, в наши дни стремится быть и получает возможность стать на твердую почву научно обоснованной дисциплины.

В осуществлении этих задач нам, нашему педагогическому коллективу предстоит взять на себя большую почетную, но и трудную роль.

Приступая к организации работы кафедры, мы должны с благодарностью отметить большую работу художественно-педагогического руководителя бывшего Центрального театрального училища в лице Б. М. Сушкевича по собиранию сил внутри училища в плане принципиального единства требований и методологических установок.

Нам предстоит подхватить эту уже начатую в прошлом работу и продолжить ее в условиях более организованной деятельности и на более расширенной научной базе.

Таким образом... должны направлять всю работу кафедры во всех ее практических мероприятиях, должны брать — предмета актерского мастерства в области школьной эмпирики в целом творчески-обоснованной педагогической мысли.

Не меньший интерес представляет макарьевский набросок теоретических и практических вопросов, которые, по его мнению, должно было обсудить на первых же заседаниях кафедры. Макарьев записывает перечень этих вопросов и определяет, кто именно мог бы выступить с основными докладами на заседаниях кафедры по этим самым темам.

Проблема методики преподавания актерского мастерства¹⁰

а) Метод приемных испытаний (Сушкевич).

б) Опыт построения программы актерского мастерства (Альшиц¹¹).

в) Методика урока (Макарьев).

г) Педагогика выразительных средств (Сушкевич).

д) Проблема исторической стилистики в курсе актерского мастерства (Макарьев).

е) Проблема сценического ансамбля.

ж) Ритмическое воспитание актера (Н. В. Романова¹²).

з) Проблема преподавания сценического фехтования.

Такой тщательный подход к выработке единой методики преподавания актерского мастерства в ленинградской театральной школе практически никогда не предпринимался. Мы могли бы вспомнить только «Положение о Школе актерского мастерства» (ШАМ), составленное Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом в 1918 году, во время преобразования Петербургского театрального училища и Школы сценических искусств в ШАМ¹³. Но этот документ касался прежде всего педагогического процесса, осуществляемого Мейерхольдом и Вивьеном, то есть самими его авторами. В момент организации вузовского уровня образования требовалось определение единой методики преподавания актерского мастерства педагогами всей кафедры, в которую вошли и руководители всех актерских «Мастерских», и их помощники. А это довольно серьезная группа опытных и молодых педагогов: Б. М. Сушкевич, Л. Ф. Макарьев, Б. В. Зон, Л. С. Вивьен, В. В. Меркурьев, И. В. Мейерхольд, Е. Д. Головинская, О. И. Альшиц, А. И. Авербух, С. М. Городецкая, Е. К. Лепковская, Е. М. Шереметьева, Т. Г. Сойникова, Л. В. Шостак, Б. М. Казанский, В. И. Раугул, Б. П. Петровых, Е. И. Тиме, Н. Е. Серебряков, И. Я. Савельев, А. В. Соколов. Макарьеву предстояло объединить, а по возможности и сплотить этот коллектив, подвигнуть всех до единого педагогов к изучению и внедрению в педагогическую практику наследия К. С. Станиславского. Важно отметить, что в основу единой методики были положены принципы актерского

творчества, изложенные Станиславским. Но вместе с тем Макарьев был открыт для восприятия и других направлений театральной педагогики. Например, для «биомеханики Мейерхольда», которую пропагандировала и преподавала Ирина Всеволодовна Мейерхольд (это, между прочим, в те самые годы, когда Театр и имя В. Э. Мейерхольда находились под строжайшим запретом), или для традиций актерского искусства александринской сцены (в конце 1930-х — 1940-е годы многие актеры театра драмы им. А. С. Пушкина преподавали в институте на Моховой). Макарьев во все годы заведования кафедрой уважительно относился к различным линиям, тенденциям актерской педагогики. Эта его корректность просматривается и в беседе с театральной молодежью: когда ему был задан вопрос о педагогике Ю. М. Юрьева и о его отношении к преподаванию актерского мастерства на курсе Юрьева, Макарьев отвечал очень обстоятельно и говорил убедительно. Он, в частности, сказал: «Я считаю, что Юрьев крупнейший представитель определенного сценического стиля. Я не склонен думать, что это определенное сценическое направление, но это есть сценический стиль, причем индивидуальный в большей степени, чем общественно-исторический. Это — во-первых. Во-вторых, я считаю, что Юрий Михайлович Юрьев являет собой исключительно интересный и поучительный образец некоей актерской эстетики. У него есть своя определенная, глубокая, им осознанная и очень активная, очень действенная эстетика. Он понимает искусство очень благородно, и это благородное понимание искусства стоит того, чтобы его элементами в какой-то степени наша молодежь прониклась. Юрьев в его эстетике огромную роль отводит этике. А этика это есть проблема эстетики художника. <...> Но, во всяком случае, этика — это существенная грань эстетики художника, и этическому началу Юрьев придает

большое значение. В этом я вижу большое начало пребывания его в наших рядах»¹⁴.

Хотя сам Макарьев во все годы своей работы в театральном вузе проявлял себя истинным приверженцем системы Станиславского, взглядов Станиславского на обучение актерской профессии, он особо отмечает, что относится положительно к появлению актерского класса Юрьева в системе театрального вуза на Моховой. Он веско заявляет о своем притии Юрьева: «Мы сами, более молодые представители театральной педагогики, чем он, с удовольствием будем знакомиться с его работой и будем самым пристрастным образом обсуждать и изучать результаты этой работы, но с полным уважением к педагогическому опыту и к большому творческому имени Юрия Михайловича. Мы очень многому можем научиться»¹⁵.

Уважительное отношение к педагогическим исканиям и экспериментам различных педагогов Макарьев проявлял и в первые, и в последующие годы руководства кафедрой.

Также отличал деятельность Макарьева как заведующего кафедрой тщательный подход к теории «уроков драматического искусства». Уже в октябре-ноябре 1939 года, готовясь к докладам на кафедре по методике преподавания актерского мастерства, он заводит две тетради по 28 листов каждая, где на обложках значится: «Методика. № 1» и «Методика. № 2»¹⁶. Обе тетради содержат «Заметки по методике урока». В первой тетради Макарьев подробно рассматривает «Основные типы сценического действия» («простое сценическое действие», «сценический поступок» и «сценическое событие»); формулирует свое понимание «законов органического творчества, открытых Станиславским»; исследует проблемы «ориентировки в объективной действительности», «действия», «отношения к окружающей действительности». Вторая тетрадь вклю-

чает в себя материалы по «Воспитанию сценической выразительности». Здесь рассматриваются «Начала выразительности. I курс», «Выразительность ритмическая», «Три рода сценического жеста» («функциональный», «иллюстративный», «психологический»). Завершаются записи этой тетради таким высказыванием Макарьева:

Выразительная форма, как органический элемент художественного произведения, как своеобразный «способ» рождения творческой мысли и чувства, возникает только в момент подлинного творческого вдохновения. Но она, эта выразительная форма, должна быть подготовлена средствами внешней и внутренней техники и путем сознательного отбора выразительных средств. Система же выразительных навыков актера слагается в процессе его личного жизненного и творческого опыта, потому что подлинный художник в течение всей жизни ищет все новых и новых путей и средств выражения.

Дело школы — научить будущего художника сцены пользоваться выразительными силами своей актерской природы, безгранично совершенствуя их. Этим определяется и содержание педагогических задач в области сценической выразительности.

Мы должны *воспитывать* в ученике чувство понимания выразительного, стремление быть выразительным, умение быть выразительным — и именно *быть*, а не *казаться*.

Не только материалы этих двух тетрадей свидетельствуют об активной деятельности Макарьева по созданию «актерской науки». В его архиве — десятки заметок, блокнотов, дневников предвоенного и военного времени, содержащих его мысли, раздумья о методологии, методике и приемах обучения актера в театральной школе.

Плодотворная научно-методическая работа проводилась Макарьевым по возобновлению деятельности института в Ленинграде осенью и зимой 1944/1945 года¹⁷ и во второй половине 1940-х годов — при формировании нового состава кафедры, при определении актуальных направлений работы по теории и методике преподавания актерского мастерства. Проступают очертания этих поисков и во время беседы Макарьева с творческой молодежью 15 декабря 1946 года. В читальном зале Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД хранится стенограмма беседы Макарьева (Инв. № 653-с. 30 с.). Предварительных записей этой беседы или плана выступления перед молодежью в архиве Макарьева обнаружить не удалось. Мы можем предположить, что Макарьев и не делал наброски к беседе, не устраивал заранее последовательность своего выступления. Большинство его выступлений, бесед, лекций и разговоров на Ученых советах института, перед драматическими актерами или артистами балетного театра, на уроках по актерскому мастерству или основам режиссерского искусства происходили импровизационно, а иногда и спонтанно. Он любил выступать, умел выступать и чувствовал потребность такого «ораторского» общения с самой разной аудиторией слушателей. Разумеется, мысленно он имел некий план, отчетливо понимал направленность своего выступления, чувствовал тему, которую всегда воспринимал как актуальную. Это придавало ему уверенность в докладах на конференциях, в изложении теории на уроках, в многочисленных выступлениях. Всегда его речи подкупали живыми спонтанными высказываниями, широким контекстом и отсылками к истории и теории театрального искусства, литературы, живописи, физиологии и психологии. Он уповал на свою спонтанность, верил в нее. На заседании научной конференции ЛГИТМиКа на Малой сцене

института 2 апреля 1971 года он так определил свои ораторские умения: «Может быть, в дальнейшем, если придется разговариваться, я и коснусь некоторых моментов»¹⁸. Вот и в публикуемой нами беседе, как нам представляется, Макарьеву удалось и «разговориться», и коснуться некоторых насущных моментов искусства театральной педагогики.

Выступление Л. Ф. Макарьева 15 декабря 1946 года

Традиция, установившаяся за последние годы в практике наших встреч, обычно вырабатывает типические стандартные формы этих бесед. Я бы сказал, что этот типический стандарт творческих бесед мастеров с молодежью имеет два варианта. Один вариант — творческая беседа сводится к тому, что человек рассказывает, как «он дошел до жизни такой». Второй вариант несколько отличный и представляет собой некий баланс «ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет»¹⁹ в искусстве.

Я хотел бы избрать второй вариант, но только с некоторой лексической поправкой. Я бы его сформулировал не точными онегинскими строками, а несколько иными: «ума горячих наблюдений / И сердца радостных утех», потому что актеру, мне кажется, противопоказаны по природе холодная рассудочность и пессимизм сердца. Актеру показан прямой оптимизм. Актерское существо — веселое оптимистическое существо. В этом его исконная природа.

Это же проблема для дискуссии — что такое актер как оптимистическое существо? Как это понимать? Я имею в виду не бесшабашный оптимизм веселья, а оптимизм как основной душевный строй творческой личности, строй, который пропитан жизнеутверждением. Такой душевный и духовный строй творческой личности, который скреплен глубочайшей верой в жизнь и творческие силы человека. Вот такой оптимизм!

Правда, история актерского искусства говорит нам, что актеры не всегда были на сцене и в своем искусстве выразителями такого оптимистического миропонимания и мироощущения. Речь идет не об оптимизме как о детали или подробности личной биографии актера, речь идет в моих устах об оптимизме как о потребности или свойстве или черте общественной. История актерского искусства (как мне представляется) говорит о том, что актеры не всегда были проводниками оптимистического мировоззрения, а бывали в иные времена проводниками и противоположного направления — пессимизма. Это объяснялось тем, что драматургия была такова по своему строю и содержанию. Таким образом, актерский оптимизм, который все же всегда был исконным природным качеством актерского искусства, есть явление и свойство детерминированное, т.е. обусловленное определенными обстоятельствами. Актерский оптимизм — это продукт исторического развития. Он может быть понят в свете только исторических условий и исторических задач. Это так же верно, как театральный энтузиазм.

Вероятно, вы читаете и знаете, и у вас на памяти есть, когда актер выходит после спектакля, его подхватывают на руки и несут до той гостиницы, где он живет. Такова судьба многих актеров. Вспомните Самойлова²⁰, актера, который окончил свой жизненный путь на сцене Александринского театра и творческая биография которого представляет сплошной путь, усыпанный цветами. Он очень часто был выносим из театра на руках и «шегствовал» в таком торжественном виде в номер гостиницы в Харькове, Одессе, Киеве, там, где он играл²¹.

Это проявление театрального энтузиазма, энтузиазма театрального зрителя имеет много форм и характеризует эти формы как какое-то общественное отношение к искусству, характеризует роль и значение искусства в общественной жизни.

ни человека. И театральный энтузиазм в какой-то степени адекватен и сродственен актерскому оптимизму. Это — две грани психологического и духовного строя искусства, той атмосферы, которая возникает. Развиваются эти две грани адекватно, соответствуя друг другу, дополняя друг друга, и образуют собой момент в постановке и решении ряда вопросов, которые могут нас заинтересовать, когда мы говорим о творчестве актера, о его звучании в тот или иной период индивидуальной жизни актера и искусства.

Этот самый актерский оптимизм, который, мне кажется, является важным и существенным элементом бытия актера, представляет собой тот фон, на котором и приходится нам ставить ряд вопросов, поднимать различные проблемы и искать на них ответы.

Прежде всего, всякая беседа, как сегодня у нас происходит, тянет, несомненно, на какую-то мемуарную дорогу. Если я не имею возможности рассказать, как «я дошел до жизни такой», то, бесспорно, вас что-то интересует в моем актерском опыте, коль уж вы пришли сюда.

Что я могу рассказать? Мне гораздо легче рассказать о том, чего я не успел пережить и сделать в искусстве. Но одно очевидно — что-то в искусстве я для себя узнал. Каждый актер на каком-то этапе своей жизни обязан рассказать, что он узнал о своем искусстве, потому что 30 лет педагогического²² или 25 лет актерского пути²³ — это своеобразная экспедиция человека в страну образного существования, в сферу образного бытия. В этих образных ощущениях, в этих образных переживаниях явно открываются какие-то тайники искусства, и об этом актер должен уметь рассказать. Это очень своеобразное существование, закрытое для других, и об этом надо говорить, потому что, только *говоря* об этом, пытаясь дать искренний, честный, прямой ответ в тех ощущениях, переживаниях, через которые прошел,

можно прийти к пониманию истинной природы искусства. А наши с вами интересы в искусстве едва ли сводятся к тому, чтобы скрывать, — наши интересы в искусстве сводятся к тому, чтобы понять — что это такое? — понять для того, чтобы уметь в искусстве создавать ценности.

Я и хочу рассказать — если вас интересует, — что я понял и что узнал за годы своей работы в искусстве. Есть одна маленькая биографическая подробность в моем актерском опыте — это то, что я никогда не думал, что буду актером. Я прошел через многие профессии в годы своей юности. Но одна профессия для меня была абсолютно закрыта: я никогда не мечтал и не хотел быть актером. И как это произошло, я сам не знаю. Но это — деталь, это не так важно, но важно то, что я сейчас актер детского театра, я играю для детей, для юношества. И по совести скажу, что если бы мне предложили сейчас изменить зрителя, то я подумал бы: стоит это делать или нет. Я бы этого не сделал. Я в детском театре очень многое для себя понял.

Мне кажется, что в детском театре, в театре для детей природа театра обнажается с предельной откровенностью и ясностью. В детском театре абсолютная точность театрального восприятия, абсолютная чистота. На самом деле, представьте себя сидящего в зрительном зале. Ведь вы к театру относитесь с позиции очень больших знаний искусства. Вы приходите в театр, и вас театр интересует — «вторых», а «первых» вас интересует в театре, как это у них получилось. Ребенка интересует «первых» — театр, а «вторых» и «третьих» когда-нибудь он доходит своим сознанием до вопроса о том — это у них получилось неплохо.

Таким образом, *что* прежде всего отсутствует в театральном восприятии взрослого зрителя в большинстве случаев, в массе? Отсутствует непосредственная вера в то, что творимое на сцене образное, свойственное людям, что это есть некая

подлинная жизнь. Для юноши и для ребенка то, что творится на сцене, отмечено печатью абсолютной достоверности. Для взрослого зрителя все, что делается на сцене, не отмечено печатью достоверности, потому что сам взрослый зритель несет в себе абсолютное самосознание, абсолютную уверенность в том, что истина не там, а только в нем, он критерий этой истинности. И он этот свой автокритерий несет и ставит, как некое средостение между собой и сценой, и сквозь призму своего заранее критического отношения воспринимает творимую образность на сцене.

Это — моя мысль, это мое предположение. Я сегодня имею право говорить все, что мне кажется, потому что я не читаю никакой лекции, а просто беседую. И вы даете мне право говорить так, как мне кажется. Поэтому, казалось бы, я обретаю некоторое право на свободу в изложении своих мыслей.

И вот в детском театре, когда выходишь на сцену, то чувствуешь огромную ответственность перед аудиторией, которая нам абсолютно верит. Так называемые реакции зрительного зала — это не просто отзвук на явления и факты эстетической действительности. Реакция зрительного зала в Театре Юных Зрителей — это знаки выражения очень большого подлинно эмоционального потрясения. Слезы и смех в зрительном зале, наполненном такой аудиторией, о которой я говорю, это не просто не удержался человек и засмеялся или не удержался и заплакал, это становление личности, это процесс борьбы, который происходит в сознании и чувствах зрителей.

Я вам расскажу один факт, довольно смешной. Представьте себе, идет трагедия Шиллера «Разбойники». Как известно, Карл Моор, блестящий герой, в последний момент закалывает любимую девушку Амалию. И в зрительном зале раздается смех. Она умирает, а в зрительном зале смех²⁴. Для того чтобы понять природу

этого смеха, нам пришлось составить подлинную экспедицию в недра глубоких эмоций, и эта экспедиция показала, что смех абсолютно закономерен. И если вначале мы этим смехом были очень взволнованы, напуганы, обескуражены и даже обижены, то с течением времени мы научились, производя психологическое обследование, воспринимать смех совсем по-другому, мы относились к нему мудрее, потому что театральные смех в нашей аудитории — это смех особого характера, особого состава, особой мотивировки и особого личностного значения. Что мы узнали? Узнали следующее: когда Карл Моор убивает Амалию, то девочки плакали, но, так как они плакали тихо, никакой шумовой реакции до нас не доходило. Но мальчики, видя плачущих девочек и относясь к ним с глубоким пренебрежением, они желали утвердить свое мужское достоинство и смеялись над девочками, потому что на сцене происходило все не взаправду.

Вот маленький эпизод. Этот эпизод сам по себе необычного характера и глубокий. Если только ограничиться простой регистрацией этого факта и уйти от него, то мы уйдем от очень интересного, очень глубокого, ведущего нас прямо к истине театра факта. А между тем, когда в нем разберешься по-настоящему, то оказывается, что театр во всей своей простоте театральной природы и во всей сложности взаимоотношений искусства и жизни в этом факте наличествует в полном своем объеме.

Ребенок-зритель, воспринимая спектакль, все время хочет, чтобы на сцене было так же, как в жизни, и он ведь ни за что не простит, если на сцене все так же, как в жизни, потому что он хочет, чтобы было так же, как в жизни, и мечтает на сцене увидеть небывалое. Понятно ли это противоречие? И он подлинный реалист.

Это — первое открытие, которое хочется сделать, путешествуя в страну об-

разного существования на сцене детского театра. Это открытие сводится к тому, что реализм, как художественное явление, как образное противоречие действительности, реализм — это есть истинное, природе общественного человека свойственное понимание искусства. Реализм это и есть истинное искусство. Всякое иное, хотя бы и кончалось на «изм», не истинное, а истинное это реалистическое, не натуралистическое, а реалистическое во всем многообразии его видов, стилей и оттенков²⁵. И убедиться в этом можно только в детской аудитории. Очевидно, детская душа, детские эмоции, детские чувства гораздо зеркальнее отражают театральное явление, нежели затуманенное, облачностью покрытое дыхание взрослого восприятия. Взрослый зритель всегда приносит в театр большой груз и жизненного опыта, и интеллектуального опыта, и пробиться сквозь толщу этой облачности взрослого к непосредственному яркому сверкающему зеркалу искусства очень трудно, а у ребенка легче. А нам, наблюдателям и естествоиспытателям, это очень важно. Для ребенка искусство, и театр, и каждый спектакль — это есть еще одна страничка познания жизни. Он подлинно познает жизнь в театре. Эту вторую ответственность нельзя слагать, надо быть правдивым. Это тоже очень важная сторона.

Еще такой случай. Часто говорят: детское восприятие, конечно, неполноценно, с точки зрения эстетики ребенок ничего не понимает в искусстве. Вы правы, да, да, ребенок чище, но искусство он не понимает, мастерство он не ценит. Что делать в детском театре большому мастеру? Он не может делать тонкие вещи. Да, может быть. Вот вам пример, что ребенок понимает и что не понимает.

Идет спектакль «Зеленая птичка» Гоцци, переработанная драматургами Успенским и Гернет²⁶. В этом спектакле одна из блестящих актрис играет роль королевы²⁷. Королева маленькая, безобразная, с боро-

давкой, говорит басом, ходя, стучит, как жандарм, смотрит зло — все элементы сценического гротеска. Все правильно, умно, великолепно, сыграно превосходно. Крики одобрения. Артисты, художники, взрослые очень взволнованно воспринимают и передают свои комплименты. Обсуждение спектакля среди ребят. Обо всех говорят. О королеве никто не говорит. Заговор молчания. И интересно, и неудобно. Почему так обходят все? Человек 300 ребят, и все обходят. Артистка сидит тоже здесь. Деликатность какая, какая выдержка. Наконец наводящими вопросами начинаем интересоваться: почему забыли про королеву? Молчание. Нет, не забыли. Если бы они забыли, они сразу вспомнили бы: ах, да, да. Молчат. Наконец поднимает руку одна девочка, говорит: «Позвольте мне сказать». — «Пожалуйста». — «Мы молчим потому, что неудобно говорить. Нам королева не нравится». — «Почему?» — «Она неправильно играет королеву. Почему такая некрасивая, почему такая злая, почему такая грубая? Королева должна быть красивой, но коварной». Согласно такому отзыву смело можно утверждать, не боясь выдержать любой натиск знатоков «взрослого» театра, что это формула — эстетическая формула, абсолютно точно выражающая ту творческую задачу, которая стоит в данном случае перед актрисой, перед театром, перед режиссером, перед спектаклем в разрешении очень сложного, очень ответственного и важного образа королевы. И мне думается, что сыграть роль королевы по формуле гротеска значительно легче, чем сыграть по той формуле, которая предложена десятилетней девочкой, формуле, безусловно, более сложной и абсолютно истинной²⁸. И думаю, что вы меня поймете, потому что для гротеска очень много внешних аксессуаров. Для формулы — красивая, но коварная — необходим метод зрения, метод видения, метод чувствования, метод внутреннего выражения.

И этот случай убеждает в том, что по отношению к нашему зрителю мы бываем часто очень неправы; особенно когда думаем, что зритель неполноценен в своих эстетических восприятиях. Нет, зритель полноценен в своих эстетических восприятиях. Это личность. Он не полноценен только в словесном выражении. Его словесные выражения еще не полноценны, но эстетическое восприятие полноценно, и именно потому полноценно, что никогда с такой стопроцентной отдачей человек не уходит в процесс познания мира, как в возрасте юном. В юном возрасте человек наиболее бескорыстен и наиболее страстен в познании. Оттого-то великий, гениальный ученый, как ребенок, страстно отдается познанию истины. И биографические справки могут доказать десятками и сотнями примеров правильность моего утверждения, что величие гениального ученого в том прежде всего, что он, как ребенок, способен стопроцентно отдаться страстно интересующей его задачке.

Служить этой задаче и отвечать задаче, которую ставит перед искусством юный возраст, не совсем неинтересно. Для меня очень интересно. И этим определяется некоторое биографическое своеобразие моего творческого пути, что я никак не мог и не хотел выскочить из рамок детского театра и продолжаю оставаться актером для детей²⁹.

Что я узнал о драматическом искусстве, работая в детском театре уже 25 лет? Узнал ли я для себя что-нибудь интересное, новое или я приносил в театр и в педагогику то, что я когда-то узнал на стороне? Конечно, я очень многое узнал. Прежде всего, я узнал два очень интересных высказывания, которые меня навели на глубинные мысли об искусстве.

Лучшие высказывания о драматическом искусстве принадлежат не людям искусства. Одно высказывание Ивана Петровича Павлова. Я не из его уст слышал,

а в передаче профессора Дурьлина³⁰, но на меня это произвело потрясающее впечатление. Иван Петрович Павлов в ответ на предложение одного физиолога заняться изучением актера заявил, что актером мы пока не будем заниматься, а сначала займемся обезьянами, потом собаками, потом сумасшедшими, потом только актерами, а потом нормальными людьми, так что пока не можем вставить в наш план актеров. И вообще что такое искусство? У Павлова все было необычайно просто. Если вы слышали его лекции, то он все формулировал с необычайной гениальной простотой. Это есть признак гения. Что такое искусство актера? «Искусство актера — это есть искусство воспроизведения человеческого поведения» — это формула Павлова. И все. Надо только вдуматься, и когда начинаешь вдумываться и по настоящему, до конца, с пристрастием начинаешь думать о поддержании этой формулировки, то открывается огромный и широчайший путь изучения драматического искусства, его природа, его своеобразие, его подлинное содержание — несомненно, от этого возникает ряд огромных проблем, решение которых приводит опять к этой формулировке. Эта формулировка на пути исследования больших творческих проблем является коррективной, от нее приходится, как от печки, танцевать, потому что, как забыл об этой формулировке, несомненно, уходишь в другую сферу, а эта формулировка помогает держаться на верном курсе, гениально направляя ваши личные исследования.

