

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2021 № 2 (36)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.
(председатель Экспертного совета)
Богданов И. А.
Васильев Ю. А.
Галендеев В. Н.
Голдовский Б. П.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Некрасова И. А.
Песочинский Н. 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)

Подписной индекс в каталоге
Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2021

Содержание

Историческая перспектива

Хек А. А. Судьба драматургии Альфреда де Мюссе
на русской сцене XIX века3

Арканникова А. В. Шаржи М. Блика
на артистов петербургских театров30

Зеркало сцены

Мальцева О. Н. «Вано и Нико» Роберта Стуруа.
Внутреннее устройство и смыслообразование спектакля46

Драма и театр

Жерновая Г. А. Хор и герой как проблема характера
в поздних трагедиях Эсхила («Эвмениды»)59

Ветринский И. Ю. Идеи Гэльского Возрождения
в пьесе Брайана Фрила «Переводы»72

Аудиторный практикум

Датешидзе К. Л. Первые шаги в освоении
актерской профессии84

Красовский Ю. М. Театр. Начало.....94

Мастера

Зон Б. В. К вопросу о способностях
к сценической деятельности
Подготовка текста к публикации, вступительная заметка
и публикация Ю. А. Васильева 108

Авторы 117

Аннотации 119

А. А. Хек

Судьба драматургии Альфреда де Мюссе на русской сцене XIX века

Альфред де Мюссе родился в Париже 11 декабря 1810 года. Литература была у Мюссе в крови. Его отец издал собрание сочинений Руссо, старший брат Поль писал романы, литературным человеком был и дед Мюссе. Маленький Альфред был крайне впечатлителен. В четыре года он впервые влюбился, а в лицее Генриха IV сверстники называли его «неженкой» и «девчонкой». Он увлекался живописью, рисовал в духе Делакруа. С юности Мюссе стремился к высшим кругам общества, был дружен с герцогом Орлеанским, посещал известные салоны; в кругу романтиков слыл самым светским человеком. Мюссе был настоящим денди: носил широкий бархатный воротник, узкие брюки голубого или розового цвета, большой галстук и высокий цилиндр. Эксцентричность внешнего вида дополняла нервозность и некоторая плаксивость. «Хорош как херувим»¹, он быстро, но глубоко влюблялся и с легкостью влюблял в себя. Любовь стала главной темой Мюссе. Почти все его произведения — о любви. Любовь в них не фон, не интрига, не формальная связка, она самоценна. Любовь — как событие и сюжет, смысл и форма.

Мюссе запырлялся от всех, горько страдал, порхал с одного бала на другой и безбожно кутил. Казалось, блистательная жизнь увлекала его больше литературы, но в литературу он бежал от жизни. С возрастом он все меньше писал, все больше любил водку и шахматы. Мюссе умер рано, в сорок семь лет. Произведения Мюссе и он сам дышали юностью, цветом чувств, любовью и болью. Превращать «слезы в жемчужины» могла только тонкая, еще

не очерствевшая душа. Мюссе потому и волнует, что любовь у него порой «зефирная» и легкомысленная, порой тяжелая и серьезная, но всегда искренняя, а боль — всегда отражение свежих ран чувствующего сердца.

Первой изданной книгой Мюссе стал сборник стихотворений «Сказки Италии и Испании» (1829). Романтики с радушием приняли молодого поэта в свой круг за дерзость, свежесть и вольное обращение с классическими традициями. В этом сборнике наиболее всего заметно влияние романтической среды на творчество Мюссе. Поиск новых форм, экзотические краски, индивидуализм, кураж и юношеский запал.

«...Вдруг явился молодой поэт с книжечкой сказок и песен и произвел ужасный соблазн. <...> Откровенная шалость любезного повесы так изумила, так понравилась, что критика не только его не побранила, но еще сама взялась его оправдывать...»², — так удивлялся один из его почитателей в России, А. С. Пушкин.

Еще в 16 лет Мюссе писал другу: «Я хотел бы быть Шекспиром или Шиллером, или совсем не писать»³. Уже в первых его произведениях видна не только дань романтизму, но и одновременная насмешка над его художественными принципами. Мюссе слишком волен даже для романтиков, он явно над ними иронизирует. В знаменитой «Балладе луне» Мюссе сравнивает один из важнейших образов романтиков, луну, с точкой над «i». Одни, как Пушкин, восхитились озорством и издевкой сборника, другие захлебывались негодованием.

Главные черты проступают уже в раннем творчестве Мюссе. Он много и страстно пишет о любви, пробует себя в различных жанрах. Иронизируя, Мюссе определяет дистанцию между собой и романтиками, но сам романтиком быть не перестает. Его романтизм другого кроя, не сшитый по лекалам. Уже после исследователи творчества Мюссе называли его «романтик, рожденный классиком»⁴. «Он из семьи Рабле, Монтеня и Лафонтена. Если вначале он и драпировался в романтические лохмотья, то теперь можно подумать, что он рядился в маскарадный костюм с целью посмеяться над растрепанной литературой того времени»⁵.

Мюссе выбрал своим художественным идеалом правду чувства. Остальные не могли простить ему вечную отстраненность, иронию и обособленность. Сам Мюссе не причислял себя ни к одной из школ, скептически подходил к любому течению и остерегался любых правил, черпая отовсюду лишь необходимое для своей музыки:

Да, я сражался в двух враждебных лагерях,
Удары наносил и стал известен миру.
Мой барабан пробит — сижу на нем без сил,
А на моем столе Расин, припав к Шекспиру,
Спит возле Буало, который их простил⁶.

Он был популярен в обществе, его все любили, но таланта в нем не признавали: «Бедняга Альфред — прелестный юноша и обаятельный светский человек, но, между нами говоря, он никогда не умел и никогда не научится сочинять стоящие стихи»⁷.

Еще скептичнее современники относились к драматургии Мюссе. Интерес к театру появился у Мюссе давно. С юношества он принимал участие в домашних светских спектаклях, в стиле которых и будет позже писать пьесы. Первая же пьеса, драматическая поэма «Каштаны из огня», вышла уже в сборнике «Сказки Испании и Италии».

1 декабря 1830 года впервые была поставлена пьеса Мюссе — «Венецианская ночь, или Свадьба Лауретты» в театре «Одеон». Это история, в которой все пошло не по плану. Пьеса была построена по мелодраматическому канону. В Лауретту страстно влюблены бедный музыкант Разетта и полусказочный князь, очарованный девушкой только по ее портрету. Разетта вручает Лауретте кинжал, чтобы та убила мешающего им жениха. Но Лауретта увлекается князем и даже не думает его убивать, Разетта напрасно ждет развязки под балконом. Казалось бы, незадачливому влюбленному остается, по закону жанра, покончить с соперником или с собой. Но тут происходит нечто неожиданное. Вопреки «парикастой» напыщенности мелодрамы, Разетта стремительно удаляется от ожидаемого финала: долго не раздумывая, он запрыгивает в проплывающую мимо гондолу с шумной компанией и присоединяется к веселью. Парижская публика не оценила полемичность пьесы. К тому же на премьере актриса, исполнявшая Лауретту, оперлась на свежевыкрашенную решетку и на ее белом платье остались зеленые полосы. Зал дружно захохотал. Постановка провалилась.

В ответ на собственную неудачу писатель выпустил сборник «Спектакль в кресле» (1832). В название сборника Мюссе вложил противопоставление современного театра тому личному театру, который возникает в воображении читателя. В этом театре нет неловких актеров и капризных зрителей, а на сцене может происходить все что угодно. Мюссе позволил фантазии руководить действием. Мысленно уносясь в заоблачные дали, писатель с удовольствием нарушал правила и создавал драматургию для чтения. Сцена в начале XIX века во многом была рутинной, поддавалась новым течениям неохотно и всеми силами сохраняла традиции классицизма. Поэтому многие романтики того времени обратились к драме для чтения — Байрон,

Шелли, Мериме. Еще в самом начале творческого пути Мюссе его пьесы были признаны несценичными. Да и сам автор, публикуя драматические произведения в журнале «Revue des Deux Mondes», уже не задумывался о сценическом воплощении — Мюссе принял решение больше не писать для театра.

Однако судьба распорядилась иначе. В 1837 году Мюссе все же был поставлен. Правда, не на родной, французской сцене, а в России. В течение XIX века русская сцена открывала для себя Мюссе. Всего по его пьесам было поставлено пять спектаклей: «Женский ум лучше всяких дум» («Каприз»), «Два замечания» («Дверь должна быть или открыта, или закрыта»), «Осел и ручей», «Диана Форнари» («Каштаны из огня») и «Лорензаччо».

Не обнаружив идеала в жизни, автор искал его в искусстве, в литературе; писал во всевозможных жанрах, которые были ему в то или иное время близки. В драматургии Мюссе существуют две крайности: драматическая пословица и историческая драма. Они обозначили не только границы века, но и словно бы очертания, пределы исканий писателя. Русская сцена XIX века освоила весь объем драматургии Мюссе в последовательном движении от пословицы через комедию и драматическую поэму к исторической драме.

«Женский ум лучше всяких дум».
1837–1844

Первой пьесой Мюссе, представленной на русской сцене, стал «Каприз». «Этот маленький акт, — писал Теофиль Готье, — крупное литературное событие. Со времени Мариво французская комедия не видела ничего более тонкого, хрупкого и изящно-радостного, чем этот прелестный шедевр, погребенный в журнальных страницах и открытый теперь русскими в Петербурге...»⁸.

«Каприз» был напечатан в «Revue des Deux Mondes» 15 июня 1837 года. Со-

бытия пьесы происходят в доме молодой семьи Шавиньи. Матильда тайно вяжет мужу кошелек, но, когда работа практически окончена, выясняется, что ему уже сделала подарок некая кокетка мадам де Бланвиль. Матильда понимает, что граф Шавиньи ухаживает за мадам де Бланвиль. Мадам де Лери решает помочь подруге и проучить волокиту. Ловко и остроумно ведя светскую беседу, Лери очаровывает Шавиньи, выманивает у него кошелек кокетки и бросает его в огонь в обмен на кошелек Матильды. В итоге Лери открывает графу глаза на любящую и страдающую жену, муж признает свои ошибки.

Действие пьесы движет череда мелких капризов, из-за которых герои попадают в курьезные ситуации. У каждого есть своя прихоть, которую герои желают исполнить. Матильда вяжет кошелек мужу, хотя они «уже целый год женаты»⁹, и сама при этом понимает, что «станут смеяться, если кто-нибудь это узнает», ведь так не принято. О правилах, принятых в обществе, знает Шавиньи: «я всё забываю, что я твой муж, и отворяю дверь слишком скоро» (в браке была не принята порывистость чувств, кроме того, «приличный» муж не станет быстро входить в комнату, чтобы жена могла спрятать любовника). Соблюдает Шавиньи и другое негласно установленное в светском обществе правило — если ты женат, обязательно нужно волокнуться за какой-нибудь дамой. Это прихоть Шавиньи (что констатирует и де Лери — «это так, прихоть»), и принять кошелек мадам де Бланвиль тоже стало для него небольшой прихотью. Неистовое желание Матильды во что бы то ни стало заполучить кошелек чужой женщины («мне непременно хотелось») породило в Шавиньи детский каприз пойти наперекор. Проницательная де Лери почувствовала странную человеческую особенность — совершать поступки играючи, исходя из одного только мимолетного желания. Если Матильда встает на колени

со слезами, то Шавиньи — со смехом. Свои поступки Шавиньи совершает легкомысленно, не заботясь о последствиях: «Вам предлагают не наслаждение без любви, но любовь без огорчений: прихоть, если вам угодно...». Де Лери решила ответить Шавиньи капризом на каприз: «вы приносите эту жертву... ничтожную, прихоти еще более ничтожной». В основе всех поступков персонажей лежит магическое, иррациональное «я так хочу».

В том же 1837 году А. Н. Очкин¹⁰ перевел пьесу и опубликовал ее в журнале «Библиотека для чтения» в № 7/8. В это время А. М. Каратыгина ознакомились с пьесой в оригинале и пожелаала поставить ее в свой бенефис. 15 октября 1837 года было дано разрешение на постановку спектакля, и уже через полтора месяца пьеса увидела свет рампы.

Спектакль прошел 8 и 28 декабря с явным успехом. Что так привлекло зрителей в небольшой пьеске с незамысловатым сюжетом? «Вся прелесть... заключается, конечно, в умении тонко вести разговор так, чтоб зритель забыл, что он в театре, и представил бы себе, что перед ним болтают не актеры, а настоящие светские люди. Каратыгиной и Сосницкому удалось довести публику до такой иллюзии. Со стороны русских артистов это настоящий подвиг. В наших великосветских салонах тогда, так же как и теперь, порусски не разговаривали, и потому нет ничего труднее, как вести светскую болтовню (*une causerie*) на нашем родном языке»¹¹.

Упоминает А. И. Вольф и переводчика: «Прекрасный перевод г. Очкина облегчил немного этот труд для исполнителей»¹². Позже появится еще несколько переводов, но работу А. Н. Очкина можно с уверенностью назвать самой точной и близкой к поэтике Мюссе.

Жанр «Каприза» — *proverbe* (драматическая пословица). Подобные одноактные пьесы предназначались для светских

салонов. Сюжет возникал из пословицы, которая сообщалась в финале. В данном случае пословицей послужила последняя реплика Шавиньи — «*le jeune curé fait les meilleurs sermons*» (что в дословном переводе звучит как «молодой священник читает самые лучшие проповеди», а в переводе Очкина — как «женский ум лучше всяких дум»).

В провербах Мюссе практически нет событий, драматическое действие целиком погружено в разговор. По мнению А. А. Григорьева, такие произведения обладают намеренной недовершенностью мысли, смысловым многоточием: «Один намек, полуслово, улыбка высказывают более, нежели целая длинная речь»¹³. В «Капризе» это особенно выражено в быстрых переходах с темы на тему: «**Шавиньи**. Чего же ты надеялась?.. Что это значит? **Матильда**. Ты едешь на бал? Каким ты франтом!..», «По твоим словам я думала... Часы не спешат». Герои не говорят напрямую, но намекают друг другу: «**Шавиньи**. Дома у тебя Штраусовы вальсы? <...> **Матильда**. Да, они здесь. *Теперь* (курсив мой. — А. Х.) тебе их нужно?», не уступает персонажам и автор: «(Она рассматривает его [кошелек] и потом возвращает) **Матильда**. Очень мил. Какой это цвет?».

Мы узнаем все о героях через их, казалось бы, незатейливые диалоги. Крайне интересна сцена двойного обмана: «**Шавиньи**. Вы как будто ее знаете. **Госпожа де Лери** (с притворным смущением). Я? О, нет! (Шавиньи смотрит на нее с удивлением; потом снова начинает ходить по комнате)». По движениям Шавиньи понятно: он догадался, что де Лери лжет, но не смекнул, что эта умная женщина изображала притворство намеренно, чтобы сбить его с толку; настоящего обмана Шавиньи не замечает до самых последних сцен. Легкая дымка игры, изысканность дорогой безделки очаровывает, увлекает; светский мир кажется совсем неопасным, ошибки в нем легкомысленные и легковесные, игра

в чувства и чувствами не имеет последствий (совершенно иной, правдивый исход мы можем увидеть в другой пословице Мюссе, «Любовью не шутят»). Жизненный, прозаичный по содержанию разговор вырастает в настоящий театр, где играют не только актеры, но и сами персонажи.

Помимо изящной выверенности слога и психологической точности персонажей «Каприз» отличается ненавязчивой бытовой конкретикой. Герои пьесы говорят о реально существовавших людях и ситуациях: «Чудо, как эта Пальмира шьет» (портниха Пальмира Жаниссе) и др. Когда Шавиньи возвращается с бала, мадам де Лери якобы читает статью доктора Санд в «Revue des Deux Mondes»: «очень милая статья, об орангутангах». Эта реплика двусмысленна и саркастична. Во-первых, де Лери читает журнал, в котором печатался сам Мюссе. Во-вторых, в журнале действительно 15 марта была напечатана статья доктора Рулена об обезьянах, а 1 апреля — главы из романа Жорж Санд «Mauprat». Так Мюссе иносказательно издевается над своей бывшей любовью, писательницей Жорж Санд. Вкрапленные в монологи упоминания госпожи де Лери о дантисте («ты знаешь, моя милая, дантисты всегда советуют кричать, когда выдергивают зуб») или о каретных очередях на бал — изображают современные Мюссе реалии Франции. Позже это будет причислено французскими критиками к достоинствам пьесы. Мюссе дает французам их самих.

Русского зрителя вряд ли бы интересовали подробности французской жизни. В рабочем варианте рукописи за 1837 год, по которой ставился спектакль, были вычеркнуты все сцены, связанные с описанием быта. Рабочий экземпляр пьесы претерпел еще ряд небольших изменений. Были убраны некоторые «непристойные» для русской сцены первой половины XIX века эпизоды, например

поцелуй и монолог Шавиньи о том, что в отношениях он ценит свободу. Зачеркнута и вся сцена, связанная с разговором о мадам де Бланвиль, за которой ухаживает Шавиньи. Исключены были: реплика про любимый цвет парикмахеров, сцена с пропажей платьев, фраза о том, что Матильда будет носить кошелек на груди, откуда его может достать муж, сцена с ковриком из собольих хвостов, сцена с портнихой и высмеиванием знатных особ¹⁴. Из совместной сцены Шавиньи и де Лери не было убрано ни одной строчки.

В сценическом тексте не осталось практически ничего, кроме очищенного от бытовых подробностей диалога-дуэли между мужчиной и женщиной. Дуэль изящная и виртуозная, опасная и безобидная, светская забава и острое оружие одновременно, — она была настолько насыщена французским шиком, что интересовала гораздо больше бытовых подробностей. Игра-состязание мужчины и женщины воздушна, призрачна, не скована гирями времени: в ней нет ни прошлого, ни будущего, ни современного, она всегда о вечном и потому всегда пленительна, не может выйти из моды. То, что писал Мюссе, целиком взято из жизни и доведено мастерством языка до вневременности искусства.

Proverbe Мюссе не обладал драматическими достоинствами «больших» жанров или сценическими эффектами мелодрамы и водевиля и потому мог привлечь зрителя только игрой актеров, зажатых в пространстве между камином и чайным столиком. Динамичные диалоги, словесная игра создавали обширнейшее поле для реализации особого актерского обаяния: роли Шавиньи и де Лери сами по себе артистичны. Роль играющего, разыгрывающего человека — самая театральная и потому самая привлекательная для актера. Усложнялось все тем, что в спектакле всего три персонажа, за исключением слуги, а большая часть драматургического

материала состоит из сцен вдвоем — Матильда — Шавиньи, Матильда — де Лери, де Лери — Шавиньи. Диалоги словно раскрывают все виды взаимоотношений. Таким образом, успех пьесы целиком и полностью зависел от игры актеров.

8 декабря 1837 года должны были играть: гр. Шавиньи — И. И. Сосницкий, Матильда — В. Н. Асенкова, слуга — А. А. Краюшкин, мадам де Лери — А. М. Каратыгина. Но в афише значится приписка: «Роль графа Шавиньи, за болезнью г. Сосницкого, будет играть г. Максимов 1». Первым в роли Шавиньи выступил А. М. Максимов. Можно представить, что такая замена оказалась удачной. Максимов получал в основном роли первых любовников, поэтому (несмотря на то, что роль Шавиньи все же трудно отнести к амплу любовника) уже мастер своего дела, он мог прекрасно сыграть восхищение де Лери — Каратыгиной. Отзывы об игре Максимова были положительными, но без особых восторгов: «Г. Максимов (граф) и г-жа Асенкова (Матильда) удовлетворительно исполнили свои роли»¹⁵. Возможно, потому, что «в ролях первых любовников он являлся необыкновенным франтом и недостаток одушевления возмещал часто криком»¹⁶. У Шавиньи много тонких переходов в эмоциях, а повышенный, высокопарный тон может разорвать кружево человеческих чувств, оказаться неуместным, огрубить некоторую наивность персонажа.

Что же касается И. И. Сосницкого, то роль Шавиньи вполне соотносится с его основными ролями. Сосницкий «совершенствовал свой талант в обществе, был принят в лучших гостиных, играл превосходно молодых светских людей»¹⁷. Он играл волокит и молодых повес, а роль графа Шавиньи можно назвать вполне рядовой в комедиях подобного плана. Сосницкий подходил на эту роль как внешностью — «высокий, с чертами лица продолговатыми и тонкими», так и манерой игры — «сложившийся по типам француз-

ской комедии»¹⁸, он умел свободно и быстро перевоплощаться, играть роли, совершенно разные по своему содержанию. Роль Шавиньи отличается стремительной сменой настроений. За одну сцену он меняет свое отношение от «мадам де Лери, вы удивительно кстати...» до «что за сумасбродная женщина»; от «я никогда его [чай] не пью» до «мне бы хотелось выпить чашечку»; от «мы, право, с вами поссоримся» до «Эрнестина, я вас обожаю». Помимо этого, Сосницкий (как и Максимов) уже был партнером А. М. Каратыгиной в «Молодых супругах» А. С. Грибоедова, где взаимоотношения между героями отчасти схожи с взаимоотношениями в «Женском уме...».

Матильда — чувствительная, наивная и любящая молодая женщина. «Главное очарование Асенковой находилось в глазах, какого-то неопределенного цвета, темно-голубоватого, беспрерывно блиставших, как два огонька, и взгляд которых мог изобразить по воле все, что хотел»¹⁹. В основе роли Матильды комичный, ненатуральный драматизм, что превращается в милую глупость. Важно показать эту комичность, небольшую преувеличенность, но беззлобно и так наивно-искренне, чтобы та не превратилась в гримасу и шутовство. Воздушная, очаровательная Асенкова как нельзя лучше могла сыграть эту роль, ведь «кто хоть раз ее видел, трудно было вообразить себе что-нибудь милее и привлекательнее»²⁰. Матильда молода и уносится в своих мыслях слишком далеко, она буквально разговаривает с кошельком. Главную прелесть в исполнении Асенковой составляли одиночные сцены Матильды, когда героиня эмоционально открыта и говорлива. Об игре актрисы в этом спектакле почти ничего неизвестно, поэтому можно только представить, как монологи Матильды, а в особенности сцена, когда она жалеет кошелек (а вернее, себя), вызывали в зале снисходительную улыбку: «Твои свежие цвета не полиняли

от этого ужасного разговора... я чувствую, что я люблю тебя... О нет, рука, которая тебя связала, не решится тебя погубить».

Однако главной в постановке являлась А. М. Каратыгина, «которая с неподражаемым искусством, или лучше сказать, с удивительною верностью природе представила светскую, умную, любезную, веселую женщину»²¹. Рецензент отмечает ловкость ее игры и натуральную неприужденность²². Героиня Каратыгиной «двигала» действие, а сама актриса стала главным украшением спектакля.

Амплуа светской дамы — это была ее сфера. О постоянных удачах ее в этом репертуаре можно судить по большому количеству сходных отзывов в разных изданиях. Например, в «Молве» пишут, что «она своим присутствием превращает нашу комическую сцену в гостиную; она вводит на ней избранный светский тон, приемы лучшего общества...»²³. О чудесной метаморфозе «сцена — гостиная барского дома» пишет и П. И. Юркевич после премьеры пьесы Мюссе: «Ее роли — светских женщин, милых, веселых, образованных, кокеток и ветрениц; ее сфера — гостиная; ее назначение — представлять маркиз или герцогинь; ее солнце — блеск бриллиантов и восковых свечей»²⁴. Критик рассказывает об «удовольствии» и «наслаждении», испытанном от игры Каратыгиной: «Какая простота и вместе, какая прелесть в разговоре, во всех движениях! Сколько благородства, невинного кокетства и веселости в манерах, сколько иронии в ее насмешках, какое тонкое знание всех легких оттенков светской женщины! Нет, это была не Каратыгина! Это была какая-нибудь маркиза!»²⁵ Не только зрителям представлялось, будто они «перенеслись в душистый будуар de la Chaussee d'Antin», но и «сама артистка была под властью этого очарования»²⁶.

Созданию такой атмосферы способствовал характер Каратыгиной. Она вела себя в подобных спектаклях так же, как

и в жизни. Была живой, общительной, с чувством собственного достоинства и ощущением влияния, с благородным воспитанием и «школой» светского этикета. Каратыгина свободно переносила свою манеру общения на сцену и точно так же легко очаровывала зрителей, как мог ею вмиг очароваться и постоянный посетитель светской гостиной, и мимоходом заглянувший туда господин.

Немаловажную роль сыграло близкое знакомство Каратыгиной с Францией. Во время пребывания А. М. Каратыгиной в Париже в 1822–1823 годах большое влияние на нее оказала знаменитая актриса Comédie-Française мадемуазель Марс. Не случайно Ф. В. Булгарин сравнивает двух актрис: «...кроме г-жи Марс в Европе не было такого гибкого женского драматического таланта, как талант А. М. Каратыгиной»²⁷. Французская актриса проходила с юной Колосовой некоторые роли. Сама Марс много выступала в высокой комедии, в ролях *grande coquette*, а Каратыгина переняла часть ее репертуара совместно с умением в совершенстве вести подобные роли. Есть неуловимая закономерность между обучением у Марс и выбором пьесы Мюссе. Именно мадемуазель Марс обратила внимание А. М. Каратыгиной на драматургию Мариво. Творчество Альфреда де Мюссе во многом является продолжением художественной линии мариводажа.

«Мы уверены, что маленькая комедия... поддерживаемая превосходною игрою г-жи Каратыгиной, будет долговечна на нашей сцене, и, верно, многим доставит истинное удовольствие»²⁸. Знала ли тогда редакция «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“», насколько она окажется права? «Женский ум...» действительно приобрел достаточно устойчивые позиции в репертуаре и появлялся в афише Александринского театра вплоть до 1861 года, а в Москве до 1864-го. Каратыгина в роли де Лери пригласилась также императору, за что тот пожаловал ей

драгоценный подарок. Спектакль оказался очень популярен, зритель поддавался французскому очарованию. За 1838 год его давали пять раз (учитывая многообразие репертуара Александринского театра в период 30–40-х годов, для небольшой пьески это немало), в зимний и весенний период.

В том же 1838 году «Женский ум...» заявил о себе на московской сцене. Спектакль состоялся 27 апреля в Большом театре. Роль Матильды исполняла П. И. Орлова-Савина, мадам де Лери — Н. В. Репина, слуга — Г. Кочетовский. Знаменательно, что первым исполнителем роли Шавиньи в Москве стал И. И. Сосницкий, уже игравший с А. М. Каратыгиной.

Московский премьерный спектакль получил положительный отзыв критики: «Г. Сосницкий был очаровательно-хорош: это его роль, его амплуа, в которых нет ему соперников. То же самое скажем мы и о г-же Репиной»²⁹. По сравнению с петербургскими рецензиями этот отзыв слишком краток, практически не отражает каких-либо качеств спектакля, да и вообще количество отзывов на спектакль в Москве значительно меньше, чем в Петербурге. Центральный в петербургской постановке спектакль (порядок пьес 8 декабря 1837 года — «Фрегат Надежда», «Женский ум...», «Тайна моего дядюшки») в Москве оказался на позициях «между прочим»³⁰.

За 1838 год спектакль был сыгран в Москве всего один раз, в то время как в Петербурге он шел регулярно. Вновь Москва увидела Мюссе только в 1840 году, то есть спустя два года. Почему реакция на одну и ту же пьесу оказалась такой различной?

Возможно, все дело в смещении опорных точек. Сосницкий, уже игравший с успехом в Петербурге, перетянул основное внимание на себя, но в пьесе центром была мадам де Лери. Московский спектакль не имел развития потому, что отсутствовало главное: Каратыгина — де Лери.

Обаяние Сосницкого отодвинуло Н. В. Репину на второй план — «то же самое скажем мы и о г-же Репиной» (сравнивают не с ней, но сравнивают ее; она не особая, главная, притягивающая, каковой была Каратыгина, а *такая же*).

Возможно, это была не совсем ее роль. Репина пользовалась большой популярностью. Играла она «с замечательной простотой и чувством: вместе с нею зритель переживал все перипетии героини пьесы»³¹. Но Орлова-Савина, например, считала Репину завистливой и капризной³², де Лери же по натуре открыта и доброжелательна. Природа игры Репиной несходна с природой роли де Лери. Мадам де Лери требовала точности и выверенности, как требует меткости слова ловкий диалог. Особенно это важно в сцене де Лери и Шавиньи, которая представляет собой искусную словесную дуэль со сменой тактик. В партитуре роли де Лери нет долей, нет сильных и слабых моментов чувства, смена тактик — здесь лишь вариации одного сильного лейтмотива; де Лери — это *ostinato* «Каприза». Поэтому Н. В. Репина не смогла найти внутри спектакля такие эпизоды, из которых бы отдельно рождалось вдохновение. Принцип же игры А. М. Каратыгиной — «художественная обдуманность в сочетании с живостью исполнения»³³. Она буквально выстраивала свои роли, что как раз гармонично сливалось с природой мадам де Лери. Воображение рисует, как изящно звучали в устах влиятельной и обаятельной Каратыгиной маленькие капризы де Лери: «Просто горячей воды, с капелькой чаю и только запахом сливок», «еще кусочка два [сахару]... немножко сливок... и капельку горячей воды». Как обворожительно она помыкает графом с помощью безделок: «ну, так налейте мне [чаю]» — «так выплесните его». Какая-то особая притягательная женская манкость, эмоциональность актрисы в сочетании с грациозностью, живым оптимизмом и умом могла довести до

желания повиноваться, преклоняться и служить ее героине. Де Лери словно доставляла при этом особое удовольствие не только персонажу Сосницкого и Максимова (превращения из всеильного мужа в восхищенного и побежденного «раба любви»), но и тем, кто сидел в зрительном зале. Не в силах оторвать глаз зрители ловили каждый жест и каждое слово Каратыгиной.

Итак, спектакль был возобновлен в Москве только в 1840 году, но, опять же, не получил резонанса. «Женский ум...» сыграли 6 сентября 1840 года и 11 апреля 1841-го и в течение семи лет не играли. Информация об этих спектаклях скудная. «Женский ум...» возобновили во время гастролей А. М. Максимова в Москве, который, как и И. И. Сосницкий, уже играл графа Шавиньи с А. М. Каратыгиной. В остальном состав был прежним. Повторилась история с И. И. Сосницким.

В 1841 году А. М. Каратыгина отправилась на гастроли в Москву вместе с мужем, В. А. Каратыгиным, и привезла в числе спектаклей и «Женский ум...». 11 апреля московская публика с восторгом приняла мадам де Лери Каратыгиной. Графа Шавиньи в этот раз играл Д. Т. Ленский, Матильду по-прежнему исполняла П. И. Орлова. Ленский «интересовал своим остроумием, находчивостью, своим умным, часто едким экспромтом, чтением своих прекрасных переводов из Беранже и, наконец, своими капризами, которые часто доходили до ребяческой наивности»³⁴.

Московские газеты и журналы запестрились отзывами об исполнительском мастерстве А. М. Каратыгиной. Знаменательно, что грациозность ведения поединка Каратыгиной—де Лери оценили самые строгие критики, опытные дуэлянты — светские барышни. «Конечно, не найдется образованного человека, которого бы она не привела в восторг своею игрою. Но испытанные судьи ее в этой роли — это наши милые дамы высшего круга. Они-то не

находили слов для хвалы ее»³⁵. Не только зрители оценили игру Каратыгиной, но и непосредственно актеры, а именно Орлова, игравшая в этой же пьесе: «...она всегда была со мной очень любезна. А я восхищалась ею в комедиях»³⁶.

Московская критика была единодушна: «Как хорошо изобразила г-жа Каратыгина прекрасную, блестящую светскую женщину; она так легко, так верно присвоила себе все приемы лучшего круга; право, любая светская кокетка позавидовала бы ее ловкости в обращении»³⁷. Рецензент не нашел равных Каратыгиной, и даже популярная с 1837 года в Москве П. И. Орлова «еще так молода, так недавно вступила на драматическое поприще, что ее нельзя поставить в параллель...»³⁸.

Зрители подтверждали — игра Каратыгиной не сравнима с игрою других актрис. Вышло так, что мадам де Лери стала практически собственной, личной ролью А. М. Каратыгиной. Она изначально задала такую высокую планку, нашла такое соприкосновение с ролью, что уже никто не мог достигнуть ее уровня, а значит, не мог добиться успеха в этой роли. В исполнении Каратыгиной пьеса Мюссе поистине становилась невесомой, воздушной, прозрачной, как газовая ткань, вышитая золотой нитью. Морализаторское начало жанра в «Капризе» отсутствует. Эта пьеса-пословица ничему не учит, уносит зрителя в прекрасный мир чистого искусства, где мы не задумываемся о поступках героев, а просто восхищаемся их утонченной поэтичностью и аристократической элегантностью, получаем эстетическое удовольствие.

После гастролей «Женский ум...» вернулся на петербургскую сцену и был сыгран два раза в 1841 году (24 ноября, 4 декабря) и два раза в 1843-м (6 и 22 сентября). В апреле 1841 года умерла В. Н. Асенкова, и ее место заняла В. В. Самойлова: «Г-жа Самойлова 2-я... играла с чувством, с большим старанием, удачно

выражая все тонкости этой комедии высшего тона. С радостью приветствуем молодую артистку, являющуюся на подмогу г-же Каратыгиной, единственной поддержке нашей высокой комедии!»³⁹ Публика оценила пьесу и игру актрис, однако Максимов играл «холодно», «бесчувственно» и «принужденно»⁴⁰. По какой причине у А. М. Максимова появилось охлаждение в этой роли, сказать сложно. После смерти Каратыгина Максимов возьмет себе часть его репертуара, возможно, роли в небольших пьесах перестают интересовать его уже на этом этапе.

Спектакль должен был состояться в 1841 году еще один раз, чего не произошло. Известно об этом стало из-за анекдота, случившегося с Н. А. Некрасовым. Некрасов в «Пантеоне русского и всех европейских театров» указал, что в январе в первый бенефис дан был проверб Мюссе и «„Женский ум“ вышел действительно „лучше всяких дум“ автора „Подставного и отставного“...»⁴¹. «Северной пчелой» с сарказмом и возмущением было замечено, что «если г-н Н. Н. был в театре в бенефис г-жи Каратыгиной, как же могла ему пригрезиться пьеса... которая совсем не была играна?»⁴² Узнав о казусе, «Пантеон» напечатал оправдание: в афише *proverbe* был указан, но «по несчастию, не попала тогда *вторая* афиша... в которой возвещено было об отменении этой пьесы. Просмотрев все новые пьесы упомянутого бенефиса, г. Н. Н., не досидев спектакля, ушел из театра...»⁴³.

Невольно присвоив себе роль мадам де Лери, А. М. Каратыгина обеспечила сценическую жизнь не только этой комедии Мюссе, но и в целом всей его драматургии. Каратыгина находилась в дружественных отношениях с четой Алланов⁴⁴ и посоветовала Л. Аллан-Депрео включить «Каприз» в свой репертуар. Вместе с мужем, исполнившим роль Шавиньи, Аллан впервые сыграла *proverbe* Мюссе на французском языке 4 декабря 1843 года в Ми-

хайловском театре. Спектакль приглянулся зрителям, и Каратыгина «зарекомендовала» Аллан вернуться во Францию именно в роли де Лери, при этом проверб был «дотоле... никому из других артистов французского театра почему-то неизвестный...»⁴⁵. В 1847 году супруги Аллан вернулись в Париж, и 27 ноября 1847 года на сцене театра Comédie-Française Франция с удивлением увидела своего драматурга в новом свете. «Она [Аллан] восхитила им парижан, и один из тамошних рецензентов, рассказывая об открытии русской артисткой неизвестного французам перла в их литературе, заканчивал статью стихом:

C'est du Nord maintenant que nous vient
la lumière!»⁴⁶

Необычайное оживление в театральных и литературных кругах Парижа кратко и емко отметил И. С. Тургенев: «Le „Caprice“ de Musset continue à faire fureur ici...»⁴⁸. После успеха «Каприза» Франция начала активно ставить пьесы Мюссе, и каждая из них делала театру большие сборы. Аллан в роли де Лери публика приняла с радостью, восторгом, и «после того Альфред Мюссе, Скриб и прочие знаменитые драматурги стали наперерыв писать для нее новые роли»⁴⁹.

Каратыгина не расставалась с ролью де Лери вплоть до окончания карьеры и относилась к числу «любимейших»⁵⁰. 17 октября 1844 года актриса вышла на сцену с прощальным спектаклем, куда включила «Женский ум...». Билеты были раскуплены сразу с появлением афиш, и перекупить их нельзя было уже ни за какие деньги. «Ее вызвали за первую сцену и десять раз по окончании комедии. <...> В этот вечер двадцать два раза раздавалось в театре имя Каратыгиной при громе неподкупных рукоплесканий»⁵¹.

Описывая последний спектакль, критики не обращались ни к качествам пьесы, ни к актерской игре, посвятив строки трогательной сцене прощания публики «с необыкновенным женским умом, какой

только когда-либо украшал русскую сцену... Среди грома рукоплесканий и восклицаний были... слезы... и А. М. Каратыгина сама не могла удержаться от слез. Посыпались цветочные венки и букеты цветов на сцену. А. М. Каратыгина хотела что-то сказать, или даже сказала, но мы не слышали... Она плакала, плакала из благодарности, видя такую любовь к себе публики, такое блистательное доказательство, что труды ее не пропали, что талант ее оценен и что она оставляет после себя память!...»⁵²

«Женский ум лучше всяких дум».
1844–1864

После ухода А. М. Каратыгиной со сцены «Каприз» ставился еще 20 лет. Период с 1837 по 1844 год оказался самым ярким и решающим в истории комедии. О спектаклях последующего времени почти ничего неизвестно.

«Каприз» и творчество Мюссе в целом, однако, не исчезали из поля зрения. В 1850 году о «Капризе» вспоминает А. В. Дружинин в «Письмах иногороднего подписчика»: «Пословицы его: „Каприз“ и „Надо, чтоб дверь была отворена или заперта“ так хороши, умны и занимательны, что не удивляться им может только человек, привыкший восторгаться только перед колоссальными статуями и с презрительным равнодушием проходящий мимо вазы Бенвенуто Челлини, за то только, что объем ее незначителен»⁵³. Прежде всего читателей притягивает отточенность и одновременно легкое дыхание слога, «его комедии шеголеваты и окончены, как каменное кружево на готическом здании»⁵⁴.

Но не все разделяли восторг Дружинина: в 1881 году В. М. Гаршин писал, что Мюссе «уж очень скучен, как „Губернские ведомости“»⁵⁵. Аристократизм и изящество казались уже избитыми, французский шик полинял и выцвел из-за «провинциальной» тяги к излишней вычурности. Взгляд оказался «замылен» мишурой пере-

делок. От подобных пьес начинало отдавать пресловутой рафинированностью, пошлым мещанским вкусом.

В 1845 году в Париже Бокадж, режиссер театра «Одеон», рискнул поставить «Каприз», но постановка была сорвана⁵⁶.

В Петербурге интерес к «Капризу» после ухода Каратыгиной значительно ослаб. Только в 1851 году спектакль вновь появился на афише. На смену Каратыгиной пришла П. И. Орлова. Актриса стала чрезвычайно популярной и теперь уже играла не Матильду, а главную героиню, мадам де Лери. Вместе с Орловой играли: Шавиньи — А. М. Максимов, Матильда — А. М. Читау, слуга — Г. М. Максимов 3-й. Спектакль прошел 19 июля и больше в этом году не повторялся. В 1852 году — только один спектакль 9 июля, да и то лишь потому, что заболела Самойлова 2-я и спектакль с ее участием был отменен. В 1853 году Орлова выступила в роли де Лери еще два раза.