Это — одно высказывание, которое мне очень помогло.

Еще одно высказывание показалось мне абсолютно истинным и программным для понимания всех проблем в сфере актерского творчества и драматического искусства. Выслушайте фрагмент из «Каменного гостя» Пушкина. Внимательно проследите за словами.

Первый гость.

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй.

Как развила ее! С какой силой!

Третий.

С каким искусством!

Лаура.

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движение, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Первый.

Правда.

Да и теперь глаза твои блестят
И щеки разгорелись, не проходит
В тебе восторг. Лаура, не давай
Остыть ему бесплодно; спой, Лаура,
Спой что-нибудь.

Лаура.

Подайте мне гитару.

(Поет.)

Вот отрывок из «Каменного гостя» Пушкина, всем вам знакомый. Но я думаю, что актеры мало над этим отрывком задумывались и мало придавали значения всей принципиальной важности этого высказывания Пушкина о природе нашего актерского искусства. В этом высказывании Пушкина вся глубина и истинность толкования проблемы. Это подлинная программа. И для охотников думать, и для любителей исследовать свой творческий процесс здесь заложено очень много путей для того, чтобы прийти к большой, интересной, для самого себя проверочной и установочной системе наблюдений. Здесь вся система, «пресловутая» система Станиславского.

Вот два высказывания, которые, с моей точки зрения, должны явиться программными и в нашей творческой повседневной работе, и программными для нашей педагогической и учебной работы.

Я перехожу к системе Станиславского. Все говорят: система Станиславского. И все говорят об этом, как о чем-то таком ясном, уже совершенно безусловном. Система Станиславского стала признаком хорошего тона. А у вас в театре по системе Станиславского или не по системе? — А как этот режиссер работает по системе Станиславского? — Нет нужды, я думаю, говорить о том, что такая популярность системы Станиславского необычайно ее вульгаризирует, эту действительно гениальную систему вульгаризирует, делает ее системой обывательского мышления, превращает ее в категорию проходной закупочной конторы. Между тем как это далеко не познанная система. Это еще только первые «а» в системе не Станиславского, а в системе органического творчества, в системе реализма, в системе реалистического искусства, в системе становления творческой природы искусства, в системе познания творческой природы человека. Эти первые «а» сказал Станиславский. Причем надо отметить, так всегда бывает с великими, гениальными людьми, он сказал такое «а», которое гораздо больше того, что сам Станиславский о сказанном думал. Он сказал больше, чем думал и намеревался сказать.

Станиславский позже говорил о том, что он не ученый, он актер и режиссер, но для нас Станиславский, как сказавший эти «а», прежде всего гениальный ученый.

Я говорю — для нас, включая в это понятие, не имея на то права, всех, потому что есть люди, которые не согласятся, но есть люди, которые думают так, как я. Я не являюсь в этом отношении оригиналом. Мы так думаем: я и некоторые, с кем мне приходилось говорить и проверять свои мысли.

Станиславский для нас безусловный ученый именно потому, что он открыл законы органической творческой природы, основные законы. В этом смысле Станиславский для нас является Ньютоном. Как Ньютон открыл закон всемирного тяготения от очень простой бытовой случайности: как-то яблоко упало с дерева, ударило его по голове, покатило по земле. Он задумался и открыл. Эта биографическая деталь сама по себе, как образ, хороша. И Станиславский открыл закон органической творческой природы. И как Ньютон сформулировал основные начала физики, так и Станиславский открыл основные законы органической творческой природы. Не успел все сделать, но открыл шлюз, и в этот шлюз ворвался бурный поток, и в этом потоке, сейчас более или менее утихомирившемся и начинающем успокаиваться, очень много и шлама, и камней, и неверного, и путаницы, нечистой воды. Нечистой воды не потому, что нечестная, а потому, что там много мешанины в этом потоке, устремившемся в открытый Станиславским шлюз. У Станиславского была чистая и ясная мысль. Он поставил перед собой проблему — что такое сценическое существование актера, как он должен существовать для того, чтобы быть убедительным, чтобы быть художником. И Станиславский ответил на этот вопрос: для того, чтобы быть художником, актер должен быть правдивым; для того, чтобы быть правдивым, актер должен верить в то, что он делает. Так ответил Станиславский на этот первый декартовский вопрос³¹, который он перед собой поставил.

И средством, при помощи которого актер может поверить и стать правдивым, Станиславский считает сценические переживания. Переживай как в жизни, и ты поверишь, потому что вера и есть жизненные переживания, и, поверив, ты станешь правдивым и будешь правдивым, ты станешь художником.

Так учил Станиславский. Много Станиславский нам оставил на память ценного и великого.

Давайте задумаемся: что такое сценическое переживание? Без ответа на этот вопрос мы ни шагу на сцене двинуться не можем. А ведь о сценическом переживании говорят все. Все говорят, и спорят, и ссорятся. И какие ссоры бывают. Одни говорят: переживать надо. Другие говорят: чепуха, нельзя переживать, можно только переживать удовольствие или неудовольствие от самого себя. Есть такие учителя, мастера и профессора, которые говорят: «О каких переживаниях может идти речь? Я переживаю на сцене — получается у меня или нет. Что я над этим плакать буду на сцене? Не буду». И Станиславский говорит: не надо плакать на сцене, это очень сложно³². Вахтангов говорит, что на сцене нужно плакать, получая от этого удовольствие³³. Разобраться в этом деле очень трудно. Станиславский говорит: переживай, но по-настоящему плакать нельзя. Вахтангов это подтвердил: по-настоящему плакать нельзя. Если вы будете плакать по-настоящему, то ваши дни будут сочтены и окончите вы ваши дни у Фореля в больнице³⁴.

Между тем мы знаем, что великие мастера, у которых Станиславский учился познавать творческую природу, жили до глубокой старости или длительно болели. Хотя бы Варламов³⁵, которого днем водили под руки, а вечером привозили в театр, где он играл Подколесина, бегал по сцене так, как мог бегать только молодой актер. Значит, его сценические переживания — а он переживал, раз он был великий актер — не угрожали сокращением дней его жизни. Стало быть, вопрос о переживаниях должен быть еще размаширован, надо его как-то проанализировать. И тут-то нам и помогает И. П. Павлов, который со Станиславским не был знаком и который не имел отношения к Станиславскому³⁶, который даже театром очень не увлекался,

любил петь, картинами интересовался, но театром, актерами вообще не интересовался, даже поместил их рядом с сумасшедшими. И тут-то Павлов нам помогает в раскрытии, расшифровке понятия «сценическое переживание». Павлов резюмирует — я уже озвучивал свидетельство С. Н. Дурьлина, — что искусство актера — это «искусство воспроизведения человеческого поведения». Станиславский говорит: переживайте. Надо переживать на сцене³⁷. И противопоставляет переживание сценическому представлению. Как Станиславский трактует представление? Представление — ремесленная форма творчества, когда человек изображает, как будто он переживает, а на самом деле не переживает, старается доказать зрителю, что он переживает. Есть такая формула: надо отдать все свои силы искусству, потому что, если я верю, я отдаю все свои силы. Это — задача. А представленные отдает все и еще немножко. Немножко остается, и все исчезает. Нажим, наигрыш. Так понимает Станиславский — изображает человек. Павлов резюмирует: воспроизводит человеческое поведение. И Станиславский говорит о воспроизведении. Воспроизводя человеческое поведение, мы переживаем.

Что же мы переживаем? Подлинные переживания, подлинный страх, подлинный гнев, подлинную радость? Трудно в это поверить. Это основная большая проблема, которая должна решить многие споры. И мне кажется, что можно к этому решению прийти, только нужно для этого одно обстоятельство учесть, что мы до сих пор еще не имеем материал нашего драматического искусства, из чего мы делаем свои ценности. Художник, скульптор делают из глины, из гипса, из бронзы. Музыкант — из звуков. Для живописи нужны краски и холст. Поэт из слов. А актер из чего? Где наш материал? Обыватель, человек, стоящий вне сцены, говорит: материал драматического искусства — это актер.

А актер? Надо найти материал, из какого материала мы делаем свои ценности, из чего? Если мы воспроизводим человеческое поведение, то из чего мы это воспроизводим, в чем состоит эта материализация? Тут нам Станиславский помог, гениально ответив на этот вопрос. Он сказал, что на сцене надо действовать³⁸.

Физиология и современная психология говорят нам, что первичной клеточкой человеческого существования, человеческой жизни, собственно, в отличие от животного существования является действие³⁹. В действии, как в эмбрионе, как в первичной клеточке, сосредоточены все элементы человеческого сознания: и чувство, и мысль, и воля⁴⁰. Все элементы человеческого психологизма и человеческого сознания во всем большом постоянном комплексе проявления человеческого организма в действии, как и в клеточке, сочетаются. Это утверждение современной научной психологии⁴¹.

Следовательно, если я, по формуле Павлова, должен воспроизводить человеческое поведение, значит, я должен воспроизводить человеческое действие в этом сложном комплексе элементов. Если я по системе Станиславского должен на сцене переживать, это значит, я должен, воспроизводя человеческое действие, именно переживать это действие⁴².

Но тогда получается скандал: если я должен переживать человеческие действия, то я должен по-настоящему радоваться, плакать, страдать. Невыгодно это для нас, противно природе человеческой. Человек должен бороться за самосохранение, а он пойдет на такое сгорание.

Стало быть, сценические переживания, как проблема, должны быть поставлены творчески, по-настоящему. Должно ли сценическое переживание быть уподоблено жизненному переживанию человека или оно имеет свой особый отпечаток и все же отличается от жизненного переживания? Что мы переживаем — жизнь или

что-то другое? — Вот проблема, которую надо решать.

Мне кажется, правильно решить эту проблему так. Вспомним такого замечательного мыслителя, как Плеханов, который великолепно и четко формулирует, что искусство это образное познание, образное мышление, то есть познание действительности при помощи образов⁴³.

Когда мы говорим о жизненных переживаниях на сцене, мы совершенно упускаем из вида эту грань: необходимость стремления к образному творческому познанию действительности. Когда говорим о переживании, мы забываем о том, что мы переживаем в некоем образе, преследуя некую образную задачу. Эта образная задача содержит в себе определенную ценностную установку, и этой ценностной установкой является познание действительности. Значит, играя на сцене, я способствую и зрителю и себе познать, раскрыть что-то новое, внести какой-то новый элемент в зрителя, мною познанный. Значит, процессу познания все время сопутствует творческий процесс. Так что мы, переживая то или иное состояние на сцене, никак не можем освободиться от переживания познавательной задачи, познавательного движения моего интеллекта и т.д. Следовательно, естественно предположить, что, переживая то или иное состояние на сцене, мы в значительной степени переживаем и новое познание как таковое, хотим мы этого или нет. Переживаем познание действительности в меру наших сил, нашего интеллекта, в меру нашего умственного развития.

Актеры стоят на разных уровнях: один может столько-то познать, другой столько-то, а третий столько-то. Поэтому в процессе сценических переживаний очень важную роль играет интеллектуальная сила актера, его образование, его культурный уровень, его духовное развитие. При наличии высокоодаренного интеллекта и при наличии высокоразвитой подвиж-

ности физической и психической структуры человека возникает гениальное явление в искусстве.

Таким гениальным явлением был Сальвини⁴⁴, гениальным явлением был Станиславский⁴⁵, таким гениальным явлением был Мочалов⁴⁶, о котором многие думали, что это актер стихийного творчества. Мочалов — как говорит его современник и как говорит одна статья этого современника — придавал огромное значение актерскому уму, который он называл театральным умом актера⁴⁷.

Таким образом, процесс познания в творческом переживании актера играет колоссальную роль. Я склонен думать, что, когда мы говорим о переживании, противопоставляя представлению, и говорим о переживании как о специфике учения Станиславского, мне думается, что этот компонент специфики Станиславского вытекает из открытого им закона действия как закона творческой природы. Процесс переживания состоит главным образом в переживании какой-то истинности.

Если мы возьмем собственный актерский опыт и вспомним, когда мынастоящему хорошо играем; если мы вооружены чувством меры, чувством правды как мерилom и критерием самопроверки, мы взволнованы потому, что нам удалось. Почему мы взволнованы? Потому что мы верим, сегодня это была истина. Я пережил какую-то истину, точность. Я абсолютно точно играл, и я взволнован.

Вот почему гость говорит Лауре: «Как роль свою ты верно поняла! <...> Да и теперь глаза твои блестят / И щеки разгорелись, не проходит / В тебе восторг. Лаура, не давай / Остыть ему бесплодно...».

Это волнение, которое испытывает актер после удачно сыгранной роли, это и есть переживание истинности. Истинность то, что является целью искусства, а целью искусства является прекрасное.

Таким образом, когда я говорю об истинности, я имею в виду переживание

истинно прекрасного. Переживание истинно прекрасного является основной проблемой. Для того чтобы это пережить в полной мере, актер увлекается. Перед педагогом стоит задача воспитать в студенте, в молодом актере умение находить истинное в прекрасном и находить прекрасное в процессе поисков истинного.

Вот та философская часть моих мыслей, которые у меня возникли и сложились за последние годы в результате моего актерского путешествия в образное существование на сцене. Этим я и хотел поделиться с вами.

Разрешите на этом пока закончить, добавив к тому, что я сказал, одну мысль: актер, если он хочет быть подлинным носителем жизненного оптимизма, должен неотрывно изучать и познавать жизнь. Прекрасное в первую очередь заложено в жизни и потом в искусстве. И величайшую ошибку допускают те, кто думает, что есть прекрасное искусство вне жизни. Прекрасное искусство вне жизни не может быть. Подлинное искусство — в жизни. Изучать это прекрасное — задача художника. Отражать то прекрасное, что есть в жизни, есть прямая наша цель. Этой цели мы служим и служить можем только силами и средствами нашего актерского оптимизма.

(Аплодисменты.)

Вопросы

Вопрос. Меня интересует такой вопрос. Система Станиславского — это в первую очередь реализм. Противоречит ли система Станиславского романтической школе игры и какая взаимосвязь существует между этими двумя школами?

Ответ. Можно говорить о романтической школе как об исторически сложившейся системе приемов. Если понимать под романтизмом исторически сложившуюся систему приемов игры, то противоречит, потому что исторически сложившаяся система приемов актера, уже ушедшая

в область предания, не существующая сейчас, казалась бы нам анахронизмом. Представьте себе, перед нами возник и стал бы играть актер романтической школы, вероятно, мы сказали бы, что его игра не совсем то. Мы так не умеем учить и даже не умеем играть. Братья Адельгейм⁴⁸ — вот актеры, которые культивировали так называемый романтический стиль на сцене. Патетика, пафос, декламация, «словечко в простоте не скажут»⁴⁹, все на высоких ходулях.

Но есть романтизм и **романтизм**. Есть романтическая стихия, романтический строй мыслей и чувств, романтическая устремленность к некоей мечте, к прекрасному как к мечте. Есть романтизм, проникнутый Горьким. Можно ли прочитать горьковский «Буревестник» в таком же плане, как рассказ Чехова? Нельзя. Весь «Буревестник» Горького проникнут особым человеческим духовным стремлением. Это есть романтический строй. В процессе овладения строем горьковских мыслей, образов Горького у тебя возникает какой-то свой, только тебе свойственный строй мыслей и образов, нашему времени присущая выразительность. И великолепно все это укладывается и мирится с формулой отражения жизни и человеческого поведения. Человек может вести себя так возвышенно, может себя в жизни настроить повышенно? Может. Романтизм не противоречит реализму. Романтический строй включается в реалистическое отражение жизни. Это определенный момент человеческой деятельности, украшенный определенными ценными и требующими определенной выразительности средствами, которые необходимо иметь.

Другое дело, что Московский Художественный театр терпел неоднократные фиаско, когда брался за пьесу романтического плана, например «Отелло» Шекспира⁵⁰. Это был спектакль, стоящий на более низком уровне, чем чеховский спектакль⁵¹.

Давайте отличать Станиславского и его ученую гениальную работу по развитию творческой природы от МХТ, который знает определенные этапы в режиссерской работе. Станиславский как режиссер принадлежит истории. Станиславский как ученый принадлежит весь будущему. И мы можем только вспоминать о спектаклях, некогда поставленных Станиславским, и знать, что это определенный исторический этап, может быть, и исчерпывающий все его исторические возможности. Дело не в том, что он поставил тот или иной спектакль, а в том, что он открыл творческий закон, который помог нам понять и романтику как способность человека к повышенному строю души в системе этого же искусства, которое он пытался нам растолковать.

Вопрос. Уважаемый Леонид Федорович! Как вы относитесь к тому, что делают в мастерской Юрия Михайловича Юрьева⁵² и ваше мнение о его школе?

Ответ. Я считаю, что Юрьев крупнейший представитель определенного сценического стиля. Я не склонен думать, что это определенное сценическое направление, но это есть сценический стиль, причем индивидуальный в большей степени, чем общественно-исторический. Это — во-первых. Во-вторых, я считаю, что Юрий Михайлович Юрьев являет собой исключительно интересный и поучительный образец некоей актерской эстетики. У него есть своя определенная, глубокая, им осознанная и очень активная, очень действенная эстетика. Он понимает искусство очень благородно, и это благородное понимание искусства стоит того, чтобы его элементами в какой-то степени наша молодежь прониклась. Юрьев в его эстетике огромную роль отводит этике. А этика это есть проблема эстетики художника. Эстетика не существует вне этики. Этика самое основное в эстетике, ради чего мы существуем в искусстве. Это Вахтангов открыл⁵³. Это очень увлекательная для

меня и очень существенная тема в развитии тех мыслей, которые я хотел сегодня высказать. Но во всяком случае этика — это существенная грань эстетики художника, и этическому началу Юрьев придает большое значение. В этом я вижу большое начало пребывания его в наших рядах.

Конкретное содержание его программы. Юрий Михайлович считает, что искусство сцены — это искусство слова по преимуществу. Драматическое искусство — это искусство слова по преимуществу. И он начинает со слова, и первый курс он ведет по этому разделу, работает над словом. Мы считаем, что никакого ущерба для будущего развития молодежи в системе нашей педагогики, в системе нашего вуза, где процесс взаимообщения отдельных групп студентов необычайно оживленный и открытый, — нет. В будущем студенты класса Юрьева перейдут к тем же спектаклям. В частности, для серьезного студента абсолютно все равно с чего начинать. Можно и так начинать: можно начинать со слова, потом перейти к действию, а можно начинать с действия, а потом перейти к слову. Эти самые эпитеты Станиславского или те, кто бурно ворвался в открытый шлюз, они считали — истина только в том, что и как они говорят. Неверно. Искусство в области педагогики отличается тем, что можно начинать откуда угодно. Важно не с чего начать, а важно, к чему придешь. Можно начинать со слова, можно начинать с действия.

Так что я отношусь очень положительно к тому, что у нас в системе Театрального института есть класс Ю. М. Юрьева. Мы сами, более молодые представители театральной педагогики, чем он, с удовольствием будем знакомиться с его работой и будем самым пристрастным образом обсуждать и изучать результаты этой работы, но с полным уважением к педагогическому опыту и к большому творческому имени Юрия Михайловича. Мы очень много можем научиться⁵⁴.

Например, известно, что Юрий Михайлович сам сделал себе голос⁵⁵. Он знает и владеет техникой работы над голосом. Надо сказать, что у многих наших актеров с голосом скверно обстоит дело. Студенты, присутствующие здесь, сами знают, какую мы ведем борьбу на уроках, в частности я, с отсутствием голосовых данных, с полным застоем в голосовом аппарате, с полным неумением работать над голосом, с отсутствием тембра, с отсутствием дикции, с этой манной кашей, которая во рту, в зубах у людей. Я думаю, что наступил момент, когда мы должны со всей серьезностью поставить вопрос об овладении этой элементарной актерской техникой, которая называлась в Англии «вежливость». Это невежливо не выражать звук «с» или «л», или «р», или говорить скороговоркой. Это важно для русского театра. Мы развиваем национальный театр. Французским актером нация гордится, потому что французский актер не выдаст народ, все звуки на месте. Возьмите грузинского актера — а грузинский народ — это театральный народ — у грузинского народа типичнейшие романтические настроения по своему темпераменту. Кто видел грузинский театр, тот знает, какая буря страстей в этом театре — грузины разговаривают и поют на сцене так, как иногда в опере не поют и в лучших театрах не разговаривают. Армянский театр, таджикский театр, все национальные театры технически стоят гораздо выше, чем русский театр, потому что в русском театре принято только переживать и говорить сквозь зубы. Это страшное дело. Это необычайная низость — не в смысле подлости — но низость культуры. Вот как я отношусь к этому.

Вопрос. А.Я. Таиров говорил, что реализм в будущем потребует новых форм выражения, нежели современный театр⁵⁶. Как вы относитесь к этому?

Ответ. Театр уже сейчас требует этих новых форм. Таиров, может быть, знает,

может быть, хронологию выработал. Уже сейчас требуются новые формы выразительности. <...> Будьте готовы к этому. Я не вырабатывал хронологию. Неужели эта выразительность по декрету Совета Министров или по постановлению партии будет продиктована? Ничего подобного. Формы рождаются вместе с мыслью, вместе с отношением человеческого ума к явлениям в искусстве. Мы сейчас играем совсем по-другому, чем в 1921 году. Другая острота восприятия. Что такое сценическая форма? Это прежде всего человеческое чувство, человеческая мысль, человеческий темперамент. В эпоху Великой Отечественной войны все старые спектакли игрались по-другому, не так, как до войны, потому что люди были проникнуты новыми чувствами, новыми мыслями. Новые формы никто не создает. Новые формы рождаются сами. И чем умнее в смысле современника, чем современнее актер, тем он глубже и острее ощущает время и служит своему времени и завтрашнему дню, тем его формы выразительнее, истиннее, правильнее и тоньше. Никогда нельзя намеренно думать о формах. Формы сами возникают, если мы правильно идем и осознаем, куда мы идем. Мы создаем не формы. Мы создаем определенные явления в действительности, а создавая эти явления в сценически образно выраженном плане, мы тем самым создаем и формы. <...>

Вопрос. Вы говорили о грузинском театре. Я житель Грузии и театр ее знаю неплохо. Меня интересует: почему грузинский театр, играя свои вещи по характеру, по истории и содержанию, играет замечательно, а русские пьесы безобразно. Скажем, Чехова в Грузии играют отвратительно, с моей точки зрения зрителя. Почему мы, русские актеры, можем играть интересно, глубоко свои чисто национальные вещи, такие как «Бесприданница», и так же интересно и не менее глубоко играть шекспировского «Отелло»?

Ответ. Во-первых, никто не сказал и никто не может убедить меня в том, что русские прекрасно играют Шекспира. Нам кажется, что это хорошо, но можно играть лучше и, может быть, играть так, как играют грузины. Во-вторых, абсолютно неверно ваше утверждение, что грузины плохо играют Островского. Для вас, который хорошо знает русский язык, и знает пьесу, и видел ее у нас в России, это плохо. Но для грузинских зрителей они играют прекрасно. Никто не сбрасывает со счетов зрителя. То, что делает грузинский актер в роли Паратова в грузинской аудитории, это то, что нужно грузинскому зрителю, и я не склонен думать, что это плохо. С точки зрения национального восприятия, национального выражения, с точки зрения национального темперамента актера и зрителя — это адекватно, но нам, русским, может показаться — «не то!». Пускай «не то», это идет в то место, куда нужно. Это подчинено закону национальной эстетики. И не стоит пренебрегать вниманием к на-

циональной форме выражения произведений иноязычных авторов. Под формой некоторые склонны понимать мизансцены. Это совсем не то. Национальная форма — это и национальный темперамент, и национальный ритм, и национальный строй мыслей, и национальная направленность мысли.

Форма внешняя стоит 25 копеек, в лучшем случае 25 тысяч рублей, которые платят режиссеру, а форма внутренняя — это то, чего не купишь ни за какие блага в мире.

Разрешите поблагодарить вас за внимание, за то большое удовольствие, которое я получил от общения с вами. Прошу извинить, если я был назойлив в своей философской агитации, и пожелать вам успеха в работе. Если в какой-нибудь степени сегодняшнее впечатление зарядит вас желанием по-своему, оригинально думать, то это будет служить и для вас и для меня большим удовлетворением.

(*Аплодисменты.*)

Примечания

¹ Николай Евгеньевич Серебряков (1898–1977) — режиссер, театральный педагог; заслуженный деятель искусств РСФСР, доцент кафедры актерского мастерства. Серебряков вступил в должность ректора в 1941 г. и возглавлял институт до 1961 г. Жизнь и скитания института в военные годы, долгое путешествие из Новосибирска в Ленинград, возобновление жизни института на Моховой после эвакуации Серебряков подробно описывает в статье: *Серебряков Н. Е.* В годы Отечественной войны // Записки о театре. 1958. Л.; М., 1958. С. 212–233.

² Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946) — известный режиссер, актер, театральный педагог, народный артист РСФСР, профессор. С 1908 г. Сушкевич был сотрудником МХТ, с 1912 г. — актером МХТ. Один из инициаторов создания 1-й Студии МХТ, где

работал в творческом содружестве с Е. Б. Вахтанговым и Л. А. Сулержицким. После смерти Сулержицкого в 1916 г. фактически возглавлял Студию до 1924 г. После преобразования Студии в МХАТ 2-й Сушкевич был актером и режиссером театра, который уже возглавлял М. А. Чехов. В 1931 г. Сушкевич покинул МХАТ 2-й. В 1933 г. возглавил Ленинградский академический театр драмы (Александринский театр), а с 1937 г. и до конца жизни возглавлял Ленинградский Новый театр (ныне театр им. Ленсовета). С 1936 по 1941 г. руководил ЦТУ — ЛГТИ. Подробнее о первых годах жизни и работы Сушкевича в должности ректора ЛГТИ см. вступительную статью и примечания Ю. А. Васильева к публикации воспоминаний С. Л. Цимбала, Л. Ф. Макарьева, К. В. Куракиной, Б. В. Зона на «Вечере памяти Б. М. Сушкевича

20 марта 1964 г.» (Б. М. Сушкевич: «Педагогика — это искусство» / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: Сборник статей / Ред.-сост. М. А. Ильин. СПб., 2016. С. 146–179).

³ Стефан Стефанович Мокульский (1896–1960) — театровед, литературовед и театральный критик, доктор искусствоведения, профессор; до осени 1941 г. — проректор по научной работе ЛГТИ, один из инициаторов и создателей в октябре 1939 г. театроведческого факультета ЛГТИ; в 1943–1948 гг. был директором ГИТИСа, в 1952–1957 гг. заведовал в ГИТИСе кафедрой зарубежного искусства, руководил сектором теории и истории театра в Институте истории искусств АН СССР. См.: *Левбарг Л. А., Финкельштейн Е. Л.* С. С. Мокульский // *Мокуль-*

ский С. С. О театре. М., 1963. С. 5–16.

⁴ Леонид Федорович Макарьев возглавлял кафедру актерского мастерства с 31 октября 1939 по 31 августа 1972 г.

⁵ См.: *Макарьев Л. Ф.* Театрально-педагогический дневник. Фрагменты / Публикация и комментарии Ю. А. Васильева // Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 88–139, 253–256. См. также: *Васильев Ю. А.* По страницам «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев. Творческое наследие. С. 140–150, 256–257.

⁶ См.: Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г. / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // *Театрон*. 2015. № 1 (15). С. 92–93.

⁷ См.: Б. М. Сушкевич: «Педагогика — это искусство» // *Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования*. С. 146–152, 168–179.

⁸ Архив профессора Макарьева находится в настоящее время в трех местах: в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, в Санкт-Петербургском отделении Российского государственного архива литературы и искусства и у автора данной публикации.

⁹ Рукописный набросок выступления Макарьева при открытии первого заседания кафедры актерского мастерства и режиссуры ЛГТИ хранится у автора данной публикации. Набросок представляет собой пять вырванных из небольшого блокнота листков, пронумерованных и полностью заполненных на одной странице каждый. Ввиду быстроты написания этого наброска, текст изобилует сокращениями слов, вставками, написанием слов поверх предыдущих. Текст этот, написанный синими чернилами, правился Макарьевым — о чем свидетельствуют карандашные правки и вкрапления отдельных слов.

¹⁰ Рукописный набросок «Проблема методики преподавания актерского мастерства» хранится у автора данной публикации.

¹¹ Ода Израилевна Альшиц (1910–1992) — режиссер, театральный педагог; с 1935 по 1946 г. ассистент, затем старший преподаватель на актерских курсах Б. М. Сушкевича в ЦТУ–ЛГТИ, в дальнейшем — по 1960 г. — руководила актерским курсом (1945–1949 гг.), была режиссером-педагогом на актерских курсах Л. Ф. Макарьева (1948–1952; 1949–1954 гг. — Национальная студия Марийской АССР) и на режиссерском курсе Я. Б. Фрида (1954–1959 гг.).

¹² Нина Валентиновна Романова (1894–1970) — специалист в области ритмического воспитания актера, профессор; ученица Э. Жак-Далькроза — в 1914 г. училась у него в Институте в поселке Хеллерау под Дрезденом, с начала войны вернулась в Россию и окончила Курсы ритмической гимнастики кн. С. М. Волконского в Петрограде; преподавала ритмику в Школе актерского мастерства (1918–1922), Институте сценических искусств (1922–1925), Техникуме сценических искусств, Центральном театральном училище (1925–1939); с 1939 по 1963 г. — заведующая кафедрой сценического движения ЛГТИ–ЛГИТМиКа.

¹³ См. об этом: *Гиппиус С. В.* Первые учебные планы Л. С. Вивьена // *Сценическая педагогика: Сборник трудов*. Вып. 2 / Отв. ред. С. В. Гиппиус. Л., 1976. С. 232–243.

¹⁴ Творческая встреча с молодежью Л. Ф. Макарьева 15 декабря 1946 г.: Стенограмма // Читальный зал библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Инв. № 653-с. С. 24–25.

¹⁵ Там же. С. 25–26.

¹⁶ На первых страницах каждой тетради (на своеобразных «титльных листах») Макарьев пишет: «*Основы сценического искусства*. Заметки по методике урока. № 1. Л. Макарьев. 1939 г. Лен. Гос. Театральный Институт»; «*Основы сценического искусства*. Заметки по методике урока. № 2. Л. Мака-

рьев. 1939 г. Ленинград». Обе тетради хранятся у автора данной публикации.

¹⁷ Согласно воспоминаниям ректора ЛГТИ Н. Е. Серебрякова, занятия нового (ленинградского) набора начались в ноябре 1944 г., а 12 февраля 1945 г. институт в полном составе возвратился в Ленинград из Новосибирска (см.: *Серебряков Н. Е.* Государственный театральный институт // Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. Л.; М., 1948. С. 478–479).

¹⁸ *Макарьев Л. Ф.* Наследие Станиславского и его система / Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева // *Театрон*. 2011. № 1 (7). С. 115.

¹⁹ Макарьев цитирует пушкинские строки из Вступления к роману в стихах «Евгений Онегин».

²⁰ Речь идет об одном из представителей театральной династии Самойловых — Павле Васильевиче Самойлове (1866–1931).

²¹ Самойлов дебютировал в Петербурге, много играл в провинции — в антрепризах в Казани, Киеве, Харькове, в Ростове-на-Дону, в Москве (Театр Корша). В Александринском театре П. В. Самойлов играл в 1900–1904 и 1920–1924 гг. и был отмечен званием заслуженного артиста Республики (1923).

²² Будучи студентом историко-филологического факультета Петербургского (Петроградского) университета, Макарьев параллельно по рекомендации своих учителей — академика Н. С. Державина и академика В. С. Иконникова — преподавал в школах города латынь и историю античной литературы. В 1919 г. он окончил Высшие педагогические курсы и несколько лет работал учителем (параллельно с занятиями в Студии при Передвижном театре П. П. Гайдебурова и в Театре-Студии Р. Б. Аполлонского). В 1923–1927 гг. он преподавал литературу и историю в Детской художественной студии им. З. И. Лилиной. С 1 мая 1931 г. при самом деятельном участии Макарьева открылся

Техникум ЛенГЮЗа, который он и возглавил. В Техникуме он читал лекции по античной литературе и по истории. С 1935 г. Макарьев ведет педагогическую работу в Центральном театральном училище, которое в 1939 г. переименовывается в Ленинградский государственный театральный институт. И с этого момента Макарьев возглавляет кафедру актерского мастерства и режиссуры института. В 1940 г. ему присуждается ученое звание профессора. В 1947 г. кафедры актерского мастерства и режиссуры были разединены, кафедрой актерского мастерства продолжал руководить Л. Ф. Макарьев.

²³ Первые свои роли Макарьев исполнил в Театре-студии художественных постановок Р. Б. Аполлонского в начале 1921 г.: Карандышев в пьесе А. Островского «Бесприданница» и Тот в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Макарьев считал Романа Борисовича Аполлонского (1862–1928), актера Александринского театра с 1881 по 1928 г., заслуженного артиста императорских театров, своим учителем.

²⁴ Макарьев приводит реальный факт восприятия юными зрителями этого момента из спектакля ЛенГЮЗа «Разбойники Шиллера» Е. Г. Гаккеля (по произведении Ф. Шиллера). Премьера спектакля состоялась 18 октября 1927 г. Режиссер Е. Г. Гаккель, художник М. А. Григорьев, композитор С. Н. Митин, хормейстер И. А. Смолин. Возобновление спектакля в 1933 г. Макарьев исполнял роль Франца Моора.

²⁵ Интересную параллель мы находим в словах о «сценическом реализме», сказанных известным режиссером и театральным педагогом, профессором кафедры режиссуры ЛГИТМиКа в 1963–1968 и 1975–1994 гг. М. В. Сулимовым: «Если принять, что реализм бесконечно емкое понятие, включающее в себя беспредельную множественность форм, стилей и т. д., и что он вовсе не ограничивается изображением или отражением „жизни в формах самой жизни“, то

пока ни одна попытка создания нереалистического театра не оказалась жизнеспособной» (Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004. С. 558). О творческом и педагогическом общении Л. Ф. Макарьева и М. В. Сулимова, возглавившего в ЛГИТМиКе режиссерскую мастерскую по инициативе Макарьева, см.: Сулимов М. В. «...Я надеюсь, что сеял не на камне» / Публикация, вступительная заметка, послесловие и комментарии Ю. А. Васильева // Режиссерская школа Сулимова: Сб. статей и материалов. СПб., 2013. С. 240–245.

²⁶ Макарьев говорит о спектакле Ленинградского ГЮЗа «Зеленая птичка» К. Гоцци в сценической редакции Н. В. Гернет и В. В. Успенского. Премьера спектакля прошла 10 марта 1935 г. Режиссеры Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова, художник М. А. Григорьев, композитор Н. М. Стрельников, балетмейстер В. П. Чеснаков, хормейстер И. А. Смолин.

²⁷ Роль Королевы исполняла замечательная актриса Елизавета Александровна Уварова (1902–1977). С 1922 по 1935 г. Уварова играла на сцене Брянцевского ГЮЗа. В 1935–1944 гг. работала в Ленинградском Новом ГЮЗе, возглавлявшемся Б. В. Зоном. С 1944 г. до самой кончины была актрисой Ленинградского государственного театра Комедии. Народная артистка РСФСР (1972).

²⁸ Отметим, что известный ленинградский критик С. Л. Цимбал на страницах журнала «Рабочий и театр» в игре Уваровой также отметил достаточные передержки: «Острый рисунок ее <Уваровой> роли, точная и рассчитанная условная разработка интонации определяют большой рост технической зрелости у этой талантливой артистки. Но нужно вместе с тем сказать, что артистка явно злоупотребляет ведением внешнего рисунка роли, увлекаясь формальной точностью жеста и интонации. Иногда хочется больше внутреннего оправдания, больше внутренней простоты» (Цимбал С. Л. Театральничанье, театральность, те-

атр: «Зеленая птичка» в Театре юных зрителей // Рабочий и театр. 1935. № 7. С. 10).

²⁹ Макарьев служил актером, а с начала 1930-х гг. и режиссером Ленинградского ГЮЗа со дня его основания в 1921 г. до 1964 г.

³⁰ Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) — литературовед, педагог, богослов, религиозный писатель и поэт; доктор искусствоведения, профессор; с 1945 г. — заведующий кафедрой русского и советского театра ГИТИСа и старший научный сотрудник сектора истории театра Института истории искусств АН СССР.

³¹ Первый вопрос «Квадрата Декарта» гласит: «Что будет, если это не произойдет?» Речь идет о реализации принимаемого решения. На этот вопрос необходимо находить как можно больше ответов, а именно, не останавливаться на том, что первым приходит на ум. Декарт считал, что ответы на этот «первый» вопрос будут служить отвечающему мотивацией к принимаемому решению.

³² Ср. у Станиславского: «Нельзя обливаться слезами над тем, чему не веришь. Да здравствуют же обман и вымысел, которым мы верим, так как они могут возвышать как артистов, так и зрителей! Такой обман становится правдой для того, кто в него поверил. Это еще сильнее подтверждает то, что на сцене все должно стать подлинной правдой в воображаемой жизни артиста» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1989. Т. 2. С. 268).

³³ Макарьев упоминает высказывание Вахтангова, приведенное в книге «Беседы о Вахтангове». В рассказе актрисы А. А. Орочко это выглядит следующим образом: «Вахтангов говорил, что плакать на сцене нужно так, чтобы получить от этого удовольствие, что слезы на сцене и личная драма соединяться не должны» (Беседы о Вахтангове. Записаны Х. Н. Херсонским. М.; Л., 1940. С. 103). (Экземпляр этой книги из библиотеки Макарьева с его пометками на полях хранится у автора публикации.)

³⁴ Речь идет об известной в XIX — первой половине XX в. больнице для умалишенных «Всех скорбящих» (комплекс построек в Петербурге–Ленинграде по адресу пр. Стачек, д. 158). В середине XVIII в. на этом месте К. Б. Растрелли построил Загородную усадьбу («Дачу К. Сиверса»), в 1770-е гг. архитектор И. Е. Огарев перестроил каменный дворец Сиверса по заказу князя Г. А. Потемкина. В 1828 г. усадьба вместе с дворцом была куплена в казну для устройства в ней Первой государственной психиатрической больницы в Петербурге. Больница приняла первых пациентов в 1832 г., в декабре того же года была освящена церковь при больнице во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость». По церкви больница стала называться «Всех скорбящих». В 1922 г. больницу переименовали: назвали именем швейцарского невропатолога О. А. Фореля, дружившего с А. В. Луначарским и высказывавшего свои симпатии к СССР. Больница просуществовала до 1941 г.

³⁵ Константин Александрович Варламов (1848–1915) — великий актер, заслуженный артист императорских театров, тот самый, который блистательно играл в мейерхольдовской постановке «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольера на александринской сцене (преьера состоялась 9 ноября 1910 г.; художник А. Головин) и о котором Мейерхольд, по свидетельству директора императорских театров В. А. Теляковского, говорил: «Надо Варламова предоставить самому себе; он сделает по-своему, но хорошо, нечего беспокоиться» (см.: *Теляковский В. А. Воспоминания*. Л., 1965. С. 166; то же: *Теляковский В. А. Воспоминания*, 1898–1917. СПб., 1924. С. 275). Варламов сорок лет выступал на александринской сцене (1875–1915) и сыграл более тысячи ролей. Критики окрестили Варламова «Царем русского смеха». С 1880 г. болел «слоновой болезнью», но продолжал играть до конца своих дней.

³⁶ Здесь Макарьев, не подозревая того, ошибается. К тому времени, когда происходит беседа Макарьева с молодежью, еще не были опубликованы: письмо Станиславского Павлову от 27 окт. 1934 г. и письмо Станиславского брату И. К. Алексееву, содержащее рассказ о его отъезде из санатория ЦЕКУБУ в августе 1922 г. и о том, что Павлов, находившийся среди провожавших Станиславского ученых, говорил о слиянии искусства и науки (см. об этом подробнее: *Макарьев Л. Ф. Наследие Станиславского и его система / Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева // Театрон*. 2011. № 1 (7). С. 113).

³⁷ У Станиславского читаем: «Каждую репетицию, каждую ничтожную творческую работу — нужно переживать. Этого мало. Надо уметь *заставить* себя переживать».

И этого мало. Надо, чтобы переживание совершалось легко и без всякого насилия.

Это можно, это достижимо, и я берусь научить этому искусству каждого, кто *сам и очень* захочет достигнуть этого. <...> ...В этом и *только* в этом будущее театра» (*Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма*. М., 1952. С. 215).

³⁸ Ср. у Станиславского: «...мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы... <...> ...Активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли — и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и по поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем кто они. Вот что дает нам действие и вот чего ждет от него зритель» (*Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 106–107*).

³⁹ Здесь, вполне вероятно, Макарьев ориентируется на учение о «высшей нервной деятельности» И. П. Павлова.

⁴⁰ Если к изучению психических явлений применять учение Павло-

ва о «высшей нервной деятельности», то вполне очевидно, что произвольные действия человека имеют условно-рефлекторную природу. Это говорит о том, что в основе психических процессов, таких как память, внимание, лежит механизм условных рефлексов. В психологии принято считать, что и мышление, как высшая форма человеческой психики, представляет собой сложную систему условных рефлексов, образующихся во второй сигнальной системе.

⁴¹ Макарьев, разрабатывая «грамматику драматического искусства», серьезно интересовался данными «высокой» науки, обращался к экспериментам и опытам И. П. Павлова, к исследованиям И. М. Сеченова и других физиологов, искал поддержки в создании теории актерского творчества у психологов. По инициативе Макарьева к участию в первом сборнике научных, методических и исторических материалов, выпущенных ЛГТИ (Записки Ленинградского театрального института. Л.; М., 1941), был приглашен молодой талантливый психолог, к тому времени уже доктор психологических наук, профессор Б. Г. Ананьев, впоследствии основавший психологический факультет Ленинградского университета (СПбГУ), действительный член АПН СССР. В «Записках» была опубликована содержательная статья Ананьева «Опыт психологической трактовки системы К. С. Станиславского» (с. 22–39) — практическая первая работа, исследующая наследие Станиславского с точки зрения психологической науки. И когда Макарьев говорит о взглядах на действие как основу сценической деятельности актера в роли или ссылается на данные современной психологии, то он, конечно же, имеет в виду указанную статью Ананьева. Научное и творческое общение Макарьева и Ананьева, начавшееся в конце 1930-х гг., было весьма плодотворным и продолжалось до скоростной кончины Бориса Герасимовича в 1972 г. Столь же

серьезно Макарьев воспринимал исследование П. М. Якобсона «Психология сценических чувств актера. Этюды по психологии творчества» (М., 1936), в котором большое место отводится анализу «системы Станиславского», и статью Л. С. Выготского «К вопросу о психологии творчества актера», помещенную в книге Якобсона в виде «Приложения» (Там же. С. 197–211). В одной из заметок «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева (эта заметка публикуется в настоящем номере «Театрона») встречаем следующее высказывание автора о книге Якобсона: «Сфера эмоций еще в значительной мере мало изучена. Интимный характер эмоциональных процессов закрыт для непосредственного их исследования. И не случайно физиология и психология в последние годы обращаются к опыту сценического творчества в поисках возможности объективного их исследования. В этом отношении весьма интересны работы Якобсона о сценических чувствованиях...» (см. далее публикацию: *Макарьев Л. Ф.* Заметки о «преображении» актера [Заметка от 14–VIII–1965 г.]).

⁴² Ср. у Станиславского: «Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не воображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту» (*Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 293–294).

⁴³ Г. В. Плеханов в статье «Искусство и общественная жизнь» пишет: «Художник выражает свою идею образами» (*Плеханов Г. В.* Искусство: Сборник статей. М., 1922. С. 146). В вопросе о том, что такое искусство, Плеханов придерживался мнения В. Г. Белинского, определявшего сущность искусства как «мышление в образах» (*Белинский В. Г.* Идея искусства // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 67).

⁴⁴ Томмазо Сальвини (1829–1915) — великий итальянский актер. В 1880, 1882, 1885, 1900–1901 гг. гастролировал в России.

К его творчеству многократно обращался Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (см. главу «Отелло» в разделе «Артистическая юность») и «Работа актера над собой». Макарьев, родившийся в 1892 г., не мог видеть Сальвини на сцене. Он говорит о гениальности Сальвини, основываясь на исторических воспоминаниях и на описании и анализе творчества Сальвини Станиславским.

⁴⁵ Макарьев не один десяток раз видел Станиславского-актера на сцене, видел многие спектакли Станиславского-режиссера. В первый раз он описал свое понимание Станиславского в статье 1925 г. «Станиславский и Мейерхольд». Имеет смысл привести выдержки из этой статьи: «Не тем Станиславский создал эпоху в театре, что блестяще отразил психологию российского интеллигента на сцене М. Художественного Театра, а тем, что он указал рациональный путь воспитания актера» (*Макарьев Л. Ф.* Станиславский и Мейерхольд // Новый зритель. 1925. № 2–3. С. 3); «„Система“ Станиславского, как гениальный метод воспитания актера, должна войти в историю мирового театра как первая и пока единственная „школа актерского творчества“» (Там же); «Станиславский, как актер, живое воплощение своей „системы“. Он играет, как режиссер, властно требуя определенных ответов от партнеров» (Там же. С. 4); «Станиславский, как режиссер актера, это не только эпоха. Это — путь Театра, ведущий к внутренней организованности спектакля и к воспитанию актера, умеющего ощущать „правду“ своего сценического образа» (Там же) — это написано в то время, когда Макарьев еще не помышлял о театральной педагогике, в тот период, когда ему, Б. В. Зону и Е. Г. Гаккелю (трех тюзовским единомышленникам в деле самостоятельного овладения навыками актерской профессии) чудесным образом попали в руки конспекты занятий Станиславского по «системе» и они вторым приступили к ее практическому

освоению (подробнее об этом см.: Беседа Б. В. Зона с театральной молодежью 24 октября 1939 г. / Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева // Театрон. 2015. № 1 (15). С. 70–71).

⁴⁶ К. С. Станиславский в «Работе актера над собой» многократно обращается к искусству Павла Степановича Мочалова (1800–1848), признавая его одним из ярчайших представителей так называемой «школы переживания». Так, в первой части этой книги — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» — он отмечает: «Большие, мировые, общечеловеческие задачи решаются не одним человеком, а поколениями и веками.

На сцене эти большие общечеловеческие задачи выполняются гениальными поэтами — вроде Шекспира и гениальными артистами — вроде Мочалова, Томмазо Сальвини.

Сценическое творчество — это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предельно выполнено правильно» (*Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 213).

Л. Ф. Макарьев так же не обходит стороной искусство Мочалова: на страницах «Театрально-педагогического дневника», исследуя основы актерского мастерства с разных точек зрения, он часто упоминает Мочалова-актера. См. в заметке от 12–VIII–65 г. «П. С. Мочалов о главных источниках силы вдохновения актера» он выносит в эпиграф слова Мочалова: «Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта» (*Мочалов П. С.* Рассуждения об искусстве актера // *Мочалов П. С.* Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. М., 1953. С. 68; подчеркнуто Макарьевым. — Ю. В.).

⁴⁷ Макарьев имеет в виду статью Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».

⁴⁸ Роберт Львович Адельгейм (1860–1934), Рафаил Львович Адельгейм (1861–1938) — драматические актеры, много гастролировавшие по России; народные артисты РСФСР. Существует легенда, что братья Адельгейм разработали методику и приемы обучения актерскому мастерству, основанную на дыхательных упражнениях. Однако найти и восстановить эту методику не представляется возможным.

⁴⁹ Макарьев цитирует Фамусова: «Горе от ума», д. II, явл. 5.

⁵⁰ «Отелло» У. Шекспира на сцене МХАТа был поставлен по режиссерскому плану К. С. Станиславского. Воплощением плана, присылаемого Станиславским во МХАТ из-за границы, где он лечился после сильнейшего сердечного приступа в 1928 г., занимался И. Я. Судаков. Премьера спектакля прошла на сцене МХАТа 14 марта 1930 г. Роль Отелло исполнил Л. М. Леонидов, роль Яго В. А. Синецкин. Станиславский увлекся разработкой режиссерского плана, хотя уже давно отказался от этой практики, будучи убежденным, что спектакль должен рождаться в содружестве режиссера и актеров. Но вынужденная удаленность от Москвы заставила его приняться за составление режиссерского плана. А. В. Бартошевич, высоко оценивший эту режиссерскую экспозицию Станиславского, отмечает: «План Станиславского заключает в себе множество содержательных уровней, каждый из которых способен составить отдельную тему исследования. Можно рассматривать его как развернутый театральный и филологический комментарий к шекспировской трагедии, как исследование психологии персонажей „Отелло“, как звено в истории русской истории интерпретаций Шекспира и в истории российского театра, как своего рода развернутое наставление актерам русской сценической школы, обращаемым к трагедии Шекспира, как этап в становлении „системы“, как образец режиссерского анализа пьесы и т.д.» (*Бар-*

тошевич А. В. «Чеховские паузы» в «Отелло» К. С. Станиславского: Текст доклада на Международной Шекспировской конференции. Стратфорд-на-Эйвоне, август 2008 года. Семинар: Жесты, движения и паузы в пьесах Шекспира // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 265). В той же статье (что важно для нас) Бартошевич указывает на серьезное исследование плана Станиславского Б. И. Зингерманом и, в частности, раскрывает, что «стержнем работ Бориса Зингермана о плане „Отелло“ стала одна из главнейших проблем истории мирового театра — соотношение двух театральных систем — Ренессанса и XX века, системы Шекспира и системы Чехова» (Там же).