Последний раз Орлова исполнила роль де Лери в 1854 году в Москве. А. Т. Сабурова позвала ее на свой бенефис, Орлова привезла с собой «Каприз». 22 и 24 октября спектакль прошел с успехом. «Громом рукоплесканий встретила московская публика свою бывшую любимицу, которую она так давно не видала»⁵⁷. Сама Орлова вспоминает: «Театр был полон. Говорили, что если бы он был так же велик, как огромная Театральная площадь, то все-таки не вместил бы всей публики, желающей меня видеть»⁵⁸.

В 1857 и 1861 годах в спектакле играла В. В. Самойлова, теперь уже главную роль, де Лери. Самойлова «была артисткой той же школы, к которой принадлежала и Каратыгина 1-я. Она играла умно, всегда с достоинством и величественно, но была артистка холодная»⁵⁹. Описание Самойловой, оставленное А. Григорьевым, кажется созвучным с натурой «Каприза»: «Не прелесть силы, а прелесть слабости составляет особенное свойство ее наружности: это,

собственно, не образ, обозначенный рельефно, а светлый призрак, легкое, воздушное видение»⁶⁰. Но спектакль не заинтересовал публику: «Пословица эта слишком растянута и наполнена довольно скучной болтовней, но ее очень удачно исполнили»⁶¹. Вместе с Самойловой в спектакле играли Максимов и А. Борисова.

В Москве же по отношению к «Капризу» все вдруг перевернулось. Пьеса прежде не вызывала большого интереса, с гастролей Каратыгиной в 1841 году о ней забыли на семь лет до 1848 года, когда «Женский ум...» почему-то решили сыграть «по обновлении первый раз». Актерский состав указан не был и, скорее всего, остался тем же. Спектакль начал идти с неожиданным постоянством: 3 раза в 1848-м, 4 раза в 1849-м, 3 раза в 1850 году. После спектакль был сыгран только один раз в 1853 году и по одному разу в 1856 и 1857 годах. Играл в «Женском уме...» и И. В. Самарин.

В 1862 году в роли де Лери выступила Г. Н. Федотова. Тогда еще совсем молоденькая актриса, она играла в летнем театре в Петровском парке. А. И. Урусов запечатлел ее игру в своей статье: «Роль г-жи де-Лери в пословице Мюссе была самою трудною из всех. Молодой артистке приходилось играть роль великосветской кокетки лет 30 (на самом деле в оригинале Лери 25 лет, возраст героине прибавили еще со времен Каратыгиной. — А. Х.)»⁶². Игра Федотовой оказалась иной по отношению к прежде принятой. Если Каратыгина превращала сцену во французскую гостиную, то Федотова «была русской женщиной в этой роли... силою и правдою своего таланта присвоила себе все то, что было общечеловеческого в ее роли, — и оказалась от всякого подражания, от всякого стремления представить настоящую *m-me de Légu*, до которой нам, собственно, никакого нет дела»⁶³. Урусов приходит к выводу, что роль де Лери в исполнении

Федотовой «была самая умно-обдуманная и понятая»⁶⁴. Хотя не все было идеально: «В некоторых местах артистке изменял голос, и она впадала в довольно неприятную монотонность дикции. От этого недостатка г-жа Познякова не совсем отрешилась и до сих пор (например, в последнее представление „Женский ум“)»⁶⁵. Возможно, что Федотова в этой роли резонировала, уходила в мораль, пыталась «восстановить справедливость», преподать неверному мужу и зрителям настоящий урок, в духе уроков Крылова и Шаховского⁶⁶. В роли Матильды дебютировала В. Ф. Гельцер (в то время воспитанница). О ее игре сказано кратко: «Этот дебют позволяет надеяться, что молодая артистка пойдет по пути естественности и правды»⁶⁷.

В 1863–1864 годах (последние годы «Женского ума...») роль де Лери исполняла Е. Н. Васильева. Матильду играла А. А. Воронова, Шавиньи — Н. Е. Вильде. Известно, что в исполнении Васильевой «Женский ум...» шел уже в другом переводе: «единственная из пьес Альфреда де Мюссе, которая держится на нашем текущем репертуаре и перевод которой приписывают О. О. Сенковскому (барону Брамбеусу)»⁶⁸. Васильева играла роль ловкой кокетки: «Посмотрите ее, наконец, во французской комедийке Мюссе „Женский ум“, и вы подивитесь разнообразию этого таланта»⁶⁹.

Спустя столько лет Мюссе вызывает у зрителя скромный интерес, зато писатели начинают активно подражать ему, например А. М. Жемчужников в «Странной ночи», В. А. Соллогуб в «Сотрудниках, или Чужим добром не наживешься» и многие другие. «Теперь с легкой руки Альфреда де Мюссе все принялись у нас писать „драматические пословицы“»⁷⁰. С одной стороны, это, казалось бы, создавало Мюссе популярность и авторитет, с другой же — насыщало репертуар пьесами с некачественным подражанием, в которых от

грации и изящества оставались только выпренность и жеманство. Действительно стоящие и тонкие вещицы терялись на фоне бесконечных маркиз и баронов, целующих ручки и выкручивающих словесные па. Какая разница, хороша или плоха пьеса, если пианино и чайный столик уже успели набить оскомину?

Получилось так, что со временем сам театр стал небрежно относиться к пьесе, она сделалась ему неинтересной. Урусов отмечает, что в Малом театре слишком плохи декорации, «на аксессуары тоже обращено мало внимания. ...Когда г-жа де Лери должна читать журнал *Revue*, перед ней положили лист белой бумаги. Это, конечно, мелочь, не стоящая внимания, но она шокирует, а совокупность подобных мелочей составляет положительный недостаток»⁷¹.

Пьеса Мюссе «нашла себя» в эпохе актерского театра, «Каприз» твердо вошел в театральную практику. Удачный и слаженный актерский ансамбль создавал пьесе успех. Такой «рабочей» пьесой можно легко заполнить репертуар, но она становилась общим местом, уже не вызывала прежнего восторга.

Более того, из императорских театров «Женский ум...» переместился на сцены провинциальные, и даже был напечатан новый перевод в разделе «*Домашний театр*». Императорский лоск ушел, пьеса стала «провинциальной» и «домашней». В 1896 году в «Новостях сезона» печатают, как играли «Женский ум...» в Рязани. Княжна Б. Н. Гагарина, планировавшая исполнить де Лери (в спектакле ее звали мадам де-Лезан), заболела, отчего ее срочно пришлось заменить «молоденькой, 17-летней институткой, правда очень хорошенькой и грациозной, но совершенно неопытной в сценическом отношении и всего менее подходившей к... роли „*grande coquette*“»⁷². История эта сама по себе комична. «Институтку наши разодели очень парадно; вся она, сиявшая до-

рогими бриллиантами, среди волн кружевных воланов, — была прелестна, — но отсюда до образа рассчитанной великосветской кокетки было, как до звезды небесной, далеко. Князь Александр [Волконский], игравший... виконта де-Шавиньи, своей художественной, строго рассчитанной игрой еще сильнее... выдавал все недостатки игры своей партнерши, и хотя занавес упал под гром оглушительных рукоплесканий, — но чувствовалось и понималось... аплодисменты вызваны... не игрою юной артистки, а приветливым снисхождением к ее неопытности...»⁷³.

Появилась странная тенденция. На роль мадам де Лери стали ставить актрис совсем молодых, едва ли не только дебютировавших. Так происходит и с «институткой» в Рязани, и с Г. Н. Федотовой, а после с В. А. Мироновой. Возможно, это был своего рода экзамен, по игре в салонной пьесе можно понять, как артистка в целом держится на сцене. Конечно, никакой пользы для художественной стороны спектакля это не имело. Роль требовала игры точной и обдуманной в деталях, изысканной; следовало иметь большой актерский и особый жизненный опыт, потому как откуда брать подобное обращение на сцене, как не из самой жизни, из привычек светского общества.

Да, «Женский ум...» еще долго оставался на афише, но современникам он уже казался устаревшим, неинтересным, неуместным. Всё было иначе в период, когда в спектакле играла Каратыгина. «Женский ум...» звучал во времени гармонично, им восхищались, его любили, сам спектакль был маленькой прихотью публики. Под конец же своей театральной жизни он все больше походит на рудимент, пережиток. Взгляд на театр постепенно менялся, актеры, сами зрители становились другими: «Скажут: сама публика любит эти французские пьесы. Действительно, публика их любит. Но какая публика? Партер да два ряда лож; но это еще не вся публика: надо

думать и о другой ее половине»⁷⁴. Спектакль уже не устраивал: публика отрекалась от идеализированного света и остро ощущала появившуюся фальшь. А фальшь возникала оттого, что артисты играли нечто далекое, теперь совсем неблизкое по духу и зрителю, и самому актеру. Тонкая французская ирония, мимолетная игра слов плохо улавливается на слух. Пословицам Мюссе было неуютно, душно в мире Островского. В пьесах Мюссе быт не был главным. В них жила тоска по совершенству, изящной красоте, остроумному, игривому диалогу. Герои Мюссе, будь то захудалый лавочник или великосветская кокетка, — говорят на одном языке, на языке поэзии.

«Дверь должна быть или открыта, или закрыта». 1849

«Осел и ручей». 1861–1862

В середине XIX века помимо «Каприза» были поставлены еще две пьесы Мюссе: «Дверь должна быть или открыта, или закрыта» и «Осел и ручей».

«Дверь должна быть или открыта, или закрыта»⁷⁵ — еще одна пословица. Сюжет пьесы незатейлив: граф заезжает в гости к маркизе, они влюблены друг в друга, но долго не могут решиться на признание, это происходит лишь в самом финале. Почти все рассуждения героев — о любви, но не напрямую, а лишь намеками, недомолвками, с многозначительными паузами, смущением и милым негодованием от невозможности излить свои чувства. Мюссе удивительно точно рисует подробности психологического состояния влюбленного, скрытые под маской приличия и гордости, дает метания взволнованной души.

Как и «Каприз», «Дверь...» могла быть вполне сценична: в этой пьесе мы узнаем Мюссе как мастера создавать драматическое напряжение. На протяжении всей пьесы равновесие едва сохраняется. Несколько раз писатель сжимает пружину действия до предела, складывается ощу-

щение, что герои вот-вот наконец признаются друг другу, но тут же появляется эмоциональный люфт, герои сбиваются перед самым признанием, уходят в посторонние рассуждения, вновь отдаляясь от разрешения конфликта. Кажется, будто в пьесе несколько кульминаций. Но развязка событий, то есть непосредственно само предложение руки и сердца, происходит быстро, даже неожиданно. Для Мюссе представляет ценность не само событие, а те чувства, что испытывают герои перед ним. Кажется, что материя пьесы тонка и призрачна, как и изображаемые автором чувства.

«О пословице... говорить нечего; она уже давно напечатана и известна всему читающему миру; притом пьесам этого остроумного писателя судьба являться на петербургской сцене прежде, чем на парижской, так было с его „Прихотью“ [„Капризом“], так и с этой пословицей»⁷⁶.

«Дверь...» была поставлена Малым театром в Москве в 1849 году. Спектакль был дан под названием «Два замечания». К этому времени пьеса уже шла на Михайловском театре, а перевод был опубликован в «Иллюстрациях» еще в 1847 году и напечатан в 1848 году в типографии К. Трея (Крайя).

Перевод этой пьесы вызвал множество толков. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» пустился в долгое рассуждение о различиях русских и французских и, кажется, остался недоволен не только переводом, но и самой пьесой: «Наш ясный, великолепный, степенный язык — выражение нашей русской природы; а с нею не ладит ни французский язык, ни французская жизнь»⁷⁷. В «Современнике» были менее критичны и справедливо замечали, что при переводе пословиц Мюссе на русский «они непременно должны утратить эту тонкость и этот свежий, прозрачный колорит, которые составляют главное их достоинство»⁷⁸. А. Н. Майков писал, что эта пьеса «необыкновенно гра-

циозна... исполнена драматического движения»⁷⁹, но рекомендовал ее лишь для домашнего театра. При этом и рецензент «Современника», и Майков убеждены: исполнять *proverbe* необходимо артистам искусным, ловким, таким, как Аллан и Плесси. В пьесах Мюссе «каждое слово имеет свой цвет и требует соответственно ему оттенка»⁸⁰.

Спектакль сыграли всего три раза: первый раз в бенефис Ф. Н. Усачева 4 мая на сцене Большого театра, второй — 10 июня на сцене Малого театра, третий — 1 июля в Нескучном саду. Маркизу исполнила Е. Н. Васильева (в девичестве Лаврова 1), графа — И. В. Самарин. Оба они, напомним, в последующем сыграют в «Женском уме...».

Ожидания от спектакля были большими: «Лаврова... выполнит эту роль со всегдашним своим старанием и непринужденною, естественною игрой. Искусство только тогда хорошо, когда умеют им хорошо пользоваться»⁸¹. Островский считал Васильеву «лучшей исполнительницей в комедиях Скриба и современных французских писателей»⁸². Не имея обширного репертуара в Петербурге, Самарин уехал в Москву и роль графа «должна прибавить его репертуар»⁸³. Возможно, прошло так мало спектаклей потому, что пьеса была отягчена переводом. Лишаясь легкости и точности слога, чудесные безделки Мюссе лишаются того, ради чего созданы, — изысканности искусства. В 1876 году «Дверь...» была вновь переведена и отдана в цензуру под названием «Кто прав?». Цензура дала разрешение, но спектакль по новому переводу так и не появился.

Еще одной пьесой Мюссе, поставленной в Малом театре, стал «Осел и ручей». Пьесу перевели В. И. Родиславский и А. А. Майков. В основе сюжета две пары влюбленных, в каждой один из героев боится предстоящей свадьбы. Барон де Вальбрэн должен жениться на графине, но из-за слабости характера боится решительных

и окончательных поступков. Маргарита, двоюродная сестра графини, опасается любви скорее потому, что видит любовь проявлением слабости и ущемлением гордости. Чтобы заставить барона действовать, маркиз предлагает графине разыграть, будто у них роман, и тем самым пробудить ревность не только в бароне, но и в Маргарите, невесте маркиза.

Премьера состоялась 15 сентября 1861 года в бенефис К. П. Колосова. По мнению А. Н. Баженова, «Осел и ручей» был лучшим спектаклем бенефиса. С. В. Шумский исполнял маркиза де Преванна весело и бойко, «в игре его было много порядочности, ловкости и той изящной шутливости, которая удается очень немногим»⁸⁴. А. И. Колосова «мило передала хорошенькую личность маленькой Маргариты». Роли барона и графини показались бледнее, их исполняли Самарин и Н. М. Медведева. Самарин «удачно воспроизвел личность нерешительного барона», а Медведева хорошо изобразила «сдержанную великосветскую женщину»⁸⁵.

Баженов придумал и опубликовал диалог с размышлениями о пьесе. Его вымышленный оппонент не был впечатлен и критиковал автора: «Чересчур эфирный, он уж слишком скоро выдыхается. Пьесы Мюссе похожи на штрихи и прихотливо изогнутые линии... в целом эти каллиграфические орнаменты представляют нечто изящное, ласкающее глаз; но за этим внешним изяществом вы не найдете ничего внутреннего; это форма, не одухотворенная мыслью, без содержания»⁸⁶. Провербы Мюссе — действительно представляют собой точно вылепленную форму, но форма эта одухотворена филигранностью и очарованием искусства. Баженов возразил собеседнику и по-своему высказывался о пьесе «Осел и ручей»: «Смотрится она необыкновенно легко и прежде всего, конечно, потому, что великолепно исполняется»⁸⁷.

После премьеры спектакль прошел также 19 сентября, 19 октября, 7 ноября, 13 декабря в 1861 году и 31 декабря в 1862 году. «Осел и ручей» был сыгран чаще, чем «Дверь...», хотя кажется пьесой менее удачной. Маркиз, как и мадам де Лери, играет, в нем есть средоточие легкости и театральности, но в остальном пьеса тяжеловеснее, прозаичнее других пословиц Мюссе и больше тяготеет к комедии нравов. Возможно, поэтому она активнее шла в Малом театре.

«Каприз». 1896

Совершенно неожиданно «Каприз» промелькнул на русской сцене еще раз в 1896 году. Теперь он появился, конечно, уже не на императорской сцене (не то время), а в частном театре, у Корша в Москве.

Театр Корша активно берется за постановки любых репертуарных кассовых пьес, в том числе и плохих, и старых. Рецензент «Театральных известий» описывает постановку «Минутного заблуждения» Н. И. Куликова и удивляется, «чем руководствовалась дирекция... театра, вынув из пыльного архива эту совершенно обесцветившуюся пьесу»⁸⁸. Можно было бы закономерно ожидать, что на постановку тоже уже «пыльного» «Каприза» критика откликнется подобным образом, но все оказалось иначе.

Через некоторое время «Театральные известия» печатают историю «открытия» «Каприза» для сцены. Совет Каратыгиной, данный Аллан, со временем превратился в ловкий анекдот. Теперь все издания рассказывают о том, как актриса Аллан, услышав о нашумевшем «Женском уме...», попросила перевести ей пьесу на французский, а в ответ получила томик Мюссе с оригинальным текстом писателя⁸⁹. Эта история еще раз напоминает о вкладе А. М. Каратыгиной в становление драматургии Мюссе на сцене. Что немаловажно, ведь позднее о роли госпожи Аллан в театральной истории Мюссе сообщается,

а чтобы найти в этой истории имя Каратыгиной, приходится приложить много усилий.

1896 год утонул в упоминаниях о Мюссе. На страницах «Новостей сезона» зачем-то печатаются воспоминания домоправительницы Мюссе, в «Русских ведомостях» в одном только номере появляется сразу три статьи с упоминанием его имени (рецензия на спектакль Корша, публикация писем Гюго и история пьесы). Несколько изданий сообщают о том, что во Франции по приезде русской императорской семьи был дан парадный спектакль. Конечно, выбор пал на «Каприз», который оказался таким важным, символическим связующим звеном между Францией и Россией. Возможно, новость о постановке «Каприза» для императорской четы подтолкнула театр Корша к собственной постановке. Почему бы не сыграть на случае и не поставить пьесу, о которой все говорят? Более того, Коршем были написаны «новые картины для витебрафа, изображающие парижские торжества по случаю прибытия их величеств»⁹⁰.

Но театр не мог ожидать большого ажиотажа: «Коршевская публика, падкая только на одни новинки, неохотно ходит на пьесы старые, хотя бы они принадлежали и к классической литературе»⁹¹.

«Каприз» был сыгран 18 октября 1896 года в бенефис А. Я. Романовской. Шавиньи исполнял Д. Ф. Константинов, Матильду — Б. Э. Кошева, де Лери (в «Театральных известиях» обозначена как «Де-ля Роз»⁹²) играла В. А. Миронова⁹³. Изначально роль де Лери была назначена А. Я. Азагаровой, но, по причине болезни, ее заменила Миронова, да так и осталась на этой роли во всех последующих спектаклях. Специально для постановки в театре Корша был сделан новый перевод, по словам рецензентов, Н. Корш. Не обошлось без цензуры: «Чего решительно нельзя понять — это купюры, сделанные в пьесе. <...> Все выпущенное очень характерно

для г-жи де Лери и для общего колорита среды»⁹⁴.

Реакция зрителей на пьесу оказалась неожиданной. Если в 50–60-е годы пьесу считали неинтересной и устаревшей, то в 1896 году, еще почти на сорок лет позже, «Каприз» не называют устаревшим и скучным, наоборот, даже отдают должное изящности произведения. Хронология — «расстояние» между *старой* пьесой и *новым* зрителем — позволила рассмотреть особенности пьесы независимо от времени и даже отрефлексировать театральный опыт. Вдруг выяснилось, что русские актеры разучились играть подобную французскую драматургию. Они слишком далеки от нее. Пьеса Мюссе «создана исключительно для французских артистов: в медлительной игре наших исполнителей она представляет собою что-то тяжеловесное»⁹⁵.

Спектакль не имел шумного успеха, получил достаточно отрицательных отзывов, но в основе всех рецензий была мысль о достоинствах пьесы и недостатках актерской игры. После премьеры спектакль прошел еще 21, 24, 27 и 30 октября. Критики с сожалением признавали, что пьеса не по силам труппе.

В «Новостях сезона» по поводу бенефиса Романовской сложили целую шутку, рассказ провинциала о спектакле, который комично, но красочно описывает игру актеров: «Сначала всё жена у мужа кошелек отнимала. На бал ей хотелось ехать, а денег-то нет. Сильно просила. <...> А граф ходит, ручки в брючки, и кошелька не дает. <...> Ходил граф, ходил, помахал руками и уехал. Осталась бедная жена одна. Плакала сначала и в пустом кошельке все деньги искала. Откуда ни возьмись — барыня знакомая, г-жа Миронова. <...> Приезжает граф, и барыня Миронова у него кошелек начала выпрашивать. Граф ей вместо кошелька-то чаю предлагает. Попили чайку и не выдержал граф — отдал кошель, только не будь дурак, деньги-то

раньше вытряс, а кошелек пустой предложил. Рассердилась г-жа Миронова... и швырк его в камин»⁹⁶.

Остальные рецензенты отнеслись к постановке без иронии, но с легкой тенью печали. Кажется, в воздухе появилась тоска — как это было красиво, но как далеко. «В пьесе крупные достоинства... но пьеса требует исполнения артистического, очень тонкого и изящного, и на коршевской сцене показалась немного скучною»⁹⁷. Для роли Лери требуется больше артистичности и актерской точности, а Миронова для этой роли, по мнению рецензентов, слишком молода, «образ вышел и бледнее, и грубее чем нужно»⁹⁸. Еще один рецензент полагает, что Миронова актриса умная, но переигрывала, «более чем нужно давала нам понять, взглядами и улыбками, что она притворяется»⁹⁹. «Театрал» на постановку Мюссе откликнулся сухо: «Миронова играла умно, толково, изящно. Но роль требует отделки слишком артистичной, главная ее прелесть — в нежных оттенках»¹⁰⁰.

Об остальных участниках спектакля писали несколько разочарованно: «От тяжелой, немного вульгарной игры... образы... и вся комедия утратили свой истинный нежный колорит и тонкий аромат»¹⁰¹.

«Диана Форнари». 1896

В том же 1896 году в Петербурге Суворинский театр ставит еще одну пьесу Мюссе, вернее, ее переделку — «Каштаны из огня». Сам Мюссе, создавая драматическую поэму, позаимствовал сюжет у «Андромахи» Расина.

Танцовщица Камарго безумно любит легкомысленного и бессердечного Рафаэля Гаруччи. После того как Камарго понимает, что Рафаэль холоден к ней, из ревности и обиды она побуждает влюбленного в нее аббата Дезидерио убить Рафаэля, обещая в награду свою любовь. Когда аббат исполняет ее просьбу, Камарго осознает случившееся и прогоняет аббата.

В. П. Буренин, автор переделки, добавляет завязку, монолог Федры, меняет имя и профессию главной героини — танцовщица Камарго становится актрисой Дианой Форнари; в переводе Буренина Форнари теряет силу характера и умирает от тоски по возлюбленному. «Содержание поэмы заключает в себе много драматизма, но в форме, приданной ей Бурениным, она не совсем пригодна для сцены»¹⁰².

Прежде чем состоялась премьера в Суворинском театре, эта пьеса была впервые представлена в 1885 году в Общедоступном театре в бенефис И. Н. Варшавского-Долина. Появление подобной пьесы заинтересовало интеллигенцию, которая прежде не посещала Общедоступный театр. «В отдельных сценах драма имела успех. Г-жа Бестужева, игравшая заглавную роль, понравилась публике. У этой начинающей артистки есть неизменные задатки к исполнению драматических ролей. Бенефицианта приняли горячо. В остальных ролях пьеса шла довольно слабо»¹⁰³.

Суворинский театр поставил «Диану Форнари» в бенефис капельмейстера Корде-Ласа. Пресытившегося жизнью повесу Рафаэля играл А. В. Анчаров-Эльстон, но, «видимо, не пожелал заняться этой ролью, так что его исполнение вызывало досадное чувство, тем более что актер этот вообще не лишен огонька. Г. Бастунов... какие чудные данные: голос, фигура, лицо, манеры, умение носить костюм! — и какой леденящий холод исполнения; особенно досаден был этот холод в роли влюбленного и страстного аббата»¹⁰⁴. Бастунов-аббат удачно, с чувством исполнил серенаду. Рецензент особенно выделяет постановочную часть, называет ее красивой и отмечает старания режиссера Е. П. Карпова, который «очень удачно скомбинировал старые декорации, придав им новый и оригинальный вид, и удачно сгруппировал сцену смерти Дианы»¹⁰⁵. Музыкальная часть и старые декорации оказались интереснее, живее актеров.

В 1896 году рядом с «Дианой Форнари» и «Капризом» появлялся «Лорензаччо». Сара Бернар впервые в истории выводит пьесу на сцену. Н. Ф. Арбенин и Д. В. Аверкиев отдают свои переводы «Лорензаччо» в цензуру.

Только что, в № 67 «Театрала» появилась рецензия на «Диану Форнари», № 86 сообщил о постановке у Корша «Каприза», «написанного с отличающимися певца „Ночей“ изяществом и остроумием»¹⁰⁶, а в № 97 уже рассказывается о «Лорензаччо», поставленном Сарой Бернар¹⁰⁷. Наконец, в № 88 извещается о переводе Аверкиевым «Лорензаччо», а в № 89 снова упоминается постановка «Каприза» у Корша.

«Лорензаччо». 1900

Мюссе написал «Лорензаччо» в 1834 году после возвращения из Италии. В основу сюжета легли события, происходящие в Италии XVI века. Флоренцией правит Алессандро Медичи, не обременяющий себя заботами о городе и думающий лишь о собственных удовольствиях. Пьянство, любовные похождения и изгнания неугодных герцогу тяготят город. Лоренцо, двоюродный брат Алессандро, мечтает стать новым Брутом, убить Алессандро во благо Флоренции. Чтобы добиться доверия герцога, Лоренцо изображает развратника и труса, но со временем осознает, что эта роль навсегда срослась с ним. Мотив спасения отечества отступает под натиском личной драмы. Лоренцо оказывается перед необходимостью спасения собственной души.

Убедившись, что республиканцы не воспользуются смертью герцога, Лоренцо все же стремится к убийству. Страшный выбор становится делом чести и потребностью оправдаться. Еще точнее: душа, принесенная в жертву, спорит с той маской, которую носит Лоренцо.

Герой тяготится исполнением роли, которую он сам выбрал. В то же время его попытки оправдаться вызывают необходи-

мость идти до конца. Борьба с собой, борьба против уродливой маски, которую он так долго носил, приобретает трагический смысл.

Увы — после смерти Алессандро уставший Лоренцо не чувствует ничего, кроме недолгого облегчения мук и безразличия ко всему. Он уже не боится умереть сам, и смерть быстро находит его: главный герой погибает от руки неизвестного убийцы. Править Флоренцией назначен безвольный Козимо Медичи, народ радостно выкрикивает его имя. Усилия и вся история Лоренцо будто обесцениваются и теряют смысл. Все возвращается на круги своя. Кажется, в этой горькой пьесе вообще нет спасения.

Первая попытка поставить «Лорензаччо» была сделана в 1896 году, в год «Каприза» в театре Корша (а в Михайловском театре «Каприз» шел и в 1900 году). Была создана переделка, проводились читки пьесы в доме Арбенина, на которых присутствовал П. Н. Орленев, но на сцену спектакль не попал.

«Лорензаччо» состоялся по прошествии четырех лет в бенефис Орленева, 2 февраля 1900 года в театре Суворина. Дрaму приспособил к сцене Н. Ф. Арбенин. Распределение ролей было следующим: Лорензаччо — П. Н. Орленев, герцог Алессандро Медичи — В. П. Далматов, Филиппо Строцци — К. В. Бравич, Пьетро Строцци — Я. С. Тинский, Кардинал Чибо — К. Н. Яковлев, Маркиза Чибо — Л. Б. Яворская.

После исполнения Орленевым роли Лоренцо пьеса Мюссе разошлась по провинциальным театрам. Многие актеры перенимали репертуар Орленева, в том числе и «Лорензаччо». Например, уже осенью 1900 года «Лорензаччо» был поставлен в Смоленске антрепренером Наровским: «Пьеса была горячо принята публикой. Кстати, не лишним считается упомянуть, что местная администрация не решалась выпустить афишу, несмотря на то, что „Лорензаччо“ разрешен для по-

становки на провинциальных сценах. Только после усиленных хлопот распорядителя труппы удалось спасти пьесу от чрезмерной бдительности»¹⁰⁸.

Интерес к пьесе был вызван не только исполнением Орленева. В «Лорензаччо» виделась тема бунта личности. И впоследствии, уже в XX веке пьеса не раз привлекала мотивом бунта, хотя главный герой, конечно, вовсе не однозначный бунтарь. Поступок потребовал всех сил Лоренцо, душа его иссушена праздностью и беспутством. Он — невольник, он — герой-жертва.

Цензоры изначально отнеслись к пьесе с большим недоверием. Переделка Аверкиева была сперва не допущена цензурой и только после направления на пересмотр разрешена в 1896 году. На переделку Арбенина было выпущено три отдельных допусков к постановке: сперва на императорские сцены 27 ноября 1896 года, потом отдельный допуск к постановке на сцене Литературно-артистического кружка 3 января 1900 года, и только затем, 2 июня 1900 года, вышло разрешение для частных сцен. На императорской сцене «Лорензаччо» так и не был поставлен. Слишком «революционной» могла показаться пьеса, хотя желание ее поставить в Малом театре имели прежде и А. И. Южин, и А. П. Ленский.

Арбенин значительно изменил изначальный порядок сцен, а цензурой было вымарано все связанное с недовольством властью. Слишком откровенные выражения были заменены более приличными; любое упоминание имени герцога Алессандро (в переводе Александра) было вычеркнуто; указания на то, что Кардинал Чибо — духовник, исключались, отчего немного терялась логическая нить в ситуации Маркизы Чибо; реплики, особенно красноречиво призывавшие к бунту, были тщательно отфильтрованы; политический спор Строцци, старшего и младшего, был заметно сокращен, а мотивы убийства

герцога незаметно свелись к простому самоутверждению и честолюбию Лоренцо.

Цензура несколько упростила, снизила образ Лорензаччо. Из-за цензурных правок и перестановок сцен бойкие и живые диалоги пьесы оказались расшатаны, потеряли энергию, юмор и меткость. Например, из-за того, что о Кардинале Чибо не говорится как о священнике, становится непонятной едкая ирония Лоренцо по поводу того, что «священники должны браниться на латинском наречии». Диалог Лоренцо с художником о грязи куртизанки-Флоренции сглаживается, внутренняя драма Лоренцо нивелируется, звучит невнятно.

Переделка Арбенина не получила положительных отзывов, стихотворным переводом он «ухитрился обезличить полную поэтических картин и ярких образов драму Мюссе»¹⁰⁹. В другом издании также пишут, что «Арбенин, отважно взявшийся переделывать Мюссе, очень плохо справился с этой задачей», «вышла какая-то малопонятная каша»¹¹⁰. Из-за того, что Арбенину «пришла несчастная мысль перевести великолепную прозу плохими стихами»¹¹¹, спектакль получился растрепанным, будто идущим в разные стороны. Рифма заставляла актеров прибегать к штампам, возникал замеченный многими налет архаики, будто актеры невольно вернулись к старой актерской школе.

Тем не менее спектакль прошел при полных сборах и получил множество отзывов, впрочем, вполне противоречивых. Критики оказались в растерянности. Каждый из актеров, крупных, талантливых, предлагал свою концепцию произведения, играл в своей особой манере, тем самым претендуя на центральное, ключевое положение в спектакле. Целостная картина, главная мысль не складывались, постановка рассыпалась на яркие, интересные, но все же осколки.

В «Петербургском листке» появился крайне отрицательный, ироничный отзыв:

«Весь вечер терзали бесконечно „Лорензаччо“ и только около часа ночи, наконец, похоронили его. Очевидно, что никто из играющих, кроме, может быть, одной г-жи Яворской, не читал Альфреда де Мюссе в подлиннике»¹¹².

Игра Л. Б. Яворской одних восхитила — она «была лучше других, играя роль, подходящую к особенностям ее таланта»¹¹³; у других вызвала отторжение: Яворская «была великолепна, пока не говорила и не двигалась. Затем начались обычные угловатые, некрасивые жесты, больше похожие на шведскую гимнастику, обычное метание по сцене, обычная декламация, напыщенная, утрированная, забавная, часто идущая вразрез со смыслом произносимых слов»¹¹⁴. Писали, что Яворская играла «с присущим ей темпераментом»¹¹⁵, то есть играла, как всегда, «выдвинула характерные черты и явилась очень интересной итальянкой»¹¹⁶. Представлялось, что она и не могла быть иной — не вспыхивать, не резать глаз яркостью. «Полное неумение находиться в покое», золотистые волосы, хриплый, надломленный голос, «змеиная грация» и глаза рыси, «не передающие никакого чувства, не имеющие дна, не жившие жизнью лица, нервного и подвижного»¹¹⁷, делали Яворскую «амазонкой» сцены.

Яворская словно искала крайностей — одни отрицали в ней художественный вкус и такт, другие — любили и любовались. Появляясь на сцене, Яворская тянула «Лорензаччо» в модерн.

Совсем иначе играл К. В. Бравич, актер с «интеллигентской складкой»¹¹⁸. Однако многие рецензенты указывают, что «Бравич даже не потрудился выучить роль»¹¹⁹ и «все время повторял за суфлером»¹²⁰.

Знаменитый партнер В. Ф. Комиссаржевской, ее поддержка и опора, Бравич был большим мастером. При этом в нем жила искра исканий, чувство формы большого художника. Новое не пугало его. Играл Бравич прозаично. «Он никогда не

пел, как поет птица. У него не было от природы подкупающего лиризма, и комическое его дарование не отличалось особою задушевностью. Он был даровит, обладал ясным чутьем и светлым умом. <...> Он выработал самообладание, подчинил несколько истерический темперамент воле и разуму; свой большой, но глуховатый и ограниченный по диапазону голос он сумел делать, когда нужно, драматическим; развил искусство паузы и ритм внутренних переживаний, самый рисунок роли довел до поразительной законченности и уверенности»¹²¹. Когда он выходил на сцену, «временами казалось, что это не актер говорит, а собеседник зрителя. Хотелось сесть против него, слушать его, говорить с ним»¹²². Бравичу, пожалуй, труднее всех оказалось совместить свою (возможно, несколько резонерскую) манеру игры и стихи Арбенина.

Мнения об игре Далматова также разделились. «Далматов из флорентийского герцога Медичи сделал... не то крючника, не то атлета из Михайловского манежа»¹²³. По замечаниям многих, сцена убийства герцога была превращена в фарс: «Пора бы г. Далматову, которого убивают семь раз в неделю, выучиться умирать. Должна получиться уж к этому привычка!»¹²⁴ Далматов «не потрудился вникнуть в характер изображаемой... личности... и провалил роль»¹²⁵. Но иные полагали, что Далматов «прекрасно сыграл гордого, самонадеянного сластолюбца» и дал «яркую и сочную по колориту фигуру»¹²⁶, «это, бесспорно, одна из лучших его ролей, отделанная художественно и умно»¹²⁷. «Далматов... старался пополнить незнание роли развязностью манер», играл слишком вульгарно, вычурно и похож был на подвыпившего купца: «Как странно „вывихнут“... талант этого артиста: когда г. Далматов играет купца, в его тоне слышится герцог, когда играет герцога, слышится купец»¹²⁸.

Кажется, Далматова всегда склонного к особому рисунку роли, умевшего соче-

тать внешний лоск и внутреннее напряжение, давать неоднозначность, играть на контрастах положительного и отрицательного, — в этом спектакле будто «сносило». Он менял краски: темпераментное «купечество» чередовалось с аристократизмом и «герцогством». «Стихийно-кокетливый и естественно-вычурный»¹²⁹, он был ярким сам по себе. «На сцене он играл фатов, и там уже самое амплу требовало эффектной наружности, небрежно-изящных манер, всего того „abandon“, который отличает светского льва»¹³⁰. Далматов умел дать «отрицательное обаяние», экзальтацию, он знал цену необычности страстей, временами был особенно чувственным, временами — особенно коварным. Некая «поза» была для Далматова естественной. Это была не наигранность, но человеческий склад. «Когда он выходил, вы видели... то, чем он был, и то, чем ему полагалось быть по роли. То и другое слипалось произвольно в одно впечатление»¹³¹. От манеры Далматова веяло галантностью, немного романтикой прошлого века и идеализмом.

Игру П. Н. Орленева, исполнявшего главную роль (если в этом спектакле возможно так сказать), оценили благосклоннее, но, как и других, неоднозначно.

Противники орленевского творчества находили слишком мало опытности, несоответствие таланта и роли. «Заглавная роль не подходит роду таланта бенефицианта»¹³²; «Орленев ничего не сделал из сложной роли Лорензаччио... драматические моменты не удались ему»¹³³.

Поклонники Орленева писали о впечатляющем воздействии на зрителя, о глубоко трагическом пафосе, которого достигал актер в двух монологах Лоренцо, перед убийством и сразу после него. «Трагическую роль... Орленев провел прекрасно». Но в остальном игра требовала «больше сарказма, больше злобы, больше страдания»¹³⁴. Он играл горячно, с болью и воодушевлением, но не хватало

некоторых нюансов, разнообразия тонов, ювелирной отделки, акцентов, важных в драматургии Мюссе.

Кажется, что с особой силой звучали постоянные споры о том, насколько способен Орленев быть драматическим, вернее — трагическим артистом. Возникали упреки в повторяемости («сквозит Федор Иоаннович, Раскольников»¹³⁵), и тут же высказывались мнения, свидетельствующие, что нет ничего общего с прошлыми ролями¹³⁶. Разворачивались дискуссии о природе и предназначении орленевского таланта.

Роль Лоренцо стала «экзаменом для г. Орленева на звание „большого артиста“»¹³⁷, Орленев «сдавал экзамен на Гамлета»¹³⁸.

Важно, что раздумья и споры об артисте заставляли думать о его герое, о замысле Мюссе.

«Откуда же Лорензаччо взять могущества? Срывающийся голос, истерический тон как нельзя лучше рисуют надорванного, исстрадавшегося Лорензаччо, который больше не верит в себя, в свой подвиг. В этом-то и трагедия: *Брут, который истерически плачет* (курсив мой. — А. Х.)»¹³⁹.

Роль Лоренцо Орленев исполнял, как и многие свои роли, с надрывом. «И логика его, и страсти его, и ум, и чувство сопровождаются надрывной нотой. Что-то дребезжащее, как у треснувшего колокола, вторгается в звоны жизни. Дисгармоническое, асимметрическое, неустойчивое, ищущее своего центра тяжести и не находящее его, беспокойное существо...»¹⁴⁰.

Конечно, роль Лорензаччо кажется очень орленевской. Она безусловно — «в средствах артиста», в его диапазоне, в его манере. «У него были несколько рваные, как будто неуверенные интонации, он обрывал речь, как человек, который, несмотря на всю горячность своих слов, перестает верить в то, что окружающие его поймут. Открывая до конца свою душу, он

вновь замыкался, обиженный и огорченный тем, что он так напрасно рассказал о самом себе чуждым ему людям»¹⁴¹.

Поиск «личного» — сближает Орленева с Мюссе. Однако у артиста есть свой, специфический, особенно болезненный, нервный тон: «Орленев же — только патологический субъект. Он ищет в роли сценического эффекта, и притом такого, какой наиболее совпадает с его индивидуальными данными»¹⁴².

Переноса образ Лоренцо на бумагу, Мюссе лепил его по своему подобию. Орленев, создавая Лоренцо на сцене, искал в абрисе Мюссе свой собственный профиль.

Рецензенты отмечают, что «для таких исторических обстановочных пьес нужна строго выдержанная труппа, вроде мейнингенской. Иначе — выходит балаган»¹⁴³. В самом деле, по словам Арбенина, руководитель мейнингенской труппы Кронекк желал ознакомиться с его переработкой пьесы. Историческая драма в мейнингенском вкусе будто подсказывала Суворинскому театру все достоинства спектакля «крупной формы». «Поставлена пьеса хорошо», критика оценила декорации и костюмы, тщательно выполненные. «Они имели успех, и это было небольшое достойное»¹⁴⁴. В первой картине, например, был прекрасно изображен вид Флоренции на берегу Арно.

Но сама мысль Мюссе была иной. Мюссе воссоздавал картину жизни, но драма разворачивалась вокруг и внутри личности. «Лорензаччо» Мюссе в исполнении Орленева мог стать не исторической пьесой, но историей о трагедии духа, о внутренней драме.

Многие исследователи ссылаются на цитату: «Он [Орленев] дивно носит костюм и особенно обращается с плащом: он дает не только итальянца, но перед зрителем эпоха Возрождения», происхождение которой малопонятно¹⁴⁵. Орленев был мастером натуры. Для роли Лоренцо он

будто попытался скопировать итальянские повадки. Он «усердно посещал рестораны на Большой Морской, где собиралась не очень многочисленная и очень разношерстная итальянская колония в Петербурге»¹⁴⁶, подмечал итальянские интонации в голосе, жесты. Но ключевым в образе Лоренцо все же было другое: «...в груди его Лорензаччо как бы поселяются два человека и их сосуществование с первой минуты омрачается неприязнью и враждой»¹⁴⁷.

Стоит отметить важную мысль: «Чем подробнее он показывал всю смутность раздвоенных чувств Лорензаччо, с тем большим мастерством он оттенял в своем герое создавшую его эпоху»¹⁴⁸. И понятно, что эпохой, создавшей Лоренцо таким, каков он в пьесе и на сцене, была не Италия XVI века, но эпоха, современная Мюссе и понятная Орленеву. Лорензаччо — это не итальянец Возрождения, но только «сын XIX века» в костюме итальянца.

История для Мюссе — не самоцель. Она лишь особый колорит, путь к образу. И артисты готовы были подтянуть «Лорензаччо» к себе, рассказать не столько о вечном, сколько о веке, который подводил финальную черту, призывал к итогам, требовал обобщенности и сильной ноты.

Дать спектакль в эпохе, в истории, в «картинке» было ходом опробованным, казалось привычным и сулило успех.

Сама собой возникала параллель с мейнингенством, но в «Лорензаччо» история сковывала артистов, вела по ложному следу. Обстановочность спектакля и сильный актерский состав демонстрировали внутреннее несовпадение. За разными сильными актерами вставали свои повороты, ракурсы, во многом созвучные эпохе, переполненной старым и новым, былой славой и будущим исканием новых путей и новой правды в искусстве.

Разноголосица, «распад» спектакля по-своему заметны и на иллюстрации

С. Панова, которая появилась в журнале «Театр и искусство»¹⁴⁹.

В спектакле заметили и нечто шекспировское. Это было естественно — казалось, сама пьеса имеет «след» Шекспира: эффектный сюжет, стремительность смены мест действия, масштаб драматизма, колоритные персонажи. Интересно, однако, что думали не о совпадении с историческими хрониками. Как ни странно, вновь вспоминается «Каприз»: «Мюссе обязан Шекспиру страстной взволнованностью прерывистых монологов: вспомните речь госпожи де Лери»¹⁵⁰.

Время требовало неоромантизма, возможно — стилизации, которой оказался чужд Суворинский театр. Интересные актеры не смогли стать ансамблем, выстроенным центральной идеей; спектаклю недоставало главного — режиссерской концепции. Каждый по-разному и совершенно отдельно от других, они пытались прикоснуться к поэзии, войти в непростой мир Мюссе, нервный, лирический, по-своему прекрасный.

Заключение

Драматургия Мюссе приходит на русскую сцену в середине XIX века и удивительно соотносится с русским театром, а во многом и оттачивает, обогащает отечественную актерскую школу. Постановки пьес Мюссе демонстрируют торжество актера, способного слышать автора и партнеров.

П. В. Анненков цитирует несколько ироничные, но восторженные слова Теофиля Готье по поводу постановки «Каприза». Это актерское торжество: «Артисты — цари творения, могущественнее самой природы! Стройте для них дворцы! Выгоните из госпиталей, из инвалидов домов ваших калек и отдайте их артисту, лучшему произведению вселенной!»¹⁵¹

Драматургия Мюссе оттого получила такую богатую историю на русской сцене,

что позволяла артистам реализовать свое особое «я», в них все было про игру, театральность, про актера и для актера.

Пословицы Мюссе обозначили расцвет русского актерского театра, его помпезное и изящное торжество, высокое искусство, праздник игры и восхищения игрой.

«Лорензаччо», наоборот, застал конец эпохи, по-своему ярко и сильно запечатлел переходный период в эстетике, в мастерстве русской сцены.

Интерес к «Лорензаччо» возник в условиях новейших исканий, когда прежние стили приходили как тревожные воспоминания, требующие нового единства, новой целостности.

С мучительным чувством финала, кризиса старого мира «сошлись» русский «Лорензаччо» и Мюссе.

Во Франции времен Мюссе после двух революций всюду проникло чувство бесконечной энтропии, драматической рефлексии. Время Мюссе отделило человека от прошлого, появились новые герои, отмеченные, по его выражению, «болезнью века». Не случайно «великий неврастеник» Орленев играет Лорензаччо. Слом истории и великий Рубикон в театре. Эра актера проходит, исчезает. В новом мире появляется режиссер и режиссерский театр.

Любовь к романтическому флеру, но и особая искренность, исповедальность роднили русскую сцену с Мюссе.

И сегодня беспокоит вопрос: почему Мюссе — всегда разный и всегда романтик? Что есть от высокого романтизма в его салонных пьесах?

Основным принципом Мюссе полагает возможность быть бесконечно искренним. Его исповедь непроста. Она возникает в разных жанрах и формах. Мюссе свободен и сложен. Он полон чувств и «не принадлежит ни к какому клану и не привязан к какой-либо фиксированной литературной модели»¹⁵².

В мире Мюссе все смешалось. Есть пьесы, в которых ни один герой не поступает в полной мере благородно, например «Каштаны из огня». А в драматических пословицах, наоборот, нет отрицательных персонажей. Талант, сила, наполненность чувствами, воля к духовному движению, преодоление земного — совокупность этих черт в герое была идеалом Мюссе. Представление совершенно романтическое.

Салонная пьеса стала для Мюссе способом реализации идеального искусства. Это сплошная красота, уход от проблем, отказ от всякой идеологии и морализаторства. Для Мюссе мир, рисуемый в салонных пьесах, — мир идеализированный, в который писатель бежит от действительности, так же как бежал в выдуманные страны в драматических поэмах. Тонкая игра, радость жизни, беспечность стали для Мюссе изящной спасительной картинкой, опиумом, иллюзией.

В основе всей драматургии Мюссе лежит игра, понятие об игре. Романтизм Мюссе фантазийный, «капризный» и красочный. Мюссе предлагает видеть мир как бесконечную игру. Играть его герои, как в «Капризе». Играет он сам с литературой, примеряет на себя маски других писателей, пародирует их. Но эта игра — поиск себя. У Мюссе нет однозначности, косности, он меняется, ищет, выворачивается в «иное», использует альтер эго.

Мюссе смотрел на мир глазами романтика. Следование художественным правилам, программе убивает страсть и бурю, непостоянство, изменчивость чувств. Правило есть стандарт, гибель романтического индивидуализма и субъективизма. Мюссе нарушает правила. Мюссе — это разрыв шаблона.

Мюссе похож на всех и не похож ни на кого так сильно, как на самого себя. В этом его особая притягательность, его игра и правда, его театральность.

Примечания

- ¹ Моруа А. Альфред де Мюссе // Моруа А. От Монтеня до Арагона. М.: Радуга, 1983. С. 184.
- ² Пушкин А. С. Об Альфреде Мюссе // Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 145.
- ³ См.: Тетеревникова А. Альфред де Мюссе // Писатели Франции. М.: Просвещение, 1964. С. 412.
- ⁴ Lestringant F. «Un romantique né Classique»? Entretien avec Frank Lestringant // Couverture Litteratures. 2009. № 61. URL: <https://journals.openedition.org/litteratures/2060> (дата обращения 30.10.2020).
- ⁵ Золя Э. Альфред де Мюссе и его произведения // Вестник Европы. 1877. Т. 3. Кн. 5. С. 444.
- ⁶ Пер. Я. Лесюка.
- ⁷ Цит. по: Моруа А. Альфред де Мюссе // Моруа А. От Монтеня до Арагона. С. 183–200.
- ⁸ См.: Гроссман Л. Драматические проверки // Гроссман Л. Театр Тургенева. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1924. С. 57–58.
- ⁹ Здесь и далее текст пьесы цит. по: Мюссе А. Женский ум лучше всяких дум: драматическая посылка // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. С. 52–86.
- ¹⁰ Очкин Амплий Николаевич (1791–1865) — писатель, переводчик и цензор. Работал в «Благонамеренном» и «Русском инвалиде», сотрудничал с «Северной пчелой», «Библиотекой для чтения», с 1848 г. издатель «Санкт-Петербургских ведомостей».
- ¹¹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров. СПб.: Тип. Р. Голице, 1877. Ч. 1. С. 61.
- ¹² Там же.
- ¹³ А. Г. [Григорьев А. А.] Альфред де Мюссе // Московское обозрение. 1859. Кн. 2. С. 145.
- ¹⁴ См.: Мюссе А. де. Женский ум лучше всяких дум // ОР СПб ГТБ.
- ¹⁵ Русский театр в Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 18 дек. № 51. С. 498.
- ¹⁶ Горбунов И. Ф. Сочинения: В 2 т. СПб.: изд. А. Ф. Маркса, 1901–1902. Т. 2. С. 390.
- ¹⁷ Арапов П. Н. Обзор ролей комедии «Горе от ума» и замечания на игру актеров... // «Горе от ума» на русской и советской сцене / Ред., сост. и авт. вступ. ст. О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. С. 333.
- ¹⁸ Ковалевский П. Юбилейные спектакли Гоголя в Петербурге // Русская мысль. 1886. Май. Отд. XVI. С. 181.
- ¹⁹ Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 366–367.
- ²⁰ Там же. С. 366.
- ²¹ Русский театр в Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 18 дек. № 51. С. 498.
- ²² Там же.
- ²³ С. Ш. [Шевырев С. П.] Об игре г-жи Каратыгиной // Молва. 1833. 13 мая. № 57. С. 226.
- ²⁴ П. М. [Юркевич П. И.] Александринский театр // Северная пчела. 1837. 28 дек. № 294. С. 1176.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Александра Михайловна Каратыгина, урожденная Колосова // Северная пчела. 1844. 10 окт. № 230. С. 919–920.
- ²⁸ Русский театр в Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 18 дек. № 51. С. 498.
- ²⁹ Л. Л. [Межевич В. С.] Театр: Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 6 авг. № 32. С. 637.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Алексеев А. А. Воспоминания актера А. А. Алексеева. М.: Артист, 1894. С. 55.
- ³² Орлова-Савина П. И. Автобиография. М.: Худож. лит., 1994. С. 58.
- ³³ С. Ш. [Шевырев С. П.] Об игре г-жи Каратыгиной // Молва. 1833. 16 мая. № 58. С. 232.
- ³⁴ Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. Кн. 1. С. 129.
- ³⁵ Коровкин Н. А. Московский театр // Северная пчела. 1841. 28 апр. № 91. С. 361–362.
- ³⁶ Орлова-Савина П. И. Автобиография. С. 111.
- ³⁷ Б.ж.м.ш.в.н. [Беклемишев Н. В.] Театральная хроника Москвы // Литературная газета. 1841. 30 окт. № 123. С. 492.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ А. Гр. [Греч А. Н.] Александринский театр // Северная пчела. 1843. 14 сент. № 204. С. 813.
- ⁴⁰ Там же. С. 814.
- ⁴¹ Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений: В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 11. Кн. 1. С. 260.
- ⁴² Журнальные заметки // Северная пчела. 1841. 8 марта. № 54. С. 215.
- ⁴³ Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 11. Кн. 1. С. 261.
- ⁴⁴ Александр Аллан и Луиза Аллан-Депрео — актеры Comédie-Française, несколько лет с успехом игравшие на сцене Михайловского театра.
- ⁴⁵ Каратыгина А. М. Воспоминания // Каратыгин П. А. Записки: В 2 т. Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 208.
- ⁴⁶ Стих Вольтера: «То с севера ныне исходит к нам свет!».
- ⁴⁷ Каратыгина А. М. Воспоминания // Каратыгин П. А. Записки: В 2 т. Т. 2. С. 208.
- ⁴⁸ «„Каприз“ Мюссе продолжает производить здесь фурор...» (пер. с фр.). Тургенев И. С. [Письмо к Полине Винардо от 7 декабря 1847 г.] // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Письма: В 18 т. М.: Наука, 1982. Т. 1. С. 244.
- ⁴⁹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров. С. 130.
- ⁵⁰ Каратыгина А. М. Воспоминания // Каратыгин П. А. Записки: В 2 т. Т. 2. С. 197.
- ⁵¹ В. В. В. [Строев В. М.] Биография Александры Михайловны Каратыгиной. СПб.: Тип. М. Д. Ольхина, 1845. С. 21.
- ⁵² Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. 21 окт. № 240.

С. 957–958. (Из воспоминаний А. М. Каратыгиной известно, что на самом деле этот текст был написан А. Н. Гречем, большим поклонником таланта Каратыгиной, не решившимся публиковать статью от своего имени.)

⁵³ *Дружинин А. В.* XI [Январь 1850] // Собр. соч.: В 8 т. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865–1867. Т. 6. С. 271.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ *Гаршин В. М.* [В. А. Фаусеку] // Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л.: Academia, 1934. Т. 3: Письма. С. 228.

⁵⁶ См.: *Lafoscade L.* Le theatre d'Alfred de Musset. Paris: Librairie Heclette et C-ie, 1902. P. 341.

⁵⁷ *Орлова-Савина П. И.* Автобиография. С. 235.

⁵⁸ Там же. С. 228.

⁵⁹ *Григоревич Д. В.* Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1987. С. 249.

⁶⁰ *Григорьев А. А.* Летопись московского театра: Гастроли В. В. Самойловой // *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 80.

⁶¹ Русские спектакли // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 13 окт. № 40. С. 535.

⁶² *Урусов А. И.* Московская сцена и г-жа Познякова // *Урусов А. И.* Статьи о театре, о литературе и об искусстве... М.: Тип. И. Н. Холчев и Ко, 1907. Т. 1. С. 45.

⁶³ Там же. С. 46.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же. С. 40.

⁶⁶ «Урок дочкам», «Урок кокеткам, или Липецкие воды».

⁶⁷ *Урусов А. И.* Московская сцена и г-жа Познякова // *Урусов А. И.* Статьи о театре, о литературе и об искусстве... Т. 1. С. 46.

⁶⁸ Антракт // Театральные афиши и Антракт. 1864. 26 февр. № 25. С. 5.

⁶⁹ *Р.* Московская сцена // Русская сцена. 1864. Март. № 3. С. 7.

⁷⁰ *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. СПб.: Наука, 1995. Т. 12. Кн. 2. С. 141.

⁷¹ *Урусов А. И.* Летопись Малого театра // *Урусов А. И.* Статьи о театре, о литературе и об искусстве... Т. 1. С. 90.

⁷² Из воспоминаний старого театрала // Новости сезона. 1896. 21 авг. № 21.

⁷³ Там же.

⁷⁴ *В. П.* О театре // Молва. 1857. 11 мая. № 5. С. 62.

⁷⁵ Еще один вариант перевода — «Дверь должна быть либо открыта, либо затворена».

⁷⁶ Панорама иностранных театров // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Т. 3. Кн. 5. С. 63.

⁷⁷ *К. П.* Фельетон // Санктпетербургские ведомости. 1848. 18 дек. № 285.

⁷⁸ *Панаев И. И.* Нужно, чтобы дверь была либо открыта, либо затворена // Современник. 1848. Т. 12. № 12. Отд. 2. С. 199.

⁷⁹ Отечественные записки. 1848. Т. 61. № 12. Отд. 6. С. 112–113.

⁸⁰ Французский театр // Иллюстрация. 1848. Т. 6. С. 93.

⁸¹ Бенефис г-на Усачева // Московские ведомости. 1849. 30 апр. № 52. С. 549.

⁸² *Островский А. Н.* По поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения»: Приложения. Наброски статей. Варианты // Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 560.

⁸³ Бенефис г-на Усачева // Московские ведомости. 1849. 30 апр. № 52. С. 549.

⁸⁴ *Баженов А. Н.* Первые бенефисы... // *Баженов А. Н.* Сочинения и переводы. М.: Тип. Косогорова, 1869. Т. 1. С. 111.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 192.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ *Я.* Театр Корша // Театральные известия. 1896. 22 сент. № 457. С. 3.

⁸⁹ История одной пьесы // Театральные известия. 1896. 3 окт. № 467. С. 3. (Похожую историю можно обнаружить: *Васильев С.* Театральная хроника // Русское слово. 1896. 22 окт. № 284. С. 3.)

⁹⁰ Театр и музыка // Русские ведомости. 1896. 14 окт. № 284.

⁹¹ *В. Е.* [Ермилов В. Е.] Театр Корша // Театральные известия. 1896. 6 окт. № 469. С. 3.

⁹² Театральные объявления // Театральные известия. 1896. 18 окт. № 480. С. 4.

⁹³ Там же.

⁹⁴ *Васильев С.* Театральная хроника // Русское слово. 1896. 22 окт. № 284. С. 3.

⁹⁵ *В. Е.* [Ермилов В. Е.] Театр Корша // Театральные известия. 1896. 21 окт. № 481. С. 2.

⁹⁶ *Ж.* Рассказ провинциала // Новости сезона. 1896. 22 окт. № 82.

⁹⁷ Театральная хроника // Новости дня. 1896. 19 окт. С. 2.

⁹⁸ Театральная хроника // Новости дня. 1896. 22 окт. С. 2.

⁹⁹ *Васильев С.* Театральная хроника // Русское слово. 1896. 22 окт. № 284. С. 3.

¹⁰⁰ А. Москва: Театр Корша // Театрал. 1896. № 91. Ноябрь. С. 54.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² *И.* Общедоступный театр // Театральный мирок. 1885. 26 янв. № 4. С. 4.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ –в. Письма из Петербурга // Театрал. 1896. № 67. Май. С. 107.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Хроника: Москва // Театрал. 1896. № 86. Октябрь. С. 101.

¹⁰⁷ Заграничная хроника // Театрал. 1896. № 97. Дек. С. 121.

¹⁰⁸ *Епифанский А.* Провинциальная летопись // Дневник театра и искусства. 1900. 10 сент. № 2. С. 3.

¹⁰⁹ *Н. Р-ский.* Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33. С. 4.

¹¹⁰ А. Т. Театр литературно-художественного общества. // Сын отечества. 1900. 4 февр. № 34.

¹¹¹ Там же.

¹¹² *Н. Р-ский.* Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33. С. 4.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ *В. Д.* [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4.

¹¹⁵ Театральное эхо // Петербургская газета. 1900. 3 февр. № 33.

¹¹⁶ *Беляев Юр.* Бенефис г. Орленева // Новое время. 1900. 3 февр. С. 5.

¹¹⁷ *Щепкина-Куперник Т. Л.* Дни моей жизни. М.: Федерация, 1928. С. 273–280.

¹¹⁸ *Кугель А. Р.* В. И. Качалов // *Кугель А. Р.* Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 241.

¹¹⁹ *Н. Р-ский*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33. С. 4.

¹²⁰ А. Т. Театр литературно-художественного общества // Сын отечества. 1900. 5 февр. № 35.

¹²¹ *Ното повис* [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1912. № 47. С. 927.

¹²² Галерея сценических деятелей. М.: журнал «Рампа и жизнь», [1916]. Т. 2. С. 6.

¹²³ *Н. Р-ский*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33. С. 4.

¹²⁴ В. Д. [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4.

¹²⁵ *Н. Р-ский*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33. С. 4.

¹²⁶ *Беляев Юр.* Бенефис г. Орленева // Новое время. 1900. 3 февр. С. 5.

¹²⁷ *Прозаик*. Малый театр // Театр и искусство. 1900. № 6. С. 124.

¹²⁸ В. Д. [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4.

¹²⁹ *Перцов П. П.* Театральные силуэты // *Перцов П. П.* Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 328.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Там же. С. 329.

¹³² А. Т. Театр литературно-художественного общества // Сын отечества. 1900. 4 февр. № 34.

¹³³ А. Т. Театр литературно-художественного общества // Сын отечества. 1900. 5 февр. № 35.

¹³⁴ В. Д. [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4.

¹³⁵ *Н. Р-ский*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33.

¹³⁶ *Прозаик*. Малый театр // Театр и искусство. 1900. № 6. С. 124.

¹³⁷ Театр и музыка // Россия. 1900. 27 янв. № 272.

¹³⁸ *Беляев Юр.* Бенефис г. Орленева // Новое время. 1900. 3 февр. С. 5.

¹³⁹ В. Д. [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4.

¹⁴⁰ *Кугель А. Р.* П. Н. Орленев // *Кугель А. Р.* Театральные портреты. С. 251.

¹⁴¹ *Марков П. А.* Орленев // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 182–183.

¹⁴² *Кугель А. Р.* П. Н. Орленев // *Кугель А. Р.* Театральные портреты. С. 257.

¹⁴³ А. Т. Театр литературно-художественного общества // Сын отечества. 1900. 5 февр. № 35.

¹⁴⁴ *Н. Р-ский*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1900. 3 февр. № 33.

¹⁴⁵ См.: *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 182. На эту же цитату ссылается сам Орленев (*Орленев П. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 81), но в статье Дорошевича (*В. Д.* [Дорошевич В. М.] Театр и музыка // Россия. 1900. 4 февр. № 280. С. 4) таких слов нет, так что первоисточник неизвестен.

¹⁴⁶ *Мацкин А. П.* Орленев. М.: Искусство, 1977. С. 144.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ *Марков П. А.* О театре: В 4 т. Т. 2. С. 182.

¹⁴⁹ Театр и искусство. 1900. № 7. С. 139.

¹⁵⁰ *Моруа А.* Альфред де Мюссе // *Моруа А.* От Монтеня до Арагона. С. 198.

¹⁵¹ *Анненков П. В.* Парижские письма. М.: Наука, 1983. С. 157.

¹⁵² *Ledda S., Lestringant F.* Musset un romantique né classique: Présentation // Couverure Litteratures. 2009. № 61. URL: <https://journals.openedition.org/litteratures/1980> (дата обращения 25.11.2020).

А. В. Арканникова

Шаржи М. Блика

на артистов петербургских театров

Шаржи М. Блика, хранящиеся в Отделе рукописей РНБ¹, как будто бы затерялись на фоне общего разнообразия фонда П. Л. Вакселя. Настолько затерялись, что за минувшее столетие их даже почти не просматривали.

На шести небольших листах изображены артисты в ролях из спектаклей петербургских театров миниатюр — «Казино», Литейного театра, «Кривого зеркала». Еще три спектакля, прошедшие в концертном зале Тенишевского училища, в «Спортинг-паласе» и в Литературно-художественном обществе, были поставлены и сыграны артистами разных трупп. Все представления прошли в 1909–1911 годах.

Рисунки подписаны: один — полным псевдонимом, другие сокращенно — «М. Б.». Кто это — неизвестно. В картотеке РНБ имя М. Блика не значится — равно как и в Театральной библиотеке, и в библиотеке Академии художеств. Автор, называвшийся этим псевдонимом, опубликовал только один рисунок — в связи со спектаклем-миниатюрой «Песни Билитис», поставленным в «Кривом зеркале»². Работа была напечатана в № 48 журнала «Театр и искусство» за 1910 год. Возможно, М. Бликом же был создан рисунок «Около балета в старину», вышедший без подписи в № 51 в том же году³.

Почему шаржи М. Блика никем не публиковались, не исследовались и даже не упоминались, почему нет сведений о других работах этого автора — вопрос открытый. Возможно, художник был занят другими жанрами, другими темами, и эти шаржи не имели для него большого значения. В таком случае остальные работы он

наверняка публиковал, подписываясь настоящим именем или более известным псевдонимом.

Скорее всего, М. Блик был художником профессиональным или, во всяком случае, опытным. По работам кажется, что он владеет техникой сатирической графики и рисунка в принципе, легко адаптирует некогда наработанные приемы для нужного образа. Интересен и сам факт обращения к жанру шаржа на артиста в роли. Такой выбор свидетельствует и о художественном чутье, и о включенности в эстетический процесс эпохи: жанр этот был придуман, конечно, задолго до начала XX века, но вызрел он именно в контексте модернистского дискурса.

Определяя «геном» шаржа на артиста в роли как отдельного жанра, нельзя минимизировать шарж обычный. При сравнении рисунков, созданных в этих жанрах, возникает странное чувство: видится очевидное, понятное сходство и в то же время тонкий, но явный момент различия.

Приходится подвергать аналитической деконструкции совсем, казалось бы, не располагающий к такому подходу материал. Но все же это необходимо: потому что момент несходства — следствие принципиальных различий. Из тех черт, которые в шарж на артиста в роли приходят не из шаржа обычного, складывается своеобразие этого жанра, вдруг так тесно сомкнувшегося с театром.

В любом жанре сатирической графики художник творчески осмысляет увиденный «предмет». Результатом такого осмысления становится рисунок с заведомо смещенными — по сравнению с «ориги-

налом» — пропорциями. На внутренне согласованное изменение размеров частей лица (или всей фигуры) накладывается свойственный шаржу схематизм. С цветом графика почти не работает, поэтому в принципе важное для изобразительного искусства понятие ритма здесь выходит на первый план. Особым образом выстроенное чередование волн и углов, тонких линий и широких, равно как и изменение пропорций, приводит к обнаружению и выражению некоего сатирического содержания.

Причем необязательно самого явно — и шарж, и карикатура вполне свободно играют своим предметом. Карикатура — чтобы обнаружить «слабое место», что-то жалкое, нелепое и в результате высмеять; шарж — чтобы понять. Впрочем, шарж совсем не стремится к серьезности и глубине. Это прежде всего шутка, ирония. Осмысление в нем происходит легко и почти произвольно.

Вот, к примеру, «А. Р. Кугель»⁴ Пауля (Поля Робера). Громадная фигура, буквально фигура-скала, закрученная в пугающую загогулину борода, волосы, по форме напоминающие укороченную прическу Медузы Горгоны. Лицо почти полностью скомпоновано из углов и треугольников, глаз напоминает око какого-нибудь фантастического робота. Робер, конечно, поиронизировал над если не всем, то многим известным грозным нравом Кугеля и над его «критиканской бдительностью»⁵. Но высмеивания здесь нет — несмотря на очевидную иронию и сильное искажение реальных черт лица. Критик выглядит забавно, но не уродливо.

Шарж — не про высмеивание, а про выявление. Шарж — это интерпретация лица. Способ осмысления, способ разгадывания человека через выведение вовне, подробное рассматривание и искажение ярких элементов его внешности. Лицо преломляется в схематизме, одним его чертам придается большая выразительность, дру-

гим — меньшая. Смех как средство переворачивания предмета дает возможность увидеть его иначе, иным. Осуществляемая автором шаржа метаморфоза порождает эффект сродни остраниению. Знакомое предстает незнакомым, привычное — странным: увидевший шарж Пауля должен вспомнить реальный облик Кугеля и подумать: «Ну надо же!» Черты оригинала угадываются, но на деле это уже кто-то совсем другой.

Художник выводит в пустое, не предполагающее фона пространство белого листа не лицо, но представление о лице — одно из множества возможных. Как идея, шарж напрямую соотносится с мыслью о том, что объективности не существует. Поэтому одно и то же лицо может интерпретироваться совершенно по-разному. Более того, именно через множество интерпретаций и возможно приблизиться к «разгадке», к пониманию конкретного человека.

Итак, в процессе создания шаржа рисующий осмысляет, сочиняет свой предмет. Есть наблюдение за человеком, есть некая, почти неопределяемая метаморфоза, которой он подвергается в сознании художника, и есть результат — шарж.

Иначе в шарже на артиста в роли. Как частный случай жанра, этот вид графики осложняется ситуацией «двойного преображения»⁶, берущей начало в живописи модерна, применительно к которой Д. В. Сарабьянов и предлагает такую формулировку. Термин получил ход: его, к примеру, упоминает Г. В. Титова, характеризуя созданный Б. Григорьевым портрет В. Э. Мейерхольда⁷.

Применима эта формулировка и к шаржу на актера в роли. Артист, играющий на сцене, — это уже не реальный человек. Потенциальный автор шаржа здесь наблюдает человека, подвергнутого метаморфозе, как будто бы ставшего кем-то другим.

Графическая метаморфоза оказывается во многом похожа на театральную.

Вполне возможно, что именно у театра шарж и перенял идею разгадывания предмета через игру, в процессе которой тот становится кем-то другим и в то же время остается собой.

Но театр и шарж разгадывают разные предметы. Актер стремится через игру разгадать персонаж, понять его. Тогда как шарж — тоже через игру — стремится разгадать человека, преображенного ролью. Стремится ухватить то, как в зрительском восприятии образ изменяет играющего. По сути, это попытка уловить и отобразить театральное чудо — момент, когда зрительское воображение под воздействием спектакля пробуждается, включается в игру.

В случае шаржа на артиста в роли одна метаморфоза происходит на сцене, а другая — в тот же момент в зале, в сознании зрителя. В этом смысле художник несвободен: его творческая рефлексия главным образом формируется в момент, когда он еще смотрит спектакль и является его частью. Даже не вполне понятно, по каким критериям эта рефлексия может считаться театральной, а по каким — художественной. Во всяком случае, здесь очевидна двойственность: предмет и специфика восприятия — театральные, а язык, с помощью которого выражается представление о восприятии, — изобразительный.

Впечатление художника формируется в пределах спектакля — автор рисунка разгадывает то, что ему в конкретный день и в конкретное время демонстрирует актер. Именно поэтому чрезвычайно важно, чтобы роль удалась. На плохую актерскую работу можно нарисовать отличную карикатуру (и это будет просто актер в нелепом виде, без роли), но не шарж. Как разгадывать артиста, преображенного ролью, если метаморфоза не произошла или произошла так неудачно (неорганично, плоско — вариантов множество), что все или понятно с ходу, или непонятно в принципе? Шаржу необходимо пространство для интерпретации. Иначе говоря, все состав-

ляющие актерской работы должны иметь художественный смысл.

Показателен в этом отношении не вполне удачный шарж М. Блика на артистов в ролях из спектакля Литературно-художественного общества «Лавина»⁸ по одноименной пьесе Н. Жуковской. Спектакль был поставлен в марте 1911 года, для бенефиса И. А. Хворостова (по случаю 25-летия сценической деятельности)⁹ — в честь чего актер дал интервью, подробно описав то, каким ему представляется сюжет «Лавины». «В пьесе изображена маленькая деревушка в Швейцарии. Нравы патриархальны, просты, чисты и милы. <...> Но вот в ненарушимую ничем мирную жизнь поселян врывается некий Зепп. <...> Он зовет их к культуре, обещает золото превращением деревушки в курорт для больных и путешественников. Старшина отстаивает былую простоту и независимость от кого-либо, но верх берет Зепп. Появляются первые путешественники, и на этом фоне вдруг надвигается лавина. Все подавлены, испуганны и бегут в церковь. <...> В следующих актах деревушка превращается в маленький курорт, затем в большой, а в последнем акте мы уже видим порядочный город. Приходит и городская цивилизация с ее развратом, извращениями былой чистоты. Дела горожан идут прекрасно, все торжествуют и забыли про какую-то лавину. Ну вот она надвигается, к удивлению всех, и разрушает город»¹⁰.

Хворостов точен в фактах сюжета, но его интонация пьесе не соответствует совсем. Кажется, что артист рассказывает не о самой «Лавине», как она написана, но о том, какой она должна была быть. На деле это не драма, а мелодрама — морализаторская, ходульная и запутанная. Причем довольно длинная — и потонуть не долго.

Действительно есть картонная идиллия швейцарской деревни, действительно есть искушитель Зепп (в пьесе и в испол-

нении Л. М. Добровольского — «не то Мефистофель, не то шут гороховый»¹¹), который пришел и хочет что-то строить. В чем пагубность его идей — непонятно. Может быть, потому, что и в первоначальную чистоту жителей деревни верится с трудом.

Куда больше привлекают внимание его попытки заполучить внучку старшины, Лени (Н. Н. Музиль-Бороздина) — на деле основная интрига связана с ней. Казалось бы, читатель и зритель должны Лени сочувствовать: положительный по всем критериям персонаж — строить ничего не хочет, деда любит (отца-трактирщика — который как раз не против нововведений, — не любит), ведет себя скромно. Но все-таки сочувствовать не получается. «Господи... ты... вот и Мартин и Зепп... и Вернер... все они говорят, что любят... так как же мне быть? Не могу же я... вас всех... любить...»¹² — примерно в таком духе она изъясняется на протяжении всего действия. Сначала Лени представлена просто возвышенной, а потом — после вынужденного брака с Зеппом — возвышенно страдающей. Рецензент «Обозрения театров» отмечает, что Музиль-Бороздина все же пыталась сыграть душевные терзания совершенно картонной героини. Но «ее выкрики... и сами по себе явно надуманные, для эффекта, давали совершенно обратные результаты»¹³, а в одной из финальных сцен «напортил автор, несказанно быстро, в пять минут, превративший глупенькую мешаночку в язвительного сатирика»¹⁴.

Другое возвышенно страдающее лицо — Андреас Глоттер (старшина, дед Лени, исполняемый Хворостовым). Впрочем, он выведен еще более туманно, чем героиня Музиль-Бороздиной. В старшине нет ни динамики, ни внутреннего драматизма — куда он делся на те десять лет, которые проходят перед последним актом, что с ним происходило — непонятно. Вся его роль в действии сводится к тому, чтобы с пеной у рта доказывать, что курорты —

худшее из зол, а когда никто не послушал — опять же возвышенно страдать. Примерно так его и исполнил Хворостов: «с подъемом, с искренним пафосом фанатика»¹⁵.

Получилось, что «трогательную сказку рассказывают... и музыка играет, а зритель — хохочет»¹⁶. И шарж М. Блика тому подтверждение: художник иронизирует как над положительными, так и над отрицательными персонажами (и в пьесе, и в спектакле разделение более чем конкретное). «Достается», например, Лени. М. Блик выводит артистку принципиально непохожей на саму себя: блаженная улыбка, гофрированная шея и непропорциональность черт — все это актриса приобретает, играя героиню Жуковской. При этом облик «оригинала» — переиначенный, переигранный — здесь все же угадывается¹⁷.

Почти все выведенные лица даны как будто бы в моменте актерского существования, в динамике. Так кажется, опять же, в силу специфической задачи: поймать неуловимый момент, ухватить «театральное чудо», ситуацию игры, одновременного существования актера и персонажа. В основном М. Блику это удается. Вот злодей Зепп строит коварные планы, Глоттер возвышенно страдает, Мицци (И. В. Мандражи) что-то высматривает, Иоган (Стронский) мрачно взирает исподлобья, Марта (М. Троянова) с отрешенностью и тоской поднимает глаза к небу.

Одна проблема: для шаржа лица выведены слишком тщательно, слишком подробно. Это не представления о лицах, но, скорее, эскиз, проба для будущего портрета. Люди здесь вполне похожи на людей — для шаржа это почти неудача. Что-то не получилось в самом спектакле, если художник, творчески осмысляя увиденных актеров в ролях, невольно ушел в другой жанр, в зарисовку. Думается, что, например, Альбин — С. Н. Нерадовский вышел у М. Блика невыразительным и статичным, потому что в работе актера

было нечего разгадывать — потому что самому Нерадовскому в этом неестественном пастухе было нечего играть. В герое в самом деле нет динамики, нет драматизма. И держится он странно: кажется, что это переодетый крестьянином последователь Руссо — рьяный, но не слишком вдумчивый. Можно подумать, что длинными вычурными речами он пытается добиться расположения Лени, — но нет, это он так разговаривает и по-другому не умеет. Так и в пьесе, и в почти иллюстративном исполнении Нерадовского.

Интересно, что сыгранный Добровольским Зепп тоже написан Жуковской посредственно, и рецензент «Обозрения театров» даже указывает на актерскую неудачу, — но все же у М. Блика это лицо получается вполне выразительным. Должно быть, художник, «выбирая» между Мефистофелем и шутком гороховым, остановился на первом.

Зепп–Добровольский выведен условно, схематично: несколькими изогнутыми линиями обрисован его двойной подбородок, зигзаги бровей и усов, вертикальная штриховка рта. В этом представлении о лице есть внутренняя динамика, потому что М. Блик увидел здесь игру в метаморфозу и по-своему ее интерпретировал.

При том, что все актерские лица — из одного спектакля, композиционные, структурные связи здесь не выстраиваются. Рисунок распадается, «документируя» тем самым проблему спектакля.

Совсем иначе в шарже на актеров Литейного театра. Композиция не слишком сложна, но логична: чередования черного и белого, ракурсы и пропорции — все эти составляющие ритмически согласованы между собой. И, что особенно важно, согласованы между собой лица — через стиль, оформительский прием. Здесь уже можно говорить о впечатлении и множественности эманаций, вариаций на его тему — при том, что выведены актеры в ролях из разных постановок.

Все спектакли — миниатюры. Такой жанр шаржу на актера в роли даже ближе — мимолетностью, внутренней сконцентрированностью. Шарж откликается на поиск, на эксперимент. Опять же, этому жанру графики чрезвычайно важно пространство для интерпретации. Поэтому особенно интересны для того же М. Блика театры-«лаборатории», которые создают спектакли малой формы — чтобы испробовать новый прием, новую точку зрения, явленную через иронию. По творчеству М. Блика отчетливо видно, в какие моменты его метод и жанр оказываются под стать материалу, подходят ему, а в какие — наоборот. Несовпадение происходит как раз в несколько не экспериментальной, претендующей на серьезность «Лавине» и в кафешантанном «Веселом наследстве»¹⁸ (театр «Казино»). Оба спектакля не вполне удачны, но что еще более важно — они оба не лабораторного формата, не про поиск.

С Литейным театром М. Блик совпадает. Детище В. А. Казанского изначально не задумывалось как предназначенное для исканий и экспериментов. При том, что в первые сезоны (театр открылся 18 августа 1908 года) там работал В. Э. Мейерхольд (например, над спектаклем «Короли в воздухе и дамы из лож»), в начале пути это все-таки был «театр острых ощущений», ужасов, театр гиньоля. Но замысел Казанского выдерживает недолго — в 1910 году театр оказывается на грани закрытия, главный режиссер постепенно теряет интерес в руководстве им, передает управление актрисе Екатерине Мосоловой и, наконец, уезжает из Петербурга.

При Мосоловой театр приобретает «лабораторные» черты, развивая ту линию, над которой несколькими годами раньше начал работать Мейерхольд.

В 1911 году первая актриса, Екатерина Мосолова начинает устраивать «званные вечера», на которых собираются актеры, драматурги, писатели, устраиваются

читки. Эти встречи были перенесены на сцену, став своего рода опытом интимного театра. На одном из таких вечеров появляется А. Т. Аверченко — чьи пьесы, как и Н. Тэффи, и других «сатириконцев»¹⁹, существенно меняют репертуар Литейного театра. «Фарсов эти авторы не писали — напротив, фарсу пришлось ради них в известной степени потесниться. <...> Это относилось и к бытовым комедиям-шуткам, и к эксцентричным стилизациям легендарной старины. И те, и другие несли новое качество репертуара, возросший уровень комедийности»²⁰.

Впоследствии, к 1913 году, в театр придут Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Михаил Кузмин, Илья Сац и многие другие — в момент, «запечатленный» М. Бlichem, Литейный театр только вступает в новый этап своей истории.