Макарьев, внимательно следивший за всей литературой, посвященной Станиславскому, и особенно за публикациями различных трудов Станиславского, вне сомнения, сразу по выходе из печати «Режиссерского плана „Отелло“» (М.: Л., 1945) изучил эту работу и в «Беседе с творческой молодежью 15 декабря 1946 г.» он учитывал некоторые ее положения. В середине апреля 1930 г. Макарьев провел несколько дней в Москве в издательстве «Молодая гвардия», в котором готовилось издание его книги «С утра до вечера в театре» (М., 1930). Возможно предположить, что Макарьеву, стремившемуся, как правило, не пропускать новые постановки МХАТа, удалось видеть «Отелло»: с 14 марта по 28 мая 1930 г. (день трагической гибели актера Владимира Андреевича Синецкого, исполнявшего роль Яго) спектакль был показан 10 раз. Поэтому Макарьев, исходя из личных впечатлений, ставит спектакль «Отелло» на уровень ниже чеховских постановок театра.

⁵¹ Можно лишь догадываться, какой именно чеховский спектакль Станиславского имеет в виду Макарьев, сопоставляя с ним «Отелло» 1930 г. По всей видимости, выражение «чеховский спектакль» следует воспринимать как обобщение. Если же принимать во внимание переме-

ны во взглядах Станиславского-режиссера на принципы организации чеховских спектаклей, то «Вишневый сад», сохранявшийся в репертуаре театра несколько десятилетий кряду, можно считать вершинным в серии постановок пьес Чехова в ранние годы МХТ. Исследователь режиссерского творчества Станиславского М. Н. Строева отмечает, что «нежная акварельность, прозрачность красок и были тем новым и иным тоном (даже по сравнению с прежними чеховскими тонами), какой искал Станиславский для этой пьесы» (*Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. М., 1973. С. 121). Строева приводит письмо В. И. Немировича-Данченко Н. Е. Эфросу, из которого явствует, что спектакль со временем менялся и обретал ту стройность, которую Макарьев мог воочию воспринимать в середине 1910-х годов, стремясь не пропускать гастрольные спектакли МХТ в Петрограде: «Посмотрите „Вишневый сад“, — обращается Немирович-Данченко к Эфросу, — и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной грациозной картинке той тяжелой грузной драмы, какою „Сад“ был в первый год. Но если бы театр хотел дать то же впечатление сразу, он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличениями, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо и легко» (*Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 283). Исследователь добавляет: «В этом, надо думать, и кроется разгадка истории с „Вишневым садом“, одним из классических и до сей поры непревзойденных спектаклей Художественного театра» (*Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917. С. 121). Обратимся также к реакции на «Вишневый сад» В. О. Топоркова, который видел спектакль в Петербурге в 1909 или 1910 гг., будучи студентом театрального училища. Более всего

Топоркова поразили простота и естественность в игре актеров. «Да так и должно быть... тут ничего не придумано, — восклицает он, — так живут люди, так они действуют, чувствуют, страдают, радуются... Все происходит совсем не как в театре, ничего не делается напоказ, ничто не поражает, и все-таки все западает в душу» (*Топорков В.* Четыре очерка о К. С. Станиславском. М., 1963. С. 6). Смело предположить, что реакция Макарьева, видевшего «Вишневый сад» несколькими годами позже, была сродни реакции Топоркова.

⁵² Юрий Михайлович Юрьев (1872–1948) — народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, профессор. Преподавал в Школе актерского мастерства в 1919–1921 гг. и в ЛГТИ в 1946–1948 гг. Актерский класс Юрьева начал занятия в институте в сентябре 1946 г. К моменту беседы Макарьева с молодежью студенты проучились почти полный семестр. К сожалению, Ю. М. Юрьев не довел обучение своего класса до конца — он умер 13 марта 1948 г. Работу со студентами завершали народный артист РСФСР, профессор Б. Е. Жуковский и заслуженный артист РСФСР, старший преподаватель В. В. Эренберг.

⁵³ Принято считать, что единство этики и эстетики осуществляли на практике К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий. Е. Б. Вахтангов, будучи их учеником, практически развивал идеи своих учителей. В диссертации П. Е. Федорова «Этические принципы режиссуры и педагогики Е. Б. Вахтангова» предпринят тщательный «анализ творчества Вахтангова с точки зрения синтеза этики и эстетики, где нравственное содержание определяет театральную форму сценического произведения» (*Федорова П. Е.* Этические принципы режиссуры и педагогики Е. Б. Вахтангова: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1990. С. 5). А на полях книги Б. Е. Захавы «Вахтангов и его студия» Макарьев делает помету против слов: «Главная ошибка

школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать» (Л., 1927. С. 23). Книга находится в той части архива Макарьева, которая хранится у публикатора.

⁵⁴ Назовем нескольких известных артистов, выпускников актерского класса Ю. М. Юрьева, набора 1946 г. — выпуска 1950 г.: заслуженная артистка РСФСР С. В. Григорьева (р. 1927) — актриса МДТ — Театра Европы с 1952 г.; заслуженный артист России С. А. Полежаев (1924–2006) — актер студии «Ленфильм» с 1967 г.; народный артист РСФСР Д. И. Тимофеев (1925–1995) — художественный руководитель «Ленконцерта» в 1963–1986 гг.; народный артист РСФСР Г. М. Яшунский (р. 1922) — в разные годы актер Челябинского театра драмы им. С. Цвиллинга, Омского драматического театра, Новосибирского театра «Красный факел», Мурманского обл. драматического театра, Ташкентского русского академического театра драмы им. М. Горького.

⁵⁵ Вероятнее всего, Макарьев исходит из воспоминаний Юрьева о его учебе на Драматических курсах Филармонического общества. Учился Юрьев в классе А. И. Южина. Курс был трехгодичный. На первом курсе преподавал А. М. Невский, занимавшийся с учащимися постановкой голоса, дикцией и выразительным чтением. Невский, по свидетельству Юрьева, был «опытным» и «редкостным» преподавателем. По настоянию Невского все упражнения по гимнастике голоса, постановке звуков речи, и по дыханию учащиеся, помимо занятий в классе, обязаны были выполнять ежедневно по утрам дома. И вот тут-то Юрьев и развернулся в полную силу — он не позволял себе манкировать утренний тренаж и усердно занимался самостоятельно. Его домашние успехи радовали преподавателя, а сам Юрьев уяснил себе, как он пишет, что «такая ежедневная и регулярная тренировка необходима актеру

в продолжение всей его артистической деятельности... Я, например, и до сих пор редко обхожусь без подобных тренировок, не говоря уже о гекзаметре, который стараюсь каждое утро громко прочесть, что дает мне возможность чувствовать себя хозяином своего голоса, даже в тех случаях, когда голос бывает не в порядке» (*Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 281). Так что вполне можно считать, что Ю. М. Юрьев сам себе «сделал голос».

⁵⁶ Вероятно, вопрос связан с идеями А. Я. Таирова о «конкретном реализме» (об «организованном реализме») или «структурном реализме», что достаточно подробно исследует К. Л. Рудницкий в статье «Творческий путь Таирова» (Режиссерское искусство Таирова: (К 100-летию со дня рождения). М., 1987. С. 7–41). «Его „структурный реализм“, — пишет Рудницкий, — возник как новая, внутренне целостная комбинация ранее уже проверенных и опробованных на практике приемов. Основные черты „структурного реализма“ проступили в о’ниловской трилогии А. Я. Таирова» (Там же. С. 28). В том же сборнике о взглядах и открытиях Таирова в области сценического реализма высказывается Г. А. Товстоногов. Он, в частности, отмечает, что «Таиров подошел вплотную к реализму, соединившему „правду жизни и правду искусства“. Он шел к нему через борьбу и искания, определявшие его понимание целей творчества в разные периоды. Он отстаивал правомерность существования театра, возвышающего человека над повседневностью. Он утверждал в человеке значительность личности, а в актере — человека-творца. Таиров принадлежал к тем художникам, которые практикой своего театра обогатили представления о возможностях реализма, расширили рамки реализма» (*Товстоногов Г. А.* Слово о Таирове // Режиссерское искусство Таирова. С. 4).

Письмо Л. Ф. Макарьева Г. А. Товстоногову (декабрь 1971 года)

*Публикация, вступительная статья,
комментарии и послесловие Ю. А. Васильева*

...подлинное перевоплощение все еще не частый гость наших сцен.

Г. А. Товстоногов

Даже самый талантливый артист, обладающий способностью перевоплощаться, не может объяснить, как и что именно изменяется в нем.

Л. Ф. Макарьев

Поводом для написания письма явилась статья Г. А. Товстоногова «Режиссер — актер — образ», появившаяся в журнале «Театр» в конце 1971 года¹. Письму предшествовала десятилетняя теоретическая проработка Л. Ф. Макарьевым феномена «перевоплощения». В «Театрально-педагогическом дневнике»² Макарьева время от времени появлялись записи, посвященные разгадке перевоплощения в процессе создания актером «сценического образа» или, как называл это сам Макарьев, — «сценического человека». Таких записей можно насчитать более двадцати. Первая датирована 4–IX–61 г.³, последняя из обнаруженных записей внесена в «Дневник» 13–I–72 г.⁴ Эта «последняя» запись совпадает по времени с письменным обращением к Г. А. Товстоногову, представляющем предмет настоящей публикации.

Макарьев избирает эпиграфами к первой заметке два высказывания К. С. Станиславского:

Актер ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Чтобы актер ни играл, — каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не

может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете «где я, а где роль!». Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение⁵.

Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров⁶.

Выбрав эти высказывания из обширного свода опубликованных материалов наследия Станиславского и открывая ими свои собственные исследования перевоплощения как феномена актерского творчества, Макарьев тем самым очерчивает границы понимания проблемы перевоплощения и определяет для себя важные отправные точки дальнейших размышлений. Ему было из чего выбирать: именно в это время — осенью 1961 года — он закончил редактирование важного для возглавляемой им кафедры актерского мастерства, да и для театральной педагогики всей страны, учебного пособия: «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского»⁷. Макарьев, затеяв составление и выпуск этого справочного терминологического пособия, привлек к работе свою соученицу по историко-филологическому факультету Петроградского университета М. А. Венецианову; он создал словник и отредактировал подготовленный к печати том. «Настоящий справочник, — по мнению Е. С. Калмановского, — представляет собой по сути

дела опыт полного описания терминосистемы, связанной с театральным учением Станиславского, и толкования всех понятий, эту терминосистему составляющих. Причем толкования берутся только из трудов самого Станиславского, используются только ему принадлежащие тексты»⁸. Поддерживая мысль редактора, выраженную в предисловии, что это издание не может рассматриваться как учебник, Калмановский особо отмечает слова Макарьева, что понимание основной идейно-творческой направленности исканий Станиславского «невозможно без постоянного и систематического чтения всех его сочинений»⁹. Указывая на то, что Станиславский многократно обращался к тем или иным понятиям, критик поддерживает усилия составителя и редактора «Мастерства актера»: «Выбрать наиболее отмеренные и полные толкования — такой путь при составлении терминологического словаря не только правомерен, но естествен»¹⁰.

Вот, пожалуй, в чем кроется постоянное обращение Макарьева к толкованиям тех или иных определений Станиславского на страницах «Дневника» и почему его на протяжении десятилетия не отпускала проблема перевоплощения, которую он рассматривал и в различных ракурсах актерского творчества, и применительно к учебному процессу.

Многолетняя работа над «Мастерством актера в терминах и определениях К. С. Станиславского» завершилась публикацией книги осенью 1961 года, но азарт исследователя у Макарьева и Венециановой не пропал: Макарьев продолжает расшифровывать и анализировать термины, принятые Станиславским, на страницах «Театрально-педагогического дневника», а Венецианова обращается к написанию диссертации «Станиславский о подходе к роли через физические действия», представленной к обсуждению на кафедре в 1963 году¹¹.

Статья Товстоногова, опубликованная в октябрьском номере «Театра», добралась до Макарьева только в начале декабря — это естественный срок выпуска журнала с небольшой задержкой и транспортировкой его в Ленинград, а там с доставкой подписчикам. Декабрь был насыщенным для Макарьева — заканчивался предпоследний семестр обучения в институте его последнего курса. Полным ходом шла подготовка к выпуску «Грозы» Островского. Этому спектаклю суждено было стать завершающей режиссерской работой Макарьева.

Часто звучит слово последний: последний курс, последний спектакль, последний учебный год, когда Макарьев руководит кафедрой основ актерского мастерства (а этой кафедрой он руководил 33 года — с 1939 по 1972 год), — но слово «последний» не может быть окрашено драматическими тонами. Макарьеву не было присуще стремление к покою, к удовлетворению. Он продолжал работать столь же динамично, как и в годы молодости, когда служил актером и режиссером в Ленинградском ТЮЗе, в зрелом возрасте, когда возглавил кафедру актерского мастерства и режиссуры в Ленинградском театральном институте, и в последние годы жизни, когда, будучи профессором-консультантом ЛГИТМиКа, читал лекции большой группе аспирантов и руководил написанием нескольких диссертационных исследований одновременно.

«Гроза» планировалась к выпуску в феврале 1972 года. Художник В. Г. Коршикова в содружестве с Макарьевым создает декорации «темного царства» в необыкновенной белизне. На фоне улетающих ввысь белых полотен разворачивается жизнь Калинова. Фигурки персонажей (все, кроме Катерины), одетые в костюмы темных тонов, кажутся на динамичном белом фоне крохотными, суетящимися. Хоть и с достоинством выступает Кабаниха, расширительно грохочет Ди-

кой — все это выглядит мелко на фоне непорочной белизны. Белизна отражает безгрешность надежд, чистоту помыслов Катерины. Однако не довелось Макарьеву самому выпускать «Грозу». Он заболел и находился в дни выпуска спектакля в Свердловской больнице. Выпуск осуществлял давний соратник Макарьева Изакин Абрамович Гриншпун. Зато по выходе из больницы Макарьев не пропустил ни одного представления «Грозы» на сцене Учебного театра. И хотя он почти не вмешивался в уже выпущенный другим режиссером спектакль, он очень внимательно следил за игрой актеров и после всех представлений проводил обсуждения, на которых касался только особенностей игры каждого актера, вопросов сценического взаимодействия и процессов внутреннего овладения и внешнего выражения сценического образа. Не обходил он стороной и проблему перевоплощения, актуальную для него в этот период жизни и легшую в основу его заочного диалога с Г. А. Товстоноговым.

Репетиции спектакля протекали трудно, но с азартом. Макарьев преподавал мне однажды урок молниеносного импровизированного перевоплощения. В декабре 1971 года, на одной из затянувшихся вечерних репетиций во второй аудитории, когда почти все мои однокурсники разбежались по домам, а в классе остались лишь я, Надя Дворская и Виктор Костицин, репетировавшие роли Глаши и Кулигина, мы вновь и вновь пробовали разные вариации начала пятого акта пьесы — разговора Тихона с Кулигиным и появления Глаши с известием об исчезновении Катерины. Что-то получалось естественно и свободно, а какие-то места сцены выглядели наигранными, не чувствовалась в них свобода, не проступала и тоска Тихона по Катерине, утерянной им по его же вине. Не очень-то мне удавалось проникнуться отчаянием Тихона, граничащим с иронией и издевками над самим собой. И вот, когда в очеред-

ной раз мы приблизились к финалу сцены, к моменту появления Глаши с известием, что Катерина пропала, я услышал не привычную для меня речь и интонацию Нади Дворской, а какой-то иной голос, простой, негромкий, от которого у меня перехватило дыхание. Я повернулся в сторону голоса и обмер: передо мной предстала зареванная девчонка, губы которой шептали: «Тихон Иваныч, батюшка!» Я моментально осознал, что случилось непоправимое, что пришла беда (мысль о том, что Надя, вероятно, отпущена домой, что за нее сам Макарьев играет роль Глашки, промелькнула и исчезла — мне некогда было с этой переменной разбираться). Я увидел такой ужас и столь отчетливую надежду на меня в глазах девчонки, я был охвачен таким страхом от случившегося, такой растерянностью перед приближающейся катастрофой, что не мог и слова вымолвить: какие-то обрывки слов я артикулировал беззвучно, точнее, они взрывались во мне междометиями, восклицаниями, а сам я жестами пытался разговаривать с Глашей и только через чуть ли не минутную паузу вдруг изрек: «Что еще?» И услышал мягкое и ужасающее: «Дома у нас нездорово, батюшка!» После этих слов внутри меня опять закрутились обрывки слов и мыслей, чувств и видений, а руки продолжали общаться с девчонкой. Возникла еще одна пауза: меня во время нее гипнотизировали глаза Глашки, уповающие на меня, жалеющие меня, и верящие и не верящие в возможность спасения Катерины. От этого взгляда я почувствовал, что мои глаза увлажняются, что еще мгновение — и я упаду в обморок. Чтобы такого не произошло, я с отчаянием выдавливаю из себя: «Господи! Так уж одно к одному! Говори, что там такое?» Из уст Глаши доносится еще тише звучащее и с нотками сильного сочувствия: «Да хозяйшпка ваша...». И тут неожиданно, сам не понимая, как это вышло, я с улыбкой бросаю Глаше слова: «Ну, что ж? Умерла что ли?», — а в них звучит

желание снять напряжение, спастись от мысли о страшном. И только тут Макарьев дает волю сильным эмоциям, говорит негромко, но с таким отчаянием, что у меня, честно говоря, ноги подкашиваются: «Нет, батюшка; ушла куда-то, не найдем нигде. Сбились с ног, искамши». Возникает третья пауза, мой Тихон, вновь независимо от меня, начинает размахивать руками, бормотать что-то неразборчивое. И вижу я в этот момент только нарастающий ужас в глазах Глашки, и, когда от этого ужаса мне становится невмоготу, я выкрикиваю: «Ну, что стоишь-то, беги!» — и вместе с Глашкой убегаю.

Таким вдохновенным, вмиг переродившимся, перевоплотившимся предстал передо мной профессор на простой полуночной репетиции. Это был урок истинного перевоплощения и профессора в образе Глаши, и студента в образе Тихона благодаря сильнейшим партнерским взаимоотношениям. Потом мне уже было все ни почем в репетициях, во время выпуска спектакля и на представлениях. Ладно моя роль — она ожила, она выстроилась, она засветилась внутри меня, но образ девчонки, почувствованный и сыгранный Макарьевым на одной лишь репетиции, явился фактом чудодейственного перевоплощения, такого явного, конкретного, такого искреннего и столь талантливового.

Так я воочию убедился в значимости молниеносного вдохновенного перевоплощения, захватывающего не только самого актера, но и его партнеров. Импульс подлинности, глубины вхождения в обстоятельства одного участника диалога неведомым образом передается и другим. Так созревает коллективное творчество. Таким образом, полагаю, актер и режиссер призваны объединять свои усилия в процессе создания спектакля. Режиссер не должен упускать из виду творческое рождение образа в душе и в выразительности актера. Очень хорошо осознавая это, Товстоногов в статье «Режиссер — актер — образ»

основной акцент делает на проблеме перевоплощения как режиссерской проблеме. Он прежде всего дает понять, что, с его точки зрения, методология К. С. Станиславского для актеров вполне ясна, а вот что касается режиссеров, то Станиславский такой законченной методологии не оставил. И оттого «с практическим применением принципа перевоплощения, — по убеждению Товстоногова, — ясно далеко не все»¹².

Макарьев, так же как и Товстоногов, ни в коей мере не воспринимал систему Станиславского механически, подобострастно доверяя всему безоговорочно. Он творчески относился к открытиям Станиславского в области актерской техники, обдумывал их, беспрестанно анализировал, пропускал через свои роли, опробовал в режиссерских работах. Подход Макарьева к наследию Станиславского находит созвучие в статье Товстоногова, призывавшего «переболеть корью механистического восприятия учения Станиславского»¹³.

Оба — и Макарьев, и Товстоногов — категорически отрицали желание актерской братии найти такие общедоступные приемы, которые позволяли бы ловчее «впрыгнуть» в любую роль, продемонстрировать себя в ней. Драматическая сцена для них обоих не являлась подиумом для показа режиссерских «наворотов» или для актерской демонстрации «шкуры» роли. Да и не о роли уже ведется речь — а об органической жизни актера в образе¹⁴, о «сценическом человеке»¹⁵. Процесс рождения и формирования сценического образа, механизмы, открывающие возможности для личностного постижения сути, характера, взглядов, мышления «сценического человека» — вот что объединяет, связывает, точнее, вот в чем находятся точки соприкосновения Товстоногова и Макарьева в разрешении проблемы перевоплощения.

Товстоногов, судя по статье, охватывает эту проблему шире. Он затевает разговор

* * *

о проблеме перевоплощения в искусстве режиссера, то есть выводит «перевоплощение» из границ только актерского творчества и стремится к единению в этом аспекте создания спектакля усилий актера и целей режиссера. Режиссер Товстоноговым не «привязывается» к актеру, а вместе с ним проходит некий «общий путь». Этот «общий путь» и можно считать «четвертым путем», за который ругает Товстоногов в решении проблемы актерского перевоплощения.

Товстоногов указывает в статье на существующие тенденции в режиссуре того времени. Первая, названная им «архаической», стремится к полнейшему сохранению «четвертой стены» и абсолютному растворению актерского «я» в образе. Вторая направлена на выявление режиссерской воли без учета природы пьесы и вопреки конкретности характера персонажа. Третья, по мнению Товстоногова, лишает характер психологического строя и ограничивается лишь демонстрацией отношения актера к образу¹⁶. Макарьев в письме акцентирует внимание на четвертой тенденции, выраженной у Товстоногова следующим образом: «Думаю, — об этом и пишу, что наиболее плодотворен сегодня четвертый путь, позволяющий представить характер в новом качестве, сохранив его органику. Его точность и психологическую содержательность. Сегодня особенно ценно не перевоплощение по способу характерности, прячущее самого актера в толстую броню внешних черт и свойств, а перевоплощение по способу мыслить»¹⁷.

Этот «четвертый путь» и привлек внимание Макарьева, и увлек его как актера, как педагога «основ актерского мастерства». «Четвертый путь» перевоплощения немислим без режиссера. Это открытие Товстоногова расставляет точки над «i» в теоретических наработках Макарьева по проблеме «перевоплощения».

Дорогой Георгий Александрович!

Мне очень захотелось, прочитав Вашу великолепную статью в ж<урнале> «Театр», сказать Вам глубокое спасибо за ее тонкое, умное и, действительно, точно-профессиональное определение ряда сложных и все еще не решенных творческих проблем нашего сценического искусства.

Мне кажется, что Ваша статья точно ставит акцент внимания и возможного решения в области **трех** существеннейших проблем современной творческой и педагогической методологии — Станиславский сегодня¹⁸, **Чехов** как символ вечной эстетической истинности (классики и «современности») ¹⁹, наконец, самое, вероятно, главное в нашем искусстве, к сожалению, не так часто являющееся, — перевоплощение как особого рода артистическое **мышление**²⁰. Эти основные мною уловленные проблемы Вами выдвинуты как самые важные и требующие тончайшего растолкования нашей молодежи. Очень хорошо! Спасибо за точность тем и способов их понимания... Позволю себе «украсть» их и, с соответствующими ссылками на подлинное авторство, разрабатывать на поле педагогического единомыслия с Вами.

Есть желание уточнить некоторые выражения, которые требуют этого во избежание возможных «переборов» и модернистского словесного «кривляния». Речь идет о Вашем «четвертом пути» по вопросу о перевоплощении. В самом деле, «перевоплощение», как термин, полон небесных туманностей. Что это такое? Если органическое и полное отрешение от себя, то где же остается мыслящий и объективно сам себя чувствующий **актер** как мастер-художник? Или он должен совсем **умереть** в «образе»? Но тогда откуда же происходит самый **образ**? Кто — чем, или как — кем, или что и где «происходит» настолько

значимое и решающее, что даже неизвестно откуда — что берется. Между тем «революция» в самом деле — **факт** и очень проверенный... Стало быть, без самогó творящего, отражающего и соображающего субъекта этот процесс «революции» произойти не может. Тогда необходимо во всех перипетиях «образного» происхождения, развития и активного динамического воздействия на зрителя какой-нибудь творящий и регулирующий весь процесс сознательный *субъект*. <...> Этот именно субъект и должен стать в процессе образотворчества тем «невидимым человеком», о котором Лев Толстой говорил как о самом огромном и ценностном создании всякого искусства о человеке²¹. Именно такой субъект и «правит» революцией, как процессом не только зримого телесного *революции*, но еще при том же и мысленного «самопреобразования». Вы называете этот процесс в Вашей статье довольно верно, но не совсем точно и опасно поэтому — «революция по мысли...»²². Прекрасно, совсем в точку... почти. Но ведь если *по мысли*, то может быть и оторвано от нее, и тогда рождается у наименее чутких желание играть «образом» или *играть отношение* (свое) к образу, или же рационализировать «образ», то есть оскоплять и лишать непосредственной живости и яркости (смелости). Ведь речь идет все-таки о даровитых **актерах**, талантливых и подлинно одаренных, а не о «головастиках» или «кандидатах» (неуважаемых в отличие от уважаемых и талантливых художников).

Значит, революция, по-моему, и есть то самое творческое преображенное, которое должно для каждого актера являться нормой мышления, процессом эстетического становления образа и моделирования истинного переживания *образа* как социально-эстетической ценности и объективной истинности.

Еще раз спасибо за статью, за удовольствие и за возможность существенно зна-

чего для меня, как художника и педагога, письменного общения с Вами. Все-таки мы работаем в одном Институте, на одном и том же педагогическом фронте и нам необходимо быть хотя бы в философском смысле единомысленными перед лицом наших учеников.