Художник выводит актеров в ролях из трех спектаклей: «Нимфа и сатир», по «буффонаде в одном действии» Чуж-Чуженина (Н. И. Фалеева), премьера — 3 декабря 1909 года²¹; «Вилла наслаждений», по вольному переводу Н. А. Доренговской, подписавшейся псевдонимом «Н. А. З.», — премьера, вероятно, состоялась осенью 1910 года²², и «Полчаса под кроватью»²³ по пьесе, также написанной Доренговской²⁴.

В рисунке нет и намека на реалистичность. Изображаемые почти лишены человеческого — это именно интерпретации лиц, представления о них. Предельная нереалистичность воспринимается как следствие «двойного преображения»: художник стремится вывести не человека, но то, как он воспринимается в моменте игры.

В этом шарже, как и в рисунке, посвященном «Лавине», выхвачены наиболее яркие моменты актерского существования. Особенно интересна в этом смысле Камеристка—[Гуровская] («Полчаса под кроватью»²⁵). Кажется, что она вот прямо сейчас кому-то кокетливо (и хитро) улыбается — хотя облик этой героини не менее условен, чем другие: расплывшийся по шее

подбородок, острый треугольник носа, непомерной длины ресницы и жирно обведенные брови. Совершенно не натуралистичное лицо парадоксальным образом кажется «живым» — потому что в нем есть нерв, напряжение.

Г-жа Кильман—[Е. И. Варламова] («Вилла наслаждений»²⁶), наоборот, статична: она как будто бы замерла с выражением строгости и возмущения на лице. Динамику актерского существования в какой-то степени «подавила» своей яркостью шаржевая форма. Голову — разложенный на несколько сегментов треугольник — растянуло между углами, волосы торчат поперек всех законов гравитации и смутно напоминают кость, шея такая тонкая, что вот-вот обломится, на затылок нахлобучен дурацкий бант, профиль вообще не дорисован — графический оттяг и только. Ирония и хулиганство. Еще более забавным рисунок становится при сопоставлении с фотографией Варламовой — не будь известна фамилия артистки, соотнести их можно было бы разве что по прическе — и то с трудом.

Условность несколько заглушает внутреннюю динамику и в шарже на Ученого—[Ф. Н. Курихина] («Нимфа и сатир»). Здесь важна и сама пьеса, по которой поставлен шедший, кстати, с большим успехом спектакль.

«Буффонада в одном действии» Чуж-Чуженина — успешного юриста и драматурга-любителя, в те же годы активно сотрудничавшего с «Кривым зеркалом» А. Р. Кугеля, — представляет как раз ту «новую» драматургию, которая к 1911 году стала играть в Литейном театре.

Комизм — в отличие от «Полчаса под кроватью» и «Виллы наслаждений» — в пьесе извлекается из ситуации принципиально небытовой. Ученый и Поэтесса во время прогулки обнаруживают камни, в которые некогда были обращены Нимфа и Сатир. Происходит чудо, Нимфа и Сатир оживают — и дальше начинается карнавал,

потому что они (такие прекрасные и молодые) говорят стихами на манер Гомера и решительно не понимают, кто перед ними. Но все же Сатиру вполне нравится Поэтесса (до того, что он наконец увозит ее), а Ученый не прочь, чтобы Нимфа пошла работать «ассистенткой в его лабораторию». В конце концов Нимфа и Сатир с протяжным «Эвоэ» просят снова обратить их в камни. Поэтесса вынуждена признать, что она вполне довольна исходом ситуации — газетчики запечатали ее на спине у Сатира, шума не избежать. Ученый же трагически вздыхает «Нет поэзии в жизни! Последние мифы умерли!»²⁷.

М. Блик делает Ученого — [Ф. Н. Курихина] почти уже бестелесным умудренным познаниями сморчком, миниатюрность сгорбленной фигурки подчеркнута высоким блестящим цилиндром. Неправдоподобной формы лоб, ухо, почти не отделенное от лица, странный изгиб бороды, чуть ли не щупальце напоминающей, — на человека Ученый уже не слишком похож. Черты артиста практически не угадываются — должно быть, это признак того, что роль Курихину удалась в полной мере: воображение художника «завершило» ту метаморфозу, которая в театре не может и не должна осуществляться до конца.

С меньшим количеством иронических преломлений, но тоже по-своему ярко выведен Кильман — [Шульгин] («Вилла наслаждений») — буквально точками обозначенные глаза, непомерной длины нос, вытянутый почти через все лицо. В Кильмане первостепенным становится как раз живой момент актерского существования. Кажется, что у него вот-вот задрожат губы, еще больше поднимутся брови. Он как будто бы спрашивает: «Да как же это так?» Но и тут кроется ирония: персонаж на деле пародийный, причина его расстройства — появление в прежде считавшемся приличным доме куртизанки, с соседством которой он вынужден мириться.

Рядом надулся Эрнест — [Ермолов] («Вилла наслаждений») — кажется, что он весь состоит из волнообразных линий. Неправдоподобно большая, буквально раздутая голова «уравнивается» приплюснутым профилем. Выглядывает он в прямом смысле слова из-под нависающего лба. В нем меньше динамики, чем в Кильмане или Камеристке, но статичность все же оказывается оправданной.

Шарж на артистов Литейного театра требует симультанного восприятия: в рисунке нет центра — ни буквально, ни фигурально. Одни лица менее выразительны, чем другие, — но разница не кардинальная, ни одно из них не задумано как «главное». Нужно смотреть на все изображения одновременно, но не пытаться при этом воспринять их как нечто единое, целостное.

М. Блик держится принципа множественности, выводит представления о лицах исключительно группами. При этом характер множественности у него меняется в зависимости от предмета. Своеобразие впечатления порождает и специфику его эманаций, и особенности связи, которая выстраивается между ними.

Это особенно заметно при сравнении рисунка, посвященного Литейному театру, с шаржем на балетный спектакль «Бал у Людовика XV»²⁸, который был поставлен М. М. Фокиным. Фигура Фокина, впоследствии названного основоположником классического романтического балета, чрезвычайно значима: уже тогда он ставил спектакли для «Русских сезонов» С. Дягилева, много работал с Анной Павловой, сотрудничал с «Миром искусства».

«Бал у Людовика XV» хореограф поставил на предназначенной для концертно-развлекательных программ площадке «Спортинг-палас», с артистами Императорской балетной труппы. Спектакль позиционировался как разовая благотворительная акция, сведений о показах после 11 февраля 1911 года²⁹, во всяком случае, не обнаружено.

По композиции этот шарж выстроен сложнее, чем «Литейный театр»: в средней части листа помещены как бы склонившиеся друг к другу герои, своим движением «сталкивающие» правую и левую части листа. Но внимание воспринимающего все-таки оказывается распределено по всей группе: темные пятна раздвинуты по разные стороны композиционного построения, все костюмы примерно одинаково заштрихованы.

По-своему интересен шарж ощущением остановившегося движения. Тамбур-мажор как будто бы на секунду замер в момент прохода по сцене, Людовик и Маркиза Помпадур — [А. Г. Васильева] — в момент приветствия, Граф — в момент объявления о чем-то прибытии. Кажется, что даже композиция построена по логике организации мизансцены в балете. Но изображение все равно носит фрагментарный характер: прямая связь проведена только между королем и Помпадур, наклонившимися друг к другу.

В фокинском спектакле первостепенным было пластическое существование артиста, и М. Блик отказался от «крупных планов», которые есть во всех остальных его шаржах.

Отличает эту работу и то, что в ней нет смеха. Несколько забавно выглядит Арап, по-своему иронично отображено лицо Людовика — [Ф. И. Кшесинского] — рисунок не тяготеет к портретности, все вполне условно, но напряжения нет. Спектакль, в силу своей специфики, вероятно, не давал отправной точки для разгадывания лица — все-таки в балете внимание концентрируется скорее на движении, на пластическом существовании артистов.

Если исходить из того, что разгадывание образа — едва ли не главная «цель» шаржа на актера в роли, то возникает вопрос, можно ли в принципе относить к этому жанру рисунок М. Блика. В балете природа роли другая, артист преобразуется даже не столько игрой в другого, сколь-

ко самим существованием в предельно условной ситуации танца. В балете человек в каком-то смысле стремится к преодолению себя, предела своих физических возможностей. Драматизм отношений с персонажем здесь не так ярок — возникает вопрос, возможно ли и уместно ли в таком случае разгадывать актера через ролевое существование.

Соотнесим с «Балом у Людовика XV» шарж на «Женщин в народном собрании»³⁰ Аристофана, поставленных Р. А. Унгерном фон Штернбергом в концертном зале Тенишевского училища 22 апреля 1910 года³¹. Здесь снова возникает фигура Фокина — в спектакле Унгерна он работал над плясками вакханок. Интересно, что исполняли их непрофессиональные танцовщицы — во что, по свидетельству рецензентов, даже трудно было поверить.

В жанровом отношении этот спектакль сложнее «Бала у Людовика XV»: Унгерн предпринял попытку совместить с драматической игрой музыкальные включения — в виде хора под предводительством А. Г. Жеребцовой-Андреевой — и танцевальные — в виде плясок вакханок. По наблюдению рецензента «Обозрения театров», хореографическая и музыкальная составляющие превзошли драматическую: не вполне удачно исполнившая роль Праксагоры Каменева вдобавок оказалась еще чуть ли не единственной, на ком было «бремя драматической игры в собственном смысле»³².

Здесь, как и в шарже на «Бал у Людовика XV», довольно сложная композиция — главным образом из-за разных ракурсов, разных положений голов героев. В «Женщинах в народном собрании» наиболее важными оказываются выражения лиц, через которые транслируются моменты актерского существования. При том, что похожи профили Праксагоры — [Каменевой] и Предводительницы хора [А. Г. Жеребцовой-Андреевой], — в остальном лица очень разные. Никак не центрованная

множественность представлений создает некое общее, но не целостное впечатление.

В этом шарже присутствуют в полной мере и условность, и ирония — в особенности в том, как переданы эмоции героев. Молодой человек патетически не то удивляется, не то расстраивается, и брови его при этом поднимаются до такой степени, что все лицо, вслед за склоненной вправо головой, вытягивается по той же диагонали. Праксагора с не меньшей патетикой подняла лицо к небу, в ее одухотворенности, граничащей с фанатичностью, тоже чувствуется ирония.

Есть у М. Блика и совсем неудавшийся рисунок — шарж на актеров в ролях из спектакля «Веселое наследство» (театр «Казино») ³³. Применительно к «Лавине», например, можно было говорить о том, что график ушел в сторону портретности и поэтому как шарж рисунок не удался. Здесь иначе.

В «Веселом наследстве» не прослеживается склонность к портретированию, есть попытка найти яркие детали, через которые можно интерпретировать образ актера, преобразенного ролью. В случае Ванды—Шуваловой эта попытка даже в какой-то степени успешна: интересна игра с непропорционально полным подбородком, носом, похожим на вздернутый клюв, скоплением кривых линий, изображающих глаза и брови, — все это в сочетании с громадным головным убором диковатого вида. Но даже в Ванде—Шуваловой сатирический нерв не чувствуется — как и в остальных лицах, которые выведены куда менее интересно.

Этот шарж иллюстрирует «классическую» для жанра проблему: отсутствие точно найденной для предмета манеры условного изображения, сатирического нерва. Если лицо кажется «никаким», значит, в нем нет напряжения. А если нет напряжения — значит, у художника не получилось вывести актера в ситуации игры, которая в принципе драматична: человек

и является, и не является собой одновременно.

Указанная на рисунке М. Бликом оперетта в трех действиях, по-видимому, не сохранилась. Известна только одна пьеса с таким названием — весьма остроумная история об участии человека, которому в наследство достался театр фриivolного характера. Но к этому шаржу и к «Казино» пьеса все же не имеет никакого отношения, как можно понять из имен героев и пусть и намеком, но все же обозначенных в шарже характеров.

Не так много сохранилось сведений и о самом «Казино». В одной из нескольких посвященных ему заметок рецензент характеризует театр как абсолютно кафешантанный ³⁴. О многом говорит уже название статьи об открытии «Казино», состоявшемся 1 октября 1910 года, — «Дело дрянное» ³⁵. Единственным спектаклем, хоть сколько-нибудь замеченным периодикой, оказалась «М-лле Парагвай» («пьеса, которая в Москве уже провалилась. И которая является... переделкой пьесы Протопопова „Дама из кафешантана“» ³⁶).

Почему шарж не удался — непонятно. Может быть, спектакль был настолько плох, что там и осмыслить нечего. А может быть, не нашел нужного подхода сам М. Блик.

Все эти рисунки очень разные, но в каждом отдельном случае специфика визуального решения так или иначе коррелирует с лежащим в основе принципом «двойного преобразования». Во всех пяти шаржах он — на «фундаментальном» уровне — реализуется почти одинаково. Во всех пяти шаржах художник предпринимает попытку уловить, ухватить «театральное чудо» через выведение при помощи средств сатирической графики актеров в ситуации игры.

В «Литейном театре» у М. Блика это получается отлично, в «Казино» — посредственно. В «Лавине» принцип реализуется только в некоторых образах, потому что

художник отвлекается на другой жанр. В «Бале у Людовика XV» и «Женщинах в народном собрании» не чувствуется такой уж яркой игры на сатирическом нерве, но «двойное преображение» все же присутствует.

С шаржем на «Кривое зеркало» возникает сложность. Рисунок другой. Природа его своеобразия понятна совсем не с ходу. Он не очень похож на другие работы М. Блика по композиции и ритму — но художник, вероятно, и не стремился оформлять все шаржи одинаково. К тому же манера в «Кривом зеркале» все-таки узнаваема. Как, например, и в «Женщинах в народном собрании», М. Блик здесь наделяет некоторые лица почти одинаковыми чертами или прическами, по-прежнему чувствуется его склонность к декоративности, к резким ритмическим скачкам — сочетанию полукруглых линий и острых углов. Словом, рука одна и та же.

Сдвиг происходит в принципе. И без того непростой метод осложняется спецификой преображения кривозеркального артиста.

Дело в том, что «Кривое зеркало» выбрало для себя очень своеобразную тему, оказавшую влияние буквально на все составляющие творческого процесса. «Кривое зеркало» — это ироническая рефлексия театра относительно самого себя, смех над самим собой. Его создатель, критик А. Р. Кугель «мечтал о литературно-художественном кабаре-театре для просвещенной публики, „интеллигентской богемы“, как он определял посетителей немецких кабаре»³⁷, — чем, в целом, и стало «Кривое зеркало», впоследствии не раз названное театром умного смеха.

В театре ставили спектакли — помимо непосредственно «практиков» — и сам Кугель, и драматург Н. Урванцов, и теоретик (а также литератор, драматург и режиссер) Н. Н. Евреинов. Безусловно, можно говорить о таком явлении, как литература «Кривого зеркала», но, как спра-

ведливо заметил современник театра Э. Бескин, «„Кривое зеркало“ выше своей литературы»³⁸.

Конечно, кугелевский театр воспринимается как уникальный случай в основном благодаря своей теме, идее. Но там, где идеи претворялись в жизнь, главным для «Кривого зеркала» действительно была не «своя литература» и даже не режиссура. Главным был актер. Точно и ярко транслирующий иронию материала, развивающий ее в процессе своей работы, склонный к масочной, гротескной игре.

Импровизационное, собственно театральное для «Кривого зеркала» было чрезвычайно важно: часто комизм держался именно тем, что изобретали для своих ролей сами играющие. Так, например, вспоминала Холмская о некоторых актерах самого известного кривозеркального спектакля — «Образцового либретто для оперы „Вампука, невеста африканская“»: «Игравший Строфокамила [Л. А.] Фенин придумал живописно и горделиво — по-шалапински — опираться на небо и обмахиваться носовым платком, который он доставал из своего африканского трико. <...> Шалковский создал уморительную фигуру глубоко безразличного ко всему происходящему на сцене... не выпавшегося статиста с уныло подвязанной к добродушному российскому лицу бородой. Он мирно дремал под арию Лодыре, а когда в оркестре неожиданно ударял барабан, эфиоп испуганно просыпался, роняя от неожиданности и спросонья копы и щит»³⁹.

Гротеск, масочность, «двойная игра» — как метод; рефлексия театра относительно самого себя — как содержание. В результате ролевое существование оказывается по меньшей мере специфично. Актер «Кривого зеркала» уподобляется в чем-то лотмановской кукле. «Специфика куклы как произведения искусства (в привычной нам системе культуры) заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне

театра живых актеров. Поэтому если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения. Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства. Поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, а с другой, легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту. Кукольный театр обнажает в театре театральность»⁴⁰.

Как и в других шаржах, М. Блик сталкивается в «Кривом зеркале» с человеком, преображенным игрой. Но сама роль, с которой вступает во взаимоотношения актер, оказывается весьма своеобразной — артист играет не человека, но некий художественный образ. Конечно, любая роль в любой пьесе в какой-то степени образна, но «Кривое зеркало» в принципе лишает действующих лиц «человекоподобия» — им не даны ни противоречивые внутренние процессы, ни психология. Для кривозеркальцев тоже чрезвычайно важна ирония — как способ посмотреть иначе, новый ресурс понимания, осмысления, — как и в шарже. Кажется, что именно шаржи и действуют в этих спектаклях — только не художественные, а театральные.

В своем рисунке М. Блик выводит семь лиц из спектаклей «Женщина и смерть», «Дон Лимонадо де Газеу» и «Немая жена» — все они входили в программу «Слабый пол», впервые сыгранную в начале ноября 1910 года. Композиционное строение здесь, как и почти во всех шаржах М. Блика, не имеет центра. Более того, лица как будто бы разбросаны по листу, логика их расположения неочевидна.

Художник согласовывает героев по принципу, который можно было бы называть относительной зеркальностью. Вот, к примеру, действующие лица «Немой жены» Анатоля Франса — цирюльник Жан Можье — [В. В. Подгорный], судья Леонардо Боталь — [Л. И. Лукин] и Дюларье — [Грановский]. Сама же пьеса — анекдот: была

немая жена, муж-судья любил ее и искал средства вылечить, наконец жена, исцеленная, заговорила — да так заговорила, что Боталь предпочел лишиться себя слуха.

В шарже слева расположен Можье — справа почти его отражение, Дюларье. Впрочем, он не столько отражает, сколько пародирует. Даже в непохожих на Можье чертах он как бы остается в той же «системе координат»: у обоих одинаково длинные носы, но у одного он вздернут, а у другого «опущен», у одного кудри темные, у другого — светлые. По-своему похож на них обоих и судья Леонардо Боталь, помещенный ближе к середине листа.

В правом нижнем углу расположен Л. И. Лукин в роли Дона Лимонадо де Газеу («Дон Лимонадо де Газеу», В. П. Буренин). В пьесе Дон Лимонадо и Аполинарис («его Лепорелло»⁴¹) возвращаются в Аранжуэц, обсуждают, каких дам и в каком порядке нужно соблазнить. Обсуждают прелести донны Аграфены Пухлотелло. Аграфена там временем изнемогает от жажды выражения чувства, одолеваемая толпами кабальеро и кортехов (воздыхателей более юного возраста). Первые перебивают друг друга, вторые — самоустраиваются по прибытии Лимонадо. Аграфена и Лимонадо вместе, блаженствуют. Готовятся выпить по пять рюмочек зубровки — но тут является статуя дона. Аграфена умирает.

Дон Лимонадо — Лукин — анфас изображенная большая круглая голова в широкополой светлой шляпе с охапкой перьев сбоку. Шеи у него как будто бы нет, видно светлое (заштрихованное) одеяние, в тон шляпе. Широкие брови-запятаые, прищуренные, близко посаженные глазки, расширяющиеся у переносицы и сужающиеся ближе к вискам. Получается, что у Лимонадо как бы нет глаз — сплошные черные линии только указывают на то место, где они должны бы были быть. Кончик носа чуть обозначен, уголки рта, проведенного одной кривой, опущены. На

щеках — гладкие треугольники бакенбард-бороды, сужающиеся по мере приближения к носу, симметричные и зеркальные по отношению друг к другу. Отсутствие глаз, с геометрической точностью выведенные бакенбарды, намеренная недорисованность — лицо кажется кукольным, не человеческим, и вместе с тем здесь угадываются черты Лукина. Опять же — это и он, и не он.

Интересно в этой связи то, как «сработал» драматургический материал: Буренин еще в предуведомлении к своей пьесе сообщает, что намеревается изобразить некий суммарный образ Дон Жуана⁴². Уже в предисловии прямо дано указание на то, что главное действующее лицо — не человек.

Такова и Она-Баторская («Женщина и смерть», С. И. Антимонов). Нереалистичный, гротескный персонаж — ее действия в пьесе невозможно объяснить логически.

В начале Она сидит на фоне пейзажа; «на одной стороне — контора Нотариуса с вывеской, на другой — беседка с надписью „С милым и в шалаше рай“»⁴³. К ней подходит Седьмой (муж, по счету), желая познакомиться. Недолго думая, она волочет его к Нотариусу, который тут же их регистрирует. Седьмой бросает взгляд в сторону — Она подозревает его в измене, волочет опять к Нотариусу — тот разводит. «Как я несчастна... уже седьмой раз».

Восьмой шел к Нотариусу по своему делу, но остановился рядом с Женщиной, потому что та плакала, — и оказался увлечен ею в брак. Каждому она говорит одни и те же фразы: «Ты победил меня своей настойчивостью! <...> Голубчик, растопчи мечту свою! / Милый, отдай мне мысли твои!» Бедолага оглядывается, Она подозревает его в измене, стреляет (промахивается). Восьмой впопыхах кидается к Нотариусу — тот оформляет развод.

Шестой объявляется со словами «Я... вернулся...» — и не успевает догово-

рить, что за шляпой. Она ломается, кокетничает, в итоге кидается ему на шею. Слышит про шляпу — буквально швыряет ее в Шестого (кстати, шляпа не та — видимо, первого, второго или третьего...).

Является Девятый. Убивает ради «прекрасной дамы» Шестого, Она убивает Девятого (ради Шестого она, оказывается, была готова отдать свою жизнь!). Нотариус спрашивает, что записать. Она говорит о своем израненном сердце. Нотариус вещается. Она: «(кокетливо) Не понимают нас мужчины».

В шарже выведена подчеркнута красивая героиня со вскинутым не то для выражения усталости, не то — надменности (а вероятнее всего, и того, и того) овальным лицом на длинной лебединой шее. Огромные, ярко подведенные глаза, черные дуги бровей, маленький рот. Светлые волосы убраны в пышную прическу, всю шею закрывает узкий черный воротник. Взгляд в кокетливом изнеможении обращен куда-то вверх.

Ни одно из этих лиц не похоже на человеческое, при этом все они находятся «в перекличке» друг с другом. М. Блик посвоему разгадал эти лица, выведя в разреженное пространство белого листа чистые представления.

Вот, к примеру Нотариус-[Шестаковский] («Женщина и смерть»). Преувеличено в этом образе все — и огромное перо, и черное пятно вместо тела, и прическа, и нервная радость. М. Блик последовал в своей интерпретации за режиссерским ходом Н. Н. Евреинова: с преувеличенным спокойствием и отстраненностью герой утомлялся все больше и больше, продолжая, впрочем, писать. С гротескным спокойствием же он в финале объявлял о своем решении повеситься. Антимонов написал Нотариуса отрывисто, парадоксально: ни с того ни с сего он решает покончить с собой, никакого психологизма, никакой внутренней мотивации. М. Блик подвергает «сжатость», уплощенность

героя гипертрофии — в результате Нотариус походит на героя первых мультфильмов (Квирино Кристиани⁴⁴, например), на картины О. Бёрдсли⁴⁵. Бёрдсли «учился у чужого искусства, не у природы»⁴⁶ — равно как и спектакли «Кривого зеркала», которые были заняты не жизнью, а театральным процессом.

Шарж М. Блика даже не кажется смешным — таково следствие упомянутой специфики кривозеркальной иронии. Образы не нейтральны, в них чувствуется напряжение, нерв. Но смех здесь отошел на второй план, уступив место разгадыванию лица через художественный жест. Должно быть, именно поэтому в шарже на «Кривое зеркало» композиционное построение сложнее, чем в других рисунках.

Здесь как будто бы сочетаются композиционные принципы из «Литейного театра», «Бала у Людовика XV» и «Женщин в народном собрании». Не все, но многие образы — Она, Нотариус, Дон Лимонадо — обладают сильным внутренним напряжением. Они не так очевидно смешны, как лица из «Литейного театра», но тоже воспринимаются как яркие вспышки иронической выразительности. При этом другие образы — менее яркие — привносят в рисунок пластическую плавность, ощущение «закольцованности». Этому способствует и относительная зеркальность, и сочетание крупных планов со средними.

И все же М. Блик соблюдает законы жанра, не превращает шарж в иллюстрацию. Увиденные актеры в ролях преобразены им в образы, нет фона, внимание концентрируется на лицах-представлениях, которые выведены в живом моменте актерского существования.

Как контекст, на фоне которого создаются шаржи М. Блика, возникает прежде всего графика модерна. Художник безусловно перенимает некоторые ее черты, приближается к декоративности и эстетизму модерна, но не воспринимает их в пол-

ной мере. Причем не только в шарже, посвященном «Кривому зеркалу», но и во всех остальных. Тогда как его же рисунок «Песни Билитис»⁴⁷ вполне может быть соотнесен с графикой модерна — из чего можно сделать вывод, что с этим стилем М. Блик был отлично знаком.

Сложно сказать, насколько в принципе шарж на артиста в роли и стиль модерн совместимы. Может быть, полное слияние лишило бы шарж (в частности — на актера в роли) его специфики. Модерну не так свойственна концентрация на лице человека, попытка разгадать его через иронический взгляд. Тогда как шарж, в свою очередь, не вполне склонен к орнаменту и декоративности. И что самое важное — к приведению к одной плоскости всего мира, включая человека. Как бы «отказывая» ему тем самым в праве на отдельное рассмотрение.

Влияние модерна попадает в сатирическую графику буквально из воздуха — в начале века в этом стиле работали очень многие, к примеру, чуть ли не весь «Мир искусства»⁴⁸. Так К. А. Сомов⁴⁹, едва ли имевший какое-то отношение к театру, в 1900-е создал целый ряд изображений силуэтов, невероятно похожих на то, что мы видим в «Песнях Билитис» и в «Около балета в старину»⁵⁰. Декоративность, виньетки, силуэты — все это черты графики модерна. Все это черты Обри Бёрдсли, от которого она фактически и взяла начало, — такую версию, по крайней мере, предлагает Н. Э. Радлов в работе о своих современниках⁵¹.

Это обстоятельство создает дополнительную трудность при попытках выяснения реально имени, стоящего за псевдонимом «М. Блик». И все же некоторые предположения выстроить удастся. Например, вполне мог такое имя взять один из мирискусников, Д. Митрохин⁵². В 1909–1911 годах он работал в Петербурге, оформлял — помимо прочего — ряд изданий, имеющих отношение к театру («Журнал

Малого Театра», книга В. И. Немировича-Данченко «Край золотого заката»). Его художественная манера во многом пересекается с манерой М. Блика как автора рисунка по «Песням Билитис». Кроме того, удивительно похожим на бликовский кажется почерк Митрохина, о чем позволяют судить подписи под его рисунками⁵³.

Вполне можно предположить, что М. Блик — псевдоним художника М. Н. Яковлева (1880–1942). Почерк у него совсем не такой, как у М. Блика, — в остальном же Яковлев кажется кандидатурой почти идеальной. Начав с живописи и вернувшись к ней в зрелый период творчества, в 1900-е годы он тем не менее рисовал карикатуры — например, в журналах «Шершень», «Маски», «Зритель»⁵⁴. В 1909–1911 годах работал в Петербурге, оформлял спектакли в «Кривом зеркале»⁵⁵ — то есть наверняка видел все то, что шаржировал М. Блик, и вполне мог опубликовать несколько рисунков в «Театре и искусстве».

В связи с кугелевским журналом возникает еще одно обстоятельство, позволяющее соотнести Яковлева с М. Бликом. С 1897 по 1910 год в нем был опубликован только один рисунок, изображающий силуэт, в 1900 году⁵⁶. А в 1910 году, начиная с упомянутого № 48, силуэты вдруг публикуются один за другим — целая группа выходит и с подписью Яковлева, уже в начале 1911 года⁵⁷. Вполне возможно, что Яковлев перенял идею у М. Блика. Вполне возможно, что он сам и подписался таким псевдонимом, впервые отправляя рисунок в «Театр и искусство».

Помимо живописи, сценографии и сатирической графики, Яковлев работал и в жанре графики книжной — оформил «Сказку о царе Салтане» и еще целый ряд изданий для детей. При этом соотнести, к примеру, его карикатуру на Николая II⁵⁸ и иллюстрацию к пушкинской поэме⁵⁹

можно, только зная, кто автор. Визуального же сходства практически нет.

В этом смысле Яковлев похож на М. Блика. Не будь «Песни Билитис» подписаны — соотнести их с каким бы то ни было из шаржей было бы трудно. Очень разнообразны, наконец, и сами шаржи — опять же, почти невозможно было бы догадаться, что рисунки в связи с «Лавиной» и «Литейным театром» создал один человек.

Кто стоит за псевдонимом М. Блик — неизвестно. Можно строить предположения относительно круга его связей, его эстетических предпочтений, взглядов и знаний. Но картина не будет полной, пока не станет доподлинно известно, кто именно находится в центре этого круга.

Творчество М. Блика кажется явлением удивительным. Художник создал только шесть шаржей и один рисунок — и все же по ним удастся составить пусть предположительное, не бесспорное, но все же целостное представление о жанре. Работы М. Блика совсем не гениальны (хотя и, безусловно, талантливы) — при этом за ними стоит целая совокупность влияний, из которых сложилась устойчивая эстетическая концепция.

Шарж на артиста в роли стремится уловить и художественно выразить момент театрального чуда, активизации воображения и включения зрителя в энергетический обмен между сценой и залом. Выводится облик актера, как бы подвергнутого метаморфозе, находящегося в драматическом, активном взаимодействии с ролью. Происходит творческое осмысление самой ситуации игры.

И в этом смысле шарж на актера в роли представляет исключительно своеобразный ракурс, способ понимания — причем не только театра малой формы, театра-лаборатории, но и театра в принципе.

Примечания

- ¹ РНБ. Отдел рукописей. Ф. 124. Оп. 2. №№ 409–414.
- ² Театр и искусство. 1910. № 48. С. 932.
- ³ Театр и искусство. 1910. № 51. С. 1000.
- ⁴ См.: *Биневич Е. М.* Карикатуристы идут в театр. СПб.: Петрополис, 2011. С. 468.
- ⁵ «Наконец, я замечала, что даже „неистовый Рафаилыч“ — как называли актеры А. Р. Кугеля — кротко и мирно „сосуществовал“ теперь с режиссером (речь о Евреинове), не прерывая репетиций дикими сценами и криками. Как это случилось во времена Унгерна», — вспоминала З. Холмская (*Холмская З. В.* Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 109).
- ⁶ *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 101.
- ⁷ *Титова Г. В.* Мейерхольд и поведенческие модели модерна // *Титова Г. В.* О Мейерхольде и других. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. С. 351.
- ⁸ РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 409.
- ⁹ *Ш-а.* Малый театр. 25-летний юбилей И. А. Хворостова // Обозрение театров. 1911. № 1351 (24 марта). С. 7.
- ¹⁰ *И. Б-б.* Наши беседы // Обозрение театров. 1911. № 1344 (17 марта). С. 8.
- ¹¹ *Ш-а.* Малый театр. 25-летний юбилей И. А. Хворостова // Обозрение театров. 1911. № 1351 (24 марта). С. 7.
- ¹² *Жуковская Н. Ю.* Лавина. [Б. м.]: [Б. и.], ценз. 1911.
- ¹³ *Ш-а.* Малый театр. 25-летний юбилей И. А. Хворостова // Обозрение театров. 1911. № 1351 (24 марта). С. 7.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 8.
- ¹⁷ См.: *Музиль-Бороздина Н. Н.* [Портрет актрисы (1900 г.)]: [Фот.] // Седова М. А. Три века шляп, 1700–2000. СПб.: Студия НП-Принт, 2009. С. 151.
- ¹⁸ См. РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 410.
- ¹⁹ «Сатирикон» — дореволюционный литературно-художественный сатирический журнал, выходивший с 1908 по 1914 г. Самый известный редактор — А. Аверченко. В разные годы в «Сатириконе» публиковались произведения Тэффи, Саши Черного, С. Городецкого, В. Азова, Б. Жирковича, А. Скалдина, иллюстрации Л. Бакста, Б. Кустодиева, С. Судейкина, И. Билибина, Н. Ремизова-Васильева (Ремми), Д. Митрохина.
- ²⁰ *Золотницкий Д. И.* Фарс... и что там еще?: Театр фарса в России, 1893–1917. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 403.
- ²¹ Литейный театр // Обозрение театров. 1909. № 923 (3 дек.). С. 18.
- ²² Здесь возникает сложность: сведения о постановке «Виллы наслаждений» появляются в № 1249 «Обозрения театров» (за 1910 г.), при этом цензурное разрешение датировано 11 октября 1911 г.
- ²³ Когда состоялся первый показ спектакля, точно неизвестно. Но игрался он, к примеру, 10 января 1911 г. (Литейный театр // Обозрение театров. 1911. № 1286 (10 янв.). С. 30).
- ²⁴ РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 367, 411.
- ²⁵ Пьеса-шутка, где все держится легкой интригой: жена флиртует с Ним, Муж флиртует с Камеристкой, Камеристка отвергает Лакея ради Мужа — в результате все всем довольны и решают друг другу не мешать.
- ²⁶ Супруги Кильман держат гостиницу, где вместе с ними живет брат мужа, Эрнест, от которого им должно достаться большое наследство. Г-жа Кильман случайно вместо новой прислуги приглашает в дом проститутку и сутенера — Флору и Шоппи, причем у Флоры тут же устраивается связь с Эрнестом. Несмотря на праведный гнев супруги, приходится оставить Флору и Шоппи в доме (который все не то по ошибке, не то не по ошибке называют виллой наслаждений), чтобы Эрнест не уехал и не лишил героев наследства.
- ²⁷ *Чуж-Чуженин.* Нифма и сатир. [Б. м.]: [Б. и.], ценз. 1909.
- ²⁸ РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 414.
- ²⁹ См.: История русской музыки: В 10 т. Т. 10В. Кн. 1: 1890–1917. Кн. 1: Хронограф. М.: Музыка, 2011. С. 490.
- ³⁰ РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 412.
- ³¹ *Гидони А.* Тенишевский зал. Комедия Аристофана // Театр и искусство. 1910. № 47. С. 892–893.
- ³² Там же. С. 893.
- ³³ РНБ. Ф. 124. Оп. 2. № 410.
- ³⁴ *Е. Б.* Театр и ресторан «Казино» // Обозрение театров. 1910. № 1190 (3 окт.). С. 15.
- ³⁵ Там же. С. 11–13.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Кабаретные пьесы Серебряного века / [Сост. Н. Букс]. М.: ОГИ, 2018. С. 34.
- ³⁸ *Бескин Эм.* «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1912. 13 февр. С. 5.
- ³⁹ *Холмская З. В.* Кривое зеркало // Рабочий и театр. 1937. № 9. С. 52–59.
- ⁴⁰ *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 379.
- ⁴¹ *Буренин В. П.* Дон Лимонадо де Газеу // СПбГТБ. ОРПРК. № 69040.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ *Антимонов С.* Женщина и смерть. М.: [Б. и.], ценз. 1912.
- ⁴⁴ Квирино Кристиани (1896–1984) — режиссер, мультипликатор, автор первого в мире полнометражного мультфильма «Апостол» (1917), нарисованного в духе сатирической графики.
- ⁴⁵ Обри Винсент Бёрдсли (в менее точной, но тоже распространенной транскрипции — Бердслей) (1872–1898) — английский художник-график, декоратор, иллюстратор, один из важнейших представителей английского эстетизма и модерна 1890-х, поэт.
- ⁴⁶ *Бердслей О.* Шедевры графики / Сост. И. Пименова. М.: Эксмо, 2006. С. 216.
- ⁴⁷ *М. Блик.* «Песни Билитис» в театре «Кривое зеркало» // Театр и искусство. 1910. № 48. С. 932.
- ⁴⁸ Графические работы см. по: *Маковский С. К., Радлов Н. Э.* Современная русская графика / Ред.

Сергея Маковского; Текст Н. Радлова. Пг.: Свободное искусство, 1917. С. 18–56.

⁴⁹ Константин Андреевич Соменов (1869–1939) — живописец, график, портретист и пейзажист, иллюстратор, один из основателей общества «Мир искусства» и одноименного журнала.

⁵⁰ См., например: *Маковский С. К., Радлов Н. Э.* Современная русская графика. С. 18, 19, 20.

⁵¹ См.: *Маковский С. К., Радлов Н. Э.* Современная русская графика. С. 6.

⁵² См.: Там же. С. 116–118.

⁵³ См., например: Там же. С. 23, 24.

⁵⁴ См.: М. Н. Яковлев: Каталог выставки. М.; Л.: Искусство, 1941. С. 10.

⁵⁵ См.: *Театр и искусство.* 1910. № 47. С. 904, 905.

⁵⁶ *Театр и искусство.* 1900. № 27. С. 486.

⁵⁷ *Театр и искусство.* 1911. № 1. С. 18; *Театр и искусство.* 1911. № 2. С. 41.

⁵⁸ *Шершень.* 1906. № 19.

⁵⁹ См., например: *Пушкин А. С.* Сказка о царе Салтане и о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди: [Рис. М. Н. Яковлев]. Л.: Художник РСФСР, 1959. С. 2, 21.

О. Н. Мальцева

«Вано и Нико» Роберта Стуруа. Внутреннее устройство и смыслообразование спектакля

Спектакль «Вано и Нико» (2018, Грузинский государственный театр им. Ш. Руставели) поставлен по пьесе, написанной Р. Стуруа по рассказам современного грузинского писателя Эрлома Ахвледiani. Вскоре после премьеры в рецензии, предваряющей интервью со Стуруа¹, грузинский театровед И. Безирганова написала, что постановка сделана в характерном для режиссера жанре притчи. Она остановилась на двух героях как двух полюсах, назвав одного из них концентрированным проявлением зла, другого таким же проявлением добра, и отметила, что спектакль связан с неизменно актуальными сакраментальными вопросами: «ради чего рождается на свет человек?» и как прожить жизнь так, чтобы сохранить в себе человеческое? Кроме того, критик назвала атмосферу действия сновидческой, а также отметила безупречную игру актеров и ощущение театрального праздника от спектакля.

В 2019 году новый спектакль Стуруа по традиции был представлен на очередном Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова в Москве. Отклики русской прессы оказались весьма немногочисленными.

А. Павленко² увидела в постановке притчевую историю о двух друзьях, заметив, что, хотя история заканчивается хорошо, как в сказке, вынести из нее жизнеутверждающий вывод сложно, поскольку противостояние героев разрешается не их усилиями, а силой извне. По ее словам, общий путь Нико и Вано складывается мозаикой из разрозненных сюжетов. На взгляд рецензента, обрывочность пове-

ствования и фантасмагоричность намекают на сон, при этом переходы из сна в реальность неочевидны и не так уж важны. Отмечает критик и торжество игровой стихии в спектакле.

Как совокупность никак не сшитых друг с другом разрозненных лоскутков охарактеризует спектакль корреспондент «Вашего досуга»³.

С точки зрения Ю. Кулагиной⁴, в начале спектакля зрителям рассказывают историю, а дальше представлена ее «иллюстрация, свободное размышление на метафизическую тему», правда, рецензент не пояснила, что имеется в виду под историей и ее иллюстрацией. По ее мнению, действие спектакля «перенесено в обитель сна».

Д. Дзис⁵ считает, что спектакль поведал две истории, каждая из которых посвящена одному из главных героев-антиподов.

Таким образом, многие, обнаружив отсутствие последовательного развития событий, мозаичность, разорванность, «лоскутность» действия, в то же время увидели в спектакле историю (или две истории) или притчу. Понятно, что здесь противоречие, ведь и притча, и история — не что иное, как последовательный рассказ, изложение событий. Именно с историей героев рецензенты так или иначе связывают содержание «Вано и Нико». То есть отмеченные в статьях игровая стихия и праздничность спектакля оказались не причастными к его содержанию.

Подобное восприятие постановки не является исключением. Спектакли без сквозной повествовательной линии часто

вызывают к себе сложное отношение⁶. При этом если событийный ряд все-таки есть или хотя бы его можно создать в воображении, то именно с ним обычно и соотносят смысловое поле спектакля. В случае отсутствия такого ряда говорят о концертности или об осколочности и даже бессмысленности постановки, нередко буквально. В качестве примеров можно указать на статьи, посвященные спектаклям Ю. Любимова и Э. Някрошюса. Похожее нередко случается и с произведениями Стурюа. Складывается впечатление, что многие исключают саму возможность существования полноценного спектакля, внутренне не скрепленного принципом причины и следствия, словно не принимая во внимание, что существует и другой способ строить драматическое действие, соединяя эпизоды ассоциативно. Между тем такой тип связи в искусстве применяли всегда. По отношению к искусству сцены его в свое время описал П. А. Марков, анализируя театр В. Э. Мейерхольда. Созданные этим способом спектакли следуют тематическому развитию, а не событийному ряду, не фабуле⁷. И режиссеры, которых со времен Маркова принято называть режиссерами-поэтами, используют именно такую композицию, поскольку она обусловлена характерным для них художественным мышлением⁸. Им, как и поэтам, свойственно сопрягать явления, на первый взгляд не связанные, соотнося их по ассоциации. Заметим, что режиссеры, склонные создавать подобную композицию сценического целого, поступают так и в том случае, когда работают с литературной основой, созданной на основе принципа причины и следствия. К. Л. Рудницкий продемонстрировал это на примере «Леса» Мейерхольда (1924, Театр им. Мейерхольда), показав, что, даже когда последовательность частей словесного текста сохранялась в спектакле той же, что в пьесе А. Н. Островского, эти части при их сценическом воплощении благодаря режиссер-

ским акцентам и собственно режиссерским образам, в той или иной степени автономным от литературного текста, — оказывались превращены в эпизоды, соединенные ассоциативной логикой⁹. В качестве ярких примеров из современного театра можно указать на все спектакли Юрия Любимова и Эймунтаса Някрошюса, а также спектакли Виктора Крамера, поставленные в театре «Фарсы», мелькнувшем незабываемой кометой на петербургском театральном небосклоне в конце XX — начале XXI века¹⁰.

Нередко, обнаружив такое строение постановки, обуславливают его сновидениями героев. Подобные спектакли существуют, но их композиция организована, как показывает анализ, на связях по принципу причины и следствия, определяющих и становление их содержания¹¹. Случай спектакля «Вано и Нико» иной, хотя там есть эпизоды с проваливающимся время от времени в сон Незнакомцем, которые, судя по всему, и спровоцировали авторов откликов к объяснению «разорванности» действия.

Попробуем подойти к рассмотрению художественных смыслов постановки, анализируя ее внутреннее устройство и драматическое действие. Начиная разговор, отметим важность спектакля для самого Стурюа. Такой вывод можно сделать, исходя из нескольких его интервью. Режиссер называет постановку лучшей своей работой за последние двадцать лет, связывая ее с остро волнующей мастера жизнью его страны, с тем, что «Грузия прошла достаточно сложный и тяжелый путь за последние 30 лет»¹². Этим, по его словам, обусловлен и жанр произведения, определенный им как трагикомедия. О спектакле он сказал так: «Четыре человека рассказывают о сложном положении моей родины, где зло и добро перемешаны». Законы человечности неизменны, «они будут основными, двигающими человечество вперед куда-то», — продолжил режиссер, но тут

же поправился: «не надо вперед — нормально жить»¹³. В этой оговорке, хотел он того или нет, выразилось ощущение Стуруа всей остроты проблем, стоящих перед его родиной. Исходя из самой постановки, заметим: слова режиссера о том, что ее герои рассказывают о сложном положении в Грузии, не стоит воспринимать буквально. Она, как и все другие произведения Стуруа, будучи безусловно навеянной происходящим в его стране, представляет его опосредованно и с высокой степенью обобщения, как то, что было и будет актуальным в разные времена независимо от места на карте.

Всмотримся в спектакль. В пьесе, написанной Стуруа, и его спектакле появились эпизоды и персонаж, которых нет в рассказах Ахвледiani. Придуманый мастером герой отмечен в программке как Незнакомец. Его роль играет Давид Дарчия. Незнакомец — зрелого возраста, но еще не старый, немало повидавший человек, которого мучает бессонница, о чем мы узнаем из его слов. В ходе действия Незнакомец чаще всего оказывается молчаливым, но отнюдь не безразличным свидетелем происходящего. В контексте целого этот герой во многом идентифицируется с режиссером, чьими тревогами и предпочтениями полон сотворенный им сценический мир. В этом смысле спектакль можно назвать его лирическим высказыванием. Роль Ваню исполняет Михаил Арчвадзе, Нико — Сандро Микучадзе-Гаганидзе, Женщины — Нино Арсенишвили. Художник спектакля — Мирон Швелидзе. Композиторы — Гия Канчели и Ника Мачаидзе.

На авансцене стоят бутылки из-под вина, с помощью которых Незнакомец, увы, безрезультатно пытался бороться с бессонницей; рядом игрушечные железнодорожные рельсы, помогающие воплотить то ли воспоминание, то ли одну из фантазий Незнакомца. Тут же — свеча, при ее свете Ваню будет сочинять письмо своей возлюбленной, а также — пишущая машин-

ка, в нужный момент она поможет герою написать бумагу, свидетельствующую об отказе ему в каком-то деле. Отдельно отметим маленький кактус, любимца Ваню, то и дело удивляющегося ему и не забывающего не только полить растение из маленькой лейки, находящейся рядом, но и вернуться, если спешил куда-то, не попрощавшись, чтобы с нежностью взглянуть на него. На заднем плане размещен стенд с изображением паровоза, которое — вместе с использующимся в спектакле фрагментом музыки из «Огней большого города» и цитатой из любовного сюжета этого фильма — может соотноситься со временем выхода картины и, шире, со всей эпохой творчества Ч. Чаплина, вероятно, имеющего для Стуруа особое значение. Не случайно в разных его постановках встречаются ассоциации, так или иначе связанные с выдающимся мастером кино. Вспомним здесь хотя бы чаплиновский котелок на Музыканте в «Кавказском меловом круге» (1975) по Б. Брехту или чаплиновскую походку Эстрагона из спектакля «В ожидании Годо — Часть первая» (2003) по С. Беккету и ассоциирование этого героя в целом с чаплиновским Чарли, а также игры героев этой постановки, которые критики не зря называли чаплинадой.

Там же, на втором плане размещены картины, все — высотой больше человеческого роста. В разные моменты действия высвечивается одно из изображений. Среди картин выделяется огромное панно с красивым белым конем. В ходе действия контраст между его спокойной статикой и напряженностью жизни Ваню заставляет более остро воспринимать ее (жизни) драматизм. Бросается в глаза и перевернутый портрет женщины — красивое лицо крупным планом, сама «перевернутость» которого в контексте спектакля воспринимается своеобразным символом несчастий, постоянно случающихся у Ваню в отношениях с женщинами. На поворотном круге, а позднее по периметру сценической

площадки — сидящие в креслах куклы размером в человеческий рост. Если изображения на картинах в ходе спектакля сопрягаются с отдельными моментами действия, то куклы ассоциируются с погруженными в себя людьми разных времен, у которых были свои заботы и горести.

Спектакль состоит из множества относительно автономных эпизодов, в каждом из которых главные герои, Ваню и Нико, попадают в разные обстоятельства. Эти эпизоды не вытекают один из другого по принципу причины и следствия, то есть их ряд заведомо не составляет последовательно рассказанной истории. Сцены вернее всего можно было бы назвать чередой мини-легенд о добре и зле, в которых действуют одни и те же герои. Искать в этом случае сквозное повествование или сетовать на его обрывочность — значит судить постановку не по ее внутренним законам.

В одном из интервью Стуруа ратовал за демократичный театр, утверждая, что люди должны иметь возможность следовать за развивающимися событиями и узнавать какую-то историю¹⁴. Режиссер прав: в спектаклях именно история интересует многих, среди которых есть, конечно, и критики. Другое дело, что сам он в своих творениях может обходиться и без нее, о чем свидетельствует не только эта постановка, но и, например, спектакль «В ожидании Годо — Часть первая». Кстати, показательно, что режиссер, создавая пьесу «Ваню и Нико» из отдельных, не зависящих друг от друга рассказов Ахвледиани, где общие лишь имена героев, волен был сочинить и историю, последовательно развивающееся повествование, но для него в этом не было необходимости.

Хотя в спектаклях с многоэпизодными композициями определяющую роль в смыслообразовании целого играют ассоциативные связи, отдельные эпизоды могут соединяться и каузально. В «Ваню

и Нико» такие эпизоды тоже есть. Приведем пример. В начале спектакля Незнакомец с криком появляется откуда-то снизу, из люка, прорвав покрывающую люк бумагу, словно сойдя со страниц пьесы, точнее, прорвав страницу. Оставаясь по пояс в люке, герой разражается объемным монологом, где делится со зрителем саморефлексией и проблемой мучающей его бессонницы; прислушивается к шагам на улице; представляет себя одиноко курящим у окна поезда, неожиданно соединяющегося в его воображении с детской игрушкой, которая тут же воплощается на сцене в виде проезжающего мимо героя маленького состава; вспоминает о мире, каким он его знает, с многообразием жизни, где были добро и зло, любовь и ненависть... «были Ваню и Нико». С этой последней фразой из того же люка перед нами возникают две куклы, изображающие Ваню и Нико, и только затем на сцене появляются сами герои, Ваню в белой рубашке, Нико — во всем черном. Эпизод с монологом Незнакомца и следующая за ним сцена с участием Ваню и Нико, как видим, соединяются между собой причинно-следственной связью: Ваню и Нико сценически воплотились, поскольку Незнакомец вспомнил о них.

Укажем на еще одну пару эпизодов спектакля, соединенных причинно-следственной логикой. К слову сказать, в рассказах Ахвледиани этих эпизодов нет, они — плод фантазии режиссера. В один из моментов спектакля Незнакомец предлагает Ваню и Нико сыграть в «национальную игру». И тотчас люди от театра выводят несколько лестниц разной высоты. На эти лестницы, которые в этой игре ассоциируются с карьерными, переходя от низкой к самой высокой, попеременно поднимаются Ваню и Нико. И, достигая вершины очередной лестницы, они передают свое самоощущение. У Ваню эти высказывания меняются следующим образом: «Какая красота! Пейзаж, воздух!

Чувствую очищение!»; «Я выше всех! Дайте мне насладиться моим величием!»; «Я должен быть счастлив, но из-за такой высоты, мне кажется, я ненавижу этот мир!» Что касается Нико, то его реакции «на повышения» иные: «Отсюда вы выглядите, как муравьи!»; «Мир принадлежит мне!»; «Я — всемогущий Нико! Я очернил этот мир!» Игрой руководит, буквально дирижируя ею, стоя на авансцене, сам Незнакомец. В этом случае эпизоды соединены той же логикой: Ваню и Нико начали играть, поскольку им предложил это Незнакомец.

Композиция спектакля строится из двух сквозных параллельно движущихся тем, каждая из которых создается рядом ассоциативно связанных между собой эпизодов. Одну условно назовем темой добра или темой Ваню — героя, беспрдельно доброго, в чем-то наивного, искреннего, доверчивого и уязвимого в своей доверчивости; героя, во многом похожего на ребенка. Другую — также условно — обозначим как тему зла, ее «ведет» образ жестокого вероломного Нико.

Ваню, как ребенок, восторжен. Вспомним, например, эпизод, где он, впервые появившись на площадке и увидев упомянутых кукол, с удивлением, смешанным с радостью, полувопросительно воскликнул, взяв поочередно в руки каждую: «Ваню?!», «Нико?!» Или — сцену, где он, ликующий, выбегает после знакомства с женщиной-лоточницей, которую сразу полюбил, восклицая: «Она подарила мне спички!», и с упоением целует коробок. Подобно ребенку, у которого со сменой объекта внимания плач может перейти в смех, у Ваню одна эмоция порой мгновенно трансформируется в противоположную. Так, в одной из сцен спектакля он, только что убивавшийся от неудачи в первой любви, мгновенно переключился на восхищение красотой окружающего мира. Однажды, по предложению Нико, которому надоело быть злодеем, герои договори-

лись поменяться своими сущностями. И Нико стал Ваню. А у Ваню по-настоящему стать Нико не получилось. Герой, скорее, старается сыграть Нико: изображает нарочито злодейский взгляд; заводит себя, то и дело свирепо повторяя: «О, Нико, о, Нико!», мечась в пространстве, рыча и крича. Он обещает бродяжничать, смеяться над мужчинами, называть женщин блудницами и рассказывает о своих преступлениях: будто бы бил детей, бросался камнями в собак, разбивал оконные стекла, ломал деревья. Такого злодея может представить себе именно ребенок, на которого, повторим, во многом похож Ваню, как происходит с людьми, всегда в чем-то остающимися детьми. Но спектакль Стурюа вовсе не об инфантилизме. Ваню — зрелый ответственный человек, судя по отношению не только к другу, которому он не просто готов все отдать — действительно отдает, но и к женщинам, и к старой больной матери, за которой он ухаживал, кормил, поил, укладывал спать, о чем мы узнаем из сцены, посвященной смерти матери Ваню. К слову, у Ахвледiani эпизода о матери нет, он тоже сочинен режиссером.

Другая тема, названная нами темой зла, связана прежде всего с Нико, чья внешность от сцены к сцене дьявольски меняется, как это по-своему происходило с главным героем спектакля Стурюа «Ричард III». Нико в разных эпизодах предстает то больным, хромым, с подергивающимися руками и головой, не очень внятно говорящим человеком, то здоровым самодовольным красавцем. Но сущность его остается неизменной. Он постоянно пользуется запрещенным приемом. Зная, что Ваню не может отказать ему как другу, Нико всякий раз повторяет вопрос, друзья они или нет, прося у Ваню то одно, то другое, постепенно забирая у него самое дорогое. А впоследствии, глядя Ваню в глаза, откровенно смеется над ним. Нико считает себя выше других и гордится, что добавил в мир зло, прямо декларируя это.

Исходя из таких отношений героев, можно допустить, что Стуруа, по крайней мере на момент создания спектакля, видит укорененность зла и слабость позиций добра в мире. Рискну предположить, что именно так он и видит диспозицию этих сил. Правда, в спектакле помимо названных тем есть еще три мотива, и их участие в действии делает ситуацию не такой однозначной. Один из них ведет образ Незнакомца — обычного человека со своими достоинствами и недостатками, который радуется красоте окружающего мира, страдает от человеческих бед и пытается помочь Вану в его неудачах и несчастьях, во многом связанных с Нико. Этот мотив, примыкая к теме добра, усиливает ее.

Второй мотив связан с образом Женщины, которая является в спектакле в нескольких ипостасях. Назовем его мотивом Женщины. Характер этого мотива меняется с течением действия, резонируя то с одной темой, то с другой, таким образом попеременно поддерживая их.

Каждый выход Женщины и эпизоды с ее участием сделаны режиссером и актрисой как своего рода мини-спектакли. Акцентирование ее утрированных жестов, мимики, движений заставляет воспринимать героиню немного клоунессой. А. Павленко права, заметив, что все ее роли, яркие, почти карикатурные и как будто даже клоунские, напоминают образы из фильмов Феллини¹⁵. Во всех ипостасях героиня предстает в одной и той же воздушной юбке, средней длины, из материала, напоминающего тот, из которого шьют балетные пачки; но каждый раз с измененной прической, в новом головном уборе и с новыми деталями одежды.

При первом выходе, когда Женщина следует в сторону авансцены медленным танцевальным шагом, она напоминает не очень молодую балерину. В это время героиня воспринимается как просто красивая женщина — именно так, судя по их устремленным на вошедшую взглядам,

воспринимают ее, на мгновение застыв, Вану и Незнакомец. Но в следующий момент, когда в ее вытянутой руке оказывается пальто, героиня уже ассоциируется с мамой, которая заботливо помогает Вану стянуть длинную верхнюю рубашку белого цвета, надеть пальто и машет вслед ему, спешащему на работу. В одном из следующих эпизодов она — опять красивая женщина, принимающая ухаживания Незнакомца и не скрывающая симпатии к нему. Все эти роли образуют фрагмент мотива Женщины, примыкающего к теме Вану.

Три следующие ипостаси героини составляют часть мотива, которая ближе к теме зла. Первая из них — прогуливающаяся с собакой кокетка, которая, не подзревая того, становится первой любовью Вану. Герой тут же дарит ей кольцо, она принимает его, пообещав встретиться с Вану снова. Он думает, что дело идет к свадьбе, тотчас едва ли не с детским восторгом отдается воображению, которое на наших глазах воплощается: сверху, из-под колосников, приспускаются крошечные предметы мебели, каждый из них, словно фатой, прикрыт воздушной тканью — детали интерьера их будущего семейного гнездышка, как герой представляет его. И Вану с упоением комментирует, поясняя, что вот за этим столом они будут сидеть вдвоем... С удивлением наблюдают за ним Незнакомец и преобразившийся к этой сцене Нико. Если в первом эпизоде Нико предстал больным, теперь он вполне здоров, красив, вызывающе наряден в своем длинном белом шарфе и цилиндре и манерно покуривает сигару. Вану пытается танцевать, но от избытка впечатлений падает. Тут выбегает его возлюбленная, принарядившаяся, в длинных белых перчатках и белой шляпке. Вану счастлив. Но любимая просит поздравить ее: она вышла замуж за другого. И хотя этот «другой» прямо не представлен, с ним ассоциируется именно Нико, также находящийся в этот момент на сцене в некотором

отдалении, выглядящий не буднично нарядным и слишком самодовольным даже для него.

Удивляясь, что Ваню не радуется, его, как он думал, невеста суетливо удаляется, оставив глубоко оскорбленного в его чувствах Ваню. Заливаясь слезами, герой гладит куклу-Ваню, пытается утешить ее и просит не плакать, объясняя: «Она не любила тебя...», призывает ее взглянуть на небо. Но стоило самому Ваню поднять глаза, как он, пораженный красотой, тут же отвлекся. «Смотри на небо и солнце, на небо и звезды», — продолжает он, улыбаясь своей открытой улыбкой, хотя слезы на глазах еще не высохли. Разведя руки от восторга и продолжив успокаивать то ли куклу-Ваню, то ли самого себя, он заключает: «Не плачь, Ваню, это горько, но это жизнь».

Вторая роль Женщины — лоточница, продающая табак. Ее появление на сцене ознаменовано нежной мелодией. С подвешенным на шее лотком, она выходит, ритмично вышагивая и в такт выкрикивая: «Табак! Сигареты!» И тут же сама заговаривает с Ваню: «Почему ты смотришь на меня? Я тебе нравлюсь?» Тот, взглянув на нее с едва ли не детским удивлением, решает закурить. Она тотчас предлагает спички, оставляя ему их «как сувенир» и сжав его руку с коробком в своей руке. Ваню так тронул этот подарок, что он тут же прижал его к своим губам. Когда она прикасается к его лицу, он, видимо, от смущения принимается нахлобучивать на себя кепку, которую она тут же перехватывает, надев на себя, а свою шляпку с прикрепленными к ней косичками — на него. Ей удается вовлечь Ваню в танцевальный ритм и несколько танцевальных па. Она вешает на него свой лоток, обучая своим фирменным выкрикам: «Табак, табак!», а он, умиляясь ей, словно послушный ученик, повторяет. Вот Ваню уже протягивает ей руку, и они, пританцовывая, идут вместе, не столько привлекая покупателей, сколько

ко глядя друг на друга и явно радуясь один другому, под музыку, которая акцентирует счастливый для них момент. Ощущение теплоты этого светлого, немного сентиментального, с оттенком грусти эпизода, явно перекликающегося с любовной линией «Огней большого города», усиливается музыкой, в том числе музыкой из этого фильма.

Часть мотива Женщины, связанная с лоточницей, сопряжена с темой, названной нами темой зла. Ее явное примыкание к теме происходит уже в следующих эпизодах, где Нико, пользуясь дружбой с Ваню, забирает у того все. Сначала он требует отдать ему именно ту свечу, при свете которой, примостившись на авансцене, Ваню писал послание новой возлюбленной, той Женщине, которая торгует табаком. Нико объясняет требование своим намерением написать письмо ей же, которую тоже полюбил. Ваню обескуражен, но Нико — друг, и Ваню отдает свечу. Затем тот просит отдать ему кепку Ваню, затем — любовь Ваню, поскольку хочет еще сильнее любить. Обернувшись на отдавшего ему любовь, не находящего себе места Ваню, который, украдкой от всех вытащив подаренный ему коробок, заливает его слезами, Нико холодным взглядом фиксирует происходящее. Но вот Нико является на сцене вместе с этой Женщиной. Она в фате и выглядит счастливой. Хотя на Ваню, увидевшего их, уже нет лица, Нико умоляет его, уже не от своего имени, но от них вместе с невестой, отдать им его жизнь, чтобы счастье продолжалось дольше, при этом вероломно выставляя вперед Женщину. И та, со свадебным букетиком в руке, нерешительно и с виноватым видом, медленно подходит к Ваню, который смотрит на нее с нескрываемым презрением и пытается возразить: мол, жизнь у него одна. Но стоящий чуть поодаль Нико, как всегда, выдвигает убийственный, на этот раз в самом прямом смысле, аргумент: мы друзья или нет? А Женщина, в свою очередь, прибегает

к коварному приему: она, как тогда, в момент их первой встречи, касается ладонью его лица. И Ваню, распахнув пальто, с силой вытаскивает спичечный коробок, так, будто отрывает от себя что-то ставшее неотделимой его частью, отдает ей и замертво падает. Слышится колокольный звон, женщина, всхлипнув и положив ему на грудь коробок и букетик, отправляется в объятия к стоящему в стороне Нико. Тот улыбкой успокаивает ее: ведь все получилось так, как они хотели. И, взявшись за руки, пара торжественно отправляется в глубь сцены. Но торжество взрывается иронией двойной рифмы: звучит та же музыка, что сопровождала и движение по этой траектории лоточницы и Ваню, и на втором плане высвечивается та же картина с изображением безмятежного красавца-коня. В контексте спектакля эта рифма может восприниматься своеобразным предвестием краха надежд Женщины на счастье, как разрушенными в свое время оказались надежды Ваню на счастье с ней.

В одном из более поздних эпизодов спектакля Женщина-лоточница предстает перед залом погруженной по пояс в люк. Люк в этом спектакле играет разные роли. В одном из эпизодов он обозначает могилу матери Ваню, в других становится своего рода пограничьем между разными состояниями человека. Незнакомец неоднократно в течение спектакля, пребывая между сном и явью, будучи неуверенным, что проснулся, действует наполовину погруженным в люк.

Что касается «пограничья», в котором пребывает в этом эпизоде Женщина, то оно похоже на переход между здравомыслием и безумием, о чем свидетельствует все ее поведение. В фате, все с тем же букетиком в руке, она возникает из люка, по пояс оставшись там и распевая: «На солнце вышла, и солнце превратилось в лед...», но вдруг переходит на привычные зазывания: «Купите табак! Купите табак!» Отвечая на робкие вопросы Незнакомца и Ваню, что

с ней и как она здесь оказалась, та, всхлипнув, откровенничает о том, что муж выгнал ее на второй день, поскольку не любил, и вдруг, дико завизжав, исчезает в люке. Через несколько мгновений, в течение которых происходило выяснение отношений между Ваню и Нико, завершившееся тем, что Нико швырнул Ваню деньги, судя по всему, очень давно одолженные у того, — Женщина вновь появляется из люка, уже оскорбленная, посчитав, что деньги, разлетевшиеся во все стороны, швырнули именно в нее. Когда же сидящий неподалеку в инвалидном кресле Нико, который в этом эпизоде не только физически немог, но и едва ли не безумен, вдруг, размахивая руками, пускается яро напевать, Женщина тотчас подхватывает его развеселый мотив, пугающе пританцовывая и тоже размахивая руками.

В финальном эпизоде спектакля мотив, который ведет Женщина, снова примыкает к теме Ваню, теме добра. Женщина предстает здесь в роли ангела. Она идет с белыми крыльями за спиной, тем же танцевальным шагом и под ту же музыку, как при первом своем появлении в начале спектакля. Благодаря чему возникает рифма с той первой ее ипостасью, где она выступала и мамой, и просто красивой женщиной. В последнем эпизоде она появляется, когда «никоподобному» Ваню становится невмоготу больше оставаться Нико, он предлагает совершить «обратный» обмен, но «ванюподобный» Нико отказывается снова стать Нико. И тут вовремя подоспевшая Женщина задает решающий коллизионный вопрос: «А разве не может быть два Ваню?» — и тут же предлагает героям надеть закрепленные на ее плече запасные крылья, явно специально принесенные для них. Так что прощаются со зрителем уходящие вдаль под красиво падающие серебристые конфетти взявшиеся за руки трое: два то ли человека, то ли ангела и Женщина между ними. И может показаться, что у спектакля счастливый

финал. Именно его и отмечают рецензенты. Тем более что наблюдающий за происходящим Незнакомец успокаивается и надеется спокойно уснуть, резюмируя: «Зло ушло, добру венец. / Вот и сказочке конец». Но это, пожалуй, было бы не похоже на Стуруа. Финал его спектакля сложнее благодаря жесту, который остался не замеченным авторами рецензий: после того как герои разобрали крылья, Нико без слов волевым жестом забрал крылья у Ваню, хотя они точно такие же, как у него, и отдал ему свои, чему Ваню удивился, но возражать не стал.

Третий сквозной мотив можно назвать мотивом театра или открытой театральной игры. Связанный с искусством, творчеством как высшим проявлением человека, он так же естественно примыкает к теме, названной нами темой Ваню или добра, того, что украшает мир. Этот мотив создается сквозными приемами и отдельными деталями. Назовем хотя бы некоторые из них.

Во-первых, актеры здесь, как и в других спектаклях Стуруа, именно играют, а не перевоплощаются с непрерывным проживанием роли, возможным лишь при повествовательном развитии действия. В связи с этим заметим, что персонажу, созданному таким способом, нельзя сочувствовать в привычном смысле слова, как бы проживая с ним его жизнь, чего, видимо, ожидал один из критиков, сетуя на то, что «героям не успеваешь сопереживать... до конца во всех их... происшествиях, потому что как только начинаешь это делать — сцена меняется»¹⁶.

Открытая условность театральной игры обнаруживается и благодаря тому, что некоторые актеры играют несколько ролей, оставаясь при этом узнаваемыми. Речь идет об актрисе Н. Арсенишвили, выступающей, как мы видели, в нескольких ролях, и об актере С. Микучадзе-Гаганидзе, чей Нико от эпизода к эпизоду меняет свои облики, которые, по сути, выглядят как

отдельные роли. У Д. Дарчия в роли Незнакомца нередко обнаруживается исповедальность, особенно в те моменты, когда он действует, находясь по пояс в люке на авансцене, совсем рядом со зрителем и обращаясь к нему. Поэтому сквозь его героя то и дело виден сам актер, также взволнованный тем, что происходит в мире людей. А уже приведенный пример с люком показывает, что и предметы здесь, не преобразаясь, играют разные роли.

Демонстративно условны и многие жесты персонажей, например танцевальные выходы Женщины во всех ее ипостасях, кроме предпоследней, когда она участвует в действии, находясь по пояс в люке. И — нескрываемо театральные падения, каким обучены все актеры: падения Ваню за смерть, когда тот отдал свою жизнь Нико, и в другом эпизоде, после того как Нико убил его в игре, представ охотником и заставив Ваню изображать птицу. Откровенно театральным является и то, что, умерев, герой встает и продолжает действовать. После первой смерти и оживления Незнакомец и Ваню пытаются понять, что это было: сон или реальность. Однако весь ход действия заставляет воспринимать это как «нормальное» театральное чудо. После второй смерти Ваню, вставая и словно впоследствии ожидая худшего, констатирует: «Сегодня только птица убита». В контексте спектакля оказывается неважным, насколько реальными были эти события. Существенным является само намерение Нико забрать жизнь Ваню и готовность Ваню отдать ее другу в первом случае и, пусть и «понарошечное», убийство Ваню, исполняющего роль птицы в игре, придуманной Нико, — во втором.

Открытая театральность выказывается и в том, что в действии участвуют и люди, и куклы — те, что неподвижно сидят по контуру площадки, погруженные в свои проблемы и не откликающиеся на происходящее вокруг, и куклы, изображающие Нико, Ваню и оплакиваемую им

мать, чей уход в иной мир показан открыто условным приемом — ее подъемом вверх, к колосникам.

Составляющими темы театра являются и целые открыто условные сцены. Например, та, где воображаемый Незнакомцем поезд тут же материализуется в виде проезжающего по авансцене поезда-игрушки. В другой сцене, когда Незнакомец, уставший от того, что видит вокруг, решает повеситься, он поднимается на лесенку, и тут же, под музыку, прямо к его голове спускается петля, которую вовремя подоспевший Ваню отводит от него. В третьей — воплощается фантазия Ваню о будущей жизни с женой, когда из-под колосников спускаются игрушечные предметы интерьера. В четвертой, в тот момент, когда герои почувствовали голод, из люка тотчас появляется батон... В одном из эпизодов случается сопровождаемый ударами грома чисто театральный дождь из книг о Ваню и Нико. В контексте действия в целом это, кажется, бесконечное количество книг может восприниматься и как символ вечной актуальности противостояния на земле добра и зла. В последнем эпизоде, когда Ваню и Нико, точнее, уже два Ваню уходят в глубь сцены, прощаясь с нами в финале спектакля, идет еще один театральный дождь, из серебристых конфетти. Театральность происходящего обнажается и в сцене, где показана бутафорская суть косичек продавщицы табака. Когда та, решив поменяться головными уборами с Ваню, снимает свою шляпку, мы видим, что эти косички прикреплены к шляпке. Интересно, что на московских показах 2019 года, в отличие от спектакля, идущего в Грузии, который, в частности, можно было посмотреть в течение нескольких дней в период пандемического локдауна 2020 года на сайте Театра им Ш. Руставели, — перед каждым эпизодом в сценическом пространстве возникала надпись с его названием на русском языке, например: «Удаление зуба», «У нотариу-

са», «Смерть матери», «Первая любовь», «Ваню женится», «Суета сует», «Спички и вторая любовь», «Жертва во имя дружбы», «Как вернуть долг», «Птица-Ваню»... Разумеется, такие предвращения сцен вместе с синхронным переводом, сопровождавшим действие, были призваны помочь своему помочь состояться контакту со спектаклем зрителя, не знающего грузинского языка. Но на деле наряду с этим они увеличили степень условности действия и оказались еще одной составляющей мотива театра.

Теперь о переходах явь-сон и обратно. Их, по сути, нет, как нет и разделения сцен на сновидческие и реальные. Такие переходы не прояснены и для самих героев, не уверенных, во сне что-то происходит или наяву. Иногда Незнакомец обращается к залу (что, кстати, тоже выявляет театральность происходящего), вопрошая, не сон ли это, или к героям, не снятся ли те ему. Иногда несколько неопределенностей подобного рода сосредотачиваются в одном эпизоде, как происходит, например, в сцене, где Ваню вдруг ударяет Нико. От неожиданности произошедшего Ваню, Нико и Незнакомец одновременно падают, а Женщина отворачивается, отбежав и не зная, что предпринять, и пускается совершать органичные для нее танцевальные движения. По мнению Ваню, этот свой поступок он увидел во сне. Нико думает иначе, угрожает Ваню и перестает разговаривать с ним. Незнакомец признается, что он тоже все это видел во сне. А Ваню вдруг задается вопросом: «Мы втроем видели один и тот же сон?» То есть режиссер намеренно оставляет неопределенным, действительностью или сном является происходящее в какой-то момент. Так этот открыто театральный сценический мир отражает реальность, где часто происходит то, во что трудно поверить, что, кажется, может лишь присниться в дурном сне. Судя по приведенным комментариям самого Стурюа, именно подобные события

в окружающей его грузинской действительности последних трех десятилетий и вызвали создание постановки. Вместе с тем такая игра со сном и действительностью, идущая на протяжении всего действия, создает ощущение некоторой прозрачности возникающего перед нами сценического мира.

Таким образом, спектакль представляет собой множество не вытекающих друг из друга относительно самостоятельных эпизодов, ассоциативно соединенных между собой. Его композиция состоит из двух тем, условно названных нами темой зла и темой добра, которые ведут, соответственно, образ Нико и образ Вано, а также трех мотивов, связанных с театром, с образом Женщины и с образом Незнакомца. Соответственно содержание спектакля формируется в движении драматического действия, возникающего при сопоставлении этих тем на основе ассоциации по контрасту. Причем с каждой из них по ассоциации сходства сопрягаются названные мотивы: мотивы Незнакомца и театра — с темой добра, мотив Женщины, предстающей в разных ипостасях, — то с темой добра, то с темой зла. И мотив, и темы образуются рядом соседних или отдаленных эпизодов, ассоциативно сопоставленных по сходству. В свою очередь, образы Вано, Нико, Незнакомца и Женщины представлены в виде масок, в разных сценах поворачивающихся к нам разными своими свойствами (или даже предстающих в разных ипостасях), то более или менее сходными, то кажущимися несоединимыми, которые, связываясь по ассоциации сходства, контраста или смежности, формируют тот или иной образ в целом.

То есть ассоциативная логика функционирует на всех уровнях сценического целого. Она скрепляет между собой эпизоды спектакля, объединяя их в темы или мотивы. С ее помощью создаются образы действующих лиц и возникает ток дра-

матического действия, в ходе которого происходит становление содержания спектакля.

Мы видели, что рецензенты восприняли спектакль либо как произведение, ставящее фундаментальные вопросы, стоящие перед человеком, либо как притчу о двух друзьях, либо как две истории о героях-антиподах. То есть при всех различиях его смыслы связывались только с героями, с событийным рядом постановки. На деле кроме героев действующей стороной является театр как таковой, участвуя в противостоянии добра и зла. И в этом смысле постановка не является исключением. Подобное так или иначе происходит в каждом произведении режиссера: открытая театральная игра, театр, представленный в виде мотива или темы, всегда становится у него непосредственным участником действия, приподнимая разворачиваемый перед нами мир. Стуртуа твердо знает, что искусство не способно изменить реальность, о чем он неоднократно говорил. Например, так: «Я... не такой идеалист, чтобы надеяться, что человек, который... по сути своей похож на Ричарда III, изменится после того, как сходит на спектакль „Ричард III“, посмотрит на это существо и осудит его в момент просмотра спектакля. Он придет домой, еще часик подумает, а утром проснется снова Ричардом III, а может, еще и хуже»¹⁷. Тем не менее и обсуждаемая сейчас постановка, и другие его создания уже на уровне их внутреннего устройства свидетельствуют: Стуртуа на искусство в какой-то мере полагается, при этом, скорее всего, имея в виду не преобразование искусством действительности, а хотя бы то, что благодаря искусству легче дышится — тем, конечно, для кого оно имеет какое-нибудь значение.

По свидетельству помощника режиссера, Теи Маргвелашвили, все те, кто участвовал в репетициях «Вано и Нико», много думали о доброте и о том, как много

в мире зла¹⁸. Однако постановка лишена прямых или скрытых поучений или внушений нравственных правил и не является притчей, которую увидели в ней рецензенты. В этом она также типична для творчества Стуруа, чуждого, судя по его творениям, морализаторству. Вместе с тем спектакль получился довольно неожиданным в контексте всего созданного художником к моменту его премьеры. Его обнаженная условность, постоянно случающиеся чудеса, упомянутая призрачность происходящего на сцене, а также герои, воплощающие один — дивную доброту, которая к тому же акцентируется нескрываемой нежностью по отношению к Вану

создающего его образ актера Михаила Арчвадзе, другой — абсолютное зло, — все это создает ощущение сказочности развернутого перед нами сценического мира. Добавлю, что у тех, кто смотрел постановку в Москве, это впечатление к тому же оказалось удивительным образом поддержано, когда при выходе из Театра им. Моссовета, принимавшего гастроль, зритель шагнул в не по-московски жаркую летнюю ночь навстречу фантастическому, перебивающемуся благодаря подсветке всеми цветами фонтану сада Аквариум, обнимающего театр. В тот момент вполне можно было поверить, что автор этого «послесловия» — сам Стуруа.

Примечания

¹ Безирганова И. Магический кристалл Роберта Стуруа [Сайт журнала «Русский клуб» (Тбилиси)] // URL: http://www.rcmagazine.ge/index.php?option=com_content&task=view&id=2881&Itemid=109 (дата обращения 20.05.2020).

² Павленко А. Три дня Платоновского фестиваля [Петербургский театральный журнал. Блог. 2020. 19 июня] // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/tri-dnya-platonovskogo-festivala/> (дата обращения 21.06.2019).

³ Сердцева А. «Вано и Нико»: От пафоса к бытовому юмору [Ваш Досуг. 2019. 9 июня] // URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/2513109/tab-reviews/review2539202>. (дата обращения 18.05.2020).

⁴ Кулагина Ю. Вид с холмов Грузии [«Экран и сцена». 2019. 29 июня] // URL: <http://screenstage.ru/?p=11090> (дата обращения 12.05.2020).

⁵ Дзис Д. Неоднозначные сны Роберта Стуруа [Точка ART. Интернет-журнал об искусстве. 2019. 19 июня] // URL: <https://magazineart.art/theatre/neodnoznachnye-sny-roberta-sturua/> (дата обращения 25.06.2020).

⁶ См. об этом подробно: Мальцева О. Н. Идентификация композиционных связей в бесфабульном спектакле // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5. С. 128–131.

⁷ См.: Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 65–67.

⁸ Подробно об этом см.: Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. С. 231–234.

⁹ См.: Рудницкий К. Л. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976. № 11. С. 98–110; Рудницкий К. Л. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976. № 12. С. 90–106.

¹⁰ См. анализ спектаклей с этой точки зрения: Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова; Мальцева О. Н. Любимов. Таганка. Век XXI. СПб.: [Б. и.], 2004; Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013;

Мальцева О. Н. Театр Виктора Крамера «Фарсы» // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2005. С. 145–183.

¹¹ См. об этом: Мальцева О. Н. Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией // Режиссура: взгляд из конца века. С. 121–144.

¹² См.: Роберт Стуруа. «Вано и Нико». [Интервью. 6 июня 2019. Видео на сайте Театра Et Cetera] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E-tL61o60AM> (дата обращения 04.08.2020).

¹³ Кудрявцева В. Тбилисский академический театр имени Шота Руставели привез в Москву «Вано и Нико». 2019. 10 июня // URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/345892/ (дата обращения 20.05.2020).

¹⁴ Цит. по: Праматарова М. О левой и правой стороне человеческого лица, или Стуруа репетирует // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 37.

¹⁵ См.: Павленко А. Три дня Платоновского фестиваля [Петербургский театральный журнал. Блог. 2020. 19 июня] // URL:

<http://ptj.spb.ru/blog/tri-dnya-platonovskogo-festivalya/> (дата обращения 21.06.2019).

¹⁶ Дзис Д. Неоднозначные сны Роберта Стуруа [Точка ART: Интернет-журнал об искусстве. 2019. 19 июня] // URL: <https://magazineart.art/theatre/neodno->

[znachnye-sny-roberta-sturua/](http://ptj.spb.ru/blog/tri-dnya-platonovskogo-festivalya/) (дата обращения 25.06.2020).