Л. Макарьев

Послесловие

Макарьев наверняка обратил внимание на слова Товстоногова: «Позвольте сослаться на свой опыт, что всегда надежнее»²³. Они, думаю, пришлись ему по душе. Он и сам в постижении понятия «революция» ориентировался на свой личный актерский, режиссерский или педагогический опыт. В одной из заметок в «Педагогическом дневнике»²⁴, которую мы ниже помещаем в виде приложения к письму, Макарьев, при рассмотрении глубинных механизмов революции, берет за основу свою работу в телефильме «Теплый хлеб»²⁵, снятом по одноименной сказке К. Паустовского в 1967 году режиссером Ю. Зандбергом. Макарьев исполнил в этом фильме две роли: Писатель и Дед Панкрат.

14–17–III–67 г.

(К теме революции)

Дело было в Лядах!

(Опыт работы над ролью без слов в телефильме «Теплый хлеб»)

Как сказать о чем я думал? Это своеобразное исследование *тишины*. Тишина вдруг передо мной встала из какого-то смутного переживания собственной беспомощности. Что я должен, собственно, делать?

Играть роль перед «объективом». Я — мельник в возрасте уже немолодом — лет около 60, а то и больше. Еще крепкий мужик с неведомым «прошлым». У меня есть друг — приставший к моему «двору»

конь — Петька!.. Таково первое *поверхностное* представление о роли.

Все, что ни делаю, *очень молчаливо*.

И «лажу стояк у мельницы» молча. И гляжу на дорогу, бегущую в даль, молча. И вижу паренька, бегущего в мою сторону откуда-то, молча. Словом — ни слова... В течение всей съемки. А по сказке Паустовского этот старик, видимо, добрый...

Я продумываю *весь* ход его мыслей, а кто он (за исключением того, что он — мельник), я не знаю. И надо мне все же понять, кто он? Надо. Это возможно только через «внутренний монолог», который у *меня* (т.е. — у *него*) сложится из самых простых слов, отношений и бессознательных «движений души». Значит, весь творческий процесс протекает в тишине, молчании, внутреннем «диалоге с собой».

Знакомлюсь с ролью дальше и глубже.

Мельник Панкрат несет в своем молчании весь идейно-моральный накал основного события, человеческого конфликта. Думаю об основах, устоях роли.

Доброта... Главный дар человечности. Человечность — это и есть *доброта*. Не умильность, а строгость к людям во имя добра. Так — если подумать, то есть уже и нечто, что можно наметить как общее отношение к миру.

«Человек добр» — основной признак, еще не ставший пока «статьей закона». Пока вся нравственная правда и ценность раздроблена на относительные «ценности» и «степени», измельченные в ужасающе равнодушных «статьях» о нарушениях и наказаниях, о признаках виновности и снисхождения.

Так, *думая*, размышляя на ходу и встречаясь с людьми, хочу доискаться до того поведения «своего Панкрата», к которому отношу все, что еще так недавно принадлежало мне, как *мое*.

Форм поведения человеческого огромное множество. И они легко могут быть классифицированы в конкретных выраже-

ниях «виновности» или «оправданности» («все понять — все простить»).

Человеческое только тогда вызывает *сомнение* в своей ценности, когда оно выступает как «слишком человеческое», т.е. претенциозно, умильно, кокетливо и нарочито. В обычном же своем содержании оно равнодушно «норме поведения» («человек я — и ничто человеческое мне не чуждо»).

Это я все *думаю* о том, что же такое — *играть роль* в молчании, когда душа, может быть, «бунтует в тишине»?

И так это «человеческое» глубоко ушло в незримые тайники *ума* и *сердца*. Теперь даже и самая следственная техника обнаружения тончайшего внутреннего содержания «мотивов» поведения обрела особенные способы приспособления там, где все протекает или протекло «как будто» соответственно «норме».

«Норма» — это ведь *стандарт поведения*, от которого рукой подать до *стандарта мышления*.

Каков же внутренний мир моего Панкрата, который молчит, а «кажется» суровым. Он все время «норовит» сказать что-то, а будто бы и открыл рот, а все-таки молчит.

Напряженность какая-то в нем есть, натуга.

А все же он может и *улыбнуться*. И в этой его «улыбке» много от прожитого — его биография в этой улыбке звучит как отражение далекой «своей» правды. Напряжение *мысли* у него в выборе: «хочу — не могу» или «могу — не хочу».

В этом напряжении *мысли* рождается «внутренний монолог» моего героя, не желающего выносить на «общий рынок» *ценности*, сложившиеся в жестких «лапах» суровой судьбы и которым «угрожает» общественное мнение или стандартная мораль в ее абстрактном равнодушии. Исследование *тишины* и *молчания* как индивидуальной формы *словесного действия*.

Эти записи Макарьева воспринимаются как волнующий «внутренний монолог» актера, создающего сценический образ. Конечно, мы не можем сопоставлять эту небольшую зарисовку с такими фундаментальными актерскими «исследованиями», как «Моя работа над ролью профессора Кругосветлова» В. О. Топоркова (1956)²⁶ и «Мой Бессеменов» Е. А. Лебедева (1973)²⁷. Но вместе с тем мы можем восхититься безыскусностью этого макарьевского монолога, необходимого актеру для искреннего, органического вхождения в образ Деда Панкрата. И не только для создания образа, но и с целью разгадки феномена перевоплощения с точки зрения театрального педагога.

Съемки фильма происходили в деревне Ляды Псковской области 16 и 17 марта 1967 года. Макарьев делал записи о своем внутреннем монологе в образе на протяжении четырех дней: два дня до съемок и два съемочных дня. Параллельно на трех пустых библиотечных карточках он сделал три записи: две 16 марта и одну — 17 марта.

На первой карточке, написанной от руки, Макарьев приводит выдержки из переписки Р. Роллана и Ж.-Р. Блока, выпущенной парижским издательством Alben Michel в 1964 году. Переписка была издана по-французски — Макарьев делает свой собственный перевод на русский. В частности, он так переводит название журнала «Эффор» (позднее — «Эффор либр»), издававшегося Жан-Ришаром Блоком в 1910–1914 годах: «„L'Effort libre“ = „Свободное усилие“ — в данном случае —

„свободное мнение“ — „Le sens indépendant“ = независимое мнение».

Вторая карточка содержит короткое эссе Макарьева о «признании формулы „свободного выбора“».

Третья карточка заключает в себе рассказ о съемках «Теплого хлеба». Приведем этот текст полностью: «17–III–67 г. На съемках „Теплого хлеба“ в пос<елке> Ляды Псковс<кой> области. Режиссер Ю. Зандберг просил меня сняться в его телефильме. Я согласился, и для этого пришлось на 2 дня выехать на машине к месту съемки.

Убедился, что кино наиболее из всех коллективное искусство. Мой малюсенький этюд снимался 4 часа. Собственно моей работы было 15 минут, даже меньше. Но как с умом, точно и с любовью работали около 15 человек. Если бы не они, то я бы ничего не мог сделать».

В заключение отметим, что письмо Л. Ф. Макарьева Г. А. Товстоногову публикуется по тексту черновика, хранящегося у автора настоящей публикации. Черновик отпечатан на пишущей машинке. Вероятнее всего, и текст письма был отправлен Г. А. Товстоногову в отпечатанном виде. Это связано с тем, что почерк Макарьева, почти не поддаваясь расшифровке, что затрудняло чтение его писем адресатами. Поэтому в середине 1950 года ему приходится «обзавестись» пишущей машинкой²⁸ и отправлять почти всю корреспонденцию на русском языке в отпечатанном виде. В текст черновика рукой Макарьева внесены правки и сделаны вставки. Письмо публикуется впервые.

Примечания

¹ Товстоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 51–58.

² Подробнее о дневниковых записях Макарьева см.: Васильев Ю. А. По страницам «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Ма-

карьева // Леонид Макарьев. Творческое наследие: Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М.: ВТО, 1985. С. 140–150, 256–257.

³ Мы избираем в статье написание дат дневниковых записей, принятое самим Макарьевым.

⁴ Все эти записи «Театрально-педагогического дневника» Макарьева находятся в части архива Макарьева, хранящейся у публикатора.

⁵ Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 681.

⁶ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 145.

⁷ См.: Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: Учебное пособие / Составитель М. А. Венецианова; под ред. Л. Ф. Макарьева. М., 1961; 2-е изд.: Мастерство актера в терминах Станиславского / Составитель М. А. Венецианова, под ред. Л. Ф. Макарьева. М., 2010.

⁸ Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии: Учебное пособие. Л., 1984. С. 26.

⁹ Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. С. 4–5.

¹⁰ Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии. С. 27.

¹¹ Текст диссертации М. А. Венециановой находится в части архива Макарьева, хранящейся у публикатора.

¹² Товстоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 51.

¹³ Там же. С. 54.

¹⁴ Товстоногов не раз использует в статье оборот «жизнь актера в образе».

¹⁵ Макарьев часто и на уроках, и в дневниковых записях наряду с понятием «сценический образ» использует понятие «сценический человек» (см. об этом подробнее: Шаронов А. В. Проблемы имитации и идентичности в процессе «рождения сценического человека» (по неопубликованным заметкам Л. Ф. Макарьева) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Сборник. Кермерово, 2004. Вып. 3. С. 104–109).

¹⁶ См.: Товстоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 56–57.

¹⁷ Там же. С. 57.

¹⁸ Многие свои доводы в статье «Режиссер — актер — образ» Товстоногов сверяет с учением Станиславского. Он неоднократно цитирует Станиславского, а в некоторых случаях позволяет себе давать мысли Станиславского курсивом. Приведу два таких момента: «...нельзя подменять себя другим человеком. Чудодейственное превращение невозможно» (Тов-

стоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 53); «Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы *окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами* роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль» (Там же. С. 54). Обращаясь к Станиславскому, Товстоногов предлагает читателю увидеть его идеи в новом ракурсе, приблизить его открытия к современному звучанию.

¹⁹ Товстоногов подробно останавливается на не дающей ему покоя чеховской загадке: почему Чехов настойчиво именовал некоторые свои драмы комедиями? Охарактеризовав конфликт между видениями своих пьес Чеховым и взглядом на них руководителей МХТ, Товстоногов приходит к выводу, что правы, вероятно, обе стороны. «И все же... — пишет Товстоногов. — Видимо, Чехов был более беспощаден к своим героям, более последователен в своей эстетике. Способ существования в этих пьесах автор и театр понимали по-своему» (Товстоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 56). Макарьев не мог не обратить внимания на открытие Товстоногова: «Не перетолковывать, видимо, нужно и не повторять то, что до нас было прекрасно сделано, а искать в самом Чехове то, что сегодня звучит в полную силу, не навязывать ему примитивный оптимизм, а вскрыть его глубинные пласты, не приписывать ему безысходный трагизм, а открыть социально обусловленные трагические противоречия жизни» (Там же). И, несомненно, ему показали значимыми слова Товстоногова: «Очевидно, что и для пьес Чехова нужно найти, угадать, открыть этот особый характер перевоплощения, который позволяет полнее и тоньше почувствовать сегодняшний смысл и поэзию чеховской драматургии» (Там же. С. 58).

²⁰ См.: Там же. С. 57.

²¹ По всей видимости, Макарьев отталкивается от следующего вы-

сказывания Л. Н. Толстого: «Человеку прежде всего представляются видимые цели его личности целями его жизни. Цели эти видимы и потому кажутся понятными.

Цели же, указываемые ему его разумным сознанием, кажутся непонятными, потому что они невидимы. И человеку сначала страшно отказаться от видимого и отдаться невидимому.

Человеку, извращенному ложными учениями мира, требования животного, которые исполняются сами собой и видимы, и на себе и на других, кажутся просты и ясны, новые же невидимые требования разумного сознания представляются противоположными; удовлетворение их, которое не делается само собой, а которое надо совершать самому, кажется чем-то сложным и неясным. Страшно и жутко отречься от видимого представления о жизни и отдаться невидимому сознанию ее, как страшно и жутко было бы ребенку рожаться, если бы он мог чувствовать свое рождение, — но делать нечего, когда очевидно, что видимое представление влечет к смерти, а невидимое сознание одно дает жизнь» (Толстой Л. Н. О жизни // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 26. Произведения 1885–1889 гг. С. 365).

²² Товстоногов Г. А. Режиссер — актер — образ // Театр. 1971. № 10. С. 57.

²³ Там же.

²⁴ Заметка от 14–17–III–67 г. Заметка носит диалогический характер: Макарьев задается конкретными вопросами и на них отвечает. Развернутые ответы его более подходят на размышления. Мельник Панкрат почти не говорит в этом фильме — поэтому Макарьев-актер ведет своеобразное исследование тишины. Он погружается в молчание и, как создатель образа, продумывает весь ход мыслей своего героя. Описание погружения в образ и исследование роли Панкрата Макарьевым вплотную приближаются к принципиальному определению Товстоногова, что интерес представляет не перевоплощение

по способу характерности, а «перевоплощение по способу мыслить» (Там же).

²⁵ «Теплый хлеб» — телефильм-сказка Ленинградского телевидения. 1967 г. Режиссер Ю. Зандберг, сценарист Э. Соколовская, оператор Р. Черняк, композитор Вл. Цитович, художник А. Лепков.

²⁶ *Топорков В. О.* Моя работа над ролью профессора Кругосветло-

ва // Ежегодник Московского художественного театра, 1951–1952. М., 1956. С. 73–88.

²⁷ *Лебедев Е. А.* Мой Бессеменов. М., 1973.

²⁸ О появлении у него пишущей машинки Макарьев так сообщает Б. В. Зону в письме от 7 июля 1950 г.:

«Дорогой Боря!

Пусть тебя не удивит мое письмо, написанное в столь культур-

ном виде. Дело в том, что я купил себе машинку и теперь могу как угодно изъясняться без боязни быть обвиненным в неуважении к своему корреспонденту (за мой почерк!)».

Оригинал письма хранится в музее МДТ — Театра Европы: «Архив Б. В. Зона». Благодарю Н. А. Колотову за предоставленную возможность познакомиться с письмами Макарьева Зону.

Л. Ф. Макарьев

Заметки о «преображении» актера

Подготовка к печати, публикация,

предуведомление и комментарии Ю. А. Васильева

В «Театрально-педагогическом дневнике», который Л. Ф. Макарьев вел на протяжении всех лет работы в Ленинградском театральном институте (1939–1975)¹, он не раз и не два обращается к теме «перевоплощения» актера. Для него в этой теме сливаются и эстетические, и философские, и профессиональные аспекты актерского творчества. «Превращение „я“ в „не-я“» принималось Макарьевым как некое таинство, некое душевное и духовное, пластическое и мыслительное «преображение» лицедея. И слово «преображение» в этой связи он предпочитал общепринятому понятию «перевоплощение»².

Из двух десятков заметок «Дневника», посвященных непосредственно теме «перевоплощения», мы публикуем восемь высказываний, которые, на наш взгляд, достаточно отчетливо показывают направление макарьевских размышлений о сценическом «преображении» актера.

Законченности в макарьевских заметках нет. Он и не стремился к окончательному завершению своих размышлений. Сам процесс постижения сути того или иного явления через размышление ему был ближе всего. Заметки в какой-то мере напоминают его беседы со студентами во время уроков. В беседах (как и в заметках из «Дневника») не возникало и тени нравочений или законченных утверждений. Беседы провоцировали студентов к собственным размышлениям, настраивали их на волну познания, подталкивали к самостоятельному поиску ответов на вопросы, прозвучавшие в словах мастера. Накопление студентом личного опыта было одной из забот Макарьева-педагога и одним из

путей пробуждения в студенте-актере личного начала. Диалоги со студентами не обрывались никогда, не прерывались, не затихали. На отдыхе ли, вдали от Ленинграда, в тиши ли кабинета своей квартиры в Щербаковом переулке или на Карповке — Макарьев вел и вел «заочные разговоры», обращался к новым темам, исследовал темы прежние, да и просто набрасывал крохотную заметку-реплику по поводу прочитанного в той или иной книге по актерскому творчеству или по поводу мыслей, возникших в его общении с другими педагогами, режиссерами, профессиональными актерами или деятелями науки. В ход шло все, что так или иначе могло «подсобить» в постижении той или иной загадки актерского мастерства, что могло бы быть интересно и ученикам, и ему самому.

Все публикуемые записи «Театрально-педагогического дневника» находятся в той части обширного архива Л. Ф. Макарьева, которая хранится у публикатора. Три заметки (4–XI–61 г.; 12–XI–61 г.; 9–II–62 г.) напечатаны на пишущей машинке и испещрены авторскими правками. Остальные записи (13–VIII–65 г.; 14–VIII–65 г.; 1–IX–65 г.; 29–VIII–66 г.; 30–VIII–66 г.) сделаны от руки в блокноте, озаглавленном Макарьевым «Кемери»³ № I-а». Необходимо сказать о первой странице блокнота (о «титულном листе»). Справа в самом верху стоит: «Кемери 1965 г. VIII № I-а». Посередине страницы темно-синими чернилами выведено заглавие: «Техника актера». Под заглавием даются названия трех предполагаемых глав: «Словесное действие», «Словесные

импровизации», «Оправдание „словесной схемы“». И ниже в этом перечне глав светло-синими чернилами вписано: «О творческом изменении актерского „Я“ в „не-Я“ роли». (Перевоплощение.)». С левого боку и на свободном поле слева от «выходных данных» идет приписка шариковой ручкой с фиолетовой пастой: «Здесь главное „О Перевоплощении“ — найдите дальше! 13–VIII–1965. Начал. 29–VIII–66 г. на т/х. Закончил? Но разве можно кончить?» К кому обращено указание «найдите дальше!» — не пояснено. Можем предположить, что это знак, поданный Макарьевым будущим исследователям, предполагаемым читателям его «Дневника». Отметим и то, что записи в блокноте помечены не только августом 1965 года, когда Макарьевы пребывали в Кемери, но и августом следующего года. В августе 1966 года Макарьев продолжил свои разговоры на страницах блокнота, находясь на борту теплохода «Комсомолец», следовавшего по Волго-Балту и по Волге из Ленинграда до Астрахани и обратно.

Коли уж описывать «титульный лист» блокнота «Кемери 1965 г. VIII № I-а», то непременно нужно процитировать запись черными чернилами в нижней его части: «**Ритм** — вот серьезная и еще только внешне схваченная сторона жизни (в самом широком смысле). Внутренняя природа ритма, когда она будет уловлена экспериментально, откроет „царские врата“ творчества и существенных тайн в искусстве».

В заключение следует отметить, что почерк Макарьева с огромным трудом поддается расшифровке. Его скоропись требует от читающего, вникающего не окончательной разгадки, а, скорее, догадки. При чтении макарьевских записей от руки ощущаешь, что темп движения пера соответствует темпу рождения и формулирования мысли. Стилистическими заботами Макарьев себя не утруждал, и если в позднейшие времена он и обращался к пре-

ним записям, то правки относились только к уточнению смысла, но не к заботам о гладкописи. В публикуемых заметках Макарьева превалирует разговорность, спонтанность размышлений, чувствуется диалогический характер каждого высказывания. Присутствует и свойственное эпохе его молодости так называемое дефисное написание, при котором, казалось бы, несочетаемые слова объединяются в понятия.

К сожалению, не все слова удалось прочесть. Поэтому в некоторых местах встречается помета <нрзб.> (т.е. «неразборчиво»). Но к счастью, таких «туманностей» мало.

И еще одно: обычно в заметках «Дневника» Макарьев часто выделяет слова, те или иные обороты различными подчеркиваниями — одной чертой, двумя, волнистой линией. Там, где возможно, мы убрали эти, как представляется, эмоциональные штрихи. В тех же случаях, когда выделением слова Макарьев усиливает мысль, акцентирует внимание на смысловом оттенке, — слова или словосочетания даются полужирным шрифтом. Там же, где в тексте имеется курсив, то он сделан Макарьевым.

* * *

4–XI–61 г.

«Актер ни при каких условиях не должен отступать от самого себя. Что бы актер ни играл, каждую секунду **он играет самого себя**, никого другого он играть **не может**. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете „где я“, а „где роль“? Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение»⁴.

«Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров»⁵.

Утверждая принцип «перевоплощения», К. С. Станиславский выступил не только как представитель определенного направления театра, он выступает здесь и как борец за эстетическую культуру народного зрителя.

«Когда публика познакомится с артистами такого типа, она очень скоро избаляется и будет ценить на сцене творчество, а не шаблон.

Этого достаточно, чтобы повысить требования к театру, режиссерам, артистам и ко всем служителям сцены, это будет лучший фильтр, который оградит театр от наплыва в него бездарностей»⁶.

Что является **самым главным** в этих высказываниях Станиславского, что помогло бы нам не только понять, но и постараться практически воспользоваться его советами для наиболее эффективного творческого результата? Чтобы практически, всем существом своим, всей своей органикой ощутить конкретное чувственное переживание внутреннего творческого процесса, который может нас привести к тому, что мы должны понять как **подход к перевоплощению**. Постараемся вспомнить о тех **условиях**, которые необходимо для этого соблюсти:

а) никуда не уходить «от себя», то есть оставаться «самим собой» и в то же время быть готовым принять любые «предлагаемые обстоятельства», то есть быть физически, душевно и духовно гибким, податливым для любых «толчков» или позывов логики и вымысла воображения, непрерывно внутренне и физически действуя как бы на волне единого самочувствия правды и веры в эти обстоятельства (запомним — правды и веры!);

б) смело идти по линии **внутреннего движения энергии**, не прерывая внутреннего индивидуального (моего собственно) ощущения этого движения, не прибегая ни к каким внешне красивым или «уродливым» (характерным) и когда-то у кого-то виденным пластическим прие-

мам; все время удерживать себя на линии чувства правды (веры, доверия к своему собственному телу), равномерно развивать это ощущение во всем своем телесном аппарате, начиная с кистей, пальцев рук, локтей, плеч, спины, шейных позвонков и т.д. до тазобедренных мышц, мускулов ног, до тех пор, пока не ощутишь потребности встать, пойти остановиться, задуматься и, наконец, произнести первое попавшееся «слово». И тут может произойти «чудо» — вы скажете именно *то* слово, которое вам нужно по существу и *так* именно, как нужно вам «в роли»; так может родиться начало вашего внутреннего монолога или необходимая и данная автором «реплика». А вместе с тем зародится необходимая и верная черта характерности «в роли».

12–XI–61 г.

О перевоплощении

Нет проблемы труднее и сложнее. *Как* это происходит? — *Кто* может объяснить *это*? Даже самый талантливый артист, обладающий способностью *перевоплощаться*, не может объяснить, как и что именно изменяется в нем, когда ОН становится МЫШКИНЫМ, или ОЛЕКО ДУНДИЧЕМ, или ЖИЛЬЦОМ, или МАНТАШЕВЫМ... (Я имею в виду самого талантливого актера перевоплощения современности — Н. О. Гриценко!?)

Значит, проблема перевоплощения требует глубокого и серьезного раздумья. Да, вероятно, и много актеров, способных *думать* о своем искусстве, размышляли об этом... Не будем умножать примеры таких явлений в нашем театре. Наша сценическая история слишком богата такими явлениями. Достаточно сказать о ряде великолепных русских артистов, которые были и всегда оставались в истории блестящими образцами «перевоплощения», чтобы понять, какое богатство **опыта** хранит наша сценическая история. Щепкин, Мочалов, Живокини, а в позднейшие годы

(близкие нам) — Качалов, Тарханов, Москвин, Ст. Кузнецов, Черкасов, Аполлонский, Горин-Горайнов, Мартинсон, Ильинский, Вахтангов, Станиславский, Глизер, Раневская, Бирман и, наконец, великий не свершенный на родной сцене русский артист — Михаил Чехов — все они являют собою образцы великолепного реалистического и подлинно художественного национального сценического перевоплощения. Я говорю — **русского** — ибо **наше** реалистическое перевоплощение — иное, чем западное «изобразительное» мастерство.

Говоря о «национальном» характере перевоплощения, я имею в виду социально-психологический и культурно-исторический «корень» того вдохновения, которым порождается особенность всякого творческого «воспроизведения» явлений действительности. Пример — представьте себе, что «английский» актер М. Редгрейв⁸ играет русского Тузенбаха⁹. Едва ли, судя даже по фотографии, можно себе представить, что англичанин играет его **не по-английски**. В то же время русский Качалов играет испанского Дон-Хуана («Каменный гость» — Пушкина)¹⁰ едва ли даже по Мольеру, не говоря уже о том, чтоб играть по-испански. Он играет его по Пушкину в лучшем случае, если не хуже — по Чехову! И в этом разность в **национальной** интерпретации роли¹¹. Я делаю эту оговорку для того, чтобы не вызвать подозрения в чрезмерном национализме, в котором я не могу быть повинен. «Национальный» характер творчества художника-артиста для меня обусловлен двумя гранями — культурно-исторической и народно-психологической. Здесь «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве» — являют собой типические образцы того различия, которое я отношу к понятию «национального» своеобразия.

Но это лишь оговорка, поясняющая некоторую особенность моего отношения к проблеме. Главное — в другом.

Что же такое само **перевоплощение**? Ведь оно очевидно свойственно актерам разных национальностей. В древней Элладе не могло его не быть. Недаром древний грамматик Дионисий говорил, что римские актеры «менялись в лице»¹², а Гамлет Шекспира в монологе о Гекубе говорил о том, что страсть владела всем существом актера...¹³

9—II—62 г.

Еще о перевоплощении

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ — понятие широкое. Главным образом относясь к явлениям искусства, это понятие стало центральным в искусстве актера. Но можно говорить о перевоплощении и в изобразительных искусствах (живопись, графика, скульптура), и в музыке. При этом «перевоплощение» как термин необычайно пластичный: всюду и всегда выражает какую-то основную и главную (то есть — глубинную) черту или особенность этого важного процесса в творчестве художника.

Эта **важная черта** — весьма сложная и не всегда прямо выступает в своем диалектическом свойстве.

Приведем несколько примеров «перевоплощения» в разных искусствах:

Иллюстрации Боклевского к «Мертвым душам» Гоголя, музыка Чайковского к «Евгению Онегину» Пушкина, скульптура Фальконе в «Медном всаднике», Шаляпин в опере Мусоргского «Борис Годунов», Чехов в роли гоголевского Хлестакова и т.д.

Прежде всего возникает вопрос об отношении **субъекта** перевоплощения к **объекту** изображения.

Вместе с тем возникает вопрос и о некоторых **закономерностях** в области несомненных «утрат» и «искажений», которые неизбежны в любом воспроизведении некоей «натуры». При этом нередки случаи, когда «искажение» или «утрата» существенных сторон или черт явления *то* несомненно и объективно ценное, что при-

надлежит подлиннику (первично созданному «объекту»). Если, например, оперу «Евгений Онегин» я услышал раньше, чем прочитал пушкинский «роман в стихах». В то же время «Медный всадник» Фальконе, «Полтава» Пушкина и толстовский «Петр»¹⁴ вместе с репинским «Петром»¹⁵ — совместно сливаются в образ Петра, данном в труде Ключевского по истории России¹⁶. Между тем в каждом из названных произведений мы встречаемся с разными субъективными фактами авторского перевоплощения.

Словом, проблема эта сложная и требует необычного исследования, особенно когда мы подходим к ней с точки зрения объективно-научной и хотим извлечь из тех или иных ее решений пользу для построения разумного представления о процессе творчества сценического, наименее изученном и остающемся все еще в «тумане» самых общих суждений.

См. стр. 110 монографии А. Каменского о художнике Г. Верейском¹⁷ — разговор о «перевоплощении» в изобразительном искусстве.

13—VIII—65 г.

Н. В. О перевоплощении

Есть в нашем искусстве очень сложные моменты. Например, момент **творческого перевоплощения**. Слово старинное. Но что это за процесс? Да и существует ли в самом деле какое-то «перевоплощение», когда актер играет ту или иную роль?

Ведь поверить в то, что я — **актер** — становлюсь «другим человеком» и перестаю быть **«самим собой»**, — едва ли возможно.

Поверить — невозможно. Ну, а стать «другим человеком» возможно? Ведь практика нашего **сценического** и просто **зрительского** опыта нас ежедневно убеждает, что «невозможное» становится «реальным». В этом и состоит одна из «тайн» нашего искусства.

Когда вдумываешься в слово «перевоплощение», всегда приходишь к мысли об

«органическом перерождении» человека. Кажется, что при подлинном перевоплощении человек и физически и психически должен в известной мере **изменяться**. И в то же время в это нельзя поверить целиком и полностью, находясь в здравом уме... Значит — или термин в данном случае приобретает чисто **условное** значение (с предположенным ограничительным объемом содержания) — даже скорее обобщенно-образное, либо никакого в собственном смысле «перевоплощения» нет, а есть некоторое лишь пластическое (внешнее и внутреннее) приспособление актерского организма к воображаемому характеру играемой роли и данным «предлагаемым обстоятельствам». А может быть, все дело в некотором «самообмане» (особенно у зрителя) — ведь сама «ситуация» и «предлагаемые обстоятельства» помогают поверить в этот обман.

Проблема творческого перевоплощения как «превращения» актерского «я» в нечто новое, типически-обобщенное, образное и чувственно воспринимаемое, как индивидуально-различное и в то же время целостное «в себе» новое «я», такая проблема еще не стала предметом естественно-научного изучения, хотя сама по себе уже определяет всю подчиненную ей, как цели творчества, проблематику актерского искусства — его технологию, историческое развитие и эстетику.

Мне известна пока единственная работа на русском языке, принадлежащая И. И. Лапшину, вышедшая в 1922 году под названием «Философия изобретения и изобретение в философии» Кн. I и II¹⁸, где дается довольно полная библиография на многих языках написанных работ, посвященных теме творчества в широком и в специфически-художественном плане. Проблема «перевоплощения» входит в это исследование как неизбежный аспект одного из самых важных моментов психологии творчества.

Однако эта единственная работа, пусть и пронизанная духом позитивистского

философствования, дает нам интересный материал из области творческих биографий, представляющих ценность для нас.

Превращение «я» в «не-я» как процесс внешнего изменения наиболее устойчиво живет в ремесленной традиции старого театра. Актер силится копировать внешние черты различных «типов» поведения. Однако это не имеет никакого отношения к художественному «перевоплощению». Это набор представленных «штампов».

Чтобы яснее был ход нашей мысли, заменим слово «перевоплощение» словом «преображение».

Ярким примером «преображения» (и **внутреннего и внешнего** — непременно условие единства их!) может послужить нам хотя бы обычный характер личной перестройки человека в период *влюбленности*.

Кто из нас не переживал этот чудесный праздник сердца, когда в человеке все ликует. Он чувствует себя в силах сделать все. Он — обновлен. Он не похож на себя. Он словно переродился. Стоп!..

(!!!) Здесь воспользоваться можно давно уже установленными типами высшей нервной деятельности.

14–VIII–65 г.

Вот, кажется, мы и добрались до сути дела.

Человек часто сам себя не узнает под влиянием того или иного охватившего его чувства. Эмоции — основной аппарат приспособления к окружающей среде. Эмоции — могучий двигатель жизни, деятельности, познания.

Однако как можно представить себе процесс превращения в творчестве драматического актера? Постараемся произвести все многообразие возможных человеческих чувств и характеров от наименьшего числа наиболее общих жизненно-эмоциональных стремлений. Таких стремлений — состояний, собственно, только два — создавать и разрушать. (Здесь

воспользоваться можно давно уже установленными типами высшей нервной деятельности.) Ими и определяется все богатство внутренних процессов жизнедеятельности (понимая жизнедеятельность не только как биологический процесс, но и процессы на уровне высокоорганизованной психики).

Ведь каждая «способность приспособления» осуществляется в силу всеобщего стимула — жить по физическим потребностям, по душевным позывам и сообразно сознательно поставленным целям.

Развитие способностей приспособления на высшем уровне человеческого сознания безгранично. В познании объективного мира и в самопознании человек достигает беспредельных перспектив совершенствования своих духовных сил и физического подчинения потребностям скрытых сил природы, управление которыми стало являться нашим временем.

Управлять своими эмоциями, чувствами, изменять их, владеть ими и преобразовывать их — воспитание этой способности приспособления является содержанием стоящей перед нами проблемы превращения.

Здесь следует заранее оговорить и основной методологический подход к вопросу о **творческом превоплощении**.

Прежде всего необходимо отказаться от совершенно наивного и архаического представления о превоплощении как простой внешней трансформации. Ведь слова превоплощение, превращение, преобразование, преобразование — вовсе не обозначают и не содержат в себе требований изменения актера-человека до неузнаваемости во что бы то ни стало. Речь идет о приемах формирования **условий**, в которых возникает преобразование **самочувствия**. Простое, чисто внешнее изменение себя средствами грубо чувственной и зримой неузнаваемости (гримировки) является не чем иным, как «трюком» или мастерством «престижиджаторства».

В нашем современном понимании процесс перевоплощения приобретает глубокий внутренний смысл, как и способность поэтического отражения и раскрытия образа человека во всем богатстве и глубине его индивидуального своеобразия, типического характера и духовного содержания. (Искусство Журавлева и перевоплощения в творчестве.)¹⁹

Художественная природа сценического образа, его общественно-эстетическая ценность и познавательное значение в условиях развития современной театральной культуры ставят перед актером и его искусством вопросы социально-философского обобщения и идейно-направленного воздействия на зрителя, предметом разработки и изучения в этой области является человек.

Поэтому речь идет не о создании «живых масок» путем механического копирования некоторых внешних «черт» и «признаков» (индивидуального поведения), совершенно чуждых психофизическому типу данного актера-человека. Речь идет и не об изменении тем более индивидуальных органических данных и свойств человека-актера, что явно недостижимо. Несомненно в то же время, что перевоплощение реальный факт в искусстве.

Как же его понять и определить в терминах доступной нам и полезной абстракции. Не является ли сценическое перевоплощение процессом своеобразных ритмопластических преобразований, выступающих в **способе** воспроизведения **отношений** «задуманного» человека? Но что же, собственно, преобразуется в «ритмико-пластическом» плане, если по прошествии определенного времени восстанавливается в полной мере «нарушенное» этим преобразованием обычное, нормальное самочувствие актера? Затрагивается ли в какой-либо мере этим преобразованием биопсихическая норма органических функций или эта норма сама служит необходимым условием наиболее точного

и успешного протекания творческого процесса?

Проникнуть в этот сложнейший процесс не так легко. Сфера эмоций еще в значительной мере мало изучена. Интимный характер эмоциональных процессов закрыт для непосредственного их исследования. И не случайно физиология и психология в последние годы обращаются к опыту сценического творчества в поисках возможности объективного их исследования. В этом отношении весьма интересны работы — Якобсона²⁰ о сценических чувствованиях и П. В. Симонова, посвященные анализу учения Станиславского в связи с предпринятым сейчас изучением физиологии природы эмоций²¹.

Упомянув выше наиболее общие типы эмоциональной активности, выступающие в деятельности созидательной и разрушительной, мы хотим в этой органической диалектике человеческих чувствований чисто рассудочным путем обнаружить и ход в диалектику сценического перевоплощения. Жизнь в роли есть непрерывный органический процесс активного разлада между действительностью реальной и воображаемой действительностью, которая нам нужна, как «духовная пища».

Этот разлад является той интимной стороной эмоциональной жизни, что и «тайна» искусства. Потому что всякое эмоциональное переживание является всегда *источником, сферой и средством воображения*. А воображение всегда в непрерывном разладе с действительностью. Этот разлад и есть диалектическое преобразование актерского «я» в образное «не-я»²². Образное «не-я» шире, больше, безграничнее и глубже актерского «я»... Почему? Потому что в образе живут тысячелетия человеческих чувств. Образ, как непосредственная действительность воображения, не возникает на пустом месте. Его генеалогия неисчерпаема. Поэтому создание гения и живет в веках.

Актерское «я» ограниченнее образного содержания, ибо оно просто моложе по опыту чувств. Поэтому актерскому «я» необходима помощь гения²³, чтобы осуществить свою творческую мечту (мысль).

И когда актер однажды встречается с Гамлетом или Ричардом, он встречается только с «тенью» страсти. Но если он действительно следует «призыву» творческой страсти, если он способен **покорить** свою душу своей **мечте** и способен «радоваться» и «плакать», как влюбленный, — он способен исторгнуть из души своей и радость любви, и слезы отчаяния, и ужас, оросив тысячелетний образ страстью чистой капли своей еще молодой крови и своего личного чувства, способного <нрзб.> тысячелетний опыт человечества. И так актер становится способным внимать «призыву страсти» и сам ее творить в себе подобно поэту.

В этом и совершается акт перевоплощения. А оно уже давно началось — еще на «первом уроке драматического искусства». Как? А вот как: оно приходит к нам через **душевную пластику**, через нервную систему. Нервная система — пластический материал душевной жизни, в ней же и ритмическая энергия.

Урок драматического искусства — это своеобразная *оздоровительная процедура*, в которой нервная система возвращается к своей нормальной деятельности, нарушенной, порушенной и утомленной повседневной нашей жизнью. Делаю я этюд (учебный или подготовительный к роли) или готовлюсь к выходу на сцену, — первое, что я делаю, это **прежде всего** обретаю покой. Без него ничего создать нельзя.

Второе — я выпускаю на свободу (волю) свою волю — я **стремлюсь, хочу, могу**.

Третье — (нравственно — чист) я чист сердцем — **искренен, непосредствен, наивен**.

Четвертое — я **воображаю** и стараюсь удержать и продлить, а затем и закрепить

воображаемую ситуацию и себя в ней при помощи **веры** и активной деятельности в «воображаемых обстоятельствах»...

1–IX–1965 г.²⁴

Естественность перевоплощения

Чем отличается перевоплощение от представления?

Первоплощение — предполагает искреннее переживание подлинности чувств роли в каждой вымышленной драматургической ситуации.

Представление — исключает переживание и предполагает умозрительное наблюдение за самим собой и своим поведением в каждый данный момент тех или иных ситуаций. Осознание отчуждения внешне изображаемых «переживаний». Разглядывание, обсуждение и — что еще хуже! — **любование** «самим собой» в данной ситуации и «переживание своего успеха — у самого себя».

Возможно и высокое артистическое переживание **точности** создаваемой сценической **формы** (мышечное и рациональное переживание рисунка и результата).

29–VIII–66 г.²⁵

И оказывается, что ритмопластическое преобразование само собой произойдет на основе (восстановленной, ненарушимой) нормальной органической деятельности самой природы, в условиях творческого подъема (вдохновения), способной подчиняться, не изменяя самой себе, призыву **поэтического воображения**. В этот момент артист становится **поэтом**.

Значит, вспомним, что мы сказали выше: перевоплощение есть ритмопластическое преобразование, выступающее в способе воспроизведения моих человеческих отношений (чувств) к окружающей среде «задуманного человека» в норме живого и органического поведения «человека реального» — т.е. актера.

На том же первом уроке драматического искусства мы уже практически овла-

дели всем сложным комплексом «перевоплощения», еще не выходя за пределы своего реального «я». Однако в то же время мы «меняемся» в своем отношении к окружающей (хотя бы «классной») среде (вместо — стула «видим» велосипед), к товарищу (вместо Саши — доброго, как и я сам, «ощущаю» Сашу — завистника), наконец, к самому себе (вместо студента «стремлюсь» выдать себя за некоего человека, впервые вошедшего в класс и попавшего в совершенно незнакомую обстановку). В этот же момент мы не только что-то делаем для нашего будущего искусства, как ученики, приобретающие технические навыки... Нет, мы уже становимся «художниками», познающими природу того самого иного, «воображаемого», **как мы сейчас хотим быть и познаем.**

30–VIII–66 г.

Мы не исчерпали бы вопроса о перевоплощении, если бы забыли эту грань нашего творческого процесса, не столь явно выступающую на поверхность театрального творчества. Эта грань — своеобразное познание действительности.

Мы говорим — «своеобразное», и это действительно так. Оно своеобразно потому, что оно совершается в процессе возникновения — активного движения — перехода **своего** образа, глубоко личного, индивидуально и эстетически переживаемого, как действительного (своеобразного). Своеобразно это познание и потому, что такое познание нами никогда не осознается как познание. Мы **привыкли** к обычному логически-оперативному мышлению... И поэтому такое образное познание, с которым мы встречаемся **только** в искусстве и в котором мы больше переживаем удовольствие, чем труд познания, является необычным и доставляет нам знания о мире, жизни и человеке в форме эстетической радости.

Такое познание осуществляется в непосредственном **действии**, в **поведении**, в подлинных «ощущениях» воображаемой действительности. Это особое **состояние познания** мы называем действием — **переживанием познания** при помощи чувственного опыта, становящегося уже на этой начальной ступени **самочувствием** не «ученическим», а подлинно **«творческим»**.

Примечания

¹ О «Театрально-педагогическом дневнике» подробнее см.: Васильев Ю. А. По страницам «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 140–150, 256–257. См. также: Макарьев Л. Ф. Театрально-педагогический дневник. Фрагменты / Подготовка к печати, публикация и комментарии Ю. А. Васильева // Там же. С. 88–139, 253–256.

² См. далее: Заметка из «Дневника» Макарьева от 13–VIII–65 г.

³ Кемери — поселок, входящий в городскую черту г. Юрмалы в Латвии. С 1838 г. на кемерских источниках серных вод, обладаю-

щих лечебными свойствами, находится курорт. В 1960-е гг. Макарьев и его супруга Вера Алексеевна Макарьева-Зандберг несколько раз отдыхали на этом курорте.

⁴ Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 681.

⁵ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 145.

⁶ Там же.

⁷ Николай Олимпиевич Гриценко (1912–1979) — выдающийся драматический актер, народный артист СССР; в 1937–1979 гг. — актер Театра им. Е. Вахтангова. Макарьев называет роли, сыгранные Гриценко в Театре им. Е. Вахтангова и на телевидении: Мыш-

кин — «Идиот», инсценировка Ю. Олеси по роману Ф. Достоевского (Театр им. Е. Вахтангова: постановка А. Ремизовой, художник И. Рабинович; премьера 26 апреля 1958 г.); Олеко Дундич — «Олеко Дундич» А. Ржевского и М. Каца (Театр им. Е. Вахтангова: постановка Р. Сиимонова, художник И. Рабинович; премьера 20 ноября 1955 г.); Жилец (Халявкин) — «Жилец», экранизация одноименного рассказа А. Чехова (Центральная Студия телевидения: режиссер С. Алексеев; премьера на телевидении 20 августа 1956 г., выход на киноэкраны 15 июля 1957 г.); Манташев — «Большой Кирилл» И. Сельвинского (Театр им. Е. Вахтангова:

постановка Р. Симонова, художник И. Рабинович; премьера 7 ноября 1957 г.).

Когда мы поступили в 1968 г. в актерский класс Л. Ф. Макарьева, то на одной из первых бесед с нами Макарьев советовал каждому посмотреть фильм А. Зархи «Анна Каренина» и особенно внимательно отнестись к исполнению Николаем Гриценко роли Алексея Александровича Каренина. Фильм Зархи вышел на экраны в 1967 г.

⁸ Майкл Редгрейв (1908–1985) — выдающийся английский актер театра и кино, режиссер, менеджер и писатель. Редгрейв в 1958 г. был на гастролях в Москве и в Ленинграде. Посетил он и Ленинградский ТЮЗ. В архиве Макарьева сохранилась фотография, на которой Майкл Редгрейв и английский актер Рон Хедрик запечатлены с несколькими творческими работниками театра. На фото в гримах и в костюмах участники спектакля «Два клена» Е. Шварца, который смотрели английские гости, а также А. Брянцев, Л. Макарьев, П. Вейсбрем, Н. Иванова (главный художник ТЮЗа). Тогда же Макарьев и Редгрейв познакомились и до начала 1970-х годов находились в переписке. Сохранилось несколько писем М. Редгрейва Макарьеву и черновики писем Макарьеву Редгрейву.

⁹ М. Редгрейв исполнил роль барона Тузенбаха в 1938 г., когда состоял актером в труппе Джона Гилгуда в Королевском театре.

¹⁰ Макарьев имеет в виду знаменитый «Пушкинский спектакль» МХТ 1915 года, в котором Качалов играл пушкинского Дон Гуана из «Каменного гостя». Этот спектакль Макарьеву довелось видеть еще в студенческие годы, о чем он рассказывал нам, студентам, через пятьдесят лет после посещения спектакля МХТ — в 1969 г.

¹¹ Обратимся к высказываниям очевидца — известного театрального критика, драматурга, переводчика, историка театра Н. Е. Эфроса — об игре Качалова в роли Дон Жуана, приведенные в статье В. Я. Виленкина «Драматургия

и лирика Пушкина в репертуаре В. И. Качалова»: «Образ, созданный Качаловым, — пишет Виленкин, — должен был неизбежно разочаровать тех, кто ждал от „Каменного гостя“ больше всего возможности полюбоваться „ветреным“ и „непосредственно обаятельным“ Дон-Жуаном, насладиться декламационной страстностью его монологов, увидеть изящного и темпераментного героя плаща и шпаги.

Даже внешний облик Качалова — Дон-Жуана был далек от штампованных представлений о красоте „пламенного испанца“. Рецензия Н. Е. Эфроса сохранила нам его портрет: „Оригинально красив. Длинное лицо, опаленное солнцем юга; темнорыжая борода и тонкие усы, характерно приоткрывающие среднюю часть верхней губы. Лицо энергией и волей, и задором дышит. Но странные глаза, — в них не жизнерадостность, не безоблачность. В них какой-то стальной блеск и острота...“» (Ежегодник Московского Художественного театра. 1948 г. Т. 2. М.; Л., 1951. С. 221–222). Далее Виленкин приводит слова Качалова о том, что было основным, главным в его подходе к роли: «Меня прельстила не красота пушкинского стиха, но мысль углубить образ; мне захотелось дать иного, чем он вырисовывается у Пушкина, Дон-Жуана: не того, который избрал источником наслаждения женщины, но которому превыше всего дерзание, важнее всего преступить запрет, посчитать силу с кем-то, кто выше земли» (Там же. С. 222).

¹² Макарьев упоминает Дионисия Фракийского. Может показаться, что античные актеры играли только в масках. Однако Дионисий (как считал Макарьев) говорит о римском театре. Историки античности между тем утверждают: «Вред, который приносили маски мимике, Римляне, по-видимому, рано познали, так что они иногда заставляли актеров снимать маски, чтобы лучше можно было наблюдать за мимикой» (*Любкер Фр.* Реальный словарь

классической древности / Перевод В. И. Модестова. СПб; М., 1888. С. 1139). Экземпляр этого Словаря имелся в библиотеке Макарьева; в настоящее время эта книга хранится у публикатора.

¹³ После слов Первого актера о Гекубе («Гая слезами пламя, босиком / Она металась в головной повязке...») присутствующий на репетиции Полоний восклицает: «Смотрите, он изменился в лице и весь в слезах!» После этого Полоний уводит актеров, Гамлет выпроваживает Гильденстерна и Розенкранца и, оставшись один, произносит финальный монолог II акта, начинающийся словами:

Один я. Наконец-то!

Какой же я холоп и негодяй!

Не страшно ль, что актер

просежний этот

В фантазии, для сочиненных чувств,

Так подчинил мечте свое сознание,

Что сходит кровь со щек его, глаза

Туманят слезы, замирает голос

И облик каждой складкой говорит,

Чем он живет! А для чего в итоге?

Из-за Гекубы!

Что он Гекубе? Что ему Гекуба?

А он рыдает. Чтоб он натворил,

Будь у него такой же повод к месту,

Как у меня? Он сцену б утопил

В потоке слез, и оглушил бы речью,

И свел бы виноватого с ума,

Потряс бы правого, смутил невежду

И изумил бы зрение и слух.

(*Шекспир У.* «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. М., 1994. С. 67–68.)

¹⁴ Имеется в виду образ Петра I, созданный А. Н. Толстым в романе «Петр Первый».

¹⁵ Макарьев, несомненно, был хорошо знаком с галереей образов Петра I, созданной И. Е. Репиным. Он, говоря о репинском «Петре», имеет в виду два графических листа: «Петр I упраздняет стрельцов» и «Полтава» («Петр I ведет кавалерию в атаку»), — хранящиеся в Третьяковской галерее, а также иллюстрацию «Приезд царевичей Петра и Иоанна Алексеевичей на потешный двор» из собрания Русского музея.

¹⁶ См.: *Ключевский В. О.* Лекция LX. Петр Великий, его наружность, привычки, образ жизни и мыслей, характер // Соч.: В 9 т. / Под ред. В. Л. Янина. М., 1989. Т. 4. Курс русской истории. Ч. 4. С. 27–24.

¹⁷ Орест Георгиевич Верейский (1915–1993) — график, иллюстратор, педагог; академик АХ СССР, народный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР. Макарьев долгие годы дружил с отцом О. Г. Верейского — известным графиком и живописцем, народным художником РСФСР Георгием Семеновичем Верейским (1886–1962). Макарьев упоминает книгу: *Каменский А. А.* Орест Георгиевич Верейский. М., 1960.

¹⁸ Речь идет о книге: *Латшин И. И.* ...Философия изобретения и изобретение философии: (Введение в историю философии). Ч. 1–2. [Пг.], 1922. Библиография: «Список сочинений» (с. 225–226).

¹⁹ В скобки Макарьев заключил позднейшую приписку. Он говорит о творчестве Дмитрия Николаевича Журавлева (1900–1991) — выдающегося актера, мастера художественного слова, режиссера, театрального педагога, народного артиста СССР, с которым его связывала многолетняя дружба. Весной 1969 г. по инициативе Макарьева весь наш курс был на литературном вечере Журавлева в Концертном зале у Финляндского вокзала. Дмитрий Николаевич исполнял отрывки из произведения Л. Н. Толстого. Для каждого из нас исполнение Журавлева стало — без преувеличения — одним из ярчайшим театральных впечатлений в жизни.