¹⁷ Я не могу с ними пить: С режиссером Робертом Стуруа беседует Улдис Тиرونс [Сайт журнала Rigas Laiks. Русское издание] // URL: <https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/ya-ne-mogu-s-nimi-pit->

[17845](https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/ya-ne-mogu-s-nimi-pit-) (дата обращения 18.05.2020).

¹⁸ Цит. по: Кудрявцева В. Тбилисский академический театр имени Шота Руставели привез в Москву «Вано и Нико» // URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/345892/ (дата обращения 20.05.2020).

Г. А. Жерновая

Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Эвмениды»)

Хор трагедии «Эвмениды», завершающей трилогию Эсхила «Орестея», всего один раз, к тому же сюжетно обоснованно, выходит на оркестру («приход»), начиная действие вступительной песнью (пародом), чтобы в финале столь же строго обоснованно уйти («уход»), завершив трагедию песнопением в эксоде. Но в «Эвменидах» два места действия: площадь перед храмом Аполлона в Дельфах и площадь перед храмом Афины Паллады в Афинах. Смена места действия, если судить по композиции заключительной трагедии Эсхиловой «Орестеи», требует еще одного парода. Хор Эриний дважды «приходит» на оркестру и соответственно дважды поет вступительную песнь — в Дельфах и Афинах. Формообразующее значение — определение рамок трагедии — принадлежит, конечно, первому пароду. Но если вступительных песен у Хора Эриний две и обе они тематически связаны с преследованием преступника (ситуация первого парода: преступник ушел от погони, потерян, во втором — погоня движется по следу и настигает беглеца), то последней песни у Хора нет ни в Афинах, ни в Дельфах, хотя эксод как необходимый элемент трагической формы наличествует. Отсутствие прощального песнопения Эриний, вероятно, связано не только с двойным пародом, исчерпавшим «лимит», но и с тем, что в эксоде уже нет Эриний, они преобразились в Эвменид, незнакомых публике богинь, которых Афина и народ приветствуют в момент учреждения их культа. Поэтому финальный текст трагедии поет дополнительный (еще одно нововведение!) Хор провожатых, движущийся

вслед за Эвменидами, уже покинувшими оркестру. Народное шествие культовой церемонии вовлекает в свои ряды и зрителей театрального представления. Но когда Эвмениды еще были Эриниями, они, изгнанные Аполлоном из святилища в Дельфах, устремлялись в погоню за Орестом в конце первого эпизода. Тогда тоже не было заключительной песни, не было, разумеется, и эксода, просто Хор «убегает с оркестры»¹.

Важнейшей особенностью «Эвменид» стало и то, что Хор Эриний выходит на оркестру задолго до начала действия — до пролога, хотя традиционное место парода — после него. Пифия первой сцены пролога входит в святилище Аполлона и с ужасом обнаруживает там спящих Эриний, о чем, возвратившись, с красочными подробностями рассказывает зрителям. А когда (в пределах того же пролога) открываются двери святилища, то зрители получают возможность не только взглянуть, но и как следует рассмотреть скованных сном Эриний. Нетрудно понять, как они оказались в жилище Аполлона: они вошли туда вместе с гонимым ими Орестом, ищущим у дельфийского бога защиты и спасения. Пробудившиеся от сна Эринии начинают вступительную песнь (парод I), передающую беспокойство и смятение карающих богинь, потерявших свою жертву. Пародом II, входящим в состав второго эпизода, отмечен момент поимки Ореста — Эринии возвращают утраченное. Бегущие по следу, они появляются на площади в Афинах сразу после того, как Орест расположился там, обняв кумир богини и призвав ее на помощь.

В мифологической традиции Эриний, богинь возмездия, сестер Немесиды, всего три, и они имеют имена: Алекта, Тисофона и Мегера². Однако, наряду с этим, есть другие представления как о назначении и численности Эриний, так и об их иерархическом статусе. В Эсхиловом Хоре — Эриний двенадцать или пятнадцать, по количеству задействованных в постановке хоревогов. А числом три в античной математике и философии могло обозначаться неопределенное (женское) множество. Вяч. Иванов, доказывая сходство Эриний с менадами, отмечал, что «наименьшее число их [Эриний] не всегда три, как это приличествует женским божествам, мыслимым множественными, но иногда, на изображениях Орестовой травли, и всего только две — как две перво-менады, „Черная“ и „Обуянная“, запомнились из седой старины в Дельфах»³. Хор — коллективный персонаж, сознающий себя, однако, в единственном числе, олицетворенном в Предводительнице. Так вот, Хор Эриний имеет Предводительницу с ролью столь значительной и действительно выразительной, что ее можно воспринимать не как хорическую условность, а как персонаж трагедии, полноценную индивидуальность: Эриния — наряду с другими божествами (Афиной, Аполлоном). Ни один эсхилковский Хор не стоит так близко к границе перехода от искусства триединой хореи (танец — пение — слово) к собственно драматическому. И не случайно большинство отечественных исследователей XX века признавало за Хором Эриний-Эвменид право быть главным героем. Хор трагедии «Эвмениды» максимально индивидуализирован, хотя, конечно, сохранил и коллективную природу, о которой в свое время писал Ф.-В. Шеллинг: «Хор должен был состоять из нескольких лиц, представлявших, однако, только одно лицо, в связи с этим совершенно ясно обнаруживается всецело символический характер хора»⁴.

Предводительница хора — одна Эриния — обвиняет Ореста на суде, причем сразу предупреждает: «Нас много; но не будет многословна речь» (Эв. 585). И начинает стихомифию с Орестом, в которой один за другим следуют одиннадцать вопросов-строк, наводящих на предположение, что все участницы Хора задали по вопросу, сохраняя логику словесного преследования, предпосланную первой из них. А. Ф. Лосев сравнил своеобразие хорической партии «Эвменид» с критическим узлом в диалектике, так как здесь явлен «тот момент развития хора, когда он, фактически оставаясь коллективом, действует уже как единый и напряженно чувствующий себя индивидуум. То, что в некоторых частях „Евменид“ (такое написание принято автором. — Г. Ж.) хоровые партии приходится понимать в виде отдельных строк, произносимых отдельными Эриниями (такое написание принято автором. — Г. Ж.) (напр., 585–608), только усложняет наше представление об этом страшном коллективном индивидууме, но нисколько не лишает его ни индивидуальности, ни драматизма»⁵. Имея индивидуальное лицо, Хор тем не менее сохраняет коллективное «тело», создавая у зрителей впечатление фантастического, чудовищного, вселяющего ужас, что соответствует, однако, исконной театральной традиции. Хорическими персонажами были сатиры, силены, грифоны, кентавры, сфинксы, сирены, гарпии и другие чудовища, порожденные мифологическим сознанием. Из них Эринии были самыми устрашающими и по внешнему виду, и по роду своих занятий. Сохранились свидетельства о том, что с представления «Эвменид» уходили в священном ужасе неустрашимые афинские стратеги⁶.

Хор эсхилловской трагедии, что необходимо подчеркнуть особо, реализует себя прежде всего через соотношения и связи с главным героем. И следовательно, Хор Эриний интересен драматизмом своего

уподобления Афине. Сопоставительная характеристика Эриний и Афины — это не только актуальная методика исследования «Эвменид», но и важнейший содержательный аспект трагедии. Причем важны и сходства и различия между ними. Резко очерченные поэтом различия демонстрируют исходный антагонизм Хора и Афины: поборницы материнского права — и зримое воплощение идеалов победившего патриархата, богини древних хтонических культов — и покровительница героев в религии олимпийцев, дети Матери Ночи — и дочь Зевса-Отца, обитательницы подземного Тартара — и жительница небесного Олимпа, защитницы принципа родоплеменных связей — и законодательница гражданско-полисных отношений. На начальных стадиях действия ни Эринии, ни Афина не видят перспектив для общения, даже возможностей продолжения как бы случайно возникшего диалога.

Афиноцентризм трагедии обнаруживает себя уже в прологе, смысл которого можно свести к тому, что Аполлон отсылает Ореста, пришедшего к нему за очищением, из Дельфийского святилища в Афины, «в Палладин кремль», и советует сесть там на площади, «на древний идол Девы опершись» (Эв. 79–80). Решение Аполлона перенести рассмотрение дела Ореста в Афины формирует сюжетный каркас последующего действия. Об Афине дважды упоминает в своем монологе Пифия, называя и «пристани Палладины» в Дельфах, к которым когда-то причалил Аполлон, явившийся с Делоса, и «сень Паллады» перед храмом (Эв. 10; 21–22). Об Афине Палладе говорят в обители Аполлона с благоговением: так младшие в иерархическом отношении произносят имя старшего.

А Эринии уже тем временем на орхестре, они спят в святилище Аполлона, скованные силой бога сна и сновидений. Но еще их не видя, зрители слушают взволнованный рассказ Пифии о чудовищных

старухах, которые дремлют, разместившись на седалищах. По виду они напоминают и Горгон и Гарпий, не являясь ни тем, ни другим: Гарпии больше им соответствуют, хотя Эринии без крыльев, в отличие от полуженщин-полуптиц. Издают гнусный храп, из глаз сочится гной с кровью, кожа черная, в одежде нет приличий. Они неведомы Пифии, не знает она, какая земля породила страшилищ. Их мать — Ночь, их дом — Тартар. Они вместе (Хор) — свора гончих, жертву преследуют по суше и воде до краев земли. Упрекающая Тень Клитемнестры открывает божественность их происхождения, когда напоминает, что при жизни творила им жертвоприношения по ночам:

Не добыта ль, ночные псицы, с блюд моих
Соты медвяной, трезвых струй лизали вы?
Очаг мой помнит черные гостины в час,
Другим богам не милый, но любезный вам
(Эв. 106–109).

Старухи Эринии — девы по принципу и промыслу судьбы, хотя Аполлон с иронией замечает, что из-за вопиющего безобразия никто и никогда не покушался на их девственность: их сторонятся боги, люди, звери. Суммируя детали внешнего облика Эриний, указанные непосредственно в тексте трагедии, А. Ф. Лосев, уточнив недосказанное и восполнив недостающее по изобразительным и мифологическим источникам, предлагает их портретную характеристику: «Нельзя не сказать о внешнем виде Эриний, этих порождений Ночи, страшных старух наподобие Горгон или Гарпий, с живыми змеями в волосах, с глазами, из которых каплет кровь, и с окровавленной пастью, с собачьими мордами, факелами и бичами в руках, издающих дикие крики. Это своего рода тоже пластика, но только кошмарная, исступленная пластика»⁷.

Эринии впервые появляются в «Орестее» еще в первой трагедии «Агамемнон»:

пророчествующая Кассандра, стоя перед дворцом Атридов, слышала доносящееся из него пение Эриний, поселившихся там, — не одной Эринии, но целого хора. В финале трагедии «Хоэфоры» Орест после убийства матери видит одну за другой нескольких Эриний, Хору хоэфор не видимых:

А!.. А!.. Кто эти жены в черном рубище?
Клубятся змеи в их власах... Горгоны ли?..
Нельзя при них на месте оставаться мне.
<...>
Не бред, не морок — это палачи мои:
Угадываю свору мстящей матери.
<...>
О Феб-владыка! Множится их сонмище
Из глаз их кровь сочится и поганый гной...
<...>
Врагини вам незримы; я же вижу их.
Нельзя мне медлить! Гонятся! Бегу, бегу!
(Пл. 1048–1062)

После предваряющего рассказа Пифии они предстают зрительскому взору в «Эвменидах» как неподвижная скульптурная группа — спящий Хор. Поочередно пробуждаясь, Эринии формируют строй вступительного песнопения — парода. Исследователь театральной музыки Н. А. Таршиш высказывает догадку о сквозном музыкальном мотиве Эриний в трилогии Эсхила: «Вообще же есть основания предполагать, что в „Орестее“ один из самых важных идейных мотивов трагедии, связанный с неутомимыми эриниями, мстящими за нарушение закона, существует как определенный музыкальный мотив. Мотив этот участвует в драме»⁸.

Постепенность получения зрителями сведений об Эриниях, постепенность их появления по одной, постепенность их пробуждения от сна на глазах ошеломленной публики, по мнению А. Ф. Лосева, способствует кристаллизации ужаса: сначала Пифия рассказывает «о том, как они окружают Ореста, и об их отвратительном

виде. Дальше взывает к ним и будит их тень Клитемestры (такое написание имени принято автором. — Г. Ж.), в результате чего слышится храп и стоны. Наконец, они просыпаются и появляются сами со всем своим хтоническим реализмом»⁹. По мысли ученого, вид спящих Эриний — это «ужас — парализованный, видение Диониса в „аполлинийском“ сне»¹⁰.

Хтоническое происхождение эсхилиовских Эриний неоспоримо. Вячеслав Иванов полагал, что подземная богиня Ночь чтилась «как один из аспектов Матери-Земли, Геи»¹¹. Однако существовала традиция считать Эриний порождениями Урана¹², традиция, оставшаяся не востребованной театром Эсхила. Для Эриний «Орестей» материнская линия родства имела преобладающее над отцовской значение. Постоянное местопребывание их — в Тартаре, подземной области, где после смерти терзают вечными муками грешников. Я. Парандовский полагает, что Эринии несут охрану Тартара¹³. Эринии вызывали страх, за ними, по Вяч. Иванову, «воспоминание об ужасной религиозной были человекоубийственных преследований»¹⁴.

Самая принадлежность Хора Эриний-Эвменид главной героине трагедии (Афине) предполагает ситуацию их отождествления, когда Афина и Эринии станут одно, несмотря на то, что в ходе действия они выступают как противоположности. Эринии и Афина — божества разных исторических эпох: родоплеменной общности и пришедшего ей на смену рабовладельческого полиса. Архаические религии древности ставили в центр мироздания Великую Мать-Землю, потомками которой и являются Эринии. Однако господство материнского права было низвергнуто восходящим правом отцовским. Научное направление, исследующее борьбу матриархата и патриархата в первобытной культуре, представленное И. Я. Бахофеном — Ф. Энгельсом — П. Лафаргом — А. В. Луначарским — трудами советских

историков XX века, не без оснований связывало проблематику эсхиловской «Орестеи» с трагедией смены эпох. Однако не сама смена эпох стала предметом художественного внимания Эсхила, это только конфликтный фон, на котором развивается, в первую очередь, мотив человекобога, постепенно вырастающий из анализа взаимоотношений человека и бога.

По Эсхилу, Зевс, упразднивший хтонические культы, был отцом богов и людей, богом неба и дня, вождем героического поколения, покровителем брака, патриархальной семьи и полисной государственности, он тяготел к единомереженным (монотеистическим) формам правления миром. Афина — центральное женское божество религии патриархата, что само по себе чревато противоречиями и внутренней конфликтностью. Рожденная из головы отца, она, будучи женщиной, действует преимущественно в сфере мужских специализаций: война, мудрость, государство, право. По А. Ф. Лосеву, «Афина — это непререкаемый символ патриархата, и вся ее основная мифология есть очевиднейшее отражение, вообще говоря, борьбы патриархата с матриархатом»¹⁵. Эсхил дал ей естественно складывающееся в ее ситуации противостояние богу Аполлону, лидеру и теоретику патриархата (именно этот сюжетобразующий конфликт разрешается в трагедии гармонией), а также внутреннюю коллизию с женскими божествами древности, преодоление которой потребовало от богини немалых усилий: предстояло уничтожить в собственной природе элементы хтонического прошлого, то есть преобразовать Эриний в Эвменид.

Афина представляет новую иерархию, учрежденную богами-олимпийцами, в которой главное женское назначение — быть в подчинении у мужчины. Эринии вышли из древнего божественного порядка, в центре которого была женщина-мать, определявшая собою право и этику вселенской жизни. Однако боги-олимпийцы своей

реформой все же не разрушили, а только продолжили развитие важнейших тенденций матриархата, став необходимым этапом поступательного развития человечества. В героической эпохе непрерывно функционировали многие хтонические элементы и связи, особенно те, что соприкасались с нравственно-правовыми аспектами деятельности людей. По А. Ф. Лосеву, «хтонизм не был уничтожен, но только преобразен и возведен на новую ступень»¹⁶. В трагедии Эсхила «Эвмениды» действительно прослежены внутренние процессы этого эпохального социально-нравственного переворота. Вяч. Иванов провел примечательную параллель: «Мы понимаем, почему Эринии — „старшие богини“ и „старицы“; они — представительницы ветхого завета эллинской религии»¹⁷. Основной контраст трагедии — вечные старухи Эринии и вечно юная Афина. Молодость Афины — знак ее жизнеспособности, старость Эриний подчеркивает обреченность культуры, их породившей, утрату связей с источниками обновления.

Поиск аналогий между Эриниями и Афиной — путь не менее перспективный, чем анализ их различий. Аналогии раскрывают близость, а то и родство Афины и Эриний, помогают разобраться в сущности конфликта Аполлона с ними и наметить противоречия в содружестве Афины и Аполлона. Из этих направлений наибольшую научную разработку получил поединок Аполлона с Эриниями.

Старухи Эринии похожи, как известно, на Горгон и Гарпий. Но Афина тоже имеет отношение к Горгоне (об этом нет речи в трагедии Эсхила, но сохранились мифологические версии, которые, несомненно, были известны и поэту, и зрителям его времени). Богиня Афина имела богатое фактами доолимпийское прошлое, отсеченное от ее олимпийской мифологии сказанием о рождении из головы Зевса. В одной из версий она по происхождению когда-то была Горгоной.

А. Ф. Лосев этому сходству богини с чудовищем предлагает мифологический комментарий: «В отношении Афины и Горгоны уже не раз выставлялось мнение, что первоначально Афина и была не чем иным, как Горгоной; а это значит, во-первых, что Афина отделилась от Горгоны и, во-вторых, что она в дальнейшем уничтожает в самой себе свою горгоническую сущность»¹⁸. Прозревая специфику и формы выражения процессов отождествления и разобщения в мифе, ученый тем самым как бы формулирует закон построения внутреннего конфликта в трагедии Эсхила. У эсхилловской Афины не было двух жизнеописаний, биография была одна — олимпийская, имеющая началом рождение из головы Зевса. Но хтонический период существовал в религиозной памяти народа и давал повод поэту развернуть в действии душевную коллизию богини, к разрешению которой она пойдет через драматические столкновения с Хором Эриний. Эгида Афины, постоянная принадлежность ее олимпийского воинского облачения, несла на себе изображение Горгоны. У А. Ф. Лосева сказано: «То, что голова Горгоны оказывается у Афины в виде атрибута, это также немаловажный аргумент в пользу былого тождества Афины и Горгоны»¹⁹. Наконец, глаза Афины, наводящие ужас, безумие, смерть, — еще одно доказательство их давнего родства.

Эринии — обительницы подземного царства, олимпийцы живут на небе. Существовала резкая граница между теми и другими. В трагедии этой границей разделены территории влияния Аполлона и Эриний. Но древнегреческая мифология неоднократно отмечала у Афины связи с подземным миром. Недаром, помимо маслины, ее символом является и кипарис. По А. Ф. Лосеву, «из растительного мира Афина имеет какую-то связь еще с кипарисом. <...> Однако кипарис очень тесно связан с представлениями о смерти и жизни вообще. Дом покойника убирался ветками кипари-

са, на могилах тоже часто фигурировали кипарисы. Кипарисы были у входа в подземный мир».

Как и Афина, Эринии — девы. Мужское и женское начала образуют важнейшее мировое противоречие. Дева стоит выше мужского и женского, всецело подчиняя себя божественной воле. И если превосходство над женщиной делает деву воплощенным женским идеалом в культуре патриархата, то превосходство над мужской природой порождает новые противоречия. А. Ф. Лосев указывает «на глубочайшую независимость Афины от мужского начала и даже на господство над ним, а это есть уже элемент матриархата. <...> Девственность Афины, покровительницы героизма, поэтому есть очень интересный социальный комплекс, в котором чувствуется отражение и матриархата и патриархата, и притом в весьма глубоком и интересном сочетании и взаимоотношении»²⁰. Аполлон в трагедии Эсхила уверяет, что Эринии — девы случайные, попросту «старые девы», однако, превратившись в благосклонных Эвменид, они должны будут проявить свое девство «принципиально и непреложно», как сказано у А. Ф. Лосева об Афине²¹.

Посмертная публикация в 1999 году исследования А. Ф. Лосева, посвященного Афине Палладе в историческом развитии античной мифологии, выполненного на материале доступных науке XX века мифологических источников, собственно и позволяет ныне ставить вопрос о соотношениях Афины и Эриний (главной героини и ее хора) как краеугольный для изучения идейно-эстетической основы «Эвменид». А. Ф. Лосевым дана детальная реконструкция хтонического прошлого олимпийской богини: «Это был плохо расчлняемый и размытый образ космического целого, включая небо, воздух, землю, воду и преисподнюю, в виде то ли змеи, то ли совы, ласточки или ястреба, то ли козы, или лошади, оливы, кипариса или ивы,

каковой образ, становясь роковым, стихийным и магически действующим чудовищем, циклопом, гигантом и Горгоной-Медузой, был одновременно и образом мировой матери — матери, дочери и супруги всего живого и губительницей всего живого, превращавшей одним своим взглядом в камень все, на что она взирала»²².

Пляска Эриний вокруг Ореста в первом стасиме выдает еще одну характерную их черту — дионисизм: в отдаленные времена некоторые из порождений Ночи стали менадами²³. По мысли Вяч. Иванова, «Эринии во многом подобны менадам, — те и другие, например, — „ловчие собаки“»²⁴. Афина резко противопоставлена «буйству и экстазу» Диониса²⁵. Однако она, как и Дионис, могла вызывать безумие и доводить до самоубийства²⁶. Известен вариант мифа, когда при растерзании Диониса титанами Афина спасает сердце бога, в котором, по мнению А. Ф. Лосева, «очевидно, есть квинтэссенция его оргазма и экстатического хтонизма»²⁷. А. Ф. Лосев упоминает и об орфическом гимне (XXXII), где Афина названа «любящей божественную одержимость»²⁸. И завершая сюжет отношений Афины и Диониса, ученый приходит к итоговому выводу: «При Пизистрате, когда Дионис усиленно прививался к государственной религии Афин, Дионис находил в Афине свою упорядочивающую форму и занял вместе с ней центральное место в афинской религии»²⁹.

Призвание Эриний определено Мойрами, властью вышней, которой подчинялись все поколения богов, включая олимпийцев. Эриния давала обет сыска в преступных делах, погони за злодеями и ловли их, а в качестве награды получала преступника, ей обреченного, в безраздельную собственность. Анализ текстов поздних эсхилевских трагедий («Орестея», «Прометей прикованный») позволил некоторым исследователям высказать предположение, что Правда-Справедливость (Дика) у Эсхила — это и есть Мойра.

Об этом пишет, например, А. А. Тахо-Годи: «Эринии реализуют волю Правды-Дики, а она есть одна из ипостасей судьбы. Эринии, наблюдающие за правильными космическими движениями, прекрасными в своей неизменной повторяемости, у Эсхила стоят рядом с „трехликими“ (trimorphi) мойрами»³⁰. В. П. Горан, посвятивший Эсхилу главу в монографическом исследовании о древнегреческой мифологии судьбы, стремился отыскать в «Орестее» отражение иерархической структуры раннеклассического космоса: «У Эсхила кормовым веслом „ананки“, неодолимая сила которой превосходит и силу Зевса, правят наряду с Мойрами богини осуществления родовых проклятий — „помнящие Эринии“». Следовательно, фигуры Мойр и Эриний приобретают у Эсхила вселенский масштаб подлинных субъектов судеб сменяющихся поколений тех, так сказать, ординарных богов, богов-функционеров, которые осуществляют непосредственное управление миром»³¹. А. Ф. Лосевым в «Античной философии истории» намечен важный для понимания трилогии Эсхила поворот мысли: «В „Орестее“ Дика отождествляется с Мойрой; но поскольку боги сочувствуют Оресту, Мойра побеждается Дикой»³². Раньше Эринии были под водительством Мойры, чья Правда (Дика) не подвергалась сомнению. Зевс утвердил морально-правовые представления о Справедливости, и гарантом Правды (Дики) становится Афина, не отменившая правду Мойры, но преобразовавшая ее и слившаяся с ней. Путь Эриний в трагедии Эсхила — от Мойры, вобравшей в себя не только Дику, но и Ату (Обман), к Афине, от древней правды к высшей мудрости.

Вступительная песнь Хора — парод I — выражает переход смятения Эриний в негодование. Пробудившиеся от сна Эринии обнаруживают, что Орест с помощью Аполлона бежал, они лишены своей добычи, а виновник этого — новый бог. Хоровое песнопение имеет интонацию

гневной отповеди Аполлону, который сверг старых богинь в действительную беду. Но такую же инвективу Дельфийскому богу могла бы произнести и Афина: ее несчастье после вторжения Аполлона с Орестом и Эриниями в афинские пределы будет неизмеримо больше. По словам Эриний, Аполлон — «Зевса надменный сын», «юный всадник», смявший старицу копытами (Эв. 149–150).

Помогая матереубийце, покрывая безбожника, Аполлон, как думают Эринии, уже не «Правды страж» (Эв. 150), а только в этом смысл звания и назначения бога. Иначе, как вором, его теперь не назвать. В случае с Орестом они видят проявление самоуправства нового бога, который свое желание поставил важнее Правды. Поэтому трон Аполлона в Дельфах и залит кровью сверху донизу, и кровь эта — с преступных рук Ореста.

В пародии конфликт Эриний с Аполлоном не декларируется, а развивается. Поступок Ореста рассматривается ими как преступление. Аполлон же общепринятый вариант закона не намерен принимать в расчет, его занимает индивидуальная судьба Ореста, ситуация, осложненная многими неординарными обстоятельствами. Эринии знают об особой сложности дела Ореста, но им, как можно предполагать, важнее (и выгоднее) изначальный (всеобщий) постулат. Замысел Зевса в свою очередь осуществится, если суд над Орестом будет произведен по общему, для всех обязательному канону, и по такому именно суду он получит помилование. Аполлон, настаивая на учете индивидуальных обстоятельств дела, вызывает гнев старых богинь. По их мнению, бог-очиститель осквернил себя: он пренебрег заветом Мойр в угоду смертному. Но старается он напрасно, Эринии уже обрекли Ореста на казнь, а от них никому не удавалось уйти.

В первом эпизоде Аполлон наносит ответный удар: он изгоняет Эриний из

своего святилища. Встав в глубине храма с серебряным луком в руках, он говорит им: «Вон!» (Эв. 179). Его праведный гнев вызван нравственным перерождением Эриний. Обязанность пить кровь казнимых преступников стала для них потребностью и целью, и уже давно они блюдают древние заветы только на словах, на деле являясь кровопийцами. Их сущность и действительное положение никак не соответствуют высоте первоначального назначения, их деятельность требует незамедлительной реорганизации. Богини мщения, Эринии стали демонами, пьющими кровь из свежих ран, влекущимися к местам исполнения казней. Внешний вид, нрав и поведение Эриний свидетельствуют о постыдной зависимости, поэтому старые богини и не допущены к общению с олимпийцами, они оскверняют смрадом святые места:

Тут храм, не место лобное, где плетью бьют,
Выкалывают очи, рубят головы,
Камнями поражают, четвертуют, рвут,
Скопят, увечат, с долгим воем корчатся
Посажённые на кол. Вот где праздник вам, —
Вот в чем веселье ваше, — что являет нам
Ваш нрав, столь ненавистный!

И таков ваш вид!..

(Эв. 185–191)

Однако Эринии уходят не потому, что их выгнали и разоблачили, свой «эксод» они мотивируют возобновлением преследования Ореста. Они потерпели поражение, но отступают, сохраняя внешние приличия, не нарушив боевого порядка. Эриния-Предводительница в стихомифии с Аполлоном продолжает демонстрировать свои божественные полномочия: если Дельфийский бог дал убежище Оресту, то не вправе отказать и им, потому что после убийства Клитемнестры они неотделимы от Ореста как его часть. Нападая, Эриния намерена запугать Аполлона тем, что знает о его участии в преступлении: не сооб-

щик он только, но действительный убийца, вина Ореста — его вина, именно он внушил сыну мысль убить мать. Аполлону в этом деле принадлежат замысел, содействие и укрывательство. Но если Эринии, зная о доле участия Аполлона в убийстве Клитемнестры, все же продолжают преследовать Ореста, если они шантажируют бога своей осведомленностью, то выходит, что не заветы вечности ими защищаются, а беспрепятственный доступ к крови. Не правды они ищут в деле Ореста, а обвинительного приговора. При этом лицемерно толкуют о призвании гнать преступника из людских жилищ, рассуждают о долге и служении. Своим вероломством они напоминают Клитемнестру, которую в свое время не преследовали за убийство Агамемнона якобы из догматических соображений (они карают только проливших родственную кровь, а у мужа и жены не может быть кровного родства), в то время как на деле были подкуплены ею. Карьерное продвижение Аполлона в стане боговолимпийцев нисколько не умаляет, настаивают они, значения Эринии. Сообщение Аполлона о предстоящем суде Афины оставляет их равнодушными: им важно одно — не оставлять Ореста, ибо он их награда за тяжкий труд. Объективно они следуют традиции архаического права, которое, по словам Э. Р. Доддса, «совершенно не заботилось о мотивах действия — его интересовало само действие»³³. Субъективно они обнаруживают корысть, косность и незаинтересованность в истине, которой обязаны служить.

После первого эпизода становится очевидным стиливое раздвоение партии Хора, соответствующее двум обликам Эриний: высокий стиль древней хоровой лирики отражает непреходящую правду охранительниц заветов Мойр, а современная бытовая речь Предводительницы, активно вступающей в диалог с другими персонажами, характеризует падших Эриний, подчеркивает их беспринцип-

ность, бесцеремонность, наглость, продажность, хитрость, вероломство.

В состав второго эпизода входит парод II. Эринии преследуют Ореста и настигают. Для парода избрана неслучайная ситуация: Эринии исполняют свой долг, Хор занят травлей преступника, гонит его, идет по следу. Окруженный Орест все же недосыгаем для них, так как уже находится под защитой Афины. Содержанием парода II является смесь угроз и насмешек, обращенных к Оресту, с декларациями религиозно-догматического характера.

Пролитую кровь невозможно собрать. Ее вбирает в себя земля и требует отмищения, орудием которого и становятся Эринии. Взамен пролитой Орестом материнской крови, они выпьют его кровь, и он станет тенью, но не тенью в царстве мертвых, как Клитемнестра, а тенью — в мире живых. Тенью, которую Эринии позднее, при полной обескровленности, унесут в подземное царство на казнь. Бог Аид, воздатель и судия, ведет письмена, в которых отмечены все человеческие преступления. Посмертной казни подлежат оскорбители бога, гостя и родителей, казнь соразмерна злодеянию. В Аид можно попасть в результате естественной смерти или быть убитым на войне, можно стать жертвой преступления или лишиться жизни по приговору суда, но можно за неотомщенное пролитие крови прийти на казнь по ходатайству Эриний — и хуже этого ничего не бывает!

Правовое сознание олимпийцев возросло до понимания личной правды (дики) подсудимого. И Эриниям предстоит узнать эту новую дику, не зря же в финале трагедии они превращаются в Эвменид. Ареопаг, учрежденный Афиной, обязан при рассмотрении дела принимать во внимание конкретность обстоятельств и ситуаций всех его участников, учитывать мотивы их поведения и реальное соотношение сил. Афина призывает выслушать правду обеих сторон.

Эринии же пока уверены, что вырвать Ореста из их цепких рук богам не удастся, рано или поздно Аполлон и Афина вынуждены будут предать его. И они заводят хоровод вокруг своей жертвы, поют гимн, который должен беглеца «связать».

Стасим I — это и есть «связанная» песнь для Ореста (четыре пары строф-антистроф), после каждой строфы-антистрофы — припев, во время исполнения которого совершается круговая пляска Хора, имевшая заклинательно-магическое значение, цель ее — «связать» жертву, подготовленную к казни. Стасим начинается с обращения к Матери Ночи и Мойрам, древним божествам судьбы, имеющим непосредственное родство с Эриниями. Дочери Ночи, они по своей природе противопоставлены людям и богам-олимпийцам, детям Дня и Света. Эринии называют их слепцами Тьмы за неспособность видеть в ночи. Ночь создала Эриний для казни «жильцов света». Если Мойры — это приговор судьбы, то Эринии — исполнение приговора. Итогом религиозных размышлений Э. Р. Доддса о них стало убеждение, что первоначально «эриния есть индивидуальная деятельная сила, обеспечивающая исполнение планов мойры»³⁴. Аполлон в наибольшей степени враждебен им, потому что он — Феб, сияющий бог дня, вторгшийся на территорию их полномочий, пренебрегший их компетентностью и властью. Афина, подобно Эриниям, видит во тьме, у нее глаза совы, ее постоянный эпитет — «совоокая». Н. И. Григорьева в статье о платоновском «Тимее» обстоятельно характеризует эту особенность Афины: «Способностью необычайно острого зрения наделены оба сакральных животных Паллады — сова и змея. Сова отличается от всех птиц прежде всего тем, что у нее большая и широкая голова при сравнительно небольших размерах туловища, и что более всего привлекает к ней внимание — это ее глаза, ярко-желтые, обращенные вперед, они кажутся чрезмерно

велики для нее. Что касается змеи, то здесь скорее дело не в величине глаз, но в уникальной остроте зрения. <...> Змея и сова — бесшумны и таинственны, они особенно отчетливо видят ночью, зрят во тьме и словно постоянно созерцают нечто неведомое»³⁵.

Гимн Эриний слышит только Орест, которому он предназначен. Гимн призван затмить мысли, смутить сердце, сокрушить дух. Слышащий пение оказывается иссушенным и околдованным. Безлирный гимн Эриний (лира — символ Аполлона, необходимый элемент гимнического исполнения) имеет точки соприкосновения с дионисийской оргией.

Примечательно здесь сближение Эриний с Атой, входящей в круг богинь судьбы, жрицей которой была Клитемнестра:

Коло замкнув, дико скачу,
Тяжкой стопой землю топчу,
Резвую прыть бег утомил:
Шаток мой шаг, грузен мой шаг...
Тяжко шествует Ата (Эв. 374 сл.).

Разгул темных страстей в Эриниях получает через Ату нравственную поляризацию: страсти — от богини заблуждений, помутненного сознания, обмана; праведность в них — от Мойр, завещавших помнить и не прощать совершенное людьми зло.

Зевс удалил Эриний из олимпийских палат, так как с них каплет кровь. Они ненавистны ему, потому что веселье несовместимо с ними: им не положены пиры и праздники. В момент кровопийства Эриния лишена сотрапезников и расправляется с жертвой в одиночку. Однако стасим завершается апофеозом Эриний: они напоминают о царском достоинстве своего престола. Пусть им нет места и чести среди людей и богов, но зрячим дня и не дано знать путей в их неприступную пустынь, где на камне нерушимых прав воздвигнут трон Эринии, утвержденный вечной Прав-

дой, начальным уставом древних Мойр, которым клялись боги. Ночная тьма не помеха для царских почестей. Но богач-гордец моментально превращается в прах, если в его доме появляется Эриния в черных лохмотьях. Песня Эриний, «связывающая» Ореста, прерывается появлением Афины.

В третьем эпизодии происходит первая встреча богини с Хором. Но предназначенные для отождествления Афина и Эринии не узнают друг в друге себя. Предводительница хора называет для знакомства имя, род и служение, сообщает, что Орест — матереубийца. Однако выдвинутое Эринией «предложение клятвы» сразу отвергается Афиной, и Хор в недоумении соглашается на рассмотрение того, что очевидно: «Тогда расследуй дело и суди сама» (Эв. 433).

Стасим II не имеет внешней динамичности, свойственной хорическим высказываниям этой трагедии. Стасим соединяет решение Афины учредить суд присяжных с судебным заседанием Ареопага по делу Ореста. Песнь Хора выражает, помимо прочего, еще и психологическое восприятие момента Эриниями — это самое недоумение: что же расследовать в деле, если изначально ясно, что оправдание Ореста невозможно, оправдание было бы разрушением вселенских основ жизни. Однако стасим не снижает драматического напряжения, оно возрастает, так как именно здесь Эринии раскрывают содержание (по составяющим) того кодекса Правды, который определяет и направляет их извечное существование.

Во-первых, строгий суд Правды призван устрашать, так как праведный страх для людей спасителен. Во-вторых, людям при объединении в общность рекомендовано избегать в равной мере как подневольности, так и своеволия. Полезен только средний путь, в нем основа благополучия и признак общественного здоровья, в то время как надменность одного или мно-

гих — гибрис — свидетельствует о безбожии. В-третьих, личная корысть при исполнении должностных обязанностей — это соблазн презрения к Правде. В-четвертых, основанием Правды является долг человека перед богом, гостем и родителями. Правда — камень, о который разбивается жизнь дерзкого, исполняющий же заветы не будет несчастен в вечности.

В истории изучения трагедии уже были отмечены смысловые и словесные совпадения песнопений второго стасима с завещанием Афины Ареопагу, которое она оглашает в следующем, четвертом, эпизодии. Однако без учета специфики отношений героя и хора в эсхиловских трагедиях, без уяснения драматургии их отождествления невозможно дать верную оценку факту совпадения двух Правд — Эриний и Афины. Поэт подчеркнул сходство основополагающих нравственных идей у богов старого и нового поколения, чтобы облегчить в дальнейшем понимание неизбежности их союза³⁶. В ходе исследования композиционной структуры «Орестеи» В. Н. Ярхо нашел в «Эвменидах» «„геометрический“ центр, достаточно важный и по своему содержанию: это — второй стасим хора, в котором Эринии выступают как хранительницы нравственных норм, обеспечивающих процветание государства»³⁷.

В четвертом эпизодии Хор вовлечен в перипетии судебного процесса. Эринии все присутствуют на суде, но действует только Предводительница хора. Она задает вопросы Оресту, полемизирует с Аполлоном, взывает в молитвах к Матери Ночи. Коммос четвертого эпизодия начинается с яростного негодования Эриний, потерпевших поражение, оскорбленных новыми богами. Это точка максимального обострения внутренней коллизии Афины, содействовавшей защите Ореста и уязвленной очевидностью нарушения им древних заветов. Гнев и обида Эриний таковы, что не может и не должно

существовать доводов, способных смягчить или успокоить их.

Язвит обида сердце; ярый гнев коплю.
 Яд на окрестный край,
 Черный яд мой выплону,
 Яд змеи растоптанной!
 Где на поля и веси
 Брызну тем ядом я,
 Лишай там вскочит, сад загложнет,
 сгинет злак,
 Выкинет мать плод,
 Чумные пятна выступят, — о месть моя!..
 (Эв. 780–787)

Однако Афине удалось переубедить Эриний, склонить к согласию, поселить в городе на вечные времена. Начиная со строфы III коммоса настроение Эриний резко меняется, они становятся «благо-склонными». Дар воинствующей мысли Афины реализуется постепенно, Эринии же превращаются в Эвменид мгновенно и психологически необъяснимо. Пока Афина воздействует словами, угрожает, просит, настаивает, требует, советует, Эринии довольно долго не меняют своей позиции, остаются глухими и безразличными к ее призывам. Н. А. Таршис предполагает здесь логику музыкальных соотношений: «Иногда, например, музыкальный и содержательный эффект достигался как раз тем, что немедленной реакции хора не было. <...> Ее [Афины] увещание звучит как мощное и уверенное выражение воли, потому что возникает динамический контраст с однообразными рефренами хора»³⁸.

Эвмениды отгоняют черные ветры,
 жаркий зной от полей и пастбищ Аттики,
 они благословляют согласие в семейных
 и гражданских делах, ратуют за единение
 народа с богиней:

Радуйся, градской народ!
 С вами дева Зевсова,
 Милая с любимыми,
 Мудрая с разумными!
 Под крылом Палладиным
 Отчии любимцы вы (Эв. 997–1002).

Это и есть момент реализованной общности Хора с главной героиней.

В эксоде вместо заключительной песни Хора — благословение Афины. Время праздничного шествия — ночь (в ремарке переводчика — «сгустившиеся сумерки»). Народ восславляет кротких и милостивых дев, дочерей Ночи:

В дом свой грядите торжественной ночью,
 Древлей Ночи безмужние дочери, святые!
 (Эв. 1032–1033)

Темнота озарена светом радости. Единство Афины с Эвменидами — знак долгожданного союза Зевса с Мойрой, богов древних и новых, Дня и Ночи, Неба и Земли, Власти и Судьбы, Свободы и Необходимости. Во всеобщем ликовании затерялся лишь голос помилованного матереубийцы Ореста (он удалился из Афин в Аргос), послужившего мировой гармонии в Правде и Справедливости, смиренно подчинившего свою судьбу воле бога-миродержца.

Примечания

¹ *Эсхил. Трагедии* / В переводе Вяч. Иванова; Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. (Литературные памятники). С. 169. Текст трагедии цитируется далее по этому изданию.

² См.: *Немировский А. И.* Мифы Древней Эллады. М.: Просвещение, 1992. С. 42.

³ *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетей, 1994. С. 66–67.

⁴ *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 500.

⁵ *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М.* Греческая траге-

дия: Учебное пособие для пед. институтов. М.: Гос. учебно-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. С. 77.

⁶ См.: *Варнеке Б. В.* История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 120.

⁷ *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А.,*

Черемухина Н. М. Греческая трагедия. С. 85.

⁸ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 10.

⁹ Лосев А. Ф. Эсхил // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Греческая трагедия. С. 85.

¹⁰ Лосев А. Ф. О мироощущении Эсхила // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 833.

¹¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 38.

¹² См.: Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. С. 37; Петискус А. Боги и легенды Олимпа: Энциклопедический путеводитель по мифологии древних греков и римлян. М.: Современник, 2000. С. 15.

¹³ См.: Парандовский Я. Мифология. М.: Детская литература, 1971. С. 125.

¹⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 66.

¹⁵ Лосев А. Ф. Афина Паллада // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетей, 1999. С. 257.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 66.

¹⁸ Лосев А. Ф. Афина Паллада // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. С. 244.

¹⁹ Там же. С. 244.

²⁰ Там же. С. 229–230.

²¹ Там же. С. 229.

²² Там же. С. 250.

²³ См.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 39.

²⁴ Там же. С. 66.

²⁵ См.: Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Боги и герои Древней Греции. М.: Слово / Slovo, 2002. С. 105.

²⁶ См.: Лосев А. Ф. Афина Паллада // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. С. 246.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 247.

²⁹ Там же.

³⁰ Тахо-Годи А. А. Судьба как эстетическая категория // Тахо-

Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. С. 384–385.

³¹ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1990. С. 261.

³² Лосев А. Ф. Античная философия истории. СПб.: Алетей, 2000. С. 201.

³³ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное / Пер. с англ. С. В. Пахомова. СПб.: Алетей, 2000. С. 13.

³⁴ Там же. С. 21.

³⁵ Григорьева Н. И. Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 87.

³⁶ См.: Ярхо В. Н. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила // Вестник древней истории. 1968. № 4. С. 67–68.

³⁷ Ярхо В. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958. С. 216.

³⁸ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. С. 10.

И. Ю. Ветринский

Идеи Гэльского Возрождения в пьесе Брайана Фрила «Переводы»

Вопреки распространенному мнению о том, что феномен Гэльского Возрождения охватывает исключительно первую треть XX века, — оно продолжается по сей день. Однако развитие его происходит «волнами», в перерыве между которыми ирландское национальное искусство проживает череду серьезных кризисов.

Начало второй «волны» неразрывно связано с творчеством Брайана Фрила (1929–2015): драматург вдохнул жизнь в национальный театр, поспособствовал многочисленным гастролям ирландских трупп по Америке и, что самое главное, продолжил борьбу, начатую Йейтсом несколькими десятилетиями ранее.

Уильям Батлер Йейтс (1865–1939) произнес в 1916 году по поводу Пасхального восстания фразу, ставшую знаменитой: «родилась ужасающая красота». Вдохновляемый Мод Гонн, яркой актрисой и революционеркой, Йейтс пытался стимулировать создание подлинно ирландской драматургии. В 1904 году он вместе с леди Августой Грегори помог основать знаменитый Театр Аббатства в Дублине.

Фрил не является прямым продолжателем эстетического и художественного видения Йейтса: его мировосприятие дополнено современными историческими и культурными реалиями, наработками и опытом прошедших поколений. Времена изменились, а вместе с ним и идеи, и формулировки Возрождения.

Основополагающим для рассмотрения проблем ирландской драматургии и театра, сценической практики и критической рефлексии является так называемый «национальный вопрос».

В 1801 году Великобритания, используя в качестве предлога восстание 1798 года, навязала Ирландии «унию о Соединенном королевстве Великобритании и Ирландии» и распустила ирландский парламент, который до этого времени и так лишь создавал видимость какой-либо свободы этой британской колонии: «В реакции ирландцев на акт отразились внутренние политические парадоксы страны, сформировавшиеся в XVIII веке. Так, члены старой протестантской „патриотической“ партии выступили против объединения: заявили, что закон нарушает ирландские права. Католики же готовы были поддержать объединение, потому что считали, что правление англичан-протестантов будет мягче, чем правление их сектантски обособленных ирландских братьев по вере. Но, следует добавить, эти настроения продержались недолго. С объединением все чаще связывали протестантизм в целом, и католики захотели аннулировать акт. Широко обсуждалась также и тема, перекликающаяся с нашими днями: должна ли Ирландия иметь собственный парламент, или передать полномочия Вестминстеру?»¹

Эти события вызвали большую волну неодобрения среди ирландцев-католиков и послужили предпосылкой к формированию будущих военных и террористических объединений, восстаниям, но также и созданию своего собственного искусства, драматургии и театра. Из этих краев вышло очень много известных актеров и драматургов: Джеймс Куин, Оливер Голдсмит, Ричард Шеридан, Чарльз Маклин, Оскар Уайльд, Бернард Шоу... Все они тем не

менее работали с британским театром (в большинстве случаев вообще переезжая в Лондон), в спектаклях которого персонажи-ирландцы принципиально могли занимать только роль слуг, рабочих или быть представителями низших классов. Возникло даже новое амплуа «Stage Irishman» (карикатурный ирландец). Сценический ирландец был обычно «болтливым, хвастливым, ненадежным, пьяным, воинственным (при этом в действительности достаточно трусливым) и хронически безденежным»².

В течение четырех веков гегемонии Англии над Ирландией английский гастрольный театр определял ее театральный ландшафт, и потому ни о каком национальном театре речи и быть не могло. Культура в этой сфере не то чтобы пришла в упадок и забвение — она не успела сформироваться в принципе. И даже когда ситуация кардинально меняется, идея ставить пьесы на гэльском, исконном для этой земли языке, оказывается нереализованной — в стране слишком давно господствует английский.

Несмотря на то, что из-за влияния британских соседей у Ирландии не было своего национального искусства целые столетия, в XIX–XX веках термин «Возрождение» совершенно уместен, ибо восстанавливалась связь времен, вспоминалось прошлое, история, фольклор и традиции времен еще до правления англичан. Большая заслуга в этом принадлежит Гэльской лиге, которая была создана в июле 1893 года ради того, чтобы оживить гэльский, исконный язык страны. Основателями Лиги были интеллигенты-националисты под предводительством Дугласа Хайда — будущего первого президента Ирландии. Деятельность Лиги была (и остается по сей день) самой разнообразной — от организации национальных праздников, фестивалей, обрядов и танцев до создания газет (самая первая из них — *An Claidheamh Soluis*³) и публи-

каций произведений ирландских авторов. Для молодежи даже создавались специальные ирландские школы и клубы, а также, при содействии Гэльской лиги, в 1909 году был основан Национальный Ирландский университет.

Вопреки желанию радикально настроенных националистов, построить свою культуру практически с нуля было невозможно, как и отгородиться от английского (и европейского в целом) влияния на нее. Во многом это было даже на руку ирландскому Возрождению — опираясь на старую гэльскую традицию, возникало нечто новое; культура рождалась уже с оглядкой на настоящее, а не просто пыталась дублировать древние кельтские обычаи и колорит.

Яркий пример — история становления национального Театра Аббатства, о которой сохранились многочисленные источники и существуют богатая научная литература⁴. Однако со смертью Уильяма Батлера Йейтса и изгнанием его креатуры — Фрэнка О'Коннора — из Театра Аббатства театральная жизнь Дублина (как и всей Ирландии в целом) становится вялой и художественно бессобытийной. Руководство национальным театром перехватывает целая «армия» чиновников и финансистов, самый предприимчивый из которых — Эрнест Блайт. Под его руководством (в период с 1941 по 1964 год) театру удается сохранить свое существование, невзирая на экономические сложности военных и послевоенных годов, более того, именно благодаря его усилиям были собраны деньги на восстановление театра после пожара 18 июля 1951 года. Однако умелый в финансовых вопросах Блайт «часто подвергался критике как руководитель творческого процесса театра»⁵. Будучи консервативным националистом, он уволил из театра всех либерально настроенных работников, в том числе и тех, кто просто поддерживал Великобританию во Второй мировой войне⁶. Кроме того, театр Блайта всегда отдавал

предпочтение драматургии, сулившей финансовый успех, без какой-либо ориентации на ее художественную или социальную значимость.

Пусть Театр Аббатства и не был единственным театром Ирландии, но с его упадком, начавшимся с 1939 года, впало в кому Гэльское Возрождение: на сцене остались лишь незамысловатые комедии и националистические пьесы пропагандистов, грубые в прямоте транслируемой мысли. Вырисовалась печальная картина: ирландцам удалось наконец частично сбросить с себя британское ярмо, но националисты смогли предложить ему на замену лишь пустую браваду. Конфликты, противоречия и проблемы народа никуда не делись и требовали отображения и решения иного, нежели предложенное теми, кто саботировал Гэльское Возрождение, — вдумчивого, тонкого и нетенденциозного.

Человеком, снова вдохнувшим жизнь в ирландский театр, стал Брайан Патрик Фрил — создатель и руководитель театральной компании «Филд Дэй» (существующей и процветающей до сих пор), автор прозы и множества пьес, которые изменили представление о том, какой может быть ирландская национальная драма. Творчество Фрила пропитано любовью к Ирландии и ко всему ирландскому, но лишено жестокости и односторонности идей радикалов; оно остросоциально, но остается при этом поэтичным и не впадающим в грубое жизнеподобие; оно вселяет надежду, хотя и не отрицает реального положения вещей.

Брайан Фрил родился 9 января 1929 года в городе Ома, графство Тирон Северной Ирландии. Окончил колледж св. Коламба в графстве Дерек. На его самосознание оказали большое влияние отец, член Националистической партии, и католицизм. В возрасте шестнадцати лет он собирался стать священником и поступил в семинарию, которую покинул через два года. Позже он вспоминал, что этот «ужас-

ный эксперимент» едва не сломил его. Священником он не стал и до 1960 года был учителем. В 50-е годы начал писать рассказы и пьесы.

Стремление изобразить настоящую Ирландию и попытаться понять ее обитателей, отринув националистический пафос ИРА и пораженчество юнионистов⁷, роднит творчество Фрила с такими авторами, как О'Кейси и О'Коннор. Но на его стороне, помимо мастерства, еще и само время: оно расставило многие вещи по своим местам, показав слабые и сильные стороны Гэльского Возрождения. Основываясь на опыте минувших лет — своем собственном и тех, кто был до него, — Фрил находит своего рода «третий выбор» для ирландской нации и в течение нескольких десятилетий развивает эту мысль через драматургию, стараясь избежать категоричности своих оппонентов.

Герои Брайана Фрила пытаются разобратся в том, что означает быть ирландцем, что есть неотъемлемая часть культуры, а что — «обескровлено, намеренно упрощено и подвержено деградации во имя политических целей»⁸. Они сражаются за себя и свое будущее, но их борьба отличается от той, которую вели герои пьес времен Гэльского Возрождения: они противостоят посягательствам на свой народ, историю и язык не с помощью гранат, а Словом, протестом или любым другим способом отказа принимать навязанные Британией правила.

Можно с уверенностью сказать, что с Фрилом пришла иная волна Возрождения — в духе нового времени, но сохранившая в своей сути зерно, посеянное когда-то Уильямом Батлером Йейтсом и леди Изабеллой Августой Грегори.

Пьеса «Филадельфия, вот и я!» (1964) Фрила была посвящена проблеме иммиграции молодых, думающих людей из Ирландии в поисках лучшей (но так и не найденной) доли, когда остаться — значит примириться и принять колониальную

политику Англии, а уехать — значит предать самое важное: Родину и семейные связи.

Вторая пьеса Фрила, в которой нашли отражение идеи Гэльского Возрождения, — «Почетные граждане» (1973) — представила три варианта протестного движения, каждый из которых оказывался нежизнеспособен (экстремизм, реформаторство и приспособление). И лишь их сочетание — агрессивного сражения до победного конца, ненасильственной борьбы, опирающейся на закон, и желания сохранить сыновей и дочерей Ирландии любой ценой — способно разрешить трагедию Ирландии, терзающую страну на протяжении столетий.

Безусловно, самым значимым и знаковым событием для «новой волны» ирландского Возрождения стала премьера пьесы Фрила «Переводы» 23 сентября 1980 года. Спектакль состоялся в здании ратуши г. Дерри. В том самом здании, в котором разворачивалась история Майкла, Скиннера и Лили из более ранних «Почетных граждан». Сравнение пьес было неизбежно: в то время как первая из них вызвала множество споров после лондонских и нью-йоркских постановок из-за нападок на британскую судебную систему и милитаризм, «Переводы» — произведение совершенно иного рода. Майкл Шеридан из газеты «Ирландская пресса» охарактеризовал постановку как «новое слово в ирландском театре»⁹, а театральный критик Ирвинг Уордл в своей рецензии отзывался о пьесе как о «национальной классике, сопоставимой с „Плугот и звездами“ О'Кейси»¹⁰.

Спонсируемая одновременно и Художественным Сообществом Северной Ирландии, и его гэльским аналогом¹¹, постановка 1980 года была первым экспериментом театральной компании «Филд Дэй»¹² (под руководством Брайана Фрила, поэта Шеймаса Хини и актера Стивена Ри), целью которого был поиск решения

ирландского кризиса через создание на сцене условного места — «пятой провинции», в которой бы проявлялись и рассматривались культурные разногласия и противоречия страны.

Брайан Фрил и время, и место событий называет предельно конкретно: конец августа 1833 года¹³, графство Донегол, городок Беллибег¹⁴. Выбор отнюдь не случаен. Как раз тогда английское правительство, под чье прямое управление была передана Ирландия в результате унии 1801 года, организовало детальную военно-топографическую съемку (Ordnance Survey) всей территории острова, занявшую более двадцати лет (1824–1846). Примерно в то же время (с 1831 года) по всей Ирландии стали открываться общедоступные начальные школы, обучение в которых велось исключительно на английском языке. Колочей иронией звучит в пьесе пренебрежительная ремарка Хью о поэзии Уильяма Вордсворта, обращенная к Йоланду: «Я боюсь, лейтенант, что мы не слишком хорошо знакомы с вашей литературой...», но пройдут какие-нибудь полвека, и ирландские дети будут знать Вордсворта наизусть, а в стране, где в тот момент повсюду, кроме городов, доминировал ирландский язык, на нем не будет говорить почти никто. Указанное время, таким образом, расценивается в Ирландии как поворотный момент в культурной и политической истории. Пьеса, так же, как и «По доброму согласию», — ответ на события 60–70-х годов XX века, в том числе и на то, что ирландские экстремисты встали на путь террора.

Фрил поднимает эту проблему на уровень истории и мифа, показывая взаимодействие и связь культур.

В пьесе особенно настойчиво звучали проблемы исторической памяти и судеб национальной культуры, но апология истории сочеталась в ней с ее же разоблачением, а груз памяти оказывался одновременно и благословением, и проклятием.

«Переводы» воссоздают не только умирающую гэльскую цивилизацию в условиях английской культурной колонизации, но также гибридизированную Ирландию, которая не хочет отказаться от использования смикшированного мирового культурного наследия (включающего и античную классику, и английский литературно-художественный пантеон) и в то же время не может окончательно принять никакую другую культурную традицию, по устойчивой привычке вещая о важности только своей. Фрил ставит под сомнение возможность сохранения такой позиции в наступающие времена глобальных культурных миграций и размывания границ национальной идентичности: колонизация сделала гибридность неизбежной и одновременно тупиковой.

Люди, пришедшие на премьеру в театре Фрила, едва ли могли поверить в то, что перед ними разворачивается «натуралистичная пьеса в трех актах», как ее назвал сам Брайан Фрил. Мир спектакля, воплощенный сценографом и художником по костюмам — Консолатой Бойл, — был далек от привычной зрителю сцены-коробки: боковые стены отсутствовали, как и просцениум, а сама сцена имела форму семиугольника под небольшим наклоном 1:16 в сторону зрителя. В качестве задника Бойл выстроила забор из вертикальных досок разного размера, создающих эффект перспективы. В спектакле практически не было никаких декораций, мебели и бутафории: лишь стол с парой невысоких стульев и большое открытое пространство для игры¹⁵.

Как и в большинстве других пьес Фрила, события в «Переводах» разворачиваются в вымышленной деревушке Беллибег графства Донегол. «Беллибег — прежде всего символическое пространство памяти, точка пересечения истории и настоящего и наглядное изображение противоречий национального сознания. Это своеобразная Ирландия в миниатюре»¹⁶. Но Белли-

бег — это еще и воплощение национальной замкнутости и отсталости, тягостного давления косности и предрассудков, мешающих свободной реализации личности.

В Беллибеге есть лишь одна школа, где ученики изучают гэльский, латынь и греческий — красивые, но бесполезные в их жизни и быту языки. Эта школа — так называемая «школа за плетнем» (hedge school¹⁷) — единственное место, где могли обучаться грамоте ирландские католики, лишенные всех гражданских прав. До начала XIX века эти школы находились, по сути, вне закона, и учителя в них работали на свой страх и риск, принимая (правильнее сказать — пряча) учеников где-нибудь в загоне для скота на собственном дворе. В такие школы приходили учиться люди всех возрастов, в том числе и желавшие повысить квалификацию самодеятельные грамотеи из соседних деревень, где не было учителя, чтобы затем выполнять его роль (именно на них, похоже, указывает образ влюбленного в богиню Афину знатока латыни и греческого Джимми Джека). То есть Беллибег не является чисто унитарным обществом: многоязычие ирландцев подчеркивается на протяжении всей пьесы — Джимми свободно говорит по-гречески, Хью и Магнус владеют и греческим, и латынью, и гэльским, другие персонажи тоже знают несколько языков (в основном благодаря школьному образованию). Таким образом, ирландская цивилизация представляет собой конгломерат чужой и местной культур, даже до такой степени, что «древняя ирландская культура поражена классической литературой»¹⁸: Джимми мечтает о женитбе на совоокой богине Афине и рассуждает о возможности наличия в себе частицы божественной сути; жители Беллибега говорят на греческом и латыни с не меньшим удовольствием, чем на родном языке. В эту увлекательную лингвистическую «игру» вовлек их учитель Хью. Он придумал необычное средство сплочения

через классические ценности и константы, которые — как он уверен — одни являются истинными и неизменными. Хью считает, что культурные ландшафты могут меняться, но вечное и прекрасное своей сути не изменит.

В их небольшой городок, живущий размеренной провинциальной жизнью, присылают британских военных для составления топографических карт местности — капитана Лэнси и лейтенанта Йолланда. Фрил делает акцент даже не на самом факте, а на методе осуществления культурной экспансии — «завоевания чужой культуры путем называния ее имен по-своему и тем самым лишая их (и саму культуру) смысла»¹⁹. Вместо старых гэльских названий, одно произношение которых было подобно музыке, планируется установить новые, английские: функциональные, понятные, но грубые. Подобное культурное вмешательство усугубляется новой навязанной школьной системой, в которой обучение родному языку будет заменено на преподавание языка захватчиков. Таким образом, Беллибег — микроскоп Ирландии — подвергается серьезным насильственным изменениям. Опасность неминуемой утраты собственного языка, культуры и традиций ввергает маленькую Ирландию в беспрецедентный кризис самоидентификации. Ульф Дантанус в книге «Брайан Фрил: исследование» характеризует «Переводы» как пьесу, которая «описывает начало окончательного языкового и культурного захвата Ирландии Британской империей и сигнализирует о фактическом исчезновении гэльской цивилизации»²⁰. Тони Корбетт разделяет его мнение: «Это драматизирует последний вздох гэльской Ирландии, сдачу крестьянства культурной колонизации»²¹. Ричард Пайн также называет пьесу «оплакиванием потерянной цивилизации и культуры»²². Проблема перевода исследуется Фрилом на многих уровнях — стратегическом, лингвистическом, национальном.

Англичане не знают ни слова по-ирландски, ирландцы, за исключением Оуэна, Мануса и Хью, не говорят по-английски. С помощью Оуэна англичане методично переводят на английский язык местные топонимы, гидронимы и т. п. Романтически настроенный лейтенант Йолланд уже очарован сельскими прелестями Ирландии и искренне пытается понять и выучить «туземный» язык. Он влюбляется в Мейрэ и встречает взаимность. Постепенно влюбленные начинают понимать друг друга даже без знания языка. Однако во втором акте Йолланд внезапно исчезает без следа. Его судьба так и остается неясной, но смутно связанной с близнецами Доннелли, персонажами, агрессивно настроенными к англичанам. От любезности капитана Лэнси не остается и следа. Он ультимативно требует от «туземцев» информацию о судьбе лейтенанта, угрожая забоем скота и разрушением их лачуг, но встречает пассивное сопротивление. Манусу, сыну местного учителя, давно влюбленному в Мейрэ и подозреваемому в убийстве солдата, приходится скрыться.

Из трех главных ролей лишь одна — Мануса — была исполнена известным актером, Миком Лалли²³. Роли Мейрэ и Йолланда достались неизвестным до этого Нуале Хейес и Шону Скотту. Любовная история в спектакле служила скорее дополнением к размышлениям драматурга на тему человеческого взаимопонимания, роли языка в жизни общества и индивидуумов, а также целесообразности сохранения Мифа о героической, прекрасной и мистической Ирландии, если его уже толком никто не помнит. Сам Стивен Ри, ответственный за кастинг первых «Переводов», сыграл Оуэна (второго сына Хью, нанятого англичанами переводчиком) и назначил талантливого Рэя МакЭнэлли на роль Хью. Персонажи Оуэна и Хью второстепенны, но через них прослеживался конфликт двух разных культур: Оуэн, как и большинство героев пьесы, — ирландец,

но служащий британской армии, а Хью — местный учитель, популяризирующий гэльский язык среди своих учеников. Такой подход к распределению ролей (главные — новичкам, второстепенные — мастерам) усилил акцент на подтексте, сместив его с бытовой любовной линии, «поменяв „фигуру“ и „фон“ местами»²⁴. МакЭнэлли стал самым сердцем постановки. Его Хью «существовал словно бы в замедленной съемке, и мельчайший отблеск в его глазах или движения рук передавали множество смыслов»²⁵, с первого же появления на сцене он полностью завладел вниманием публики.

Именно Хью по задумке Фрила является носителем «гибридных», компромиссных, а не односторонних и деструктивных идей. Он словно пародирует напыщенного ирландского ученого, истово восхваляющего «богатейшую ирландскую литературу и язык»²⁶. Драматург противопоставляет Хью и капитана Лэнси, ломая культурный стереотип, возникший еще со времен «карикатурного ирландца»²⁷: в пьесе более цивилизованным и интеллигентным выглядит ирландец, чем вызывающий отторжение англичанин. Хью презирает английский язык не из слепой ненависти, а идейно, из отвращения к «языку плебеев... используемому лишь для торговли чем-либо»²⁸, и отказывается преподавать его Мейрэ. Учитель выглядит как собирательный образ большинства художественных деятелей Гэльского Возрождения: как и они, он был не только теоретиком, но и делом отстаивал свои убеждения. «В молодости Хью стал активным участником восстания 1798 года, а как напьется, так и сейчас готов громко и укоризненно кричать солдатам: „Вестготы! Гунны! Вандалы!“»²⁹. Его яркие сравнения не случайны, ибо видит он в англичанах не только тех, кто вторгся на чужую территорию, но и тех, кто собирается уничтожить саму гэльскую цивилизацию. И все же, несмотря на всю свою гордость, Хью понимает, что

поражение неминуемо, и быстро адаптируется: гибель старой традиции не должна стать гибелью Ирландии и ирландцев. Но она может стать шагом к возникновению традиции новой. В попытках примириться с англичанами и, в конце концов, согласии преподавать в новой английской школе он видит не коллаборационизм, а альтернативу тотальному варварскому уничтожению, сторонниками которого являются захватчики вроде Лэнси. Себя Хью воспринимает транслятором «вечных», непреходящих ценностей, имеющих вневременную природу: языковые различия — лишь рябь на поверхности времени.

Фрил хочет донести до ирландцев, что они в своем упоении националистическими идеями парадоксально пренебрегают и настоящим, и будущим Ирландии. Одну из ключевых реплик драматург подарил Хью: «Цивилизация очерчена контурами, которые уже не соответствуют ландшафту... фактов»³⁰. Он осознает, что привязанность к их прекрасному языку является своего рода самообманом, компенсацией за ту нищую, тяжелую и неприглядную жизнь, которая исторически досталась островитянам. Попытки обращения к далекому, призрачному наследию не дали ощутимого результата, и пришла пора искать новый путь; дать умереть так и не сумевшей восстать из кургана цивилизации и жить своими силами дальше. Ведь то, что «прекращает какое-либо обновление, — окаменевают»³¹.

Англицизация — как практика изменения иностранных слов, имен и фраз, чтобы облегчить их написание, произнесение или понимание на английском языке, — разумеется, не панацея от всех бед. Претензии Хью и других героев пьесы к английскому языку, по мнению Фрила, справедливы и обоснованны, поскольку английская лексика и грамматика действительно не в силах в точности передать все тонкости внутреннего мира человека

и межличностных отношений. Эта проблема при слиянии двух культур трудно-разрешима.

Хотя «английское» и «ирландское» для Хью кажутся примиренными в его гипотетической, гибридной Ирландии, однако их шаткое равновесие неустойчиво, ибо этот нафантазированный им мир зиждется лишь на его историческом фатализме: Хью пытается рассматривать колонизацию Ирландии как предначертанную историческую неизбежность, как курс, которым она не может не следовать. Он видит в отношениях Англии и Ирландии особого рода предопределенность, подобную той, к которой Вергилий приговорил Карфаген в «Энеиде». Как Риму суждено было разрушить башни Карфагена, так и Англии суждено править Ирландией — «так было предначертано — предопределено судьбой»³². В то время как Хью ищет утешения в Вергилии, по иронии судьбы «Энеида» Вергилия «сама по себе является выдающимся произведением культурного присвоения и трактовки „Одиссеи“ Гомера»³³, а «Вергилий написал „Энеиду“ не из-за сочувствия Карфагену, но чтобы отпраздновать триумф римской цивилизации»³⁴.

Точно так же латынь, на которой продолжает разговаривать Хью, является языком победителей (завоевателей римских, подчинивших себе когда-то Карфаген) и демонстрирует «фатальную неизбежность господства языка завоевателя»³⁵ и в то же время обрекает на неудачу попытки Хью найти какое-то оправдание своим убеждениям и душевный покой. Английский язык — как речь и литература завоевателей — скорее усиливает, чем смягчает страдания Хью от транскультурных мутаций. Неудивительно, что Хью даже начинает заикаться, цитируя отрывок из «Энеиды» о падении ранних цивилизаций. Его поиски убежища в смирении оказываются тщетными, поскольку фатализм не может избавить его от колониальных «недугов»: всегда прав победитель. Историю

нельзя переписать, но можно переосмыслить — утверждает Фрил, развивая мысль, прозвучавшую еще в пьесе «Почетные граждане», указывая на неизбежный зазор между историческим фактом и его интерпретацией, предупреждая об опасности мифологизации истории. Но жители многих гэлтахт (Gaeltacht) — отдельных ирландскоязычных регионов — остро переживают утрату ирландского, ощущая себя словно на границе между английским языком и памятью об ирландском, — состояние, которое поэт Майкл Хартнетт описал как «думать по-английски, видеть сны на ирландском»³⁶.

Если шовинизм Хью к финалу спектакля смягчился, то Оуэн Стивена Ри шел в противоположном направлении. Поскольку его усилия по примирению двух культур и объединению людей посредством перевода сводились на нет из-за колониального антагонизма, а его собственная пограничная позиция оказывалась невозможна и даже запрещена в напряженном военном конфликте, этот наиболее из всех склонный к снятию противоречий человек должен был отказаться от своего интегративного идеала и встать на одну сторону. «Гибридность» Оуэна-Ри не позволяла воспринимать его просто наемником, служащим английской армии для собственной выгоды: такая точка зрения не объясняла бы ни его тесной дружбы с английскими работодателями, ни его необычного энтузиазма в отношении переводов. Еще более важно то, что Оуэн позиционирует себя как посредник между двумя языками, культурами и людьми. Как человек, проживший в самом англоязычном ирландском городе — Дублине — в течение шести лет, Оуэн, естественно, дружит с англичанами (он «явно разделяет национальную идентичность компании односельчан на сцене, но в то же время выглядит аутсайдером»³⁷) и использует свою двуязычную привилегию, чтобы быть посредником между ними и своим

собственным народом. Хотя его доброжелательное, но неуместное посредничество приносит больше вреда, чем пользы, из-за его невежества и наивности в политике, его попытки примирить враждующие стороны вызвали сочувствие и сопереживание: он бережным, заботливым жестом поднимал с пола оброненную и забытую в спешке Йолландом книгу с переводами, тщательно ее отряхивал и, стараясь совладать с волнением, дрожащими руками старательно расправлял загнувшиеся страницы, а потом решительно откладывал ее в сторону, говоря, что его перевод был ошибочен.

Однако Оуэн — лишь «один из тех неэффективных посредников... чьи попытки посредничества в конечном счете бессмысленны»³⁸, поскольку его надежда на англо-ирландскую дружбу покоится на иллюзиях, слепая вера в английские нормы и нереалистичный идеал культурного обмена обречены на провал. Все его «переводы» (усилия по налаживанию связей) не объединяют два языка, культуры и людей разных государств, но навязывают Ирландии колониальный контроль и культурные ограничения. Не зная (или идеалистически не позволяя себе признаваться в этом знании) об истинных целях невинного картографирования, Оуэн — благонамеренный посредник — невольно становится инструментом и сообщником колонизаторов. Его попытки примирить два языка путем подыскивания нового звучания своеобразным ирландским именам и названиям — подходящих по созвучию английских — обнаруживают свое бессилие: эквиваленты оказываются случайными и произвольными, не передающими богатство речи и сложные смысловые коннотации, переименование становится «выселением» ирландского культурного и исторического значения — «вопреки его попыткам установить связь, Оуэн увековечивает разъединение»³⁹.

В итоге Оуэн отказывается от своего невольного сотрудничества в английской

колонизации. Более того, пьеса также подразумевает, что Оуэн может присоединиться к близнецам Доннелли в их сопротивлении англичанам, и его ложь о Манусе (в ответ на вопрос Лэнси) может рассматриваться как первое проявление его бунтарства. Совершая движение от позиции безоговорочной уверенности в возможности «переводов» к ее трансформации, Оуэн демонстрирует, что примирение невозможно для жителя Ирландии, обреченного на пожизненную борьбу между двумя конфликтующими культурами, когда невозможно ни убеждать, ни принять свою гибридность, которая обрекает их на вечное противостояние. Таким образом, Фрил превращает ирландско-английское культурное противостояние в колониальную дилемму.

Английская колонизация привела к сосуществованию двух систем имен, образования и языков; она же в пьесе неожиданно объединяет любовью двух людей, чье сближение, однако, чревато осложнениями и конфликтами, — Йолланда и Мейрэ. Йолланд, романтический английский офицер, очарован ирландской культурой и образом жизни. В отличие от энергичных и амбициозных строителей империи, таких как его отец и Лэнси, которые считают, что они создают «дивный новый мир», Йолланд не является идеальным исполнителем колониальной миссии. Он пленен размеренным, близким к природе образом жизни ирландцев, их естественностью и открытостью и находит спокойную, размеренную ирландскую жизнь более близкой по духу своему темпераменту. Это заставляет его страстно хотеть выучить ирландский язык и остаться в стране. С его искренним стремлением узнать другую культуру и людей Йолланд ломает стереотип эгоцентричного и высокомерного англичанина. Однако, как он также понимает, принадлежность к определенному культурному коду не позволяет ему принять другую культуру, сколь бы ни были сильны его позиции культурного реляти-

визма, поскольку неотъемлемые различия, присущие двум культурам, не могут быть легко преодолены путем смешения.

Любовь Йолланда и Мейрэ иллюстрирует это внутреннее несоответствие. Как идеальная гибридизация англичан и ирландцев, их любовь символизирует «две культуры, тянущиеся друг к другу, пытающиеся общаться друг с другом и понимать друг друга»⁴⁰. Однако такая «идеальная» комбинация полна недоразумений, недоумков и недопонимания. Несмотря на схожие мысли и чувства, их подходы к вещам и способы самовыражения настолько различаются, что в большинстве случаев общение представляет собой лишь переключку голосов, не слышащих друг друга. Отсутствие у них общего языка, в прямом или переносном смысле, проявляется в их комментариях о мокрой траве — Мейрэ делает вывод из своего субъективного опыта («Трава влажна от росы: мои ноги промокли»), а Йолланд делает вывод из объективного факта («Ноги промокнули, ведь трава мокрая»). Чувственная Мейрэ отличается от практичного Йолланда: Фрил обыгрывает стереотипные национальные черты своих персонажей и показывает их различия — ирландцы склонны предаваться ощущениям и чувствами, в то время как англичане больше озабочены фактами и разумом.

Их несоответствие проявляется в решающий момент пьесы. По мере того как Мейрэ и Йолланд сближаются, цитируя ирландские географические названия, между ними начинает формироваться реальное общение и складываться близость, которая, однако, как ни парадоксально, оказывается подпитана именно недопониманием. Их любовь и начинается с заблуждений — фантазии Йолланда об утопической пасторальной Ирландии и мечты Мейрэ о прекрасном внешнем мире, — но она также и заканчивается их неверным толкованием желаний друг друга, поскольку Йолланд хочет остаться

(«жить здесь — всегда — с тобой»), в то время как Мейрэ хочет уйти («возьми меня с собой, Джордж»). Несопоставимые намерения и противоречивый выбор предвосхищают их непреодолимый разрыв. Таким образом, любовь Йолланда и Мейрэ, как воплощение идеального англо-ирландского союза, полна внутренних различий, а трагический финал этой любви еще раз свидетельствует о пропасти между двумя культурами.

Йолланд расплачивается за свою попытку культурной трансгрессии: его таинственное исчезновение — через систему умолчаний и намеков — драматургия сюжета связывает с именами близнецов Доннелли, сторонниками жесткой оппозиции «свой/чужой»: на их счету, похоже, уже не один солдат колониальной армии, сгинувший в партизанской войне.

В пьесе Фрила, среди других колоритных персонажей, существует образ плачущей немой Сары (в первой постановке ее играла Энн Хэссон) — девочки/женщины без определенного возраста, запуганной и безгласной, но страстно желающей научиться говорить — символ ли это Ирландии, лишенной своего языка? «С традиционным персонажем ирландского фольклора — Кэтлин... ее сравнил коллега и соратник Фрила, поэт Шеймас Хини. В образе обездоленной плачущей женщины, восходящем к одному из жанров классической ирландской поэзии „ашлинг“ (aisling, видение), столетиями бродячие сказители и певцы воплощали свою родину еще до того, как его обессмертил Уильям Батлер Йейтс»⁴¹: ирландская современная история неожиданно сближается с временной неизменностью мифа.

Миф и поэзия, быт и факт создают особую атмосферу пьесы, объединяя в единое целое ее мир на всех уровнях текста. История маленькой деревни вознесена на гребень мифа. Подобно тому, как античный мир был уничтожен варварами, ирландская деревня разрушена английскими

войсками: вторгнувшиеся в деревню чужаки рушат мир, вобравший две культуры. Проблема языка решается не на национальном, но на общечеловеческом уровне, ибо, как считает старый учитель Хью, язык — родной или чужой — должен помогать читать тайны сердца. Перевод нужен на язык человеческий, чтобы новые варвары не разоряли дома и души. Как всегда, у Фрила реальность и символ сплавлены; ирландский колорит не более чем колорит. Речь идет о преодолении отчуждения между людьми и нациями, об обогащении национальных культур другими культурами.

Фрил развивает и продолжает традиции великих ирландцев. От Йетса он унаследовал поэтичность и музыкальность, от Джойса — обостренное отношение к процессам памяти, порождающим поток сознания. Многие его роднит со старшим современником Беккетом. Для обоих характерно мощное, сдерживаемое, но в конце концов прорывающееся лирическое начало. Фрил остается самим собой и, в отличие от Джойса и Беккета, — всегда в Ирландии, которой он посвятил свой великий дар. Внимательный читатель, а тем более режиссер увидит в деревушке Беллибег всю Ирландию, а в ее микрокосме — отражение макрокосма нашего неспокойного мира.

Брайан Фрил не разрешил «ирландский вопрос». Напротив, он подчеркнул то, насколько эта тема является болезненной и важной и по сей день: казалось бы, время идет, а Ирландию до сих пор терзают материальные и бестелесные призраки прошлого. И все же в своих творческих поисках Фрил создал концепцию, пусть и не четко сформулированную: перемены к лучшему станут возможны, если отбросить варварское насилие, но не отказываться от борьбы; отодвинуть в сторону слепой идеализм, но не человечность; не быть безразличным к судьбе нации, но и не бросать бездумно на ее алтарь свою жизнь.

Возможно, сейчас как раз идеальное время для перемен: то, что не удалось в свое время О'Коннору — выступить против безумия обеих сторон конфликта, против церкви и древних патриархальных предрассудков, — крайне успешно удалось реализовать Брайану Фрилу несколькими десятилетиями спустя. Ведь Ирландия — не единственная страна на Земле, и даже ее замкнутый мирок понемногу преобразается вслед за остальным миром.

В современном мире множество великих стран переживает серьезный внутренний раскол: это и демонстрации, захват правительственных зданий во время эскалации конфликта между республиканцами и демократами в США; и конфронтации сторонников и противников режима в России; очередной виток противостояния иудеев и мусульман... Выводы о бесполезности и нецелесообразности тех или иных методов борьбы применимы не только к жителям вечнозеленого острова.

Уводя традиции драматургии Гэльского Возрождения одновременно и от Мифа первой половины XX века, и от жизненного подопытия, и от театра социально-политического, Фрил движется в сторону психологизма и складывания поэтического театра, приближающегося по эмоциональной, образной и идейной наполненности к «новой искренности» — с ее лирико-исповедальным дискурсом, обострением экзистенциальной и общегуманистической проблематики, связанной с проблемой выбора и обретением свободы.

Именем Фрила называют новые театры, а современные постановки пьес подробно обсуждаются в прессе и сети: Театр Аббатства в 2020 году выбрал его одним из главных драматургов для постановок.

Неясной остается пока судьба «второй волны» Гэльского Возрождения, среди современных ирландских драматургов пока еще сложно выделить преемника Фрила или его антагониста. Но это тема уже для иного исследования.