²⁰ Макарьев называет имя доктора педагогических наук, профессора факультета психологии ЛГУ (СПбГУ) Петра Максимовича Jakobson, автора книги: *Jakobson П. М.* Психология сценических чувств актера: Эпюд по психологии творчества. М., 1936. Несомненная ценность этого исследования в том, что автор для осмысления природы и механизмов функционирования актерских

чувств в процессе сценической игры, в моменты перевоплощения использует опыт большого круга замечательных драматических актеров (среди прочих назовем В. И. Качалова, А. Г. Коонен, Н. П. Хмелева, В. Н. Пашенную, М. И. Бабанова, А. И. Горюнова, М. М. Блюменталь-Тамарину, К. С. Станиславского, М. Ф. Астангова, М. Н. Ермолову, С. М. Михоэлса...). Среди выводов, содержащихся в заключительной главе исследования Jakobson, интересны те, что явно не могли быть замечены Макарьевым и согласовывались с его идеями построения актерской педагогики. Приведем два фрагмента из главы «Пути и перспективы» книги Jakobson: «Сценические чувства не просто входят как ингредиент в целую психическую систему „искусственного“ поведения актера с миром ее переживаний, волевых актов, творческих потенций и приобретают в ней тот или другой удельный вес. Сценические чувства отражают весь актерский опыт, образующихся как результат таких сложных влияний, как социально-общественная идеология, воспринятая актером, как театральная идеология эпохи, выраженная в его восприятии задач театра, театрально-бытовая среда, идеология данного конкретного театра, воспринятые технические приемы, ставшие привычкой, метод работы над ролью и т.д.» (см.: *Jakobson П. М.* Психология сценических чувств актера. С. 186). И второй фрагмент: «К сценическим чувствам можно подойти еще иначе. На них можно взглянуть, как на проблему о путях и формах воспитания актера. Ведь именно это значение сценических чувств придает вопросу актуальный смысл в театральных кругах. Мы не можем в психологической работе решать, каковы должны быть вообще пути воспитания актера. Они определяются путями и целями театральной педагогики. Театральная же педагогика, независимо от того, имеет ли она или не имеет

отчетливый характер педагогической системы, неосознанно вкладывает в свои методы воспитания определенный идеал актера» (Там же. С. 191–192). Глубокое видение идеала актера волновало Макарьева на протяжении всей его педагогической работы, и этот идеал влиял на выстраиваемую им «грамматику драматического искусства». Следует отметить, что ценность издания Jakobsonа еще и в том, что в разделе «Приложение» помещена фундаментальная для «актерской науки», которую на протяжении нескольких десятилетий разрабатывал Макарьев, статья выдающегося отечественного психолога Л. С. Выготского «К вопросу о психологии творчества актера» (см.: Там же. С. 197–211). Выготский, так же, как и Jakobson, очень серьезно относится к признаниям актеров об их игре.

²¹ Имеется в виду монография: *Симонов П. В.* Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.

²² Позднейшая приписка Макарьева: «Лермонтов в Печорине и Печорин в Лермонтове — вот реальный случай творческого перевоплощения (см.: „Неделю“, июль 1966 г.)». Внимание Макарьева привлек рассказ Михаила Рощина «Лермонтов в Тарханах» (Неделя. 1966. 17–23 июля. С. 6–7, 22–23), в котором Рощин одаряет Лермонтова многими чертами Печорина, а в стиле самого рассказа чувствуется стиль «Героя нашего времени».

²³ Позднейшая приписка Макарьева, заключенная им в скобки: («генов» — память нуклеиновых <кислот>).

²⁴ В том же блокноте, но с другой стороны сделаны еще несколько записей. Среди них есть и набросок «Естественность перевоплощения». Датирован он 1–IX–1965 г.

²⁵ Заметка начинается с новой страницы. Наверху страницы в скобках указано: («„Красногвардеец“ — шлюзы, Ладога, Волго-Балт»).

Сценическая речь: полифония смыслов

Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография / Ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Проколова. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017.

Обращаясь к рассмотрению коллективной монографии «Речевое творчество актера: данность и предчувствие», прежде всего задаюсь вопросом: что дает право размышлять о работе? Книга масштабна «географией» представленных в ней авторов, многие из которых — титаны сценической речи. Однако, заручившись мыслью, что работа адресована вовсе не титанам, а в первую очередь рядовым педагогам речевой кузницы, рискну изложить вызванные ею размышления.

Достаточно сложно определить, что может стать основой для отклика на книгу, в которой даже в рамках отдельной главы (к примеру, «Исследования и размышления») представлен столь полифонический спектр мыслей, что анализировать одну из них можно долго и подробно. Работа представляет собой большой полилог, актуализирует множество смыслов. Полагаю, что в силу неохватности задачи целесообразно отказаться от попытки рассмотрения отдельных представленных размышлений. Концентрированная насыщенность книги наводит на мысль, что именно разносторонность и широкий охват и являются объектом ее оценки. Представляется, что такой ракурс оптимален.

Как часто, заглядывая в очередной труд о сценической речи, мы ждем от него новых «магических приемов» — упражнений, которые помогут нам, педагогам, решить сложные учебные проблемы. И как часто забываем о целом — о том, что не в упражнениях суть дисциплины. Так, в статье Е. И. Кирилловой и Н. В. Суленевой справедливо замечается: «Многие

педагоги, присутствуя на конференциях, мастер-классах, запоминают само авторское упражнение, но не думают о том, что автор на самом деле предлагает путь, а не упражнение»¹. В целом главным достоинством коллективной монографии и является то, что она не упирается в осколочные, вырванные из педагогического контекста экзерсисы, но посвящена попытке идейно охватить путь сценической речи, ее движение во времени, определить актуальное направление ее развития. Какие идеи просвечивают сквозь подтекст монографии? Представляется, что это идея диалога, идея творчества, идея поиска и многоликости истины.

После М. М. Бахтина мысль о диалогичности не только искусства, но и познания стала общим местом. Не вдаваясь в философские грани этого понятия, хотелось бы обратиться к практической стороне диалогического подхода: к рождению нового знания на границе двух сознаний. В этом аспекте монография — широкое поле порождения новых смыслов. Недаром она начинается с буквального диалога В. Н. Галендеева и Ю. А. Васильева, а сам жанр размышлений-диалогов часто встречается на ее страницах. Столкновение в пространстве книги разных потенциалов мысли создает особое интеллектуальное напряжение, даже интеллектуальный дискомфорт, провоцирующий собственные размышления. Дисциплина «Сценическая речь» достаточно келейная (впрочем, это в целом свойственно педагогике искусства). Однако для движения вперед необходим воздух диалога, выход за пределы кельи, сопряжение разных позиций. Моно-

графия предоставляет такую возможность. Обобщенно диалогические размышления, представленные в книге, можно выразить в трех вопросах:

— вопрос онтологический: что есть актуальная сценическая речь и куда она движется (раздел «Исследования и размышления»);

— вопрос технологический: как сопрягаются категории «искусство» и «ремесло» в современном театральном педагогическом процессе (раздел «Тренинг и творчество»);

— вопрос функциональный: взгляд на сценическую речь через призму театра (разделы «Театральность и текст» и «Режиссерский взгляд»). Хотелось бы особо отметить эту сторону монографии, в которой не только затрагиваются вопросы сценической речи в контексте спектакля, но и дается интроспективный взгляд режиссеров на эту проблему. Последняя эпизодическая попытка такого анализа в серьезном издании по сценической речи была предпринята более тридцати лет назад в книге А. Н. Петровой «Сценическая речь»². Важный раздел монографии, посвященный этому вопросу, обращает нас к осмыслению не столько того, *что* мы делаем, а того, ради *чего* делаем; говорит о сверхзадаче воспитания именно театральной речи как сильнейшего средства выразительности в спектакле (недаром монография названа «Речевое творчество актера...»).

В одном из диалогов монографии В. Н. Галендеев вспоминает размышление М. А. Чехова, чрезвычайно существенное для актуальной педагогики: «Они [педагоги] начинают с того, как произносятся буквы, как работают губы, язык и так далее, а потом пытаются подключить то, для чего это нужно. Это неправильно. Надо начинать с того, зачем это нужно, а потом включать губы, язык и так далее. Организм артиста чувствует, зачем это нужно»³. Мысль на сегодняшний день очевидная, но, увы,

редко воплощаемая в стенах учебных аудиторий. Монографию пронизывает идея воспитания речи как творческого театрального процесса (например, в размышлениях К. Линклэйтер, Ю. А. Васильева, В. Н. Галендеева, А. М. Бруссер, Н. Л. Прокоповой и многих других). К. Линклэйтер говорит об «алхимии дыхания»⁴, мы же вслед за ней можем задуматься об алхимии речевого творчества, об освобождении от схоластического подхода к сценической речи как процесса постановки звуков, голоса или даже интонации. Вероятно, на определенном этапе развития дисциплины обязательная нормативность речи повлияла и установила «нормативность» подхода к речевому тренингу и даже к работе с текстом. Внутреннее оппонирование этому подходу, утверждение творческого начала в работе над речью — одна из главных линий монографии.

Сценическую речь можно назвать самой консервативной дисциплиной театральной школы. Тем большую ценность обретает монография, собирающая под одной обложкой разнообразие подходов, мнений, опытов. При том, что монография представляет собой единство, о ней трудно рассуждать как о целостном явлении до тех пор, пока не осознаешь, что композиция книги, ее многоголосие направлены на провокацию собственного поиска. После ее прочтения понимаешь, что не может быть единого подхода к сценической речи (а как хотелось бы все свести к одному ответу, рецепту, как пугает многовариантность жизни). Истина оказывается многоголкой и говорит словами А. Галича: «...бойтесь единственно только того, кто скажет: „Я знаю, как надо!“»

Отдельно хотелось бы сказать о том, что в обилии голосов монографии ощущается единое «сквозное действие», олицетворенное Ю. А. Васильевым. И это случается не потому, что работа посвящена его юбилею. Сам дух книги по сути своей «васильевский» — новаторский, ставящий

вопросы, провоцирующий размышления, утверждающий плюрализм мнений и подходов — дух бесконечного поиска. Любой, кто хоть в малой степени знаком с методикой Ю. А. Васильева, осознает, что автор обладает глубочайшим пониманием сценического процесса. Поэтому неизбежно ожидаешь от него в книге советов и поучений. Однако в представленной работе Ю. А. Васильев «обманывает» эти ожидания, ловко избегает назиданий и наставлений «как надо» и переориентирует нас на размышления о пределах неизвестного.

Что можно сказать в итоге, обобщая впечатления от монографии? Книга солидная и важная, читать ее трудно, переплетение разнообразных мыслей, подходов погружает в полифоническую глубину сценической речи. Книга футуристиче-

ская — она не констатирует, а пытается заглянуть в будущее; осмелюсь утверждать, что монография не столько дает ответы, сколько актуализирует размышления. Это особенно важно сегодня, когда возникает стойкое ощущение, что сценическая речь находится на поворотном моменте своей истории; развитие дисциплины (как и всего театра) дошло до какого-то нового порога, за которым идет ее решительное преобразование. Что будет дальше, можно лишь предположить, но невозможно утверждать. Хочется верить, что эта работа будет способствовать не только расширению педагогической эрудиции, но и формированию новых начал сценической речи.

В. В. Сащико

Примечания

¹ Кириллова Е. И., Сулейва Н. В. Самонауение в речевом тренинге как обретение творческой свободы // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: Коллективная монография / Ред.-сост.

А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. СПб., 2017. С. 292.

² Петрова, А. Н. Сценическая речь. М., 1982. С. 73.

³ Галендеев В. Н., Васильев Ю. А. Разговор о случаемом и не случаемом

в педагогике сценической речи // Речевое творчество актера: данность и предчувствие. С. 15.

⁴ Линкляйтер К. Алхимия дыхания // Речевое творчество актера: данность и предчувствие. С. 323–334.

Клаудиа Пьералли «Эстетическая мысль Николая Евреинова между театральностью и „поэтикой откровения“»

Pieralli C. Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e „poetica della rivelazione“. Firenze: Firenze University Press, 2015. (Biblioteca di Studia Slavistici; 30).

Флорентийскому профессору Клаудии Пьералли принадлежит честь открытия для русского читателя позднего теоретического трактата Николая Евреинова «Откровение искусства». Рукопись трактата, написанного в 1930-е годы, хранилась в РГАЛИ, и российские исследователи робели к ней приступить. Клаудиа Пьералли сверила объемную рукопись с париж-

ским рукописным вариантом, хранящимся в Отделе сценических искусств Национальной библиотеки Франции, с другими рукописями, отредактировала, прокомментировала и подготовила к печати¹. Это издание требует отдельного комментария, но значение его несомненно. Теория и вся творческая деятельность Евреинова получают благодаря изданному тексту не

столько полноту публикаций, сколько совсем новый, более широкий ракурс. Действительно, некое «откровение».

В подробной вступительной статье к русскому изданию Пьералли отмечает самостоятельное значение книги Евреинова в сравнении с его другими работами. «Идеи и темы, обсуждаемые в работе, выходят далеко за рамки собственно теории искусства, а предложенные подходы и открывающиеся новые горизонты по-иному разворачивают извечную тему о месте искусства в жизни человека и общества»².

Закономерно, что в новом самостоятельном исследовании Клаудиа Пьералли особенно подробно останавливается именно на «Откровении искусства» и рассматривает его как главное теоретическое сочинение Евреинова. Научная ценность труда Пьералли именно в том, что это первое в мире исследование теории Евреинова его позднего этапа.

В предисловии к своей книге Евреинов ставит проблему условности оценок произведения искусства. Оценки произведений противоречат друг другу и в среде зрителей-читателей, и «в области искусствоведения». Одним из главных примеров для Евреинова служит трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» и другие его сочинения, в которых «позорятся» общепринятые шедевры У. Шекспира и Р. Вагнера. А другие (А. Н. Скрябин и А. К. Лядов) высмеивают Толстого за его заблуждения. Предисловие Евреинова называется «Внушение искусства», и проблема ставится именно так: искусство сродни сеансу гипноза, оно внушает некие мысли и чувства. Евреинов остро обозначил бесконечные вопросы: что собственно внушает искусство? Какова цель этого внушения? И, соответственно, его механизм («пружины искусства»)?

Наивность, с которой Евреинов ставит свои вопросы, является воплощением его «театра в жизни», его игровой модели. То, что было присуще Евреинову в 1910-е

годы, к 40-м только усилилось. Речь идет о некоей общей интонации «А король-то голый!» И так же, как он «наивно» удивляется непониманию Л. Толстым декадентского искусства и непониманию современниками теории Л. Толстого, — так же он «наивно» обнаруживает противоречия между открытым письмом Мейерхольда Комиссаржевской 1907 года и докладом Мейерхольда «Мейерхольд против мейерхольдовщины» 1936 года.

Та же «наивность» присуща и Л. Толстому в его великой книге «Что такое искусство?». Именно она позволяет им обоим разрушить штампы, вырвать явления из привычного контекста (в духе сюрреалистов) и удивиться им, взглянуть другими глазами, сопоставить несопоставимое...

Исследование Клаудии Пьералли состоит из двух глав. В первой дается общий анализ всего творчества Евреинова. Она называется «Николай Евреинов — теоретик театра и режиссер». Помимо общей оценки, здесь формулируются основные понятия теории Евреинова, такие как «театральность» и «монодрама».

Автор постоянно связывает теоретические воззрения Евреинова с его практической деятельностью, которые на самом деле не всегда совпадают. Оценка деятельности Евреинова революционного периода дается через призму сформировавшейся к этому времени теории. В оценке революции тоже обнаруживается театрализация жизни. Заканчивается глава оценкой деятельности 1930-х годов, когда создавалась книга «Откровение искусства». Таким образом, эта работа рассматривается как итог многолетней эволюции Евреинова.

Один из главных выводов Пьералли состоит в том, что мысль Евреинова развивалась последовательно и по нарастающей. Приводятся свидетельства из поздних высказываний Евреинова, в которых он связывает свой ранний «преэстетизм» с «искусствоведением» 30-х годов. В последнем параграфе главы Пьералли

заключает: если в трудах 10-х годов («Театр как таковой» и «Театр для себя») Евреинов прежде всего выступает с разрушительным пафосом в контексте общего движения русского авангарда, то в эмигрантский период его высказывания отличается «серьезность и более решительная строгость»³.

Отдельные параграфы первой главы посвящены соотношению учения Евреинова с идеями Шопенгауэра и Ницше, тем самым его эстетика вводится в широкий по времени европейский контекст. Во второй главе подробно и всесторонне рассматриваются понятия и теоретические положения книги «Откровение искусства». Эта теория соотносится с выдающимися явлениями русской философии, литературы, искусствоведения от Белинского до формалистов.

Сам автор во Введении к книге так определяет свои задачи: «Вторая часть книги представляет собой формальный и концептуальный анализ главного текста Евреинова. С первого момента видно использование в тексте формально-типологического анализа, впоследствии отточенного в четвертой главе, которая стала точкой отсчета и основанием его философской рефлексии» (р. 13–14). Таким образом, Пьералли выделяет в философской концепции Евреинова четвертую главу «Откровения искусства», которая называется «Возникновение искусства как сверх-мастерства». Евреинов классифицирует художественные произведения по стадиям их развития в человеческой истории и в уровне развития художника. В результате классификации выделяется «мастерское произведение» — любой продукт творческой деятельности, «произведение искусства» — явление, не содержащее мастерства художника, и «мастерское произведение искусства»⁴, которое Евреинов и анализирует в этой главе.

Он находит соответствие в развитии высшей стадии искусства «в веках» и «в мгновении» — в конкретном произ-

ведении художника. (Евреинов разбирает прежде всего произведения Достоевского.) Постоянно ссылаясь на идеи Фрейда, Евреинов приходит к выводу, что в «мастерском произведении искусства» осуществляется единство «бессознательного» и «сознательного Я»⁵ художника.

Пьералли удается доказать, что мысли Евреинова об искусстве в целом вытекают из его изначальной идеи театральности, но достигают общефилософского уровня. Сформулировав в предреволюционные годы основные понятия «театральности, преобразования (*trasfigurazione*) и театрализации», Евреинов оставался верен этой терминологии, но существенно пересмотрел теорию театральности (р. 261).

«В „Откровении искусства“ произведение искусства возвращается к существованию, рассматриваемое как сфера исчерпывающего высказывания, отдельная от реальности» (р. 263).

Профессор Клаудиа Пьералли вносит существенный вклад в мировое изучение творчества Евреинова, расширяя и объясняя его теорию искусства, выводя ее за границы идеи театрализации жизни.

Пожалуй, все европейские исследователи Евреинова определяют его место как крайнюю точку максимально расширительного толкования театра. Такова позиция выдающегося немецкого слависта, профессора Тюбингенского университета Шаммы Шахадат. В книге «Превратить жизнь в искусство» немецкая исследовательница противопоставляет две теории — Вячеслава Иванова и Николая Евреинова. Если Иванов выдвигает идею детеатрализации и духовного преобразования на основе ритуализации жизни, то Евреинов выявляет театральную основу любой формы жизни. Оба они стремятся — по мысли Ш. Шахадат — уничтожить границу между театром и жизнью, но Евреинов идет от внешнего к внутреннему, от трансформации формы, от театрального преобразования к внутреннему наполнению⁶.

При всей глубине исследования Шахадат и обширности исторического охвата, она выделяет только доминирующую идею каждой теории. Относительно Евреинова красивая схема Шахадат кажется сомнительной, если вспомнить, сколь большое значение Евреинов придает первобытному ритуалу и ритуализации.

Исследование Пьералли ценно тем, что проблема рассматривается не в театральном контексте, а в контексте фило-

софском и литературном. И здесь нельзя не согласиться с автором, что теоретические сочинения Евреинова 1910-х годов нацелены на острую театральную полемику и революцию в театре. В 30-е годы Евреинов распространяет свою теорию на все искусство, все-таки совершая переход от театральности к «эстетической мысли».

В. И. Максимов

Примечания

¹ Евреинов Н. Н. Откровение искусства. СПб., 2012.

² Пьералли К. Конец «театра в жизни»: Пути и проблемы новой эстетики Н. Н. Евреинова // *Евреинов Н. Н. Откровение искусства*. С. 4.

³ Pieralli C. Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e „poetica della rivelazione“. P. 106. Далее страницы указываются в тексте.

⁴ Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 270.

⁵ Там же. С. 374.

⁶ См.: *Schahadat Sch. Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. München: Fink, 2004.

Сьюзен Сонтаг и театр

Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

В последние годы существенный резонанс имеют философско-эстетические сочинения Сьюзен Сонтаг — в связи с активным изданием ее книг. Очевидно, именно она наиболее точно воплотила концепции 1960-х годов, то, что она называла «новое мировосприятие».

Это именно то, что впоследствии будет названо постмодернизмом. Не только принятие неизбежности «массовой культуры», не только узаконивание трудного «нового» искусства, но и развитие гротескного, разрушающего любые идеалы, жизнеутверждающего перформативного акта — в статусе нового произведения. В этом действительно новое мировосприятие и максимальное расширение границ художественного произведения. «Главная особенность нового мировосприятия со-

стоит в том, что его типичный объект — это не литературное произведение и уж точно не роман. Сегодня сложилась внелитературная культура, о чьем существовании, не говоря уж о значении, большинство литераторов даже не подозревают»¹.

Вполне очевидная констатация «внелитературной культуры» имеет особый смысл в наше время, когда огромное влияние приобрела идея Х.-Т. Лемана о «постдраматическом театре». Для Сонтаг утрата «литературности» видится уже в мировосприятии 1960-х. Очень существенно, что Сонтаг отмечает эту тенденцию в более ранние периоды, называя тексты Ф. Ницше, Л. Витгенштейна, А. Бретона. Мировосприятием это становится только в 60-е. И тут фигурируют имена Ролана Барта, Клода Леви-Стросса, Джона Кейджа.

Однако в новом искусстве речь идет не только об утрате литературоцентризма, но и об отказе от традиционного понятия «двух культур» в том смысле, о котором говорит Сонтаг: «На самом деле никакого разрыва между наукой и техникой с одной стороны и искусством с другой не может быть, как не может быть разрыва между искусством и формами социальной жизни» (с. 314). Здесь у Сонтаг содержится ответ распространенному среди революционеров 1968 года мнению, что культура является инструментом социального подавления. Наоборот, считает Сонтаг, революционная ситуация приводит к высвобождению творческого начала в человеке, уже без разграничения на художественные или научные формы.

В каких же новых формах проявляет себя искусство? Сонтаг отвечает: «Новое мировоззрение рассматривает искусство как расширение жизни, что означает представление (новых) способов жить» (с. 315). Вот! Искусство проявляется в новых формах жизни, а не в создании самостоятельных художественных произведений.

Мысль Сонтаг исчерпывающе представляет дух 60-х годов. Здесь общая идея того времени — отрицание Культуры — сочетается с желанием ее очищения и утверждения. Критикуя современное ей общество и искусство, Сонтаг, как когда-то Ницше, обращается к самым истокам.

Статьи, написанные в течение нескольких лет и собранные в книге 1966 года, стали библией шестидесятников. Автор начинает сборник программной статьей «Против интерпретации» (1964). Она пишет: основное понятие искусство «мимесис», теория искусства началась с Платона, но он отрицает искусство, для Аристотеля ценность искусства терапевтическая. Здесь есть с чем поспорить, но стиль Сонтаг требует пафоса отрицания и обострения проблемы. Далее формулируется главная претензия к критике последних столетий: явный акцент на выявлении содержания

и его «интерпретации», в ущерб форме. Сонтаг разбирает ситуацию, которую Ницше называет «сократической критикой». Она не забывает пояснить, что ее критика направлена не на ницшевское понимание интерпретации как единственного способа восприятия факта, а на снижающие значения герменевтические толкования.

«Под интерпретацией я понимаю здесь направленный акт сознания, иллюстрирующий определенный кодекс, определенные „правила“ интерпретации» (с. 15).

Сонтаг говорит о свойстве критики объяснять текст. Интерпретирующий удовлетворяет запросы потребителя. Причем эта вечная («сократическая», по Ницше) критика со временем усугубляется. «Старая манера» «надстраивала» смыслы произведения. «Новый стиль» — «раскапывание» подтекста, который объявляется истинным. Сонтаг называет основные «доктрины» современной критики — марксистская и фрейдистская. Отсюда становится понятно, что речь идет о мощной распространяющейся позитивистской тенденции, которая разными способами выявляет смыслы, не учитывающие эстетическое значение произведений.

В то же время Сонтаг видит распространение этих искажений во все области герменевтики. Приводит примеры интерпретаций Кафки, Беккета, Уильямса. Но пафос Сонтаг направлен на поиск выхода, на выявление положительного смысла. Новое искусство активно защищается от позитивистской критики. Абстрактное произведение не очень-то поинтерпретируешь! «Где нет содержания, там нечего истолковывать» (с. 20). Французских символистов Сонтаг называет великими новаторами, потому что слова уступают место молчанию и «магия слова» избежала интерпретаций.

Задачу критики Сонтаг видит в переносе внимания на форму: «Вещь», которую должен увидеть критик, содержится, прежде всего, в форме. «Лучшей критикой, — а ее

не так много — будет та, где мысли о содержании и мысли о форме сплавлены» (с. 22). Она называет имена: Эрвин Панофский, Нортроп Фрай, Ролан Барт, Эрих Ауэрбах.

В статьях или кратких очерках о Сартре и Арто, Р. Хоххуте и А. Рене Сонтаг стремится, анализируя художественную форму, выявить мысль, предмет, материал.

Колоссальное значение для нас имеет тот факт, что большая часть книги Сонтаг посвящена театру. Почти не находя достойных примеров в современности, Сонтаг бесспорно ощущает театр как важнейшее из искусств. Так же как Ницше свою первую книгу посвятил театру и тем обозначил пути театра XX века, так и Сонтаг определила своей концепцией антиинтерпретации театр того культурного перелома, который пришелся на 60-е годы.

Сонтаг, разумеется, применяет свою концепцию к театру. В статье «Пройдясь по театрам и др.» Сонтаг приводит пример «избытка интерпретации и излишка мысли» (с. 175) в театре. Таким примером становится «прославленный» «Король Лир» Питера Брука. По мнению Сонтаг, Брук навязал своим актерам «выворачивающую суставы интерпретацию». Речь идет об изменении сюжетных фактов: линия Глостера имеет значение, равное лировской, отрицательным персонажам отказано в преображении в экстремальной ситуации, что типично для Шекспира. Эстетика спектакля приближается к абсурдистской. «Король Лир» поставлен в духе «Эндшипиля» Беккета. Это все очевидные факты.

Но Сонтаг подводит к главной претензии — к исполнению Лира Полом Скоффилдом. Актер уходит от роли, использует голосовые эффекты, но «заглушает при этом всю эмоциональную силу реплик» (с. 176). Что же это? Незыблемость пьесы? Нет, потребность действия, конфликта пьесы, а не персонажа. Не новые детали, а логика художественной структуры.

Еще важнее, что, оценивая «Гамлета» Джона Гилгуда (поставленного в Нью-

Йорке в начале 60-х), Сонтаг признает отсутствие в нем всяческой интерпретации и какой-либо режиссуры. То есть пьеса, поставленная как она есть, с опорой на текст, его подачу, — Сонтаг совсем не устраивает. Очевидно, что пьеса должна быть сценически решена. Должна получить театральное воплощение трагического действия, а не замысловатые литературоведческие трактовки.

Учитывая закономерное для шестидесятника стремление «перетряхнуть» прежние ценности, интересно понять отношение Сонтаг не только к интерпретациям Шекспира, но и к самому Шекспиру. И это становится ясным из рецензии на книгу 1963 года «Метатеатр» Лайонела Эйбла. Рецензию Сонтаг называет «Смерть трагедии». Сонтаг принимает идею Эйбла о преувеличенности значения трагедии в европейской культуре. К трагедии Эйбл относит древнегреческую драму, «Макбета» Шекспира и пьесы Расина. Значительная часть пьес — в том числе «Гамлет» и «Буря» — являются примерами метапьес, построенных на примере игровых ситуаций, на приеме «театра в театре». Сонтаг эта позиция ближе, нежели стремление увидеть классическую трагедию в современном театре. Исследователи искажают реальную ситуацию, «обнадеживающе пытаются создать „современную“ трагедию из натуралистически-переживательного театра Ибсена и Чехова, О’Нила, Артура Миллера и Теннесси Уильямса» (с. 144).

Сонтаг готова распространить понятие метатеатра на большую часть драматургии, и прежде всего шекспировской. Можно сказать, что в сравнении с античными героями герои Шекспира не являются такими, какие они есть, а играют определенные роли. Таково мнение Сонтаг. Она воспринимает трагедию только в античном варианте (в духе Ницше) и обрушивается на Шекспира: «Не только большинство мнимых трагедий это, по сути, метапьесы, но таковы же большинство

шекспировских хроник и комедий. Все основные пьесы Шекспира — это пьесы о самосознании, о характерах, которые не столько *действуют*, сколько *представляют себя* в той или иной роли. <...> От шекспировского Просперо до шефа полиции в „Балконе“ Жана Жене, все персонажи метатеатра — это характеры в поисках действия» (с. 146–147).

По сути, Сонтаг видит трагедию как трагедию рока. Столкновение героя с судьбой, столкновение с миром и его непреодолимость. Вывод очевиден: Сонтаг — последователь Ницше и его концепции трагедии, воспринявший это учение слишком буквально. Ниспровергая все главные ценности последних веков, Сонтаг отмечает упрощенность религии, приходящей в противоречие с трагедией (с. 149).

«Общеизвестно, что христианской трагедии, в строгом смысле слова, не существует: христианские ценности не совместимы с пессимистическим образом мира в трагедии. <...> Не все беды полностью заслужены, говорит трагедия, существует предельная несправедливость мира. Можно сказать, что решительный оптимизм господствующих религиозных традиций Запада, их желание видеть мир осмысленным препятствует возрождению трагедии на христианской почве, — как, по мнению Ницше, разумность, фундаментально оптимистичный дух Сократа умертвили трагедию в Древней Греции» (с. 149).

Очевидно, что Сонтаг опирается на ницшевскую концепцию трагедии. Но если Ницше за сто лет до Сонтаг предполагал возникновение нового сознания и возрождение трагической формы, то у Сонтаг нет иллюзий по поводу развития античной формы трагического, даже при условии полного упадка христианства и иудаизма. Поэтому особенно важна для нас оценка Сонтаг современной ей ситуации.

Она сформулирована в статье «Единая культура и новое мировосприятие». Сонтаг утверждает, что особый язык новых

произведений требует особого восприятия — усилия, затраченного зрителем. Зритель становится соавтором. Композиторы Штокхаузен и Кейдж, хореограф Каннингем, художник Уорхол предлагают форму, в которую зритель может вкладывать что-то свое, а от исполнителя требуется импровизация. Сонтаг утверждает, что к этому времени «сложилась внелитературная культура». То есть явление, бурно провозглашенное на рубеже веков символистами, к 60-м годам полностью реализовалось. В этой связи кажутся наивными и явно запоздалыми исходные утверждения Х.-Т. Лемана, провозгласившего в 1990-е свободу театра от драматургии.

Сьюзен Сонтаг удается в конце концов сформулировать те принципиально новые качества, которые возникли в переломную эпоху 60-х. Для Сонтаг очевидно, что пресловутое противопоставление «физиков» и «лириков», культивировавшееся не только в первой половине XX века, но и позднее, — проблема надуманная. Это разделение проявляется на уровне ремесла, подделки под культуру. В подлинной творческой реализации происходит единый процесс создания произведения, придание идее адекватной формы, которая строится всегда по художественным законам.

Именно таким образом объясняется и новое понимание «форм социальной жизни». Неприятие «буржуазного» общества выражается в стремлении превратить все формы жизни в творческие акции.

Важно, что при этом возникает ощущение некоего «смягчения» произведения искусства. Оно не противопоставляется жизни, не стремится к иллюзии. Оно, как уже отмечалось выше, представляет новые способы жить.

На фоне разговоров об отрицании культуры происходила повсеместная театрализация жизни. Только в наше время стало очевидным, что теперешняя перформативность и акционистичность — возмож-

ность придать любому действию черты художественного акта — утвердились в 60-е годы. Сонтаг выявила это принципиальное изменение уже тогда.

Это очевидное «расширение» искусства никак не ведет к его упрощению. Удовольствие от знакомой мелодии и узнаваемого характера в романе перестает быть свойством художественного произведения. Новое искусство противоположно даже в этом. Сонтаг называет его «антигедонистичным» (что вовсе не противоречит аристотелевскому определению искусства как наслаждения от познания).

Новое искусство требует усилия от воспринимающего, оно серьезно. «Новая серьезная музыка ранит слух, новая живопись не ласкает взгляд, новые фильмы и то немного, что интересно в прозе, не проглотишь без труда» (с. 318).

Но тут мы сталкиваемся с неким смещением понятий. Характеристика новой ситуации, даваемая Сонтаг, полностью совпадает с концепцией модернистского искусства, предложенной в 1920-е годы Х. Ортегой-и-Гассетом (в «Дегуманизации искусства» и других работах).

Даже выражение «новое искусство» у авторов совпадает. Все то, чем характеризует новую ситуацию Сонтаг, названо Ортегой применительно к уже утвердившемуся тогда модернизму. Теперешняя (в 60-е) ситуация совсем другая. Новое искусство не только отвергало «буржуазную» культуру, но и стремилось преодолеть разрыв между элитарностью новых форм и художественными потребностями общества.

Сонтаг «выправляет» это смещение понятий, указывая на многообразие возникающих моделей, ориентированных на разные слои общества. Действительно, нет

теперь единой модернистской концепции, а есть множественность моделей искусства. «Новое мировоззрение подчеркнуто плюралистично, оно открыто для мучительной серьезности и для забавы, шутки, ностальгии» (с. 319).

Эту мысль о множественности моделей Жан Франсуа Лиотар сделает главным доказательством своеобразия «постмодерна».

Научные и художественные воззрения Сюзен Сонтаг были оценены современниками, но в то время параллельно развивалось несколько научных искусствоведческих направлений: структурализм, постструктурализм, постмодернизм.

Идеи Сонтаг (прежде всего отказ от «интерпретации») заложили основу теорий, ставших актуальными в искусствоведении в конце XX века. Очевидный пример — теория перформативности Э. Фишер-Лихте. Те явления, которые стали определяющими в культуре рубежа XX–XXI веков, невозможно «интерпретировать», понять в условиях традиционного искусствоведения: «Перформанс такого рода невозможно адекватно описать с помощью традиционных эстетических теорий. Он в корне противоречит принципам эстетической теории герменевтики, направленной на истолкование художественного произведения, ввиду того, что речь шла не о том, чтобы понять действия...»².

Именно выход на первый план зрительских ощущений и процесса становления произведения на глазах зрителей акцентирует в своей программе Сонтаг: «Впечатления, переживания, абстрактные формы и стили чувств значат ничуть не меньше. И современное искусство обращено к ним» (с. 315).

В. И. Максимов

Примечания

¹ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С. 313. Далее страницы указываются в тексте.

² Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 26.

Авторы номера

Быкова Татьяна Юрьевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

Контакты: publish@rgisi.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Гальцова Елена Дмитриевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, профессор Российского государственного гуманитарного университета.

Контакты: galtsova05@mail.ru

Иванова (Чиркова) Наталия Георгиевна — преподаватель отделения славянских языков и литератур Гарвардского университета.

Контакты: chirkov@fas.harvard.edu

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

Некрасова Инна Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: nekrassova-inna@mail.ru

Преснякова Оксана Вячеславовна — аспирантка кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: oksanapresnyakova@gmail.com

Сашеко Вячеслав Владимирович — кандидат культурологии, доцент кафедры театрального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Беларусь).

Контакты: slavkion@tut.by

Учитель Константин Александрович — доктор искусствоведения, доцент кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: uchitel@bk.ru

Authors

Tatiana Bykova – PhD (Arts), researcher, St. Petersburg State Theater Library.
Contacts: publish@rgisi.ru

Elena Galtsova – Dr. Sc. (Philology), leading researcher, Institute of World Literature of Russian academy of sciences (IMLI RAS); full professor, Lomonosov Moscow State University and the Russian State University for the Humanities.
Contacts: galtsova05@mail.ru

Yury Vasiljev – PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: juravasiljev@mail.ru

Natalia Ivanova (Chirkov) – preceptor, Dept. of Slavic Languages and Literatures, Harvard University.
Contacts: chirkov@fas.harvard.edu

Inna Nekrasova – Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: nekrassova-inna@mail.ru

Vadim Maksimov – Dr. Sc. (Arts), Head of Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Oksana Presnyakova – post graduate student, Dept. of Producers in Performing Arts, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: oksanapresnyakova@gmail.com

Vyacheslav Sascheko – PhD (Culturology), associate professor, Dept. of Theatre Art, The Belarusian State University of Culture and Arts.
Contacts: slavkion@tut.by

Konstantin Uchitel – Dr. Sc. (Arts), associate professor, Dept. of Producers in Performing Arts, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: uchitel@bk.ru

Аннотации

К. А. Учитель

К Диббук-проекту: о проблемах воплощения пьесы С. А. Ан-ского

Пьеса «Диббук» С. А. Ан-ского широко известна благодаря спектаклю Е. Б. Вахтангова, занявшему свое место в истории русского и израильского театра. В статье рассматривается менее известный сюжет о том, как два великих композитора — Альбан Берг и Джордж Гершвин — приступали к созданию опер по мотивам пьесы Ан-ского. Обоим не удалось реализовать свои замыслы. Рассматриваются сложности на пути пьесы к русской сцене, в связи с этим возникает также история утраты и обретения первоначального русского текста пьесы.

Ключевые слова: С. А. Ан-ский, «Диббук», Джордж Гершвин, Альбан Берг, русская драматургия, опера, еврейская культура.

Е. Д. Гальцова

«Тиара века» Поля Клоделя и Ивана Аксенова в контексте театральных и переводческих исканий 1910 — начала 1920-х годов

Статья посвящена переводу И. А. Аксеновым двух частей трилогии П. Клоделя о Куфонтенах, названному «Тиара века» (1922), а также истории спектакля в театре, а затем в мастерских Вс. Э. Мейерхольтда. Анализ перевода и сценической судьбы «Тиары века» заставляет задуматься над вопросом о соотношении между жанрами мистерии и революционной трагедии в советском театре начала 1920-х гг., использовавшем иностранную драматургию.

Ключевые слова: П. Клодель, И. Аксенов, Вс. Мейерхольд, советский театр, мистерия, трагедия, рецепция иностранной культуры, перевод.

И. А. Некрасова

К истории восприятия драматургии Поля Клоделя в России начала XX века

Статья содержит обзор публикаций, посвященных творчеству П. Клоделя в России 1900–1920-х гг., и русских переводов его пьес, составленный с учетом новых сведений. Раскрывается псевдоним автора нескольких статей о драматургии Клоделя и одного из переводчиков пьесы «Обмен» Е. Панна (К. И. Фельдман). Делается попытка прояснить историю создания этого перевода (совместно с поэтессой Л. Н. Вилькиной), положенного в основу самой первой постановки Клоделя в России, в Московском Камерном театре в 1918 г.

Ключевые слова: П. Клодель, русские переводы Клоделя, «Обмен», Е. Панны, К. И. Фельдман, Л. Н. Вилькина.

О. В. Преснякова

К вопросу о советско-австрийских театральных связях 1920–1930-х годов

В статье рассмотрены основные советско-австрийские театральные связи 1920–1930-х годов, проанализированы некоторые аспекты взаимного влия-

ния русской и австрийской театральными культурами указанного периода. Это и жизнь русских эмигрантских театров в Вене, в том числе театров-кабаре и театров малых форм, и гастрольные туры советских театров в 20-е годы, и деятельность политических кабаре Вены. Отдельное внимание уделяется малоизученной теме создания Интернационального театра в Советском Союзе при участии режиссера Карла Штернберга.

Ключевые слова: русско-австрийские связи, советско-австрийские связи, кабаре «Синяя птица», Яков Южный, Интернациональный театр, Карл Штернберг, Франц Теодор Чокор, Макс Рейнхардт.

Т. Ю. Быкова

Гастроли Московского театра «Синяя блуза» в Германии в 1927 году

Московская «Синяя блуза» имела в основе своей живую газету. Она была организована в 1923 г. по инициативе Бориса Южанина и под его руководством сформировалась в профессиональный театр. В 1927 г. «Синяя блуза» по приглашению Международной организации рабочей помощи отправилась в заграничную поездку по Германии. Знакомство немецких зрителей с новым искусством малых форм имело широкий артистический и политический резонанс. Гастроли «Синей блузы» активизировали процесс развития агитпропа в Германии, почти во всех ее городах стали возникать аналогичные немецкие труппы.

Ключевые слова: агитпроп, живая газета, синтетический актер, эстрадные формы и приемы, Международная организация рабочей помощи, революционное искусство.

Н. Г. Иванова

«Учить надо для будущего»

Статья посвящена выдающемуся актеру, режиссеру, драматургу и педагогу Л. Ф. Макарьеву. Анализируется его педагогический путь, влияние на него Ф. Ф. Зелинского, профессора историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, историка античной культуры, и идей «Славянского Возрождения», у истоков которого, помимо Зелинского, стояли Вяч. И. Иванов и И. Ф. Анненский. Рассматривается деятельность Макарьева — актера, режиссера, активного участника тюзовского движения и театрального педагога. Автор пишет о педагогическом творчестве Макарьева, основываясь на личных воспоминаниях.

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, Ф. Ф. Зелинский, Вяч. И. Иванов, И. Ф. Анненский, А. И. Пиотровский, С. Э. Радлов, А. В. Луначарский, А. А. Брянцев, Н. Н. Бахтин, З. И. Лилина, историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, «Славянское Возрождение», Ленинградский театральный институт, ЛенГЮЗ, театр для детей, театральная педагогика.

Творческая встреча Л. Ф. Макарьева с молодежью 15 декабря 1946 года

Публикация, вступительная статья и комментарии Ю. А. Васильева

Воспроизведение стенограммы беседы выдающегося театрального педагога Л. Ф. Макарьева с театральной молодежью, хранящейся в архиве библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Макарьев излагает свои взгляды на послевоенную театральную педагогику, на идеи К. С. Станиславского,

на основы органического творчества актера и на значение открытий физиологии и психологии в понимании глубинных процессов актерского искусства.

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, К. С. Станиславский, Ю. М. Юрьев, А. Я. Таиров, А. С. Пушкин, И. П. Павлов, Ленинградский театральный институт 1939–1946 гг., история актерского искусства, театр для детей, театральная педагогика.

Письмо Л. Ф. Макарьева Г. А. Товстоногову (декабрь 1971 года)

Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева

Публикуемое письмо отражает реакцию Л. Ф. Макарьева на статью Г. А. Товстоногова «Режиссер — актер — образ», опубликованную в № 10 журнала «Театр» за 1971 г. Принимая безоговорочно мысли Товстоногова о перевоплощении как особого рода артистическом мышлении, Макарьев вместе с тем уточняет некоторые положения статьи и излагает свое понимание феномена перевоплощения.

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, Г. А. Товстоногов, К. С. Станиславский, М. А. Венецианова, Е. С. Калмановский, Ю. М. Зандберг, актерское и режиссерское искусство, методология К. С. Станиславского, проблема сценического перевоплощения.

Л. Ф. Макарьев

Заметки о «преображении» актера

Подготовка к печати, публикация, предисловие и комментарии Ю. А. Васильева

В публикацию входят восемь не публиковавшихся ранее заметок из «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева. Отталкиваясь от положений К. С. Станиславского об актерском перевоплощении, Макарьев излагает свое понимание процессов вхождения актера в роль и вводит в педагогическую практику понятие «преображение».

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, К. С. Станиславский, Н. О. Гриценко, М. Редгрейв, Д. Н. Журавлев, И. И. Лапшин, П. В. Симонов, П. М. Якобсон, актерское искусство, психология актерского творчества, театральная педагогика.

Summary

Konstantin Uchitel

To the *Dybbuk* project: the problems of realization of the play by S. A. An-sky

The play *The Dybbuk* by Semen An-sky is widely known thanks to the performance of Evgeny Vakhtangov that took its place in the history of the Russian and Israeli theater. In the article we examine the less known story about how two great composers – Alban Berg and George Gershwin – began to create operas based on the play of An-sky and, consequently, failed to complete their plans. We also discuss the difficulties in the way of the play to the Russian stage, and in this connection, the story of loss and later regaining of the original Russian text of the play arises as well.

Keywords: Semen An-sky, *The Dybbuk*, Alban Berg, George Gershwin, opera, russian dramaturgy, jewish culture.

Elena Galtsova

***Tiara of the Age* by Paul Claudel and Ivan Aksenov in context of innovations in theatre and translation of 1910–1920s**

The article dwells on the I. Aksenov translation of two parts of the P. Claudel' Coufontaine trilogy called *Tiara of the Age* (1922), as well as on the history of the play in the Meyerhold theater, and then in the workshops. Analysis of the translation and the scenic live of *Tiara of the Age* makes us think over the question of the relationship between the genres of mystery and revolutionary tragedy in the Soviet theater, using foreign drama in which, among modern writers.

Keywords: P. Claudel, I. Aksenov, Vs. Meyerhold, *Tiara of the Age*, soviet theatre, mystery, tragedy, foreign culture reception, translation.

Inna Nekrasova

To the history of perception of Paul Claudel's drama in Russia in the early 20th century

The article contains an overview of the Russian publications devoted to the drama and poetry of Paul Claudel in the 1900–1920s and of the Russian translations of his plays, based on new information. Here is revealed the pseudonym of the author of several articles on Claudel's drama and one of the two translators of his play *L'Echange*, E. Panne (like K. I. Feldmann). The article attempts to clarify the history of the creation of this translation (together with the poetess L. N. Vilkina); on the basis of this translation, the first Claudel's performance was staged in Russia at the Moscow Chamber Theater in 1918.

Keywords: Paul Claudel, russian translations of Claudel, *L'Echange*, E. Panne, K. I. Feldmann, L. N. Vilkina.

Oksana Presnyakova

Soviet-Austrian theatre relations in 1920–1930

The article is dedicated to some aspects of Russian-Austrian theatre relations and interference between two theatre cultures of this period. It is about the

existence of the Russian exile theatres in Vienna, including cabaret and small theatres, guest-performances of the Soviet theatres in 20-th, political theatre in Vienna. Much attention is given to the foundation of the International theatre in Soviet Union in 1930-th, that was conceivably accomplished with the participation of the Austrian theatre director Karl Sternberg.

Keywords: Karl Sternberg, Max Reinhardt, russian-austrian theatre relations, russian exile theatres in Vienna, *Blaue Vogel* cabaret, Yakov Juzhny, International theatre in Leningrad.

Tatiana Bykova

Touring of the Moscow Theater Blue Blouse in Germany in 1927

Moscow group Blue Blouse was founded as a successor to the living newspaper in 1923 upon the initiative of Boris Yuzhanin and under his leadership formed in a professional theater. By invitation of Workers International Relief the Blue Blouse went on touring in Germany in 1927. The acquaintance of German spectators with the new art of small forms had a wide artistic and political resonance. The Blue Blouse's tour intensified the agitprop movement in Germany, their example encouraged similar companies across the country.

Keywords: agitprop, living newspaper, syntetic theatre, variety forms and techniques, Workers International Relief (Die Internationale Arbeiterhilfe), revolutionary art.

Natalia Ivanova

«Teaching is for Future»

Analysis of the work of outstanding actor, director and teacher of acting Leonid Makaryev. Special attention is driven to Makaryev's activities in pedagogy, to the influence on him of professor F. Zelinsky who was prominent expert in history and culture of Ancient Greece and Rome at Dept. of History and Philology of St. Petersburg University, and of ideas of *Slavic Renaissance* — that were developed by Zelinsky, V. Ivanov, I. Annensky. Life and work of Makariev as the actor, the director, the participant of movement of creating theatre for children, the teacher of theatre is described from the point of view of memory of the author of this article.

Keywords: Faddey Zelinsky, Vyacheslav Ivanov, Innokenty Annensky, Adrian Piotrovsky, Sergei Radlov, Anatoly Lunacharsky, Alexander Bryantsev, Nikolai Bakhtin, Zlata Lilina, Dept. of History and Philology of St. Petersburg University, *Slavic Renaissance*, Leningrad Institute of Theatre, Theatre for Young Spectators, theatre for children, theatre school.

Leonid Makaryev Meets Young People of Theatre. December 15, 1946

Publication and foreword by Yuri Vasiljev

Shorthand record of meeting of the outstanding teacher of theatre Leonid Makaryev with young audience, it has survived at collection of the library of St. Petersburg branch of Russian Theatre Union. Makaryev explained his vision of theatre pedagogy of post-war period, of Stanislavsky theory, of basics of natural creative acting, of research in physiology and psychology of acting art.

Keywords: Leonid Makaryev, Konstantin Stanislavsky, Yuri Yuriev, Alexander Tairov, Alexander Pushkin, Ivan Pavlov, Leningrad Theatre Institute in 1939–1946, history of acting, theatre for children, theatre pedagogy.

Letter of Leonid Makaryev to Georgy Tovstonogov of December, 1971

Publication, comments and afterword by Yury Vasiljev

This letter is the response of Leonid Makaryev to Georgy Tovstonogov's paper *Director – Actor – Role* that was published in the journal *Theatre* (1971, № 10). Makaryev agrees to basic thoughts of Tovstonogov concerning phenomenon of impersonation as a specific creative mentality. At the same time Makaryev comments on certain points of the article and explains his own understanding of impersonation.

Keywords: Leonid Makaryev, Georgy Tovstonogov, Konstantin Stanislavsky, Maria Venetsianova, Yevgeny Kalmanovsky, Yuri Zandberg, acting, directing, Stanislavsky Method, impersonation in acting.

Leonid Makaryev

Notes on actors' "transformation"

Prepared for publishing and commented by Yury Vasiljev

This article consists of eight fragments from *The diary of theatre teacher* by Leonid Makaryev that were never published before. Starting point for Makaryev's reflections is theory of impersonation that was created by Stanislavsky. Makaryev presents his own understanding of transition of an actor into role and he proposes another notion for theatre theory: "transformation".

Keywords: Leonid Makaryev, Konstantin Stanislavsky, Nikolai Gritsenko, Michael Redgrave, Ivan Lapshin, Pavel Simonov, Pavel Yakobson, acting, psychology of acting, theatre pedagogic.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron – the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.
Russian State Institute of Performing Arts
Mokhovaya St., 34
St. Petersburg
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.



Подписано в печать 11.12.2017. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,1.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1264

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.