Примечания

- ¹ Невилл П. Ирландия: История страны. М.: Эксмо, 2009. С. 30.
- ² Welsh R. The Oxford Companion to Irish Literature. Oxford: Oxford University Press, 1996. P. 534–535.
- ³ «Меч Света» — перевод с ирл.
- ⁴ Саруханян А. П. Современная ирландская литература. М.: Наука, 1973; Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра. Т. 6. М.: Искусство, 1974; Тишутина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб.: Образование, 1994; Ряполова В. А. Театр Аббатства (1900–1930-е годы). М.: Индрик, 2001.
- ⁵ Mikhail E. Abbey Theatre: Interviews and Recollections. L.: Palgrave Macmillan, 1986. P. 168.
- ⁶ См.: Smith G. John B. The real Keane. Cork: Mercier Press, 1992. P. 154–155.
- ⁷ Движение в Северной Ирландии, ратующее за сохранение ее в составе Великобритании.
- ⁸ McGrath F. Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics. N. Y.: Syracuse University Press, 1999. P. 99.
- ⁹ Sheridan M. Friel Play a Watershed in Irish Theatre // The Irish Press. 1980. 25 Sept. P. 3.
- ¹⁰ Wardle I. Review of Translations // The Times. 1981. 13 May. P. 11.
- ¹¹ «An Chomhairle Ealaíon».
- ¹² Лондондерри, Северная Ирландия. Фрил и Ри считали, что их театр может и должен способствовать разрешению нынешнего кризиса, анализируя устоявшиеся мнения, мифы и стереотипы, которые стали одновременно симптомом и причиной сложной ирландской ситуации. При театре, с подержкой дублинской школы Института ирландских исследований, было создано издательство Field Day Publications, опубликовавшее 24 издания в области литературной критики, истории, музыки, культурологии, истории искусства.
- ¹³ В это время наступила последняя фаза колонизации Ирландии, связанная с утратой национального языка.
- ¹⁴ Графство реально, городок — вымышленный: в нем разворачивается действие еще нескольких пьес Фрила, в том числе и «Почетных граждан».
- ¹⁵ См.: Morash C. A History of Irish Theatre 1601–2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 239.
- ¹⁶ Прозорова Н. История и миф в ирландской драме последних десятилетий // Вестник ВГУ. Сер.: Филология, Журналистика. 2006. № 2. С. 27.
- ¹⁷ Прапрадед Фрила был учителем в одной из хэдж-школ.
- ¹⁸ Boltwood S. Brian Friel. Ireland, and The North. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 155.
- ¹⁹ Белявский А. Ловушка для йоландов: о переводе «Переводов» // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX — начале XXI в.: Материалы междунар. науч.-практ. конф. Минск: БГУ, 2011. С. 265.
- ²⁰ Dantanus U. Brian Friel: A Study. London: Faber & Faber, 1988. P. 195.
- ²¹ Corbett T. Brian Friel: Decoding the Language of the Tribe. Dublin: The Liffey Press, 2002. P. 54.
- ²² Pine R. The Diviner: The Art of Brian Friel. Dublin: University College Dublin Press, 1999. P. 73.
- ²³ Известный скорее по своим работам на телевидении, он также долгое время играл в труппе Театра Аббатства.
- ²⁴ Morash C. A History of Irish Theatre 1601–2000. P. 236.
- ²⁵ Ibidem. P. 237.
- ²⁶ Friel B. Translations. Selected Plays. Washington: The Catholic University of America Press, 1986. P. 418.
- ²⁷ Welsh R. The Oxford Companion to Irish Literature. P. 534–535.
- ²⁸ Friel B. Translations. Selected Plays. P. 399.
- ²⁹ Ibidem. P. 435.
- ³⁰ Ibidem. P. 419.
- ³¹ Ibidem. P. 445.
- ³² Friel B. Collected Plays. London: Faber & Faber, 2016. P. 447.
- ³³ O'Brien G. Brian Friel. Dublin: Gill and Macmillan, 1990. P. 108.
- ³⁴ McGrath F. Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics. P. 195.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Кононова А. В. Проблема диалога культур в ирландской поэзии второй половины XX — XXI веков // Научный диалог. 2018. № 11. С. 94.
- ³⁷ Jones N. Brian Friel. London: Faber and Faber, 2000. P. 84.
- ³⁸ Harp R., Evans C. Manus and Oedipus the King, A Companion to Brian Friel. West Cornwall: Locust Hill Press, 2002. P. 25.
- ³⁹ Chu He. The Dilemma of Colonial Hybridity in Brian Friel's Translations. URL: <https://journals.openedition.org/etudesirlandaises/1818> (дата обращения 25.10.2021).
- ⁴⁰ McGrath F. Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics. P. 186.
- ⁴¹ Белявский А. М. Ловушка для йоландов: о переводе «Переводов» // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX — начале XXI в. С. 265.

К. Л. Датешидзе

Первые шаги в освоении актерской профессии

Я начал свою педагогическую деятельность в 1975 году и на протяжении 45 лет без перерывов работаю на этом поприще. Начинал я, как водится, с народного театра, потом был Театральный институт на Моховой (16 лет), далее театральная студия при Санкт-Петербургском университете, частная театральная школа «Роль», а последние 8 лет — Педагогический университет им. А. И. Герцена — Институт музыки, театра и хореографии.

За эти годы у меня сложилась своя методика обучения основам процесса существования актера на сценической площадке, с особенным акцентом на первых шагах в постижении профессии, и методика эта никогда меня не подводила и неизменно приводила к искомому результату. А результат этот заключался в том, чтобы с первых шагов будущий актер постигал, что такое не играть на сцене, а в первую очередь — проживать роль и обстоятельства, в которых существует персонаж, по тем законам, которые нам предписывает природа, а не театральные правила актерской игры.

Собственно говоря, это и было главной целью системы, которую разрабатывал К. С. Станиславский, но театральная практика, которую мы повсеместно видим и в театрах, и на учебных сценах, демонстрирует нам устойчивую тягу актеров, и молодых и маститых, именно к тому, чтобы играть, а еще точнее — изображать и персонажей, и страсти, которые ими владеют, беззастенчиво демонстрируя свои навыки по части «яркости» и «выразительности», зачастую пренебрегая не только правдой существования, но

даже и элементарной органикой этого существования. Именно про это явление, когда я учился, мастер нашего курса Зиновий Яковлевич Корогодский говорил: «В Одессе так каждый еврей может, только стесняется».

Конечно, сценические подмостки, присутствие зрителей в зале, желание добиться зрительской реакции постоянно и незаметно подталкивают актера к тому, чтобы сыграть поярче и покудрявее. Эта опасность заложена в самой природе театра, и бороться с ней очень непросто, надо держать ухо востро, и главным подспорьем в этой борьбе, по-моему, является заложенный во время обучения фундамент, особенно в самом начале освоения профессии. Не зря в педагогической среде существует определение «пропущен первый курс»! Закладыванию этого фундамента и посвящена та методика, разработке и осуществлению которой я посвятил свои 45 педагогических лет.

Все, в буквальном смысле ВСЕ, кто намеревается посвятить свое будущее театру и с этой целью приходит в коллективы самодеятельности или в театральные институты, изо всех сил демонстрируют свои представления о том, как положено выглядеть на сцене. Я помню, как будучи восьми лет от роду я, посещая ежемесячные выступления артистов Ленконцерта в доме отдыха, где моя мама работала культработником, решил, что когда вырасту, то непременно стану артистом, но не таким, который поет, или танцует, или играет на музыкальных инструментах, или жонглирует и показывает фокусы, а таким, который ходит по сцене, красиво размахи-

вает руками и то громко, то тихо говорит разные слова, иногда даже стихами. Мне казалось, что это гораздо легче, чем играть на пианино или жонглировать. Мне казалось, что это как в жизни, только интересней и «красивше».

Вот с такими же представлениями приходят поступать хоть в институт, хоть в народный театр молодые, а иногда (в частных театральные школах) совсем немолодые искатели сценических достижений. До некоторой степени это похоже на невест, приходящих в ЗАГС. Мало того, что они надевают необыкновенные свадебные наряды, они еще делают вычурные прически, тщательно обдуманный макияж... Я однажды был свидетелем, как жених, ожидавший у дверей ЗАГСа свою невесту, при ее появлении полушутя-полусерьезно сказал: не моя!

Бывает совсем не просто спустить с небес на землю студентов, в которых это желание выглядеть «покарасивше» пустило глубокие корни. Особенно сложно с теми, кто уже прошел изрядную выучку в самодеятельности, а если он там, в самодеятельности, имел успех, то процесс очеловечивания может затянуться на месяцы, а иногда и на годы.

Неспроста А. В. Эфрос во время одной дискуссии на замечание о том, что каждый актер верит в свою школу, ответил, что актер прежде всего верит в успех. Я неоднократно встречал актеров (профессионалов), которые, заработав успех в какой-нибудь одной роли или амплуа, потом не изменяли этому завоеванию на протяжении всей жизни, культивируя и доводя до абсолютного предела (и даже до абсурда) найденную маску и манеру существования на сцене. Они даже в быту начинали жить в образе въевшегося в них персонажа, как один мой знакомый: у него уже и семья была не одна, и детей куча, и нешуточные жизненные сложности, и поседел, поистрепался, а он все и на сцене, и в жизни играл лирического героя. Это уже профес-

сиональная деформация, избежать которой бывает очень непросто, хотя каждый профессионал теоретически понимает, что в идеале актер должен играть всё и в разных ролях становиться разным.

Вот этой проблеме очеловечивания, спуска с небес на землю, отучивания от желания «сделать красиво» и посвящен первый год обучения, хотя это желание нет-нет да вылезает в нас на протяжении всей оставшейся профессиональной жизни, и нужно научиться слеживать за собой и изживать эти стремления быть поярче, позначительней, поинтеллигентней, посмешнее, побесшабашнее, попроще, полиричней и т. д. и т. п.

В жизни эти стремления — ваше личное дело (хотя тоже не всегда красят), а на сцене это убийственно. Такая «игра» бывает внешне очень убедительной, на первый взгляд — «как в жизни», но даже неискушенный зритель интуитивно чувствует, играют перед ним или живут по-честному. От игры зрители даже часто получают удовольствие, но, когда перед ними настоящая жизнь, они начинают проживать ее вместе с персонажем, забывая об «искусстве» и целиком погружаясь в жизнь вообще и в свою в частности. Не слишком часто, но случаются такие счастливые моменты, когда ты, сидя на спектакле (или перед экраном), забываешь подмечать, как играют, как придумано, просто смотришь, не отрываясь, забыв, что ты и сам профессионал и знаешь эту кухню изнутри.

Когда я впервые пришел к студийцам народного театра и попросил их что-нибудь почитать, или спеть, или каким-то другим способом продемонстрировать свои актерские дарования, я в полной мере получил весь спектр представлений о том, как надо проявлять себя в театре. Это было чудовищно. Чудовищно прежде всего для меня, потому что я впервые оказался в положении, когда я, именно я лично, сам должен был их переделывать и добиваться,

чтобы они хотя бы не наигрывали, не шкалили, не зажимались, понимали, про что они читают стихок или играют сценку. Как сделать так, чтоб они хотя бы элементарно органично выглядели на сцене?

Я, конечно, помнил весь учебный набор первого курса института. Помнил, как мы слушали, что происходит в соседних комнатах, или этажом выше, или на улице. Помнил упражнение «Зеркало», и «Печатную машинку», и массу других тренингов, которые мы старались добросовестно выполнять, слепо доверяя педагогам и тайно абсолютно не понимая, какое отношение все это имеет к актерскому мастерству. Я и до сих пор не понимаю, что эти тренинги дают будущим актерам. Это, по большей части, кажется мне изображением интенсивной педагогической деятельности, папахивающей шарлатанством.

Потом мы долго делали разные этюды, и это был самый мучительный этап обучения. Вроде бы это было уже ближе к актерскому существованию на сцене, но не зря тот же А. В. Эфрос называл этюды упражнением на драматургические способности, которыми актер совсем не обязан обладать. Это было невероятной мукой — придумать этюд (опять же, чтоб он был «покрасивше»), осуществить его в словах и фразах, сыграть его так, чтоб это было хотя бы не занудно... Даже когда сначала этюды были без текста, я не помню ничего, кроме ощущения неловкости и зажатости на площадке.

Нет! Развлекать упражнениями или морить этюдами студийцев в режиме два раза в неделю я не решился. Я боялся, что разбегутся и потратят свое личное свободное время с ббльшим удовольствием.

До поступления в Театральный институт я три года занимался в студии художественного слова, и я ухватился за этот свой опыт в надежде, что от стихов постепенно смогу и к драматургии перейти. Я действовал наугад, на ощупь, не зная еще,

что я набрел на золотую жилу, но твердо зная, чего я хочу в итоге.

Хочу, чтоб они на сцене были органичны! На большее я не замахивался. Не кривлялись, не наигрывали, были естественны и свободны. Так и началась постепенная выработка педагогической методики, которую я использую по сию пору.

Я начинаю первый урок со студентами с заявления о том, что в принципе наша актерская профессия очень простая. Я не говорю легкая, но простая.

Ну действительно, что делают персонажи любой пьесы? Добиваются чего-то друг от друга, отчаиваются, веселятся, ищут выхода из трудной ситуации, влюбляются, ссорятся, надеются, ненавидят... Это же ровно то, что мы ежедневно делаем на протяжении всей своей жизни! Так в чем же дело? Выучить слова — и вперед. Жить на сцене так же, как мы живем в жизни. Вот здесь-то и начинаются проблемы. На сцене всё мешает жить в том же спонтанном режиме, как в жизни.

В жизни мы не знаем, какими словами воспользуемся в следующую минуту, а на сцене мы говорим уже выученное, и при этом слова сочинены не нами, а каким-то драматургом (и бывает, что не современником, а жившим 400 лет назад Шекспиром).

Фрукты на сцене из папье-маше. Куда ходить и что делать, решено тоже не нами, а режиссером. Слепят прожектора, и к тому же надо все время контролировать себя, чтоб быть освещенным, а не оказаться в темноте. В зале темно и сидят зрители, которые на тебя, освещенного, пялятся, и никак не избавиться от желания им понравиться, произвести впечатление...

Особенно, я помню, жуткая ситуация бывала, причем на протяжении лет 10–15 после окончания института, в спектаклях много раз иггранных, привычных и устойчиво хорошо идущих, когда перед началом какой-нибудь балбес приходил в гримерку и говорил: «Играйте сегодня хорошо — пришел режиссер из большого театра».

Или свои же братья-актеры из других театров, да просто знакомые пришли на тебя лично посмотреть, да хотя бы и студенты... Вот уж пытка! Вот уж зажим, вот уж не отвязаться от чувства, что ты в положении экзаменуемого и «надо выглядеть хорошо».

Но это апропо, это к первым шагам в обучении не имеет прямого отношения.

Трудно на сцене жить так же, как в жизни, и тут не помогают тренинги типа «расслабьтесь, представьте, что вы на пляже в жаркий солнечный день... а теперь вы на улице зимой, и мороз 20 градусов...».

Когда мы студентами занимались такими тренингами, ничего кроме формального и штампованного физического изображения жары или холода мы сделать не могли, а значит, мы не жили, а изображали, кривлялись — кто-то более похоже, кто-то менее... Как же все это преодолеть? На мой взгляд, только одним способом — приучить свой психофизический организм жить (действительно жить, а не изображать) по тем же законам, по каким мы живем в повседневной реальности.

Мы живем по этим законам, не отдавая себе отчета, что мы по ним живем. Но они есть, и мы им подчиняемся.

Значит, необходимо именно на эти законы обратить внимание, их открыть, проанализировать и приучить свою психофизику и в неестественных условиях сцены существовать по ним.

В этом и есть суть моей личной методики, которая сложилась в результате практического опыта. А начинать надо с простейшего.

На второй урок я прошу студентов принести какой-нибудь, не обязательно длинный, стишок. Только пусть это будет стишок простой и хорошо бы про природу или какой-нибудь мир реальных вещей, ну типа:

Керосиновая лампа

Горько плакала в углу...

При этом обязательное условие — стишок надо знать наизусть и, что называется, на автомате, чтобы ни одной секунды не возникала необходимость вспоминать, какие там дальше слова. И чтоб не было про философию, про едва уловимые чувствования, про психологические сложности нашей жизни — нет! Про реальный, простой, вещный мир. И вот когда на следующем уроке они выливают на меня ворох принесенных стихов, как правило, читаемых либо лирично, либо оптимистично, трагично, задумчиво, грустно и т. д. и т. п., вот тут и начинается конкретное осуществление той методики обучения, которой посвящена эта статья.

Когда я учился в Театральном институте, а позднее и преподавал в мастерских таких выдающихся педагогов, как А. И. Кацман или В. М. Фильштинский, меня всегда смущала общепринятая, установившаяся уже методика.

В институте учат как бы способом натаскивания. Нас побуждали делать этюды, заниматься упражнениями, тренингами — чем больше, тем лучше. Делать отрывки — и тоже чем больше, тем лучше, никак не объясняя, зачем это нужно, не объясняя механизмов существования на сцене. Говорили — действуй, не действуешь, не общаешься, и венец всего — знаменитое «не верю»! А там уж кто сам выплывет на интуиции через головоломный путь проб и ошибок — ну, значит, молодец! Повезло! А кто запутался — значит, природа не актерская, профнепригоден. А как сделать, чтоб поверили, что такое действовать, как это общаться — а ведь в жизни реальной мы все это осуществляем. Я лично только через два года после окончания института на вербальном уровне узнал от Гинкаса простую и основополагающую в театре для правильного (грамотного) процесса вещь — потрясение на сцене нельзя сыграть — его надо пережить! (Как и радость, изумление, разочарование и т. д.) И про механизмы, как действительно

по-честному осуществить эту необходимость, тоже нам в институте не говорили ничего, а они есть и держатся на законах природы, которыми мы, не отдавая себе в этом отчета, ежесекундно пользуемся всю жизнь.

Это очень важно на вербальном уровне подробно, просто и ясно объяснять эти механизмы, научить их использовать и добиваться, чтобы студент (актер) уже привычно эти механизмы включал, прямо скажем, в неестественных условиях сцены.

И начинаю я с простейшего. Я открываю им то, над чем они наверняка никогда не задумывались. Открываю, что в жизни, о чем бы мы ни говорили, мы это ВИДИМ! Мы этого не осознаем, не замечаем, но это закон природы, который мы не можем миновать и который абсолютно отсутствует у них, когда они со сцены читают какой-нибудь стишок, или рассказ, или басню (басню особенно), или произносят текст персонажа...

Я прошу кого-нибудь из них описать свою комнату или как открывается дверь в квартиру и как выглядит прихожая. Прошу рассказать нам это и немножко последить за собой. Или предлагаю уж совсем простое упражнение — убрать руки за спину и сначала расстегнуть, а потом застегнуть ремешок на часах. И не бывает ни одного из них, кто не обнаружил бы и не засвидетельствовал, что, рассказывая, он действительно видел и ремешок с дырочками на нем, и дверь в квартиру, и ту вешалку, на которой висит одежда.

Итак — механизм обнаружен и осознан, а теперь волевым усилием надо воспользоваться им на стихотворном тексте, например, на таком:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей
и т. д.

И я прошу студента, прежде чем он произнесет первые три слова, увидеть «ок-

тябрь». Не представить, не вообразить, а именно увидеть. Пускай закроет глаза, чтобы ничего не отвлекало, и рассматривает. И не сентябрь, когда еще все зелено, не ноябрь, когда уже все голо, а именно октябрь, когда все налилось невероятным разноцветьем. Увидеть то, что они уже многожды видели на втором десятке своей жизни — либо на даче, либо в Павловске, либо в Летнем саду... короче, то, что они действительно хорошо знают и, желательно, любят.

Рассмотрите это поподробнее, никуда не спешите. Это должно быть честной работой для себя. Не поддавайтесь мыслям: «чего это я как дурак стою, трачу время, а все кругом сидят, ждут... неудобно как-то, надо поскорей проговорить».

Нет! Это работа для себя! Сколько тебе нужно, столько и рассматривай: 5 секунд, или 13, или же 25 — никто не пикнет (иначе сразу же от меня, педагога, получит). Вот когда рассмотришь, тогда ты и будешь готов произнести первые три слова. Только ни в коем случае не решай и не думай, КАК это произнести — громко или тихо, восторженно или грустно... оно само скажется уникальным сиюминутным и незапланированным способом, ибо ПРИРОДА ВСЕ СДЕЛАЕТ САМА!

А когда ты рассмотришь осень и у тебя произнесутся первые три слова, опять никуда не спеши! Так же подробно рассмотри рощу; и воспользуйся своей знакомой рощей — хоть сквером, через который ты проходил по дороге в школу, а не какой-нибудь воображаемой рощей, в которой Аристотель беседовал со своими учениками.

А потом так же, не спеша рассмотри ветку, с которой опадают редкие уже, задержавшиеся листья. И тогда само скажется про «последние листья».

Это все очень просто и естественно, хотя поначалу всем без исключения студентам дается нелегко. Слишком велика привычка поскорее и повывразительнее

произнести то, что выучено. Некоторые осваивают это за 2–3 урока, кто-то за 2–3 недели, но осваивают все.

Конечно, повторяю, это прежде всего должна быть честная РАБОТА ДЛЯ СЕБЯ! И еще раз повторяю — текст не должен ни секундошки держать. Закон все равно будет работать, ибо его не обойти, но только при нетвердом знании текста студент будет рассматривать белый лист, черный шрифт на нем и на какой странице какая строчка напечатана.

Это механизм (закон природы), который надо осознать, включить, не позволять себе (особенно первое время) его пропускать и прийти постепенно к тому, чтобы он стал привычным и естественным — как в жизни. А когда он станет естественным и привычным, то без него уже и не смогут они на сцене существовать, и уже не потребуется перед каждой картинкой делать паузу в 15 или 25 секунд. Картинки станут появляться стремительно, охотно и легко.

Не будем лицемерить. В живом спонтанном разговоре мы так подробно, до листочка картинки не рассматриваем. Они чаще пролетают мгновенно и в общих чертах, но пролетают обязательно — закон природы не отменить! И это первая ступенька по осознанию и включению в свой организм законов природы!

Потом, когда этот механизм будет освоен, можно будет пробовать читать стихи не только про мир реальных вещей. Можно и про сложные чувства и явления, да хоть про философию и метафизику, но в жизни у нас даже в разговорах на такие темы мелькают картинки — видения, сложные, часто ассоциативные, но обязательно эти картинки являются. Закона не отменить!

Конечно, первое время, пока они осваивают этот механизм, стихотворные тексты звучат как бы бесцветно, но это не страшно. Мне важно, чтоб этот закон проник в них поглубже, да и природа уже начинает сама прорываться и включать

следующие свои механизмы, но и их, эти следующие механизмы, я считаю очень важным подробно обговорить, чтобы они включились на осознанном уровне. И когда я вижу, что на первой ступеньке они уже более-менее укрепились, я объявляю о том, что «пришла пора размахивать руками». Но это тоже делается по законам природы, а не красоты и выразительности ради. И уж тем более не по выученной и отрепетированной необходимости.

Я опять, как бы случайно, прошу что-нибудь рассказать — хотя бы про ту же прихожую в своей квартире. Иногда делаю вид, что не понял или запутался, и прошу поточнее объяснить, где дверь в комнату, а где в кухню, в ванную, в туалет... Где головные уборы лежат, где обувь стоит... и всегда у них, когда они про шапки говорят, глаза, а то и рука поднимаются вверх, а в случае с обувью — наоборот. Это тоже природа сама делает. Если потом их спросить, что они делали, когда рассказывали про обувь и шапки, они, как правило, и не помнят, но со стороны все это видится и, как правило, запоминается. Я могу об этом расспросить сидящих в полукруге студентов, и они пересказывают.

Очень важно на вербальном уровне про этот закон объяснить, объяснить про включение всего организма на спонтанном уровне — рук, глаз, поясницы... всего. В балете все это надо разучить и отточить — поэтому-то у них в классах одна стена зеркальная. В драматическом же театре такое зеркало недопустимо. Это не значит, что актеру не нужно заниматься сцендвижением и танцем. Безусловно надо, что называется, окультуривать свое тело, свою пластику, но гораздо важнее дать телу свободу и непредсказуемость проявления, как в жизни, и тогда природа сама, не задумываясь, найдет самый рациональный, точный и выразительный вариант жизни тела.

Когда я работал на курсе выдающегося педагога Аркадия Иосифовича Кацмана, у студентов был такой психофизический

тренинг. Они облачались в спортивное кимоно — как у спортсменов японских единоборств — и рассаживались по залу на полу. Я в те времена был относительно молод и в неплохой физической форме, поэтому я тоже купил кимоно и уселся рядом со студентами.

Сидеть надо было тоже по-японски — коленки на полу, ягодицы на пятках, а ступни ног расправлены вдоль пола, а не упираются пальцами в ковер — т. е. никакой точки опоры для толчка. Следовало посидеть, расслабиться, погрузиться в нечто восточно-спортивное, а потом по хлопку сенсея (сенсеем был ученик Кацмана, актер Додина, ныне уже известный и замечательный профессионал Петя Семак) надо было взлететь из этого положения вверх в боевую стойку! Легко сказать — взлететь! Упора для толчка, для взлета ведь никакого нет! Но как-то мы почти все взлетали (хотя слово «взлетали», наверное, здесь употреблять не совсем корректно)! Как человек прагматичный и рациональный, я стал раскладывать это физическое действие на составные части, чтобы понять механизм этого взлета. Очевидно, сначала надо резко послать свои руки вверх и, пока инерция рук и плечевого пояса тянет все тело кверху, уловить момент и переставить горизонтально лежащие ноги в твердую боевую стойку.

С этими своими выкладками я подошел к Пете, чтобы спросить, правильно ли я все это разложил на элементы. На что он мне ответил: «Нет, Кирилл Леонидович. У нас вот здесь (и он показал в область солнечного сплетения) находится чакра! И вот эту чакру нужно по команде послать вверх. Приказать ей взлететь».

Услышав про чакру, я понял, что это какая-то восточная заумь, и через некоторое время обратился с тем же вопросом к другому тоже замечательному додинскому актеру Игорю Иванову, который был признанным авторитетом по восточным премудростям. Как же я был удивлен

и разочарован, когда он тоже про чакру стал мне объяснять, и мне потребовалось потом некоторое время, чтобы перевести это с японского на понятный мне язык.

Не нужно ничего раскладывать по полочкам. Надо по команде (по необходимости) перейти из одного положения тела в другое, и если ты не студень, если твоё тело тренированное, если ты в нормальной физической форме, то организм твой сам найдет самый рациональный и результативный вариант для осуществления этой необходимости.

Природа все сделает сама!

Эту историю я обязательно рассказываю своим студентам на этапе постижения этой ступеньки.

На освоение второй ступеньки уходит уже значительно меньше времени, чем на освоение первой, но и здесь педагог должен держать ухо востро и следить в оба глаза. Помочь, подсказать. Кто-то от стеснительности, от зажима себе воли не дает и лишает себя возможности точно и полно донести до слушателя (зрителя) то, что он хочет сообщить, а кто-то, напротив, обрадовавшись, что можно размахивать всем, что есть, делает это главной целью своего пребывания на сцене. Особенно часто это выражается в том, что они начинают расхаживать по сцене, демонстрируя всем, насколько они свободны. Вот тут-то и нужны педагоги, ибо ни по одной даже самой талантливой книжке выучиться актерской профессии нельзя. Всегда нужен глаз мастера, который владеет не только ощущением целесообразности, но и чувством правды.

Ну и далее мы со студентами переходим на третью ступеньку, которая органично и естественно вытекает из осознания первых двух, и кое-кто уже на интуитивном уровне на нее забирается, но я считаю очень важным подробно и доходчиво объяснить, что это тоже закон природы, который мы не осознаем, хотя и пользуемся им ежесекундно. И механизм этот надо вклю-

чить и пользоваться им так же естественно, как мы, надеюсь, научились пользоваться первыми двумя.

Я рассказываю им о том, как моя жена готовит к праздничному столу, на котором обязательно будет запотевшая бутылка ледяной водочки, — как она готовит на закуску селедочку. Как она выкладывает по краям нарезанный кружочками репчатый лук, как выразительно укладывает по центру нарезанные сочные куски селедочки иваси, как припорашивает все это мелко порубленным укропчиком... Я рассказываю это так, чтоб у них начали оживать глаза, расползалась по лицу улыбка... А потом спрашиваю, у кого солоно во рту, и не было еще случая, чтоб не поднимался лес рук.

А что я сделал — говорю я им на это? Я же не пихал им селедку в рот. Это же только слова, сотрясение воздуха, а воздействие производит просто биологическое, вплоть до выделения слюны и вкусовых ощущений.

И это безусловная демонстрация и прямое доказательство того, что наш организм (наша природа) на чувственном уровне реагирует на сочно, ярко нарисованную картину, даже если она нарисована посредством сотрясения воздуха. Нет, они, конечно, когда я рассказываю, видят меня — мои глаза, лицо, губы, глотательные движения кадыка, слышат тембр моего голоса, окраску слов, т. е. все то, что делает мой организм по законам второй ступенечки. Но мне важно не только продемонстрировать им, но и доходчиво объяснить, как отзывчив наш организм на чувственном, эмоциональном уровне. Как естественно и охотно он включается в эти чувствования — и это тоже закон, заложенный в нас природой.

В повседневной жизни вы можете быть сколь угодно сдержанны и уравновешенны (хотя, когда проходишь мимо студенческой раздевалки и слышишь их голоса, — уж в чем в чем, а в сдержанности

и уравновешенности их никак не заподозришь), но в профессии, в обстоятельствах пьесы, в проявлениях персонажа уравновешенность — качество губительное. (Если только это не продиктовано обстоятельствами пьесы или особенностями характера персонажа.)

И главное в этом заложенном в нас механизме то, что он охотно включается не только в спонтанном бытовом существовании, но и в абсолютно театрально-игровых ситуациях, которые совсем не редко случаются в нашей жизни, причем с самого детства (впрочем, в детстве особенно легко и охотно).

«Купи мне мороженое, а то я заплачу!» — и ведь действительно запросто заплачет, и самыми настоящими слезами, и по-настоящему будет ощущать, что у нее горе! Но ведь это ребенок сознательно (не осознавая этого вместе с тем) включил себя в нужный ему режим. И взрослые так могут! Как выразительны, достоверны и эмоциональны мы бываем, когда на дороге нашу машину останавливает инспектор ГИБДД и мы пытаемся его либо разжалобить, либо убедить в своей невинности... и как при этом правдивы и органичны... Это механизм, заложенный в нас природой, и именно это когда-то на самой заре моей актерской карьеры мне и объяснил замечательный режиссер и педагог Кама Миронович Гинкас — «потрясение на сцене нельзя сыграть — его надо пережить!» (так же как и восторг, изумление, растерянность и т. п. — именно ощутить, а не изобразить гримасами. Как начинает себя всерьез ощущать заболевшим ребенок, которому не хочется идти в школу и он убеждает маму, что плохо себя чувствует).

Этот механизм в нас есть, его надо осознать, его надо включить, им надо пользоваться.

Когда я учился, нам этого не говорили! Говорить про чувства было неправильно. Говорили про действие, наверное,

в надежде, что действие, тем более активное действие, разбудит чувство. Но говорить про чувства считалось дурным тоном.

Я же считаю, что в сфере нашего существования и нашей профессии есть такая область, которую можно назвать «природа чувств». Это никак не отменяет действия, предлагаемых обстоятельств, оценки и всей другой грамотной терминологии.

Осторожно подсаживая детей (студентов) на эту третью ступеньку, я всячески стараюсь им объяснить, что практически каждое слово содержит в себе эмоциональный, чувственный потенциал и отзывается (может отзываться) в нашем организме. Ну по-разному работает наш организм, когда мы произносим слово «пирожное» и слово «какашка»!

Я однажды на уроке необдуманно сказал одной студентке: «Катя! Будешь капризничать — не женюсь!» Она внешне вроде бы никак не отреагировала, но я-то видел, что ей понадобилось полтора года на то, чтоб до конца осознать: это было сказано всего лишь в «педагогическом угаре».

Есть два равновеликих изречения: «слово изреченное есть ложь» и «слово изреченное есть вещь». Оно как бы овещается. Недаром мы частенько остерегаемся говорить что-то вслух, опасаясь сглазить.

Этот закон природы, может быть, самый наш в жизни неосознаваемый, а в профессии самый трудно вводимый в арсенал, но он есть, и его надо осознать.

Когда-то Корогодский нам рассказывал про артиста, который, получив роль, сразу начинал ее пролистывать от начала до конца. «Что Вы там ищете?» — спросил его однажды Корогодский. «Я ищу слово „мама“, — ответил актер, — если оно есть, то мне и все остальные слова будет легче наполнить».

У профессионала, посвятившего свою жизнь театру, таких слов, будоражащих организм на эмоциональном уровне, долж-

но быть много — желательно почти все! И эту чуткость, даже чувствительность надо в себе воспитывать и возвращать.

Внедрить такое отношение, такое использование, такую естественную привычку в студентов очень непросто, но пускай хотя бы знают. Пускай хотя бы изредка вспоминают о нем, этом законе природы.

Специфика профессии на протяжении всей жизни незаметно подталкивает нас к желанию «выглядеть», хотя мы с младых ногтей знакомы с изречением Станиславского «быть, а не казаться».

Это желание «выглядеть» сродни своеобразному актерскому зажиму. А зажим — это несвобода! Безусловно, любые актеры при достаточной практике регулярного пребывания на сцене начинают себя чувствовать как бы свободно, но это не означает, что плохо обученные актеры (как бы уже и профессионалы) существуют на сцене по законам природы, т. е. как живые люди, глядя на которых мы узнаем себя.

Я до сих пор ищу способы внедрения в профессиональный организм и в профессиональное сознание будущих актеров этого подхода к себе и к профессии через данные нам природой законы.

Еще когда я руководил народным театром, для меня высшей похвалой профессионалов, побывавших на моих спектаклях, было: «Как ты делаешь, что они у тебя такие органичные?» Значит, хотя бы этого мне удавалось добиться.

Замечательно на эту тему пел Окуджава:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить.

Про «не стараясь угодить» — это Окуджава про идеальный вариант написал. На самом деле желание угодить неистребимо живет и частенько побеждает, как когда-то в слогане о «Деле партии»... К сожалению, в театре особенно много сиюсекундных соблазнов угодить и сиюсекундных возможностей это сделать.

А как замечательно сказано у Пастернака!

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Слово «искусство» я бы в данном случае закавычил. Рожденное и продиктованное «почвой и судьбой» — это, на мой взгляд, наверное, главное и в живописи, и в музыке, и в литературе, и уж тем более в театре. Это может облекаться в самые разнообразные формы, самые причудливые варианты выразительных средств, но, если уходят «почва и судьба», вылезают вранье, выпендрож, самопоказ.

Разумеется, кроме законов природы, кроме слогана «Природа все сделает сама» существует еще множество законов именно театральных, их тоже надо знать, изучать, использовать, осваивать... Но в фундамен-

те профессии и, в первую очередь, обучения, на мой взгляд, должно лежать освоение тех законов (а это только еще три ступеньки — вся лестница достаточно длинная), которые я попытался сформулировать.

Когда я работал в одном из петербургских театров, у нас на должности зав. труппой была замечательная женщина. Я застал ее уже в зрелом возрасте, но и в этом возрасте она была невероятно красива, благородна, аристократична, было в ней то, что называется породой.

В молодые годы она работала актрисой этого же театра, но актрисой была, по разговорам, не слишком, мягко выражаясь, убедительной (а зав. труппой замечательной). Испытывая к ней искреннее почтение, я подарил ей свою книжку «Анекдоты об актерской профессии», в которой писал о том, чему посвящена эта статья. По прочтении моего сочинения она сказала мне: «Как жалко, что я не прочла этого в молодости, в те времена, когда я была плохой актрисой. Может быть, моя судьба сложилась бы иначе».

Это был один из самых значительных в моей жизни комплиментов! И даже не мне лично, а тем открытиям и той методике, которые я пестую и развиваю на протяжении всех своих педагогических десятилетий.

Ю. М. Красовский

Театр. Начало

ВВЕДЕНИЕ

Риторический вопрос — что хуже, Победоносцевы или Победоносиковы? Когда они оказываются в одном месте (объединяться они не могут), образуется гремучая смесь под названием Министерство высшего образования и науки. Им бы обратить внимание на трактат генерала Крутицкого «О вреде реформ вообще». Они же продолжают выбрасывать в пространство формулы-распоряжения: «Компетенции креативных индустрий», что свидетельствует об ошеломительном игнорировании или непонимании языка, которым гордился М. В. Ломоносов, восхищался А. С. Пушкин, на котором творили И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов... Возможно ли представить, чтобы эти гении выражались подобным образом? Тень Победоносцева бледнеет и уходит в забвение от нестерпимого блеска и размаха реформ Фурсенко (министр высшего образования и науки, конец 90-х — начало 2000-х годов). Теперь мы расхлебываем их результаты. Теория воспитания «культурного потребителя» агрессивно утверждается. Необыкновенное сочетание жестокости и инфантилизма и — как следствие — эгоцентризм, равнодушие ко всему, что не касается «меня лично» («это твои проблемы»), стремительно захватывают новые территории современного общества. Нравственность, честь, достоинство, интеллект — реликты, атавизмы, их следует отбросить. Да здравствует инстинкт стаи, толпы! Это только несколько из основных предлагаемых обстоятельств, в которых обязан трудиться педагог высшей школы. Особенно это касается театрального об-

разования, где опора на духовность, личностное воспитание тех, кто со временем должен стать законодателем не только мод, но и дум. Остается надеяться на то, что рано или поздно руководители страны поймут, что абсолютно и бесспорно культура и образование должны стать содержанием закона о национальной безопасности.

Наблюдение современной действительности и оказалось серьезной мотивацией для написания данного текста.

Театральная педагогика занимает особое место в системе высшего образования. Здесь не может быть «потоков». Здесь «штучный товар». Очевидно, что во времена оны деятелей искусства неслучайно называли «бойцами идеологического фронта». Развитие индивидуальности и воспитание личностных качеств — главная задача и цель всего четырехлетнего цикла. Стратегическая посылка учебного процесса основана на формуле «Традиции и новации», что и становится главным содержанием педагогических усилий Санкт-Петербургской театральной школы. Сама история вопроса диктует подобную позицию. Школа насчитывает более двух столетий, но если рассматривать становление современного ее состояния, то, начиная с 1918 года, нельзя пропустить наследие Мастеров, трудившихся в ней: В. Э. Мейерхольд, Л. С. Вивьен, С. Э. Радлов, А. А. Брянцев, Б. В. Зон, Л. Ф. Макарьев, Г. А. Товстоногов, А. И. Кацман, А. А. Музиль, М. В. Сулимов, В. В. Петров, К. Н. Чернозёмов... Перечислять можно и далее. Естественно, это оказывает существенное влияние на современный учебный процесс.

Учебные программы каждого курса, при общности целей, разнятся в подходах, в деталях, но обязательно остаются авторскими, соответствуя взглядам мастера на театральное дело. Предлагаемый текст представляет собой попытку обобщения опыта мастерской на протяжении нескольких десятилетий (с течением времени закономерно происходила некоторая трансформация — «Уча других — учись сам»). Здесь не будет последовательного, подробного изложения программы. Скорее, некоторые важные, на взгляд автора, фрагменты или узловые моменты учебно-воспитательной работы.

Основные позиции, которые исповедует мастерская, таковы:

1. Театр сегодня очевидно и безусловно являет собой институт человековедения. Главный персонаж театра — человек, а значит, и актер, сценически его воплощающий. Это идеология мастерской.

2. Воспитание личностных качеств ведется перманентно от первого и до последнего дня и даже после окончания вуза. Не следует обольщаться, что учеба заканчивается с получением диплома. Учиться в нашей профессии следует всю жизнь. Только в этом залог развития художника-личности. Каждый разбор, каждая беседа сопровождается мыслью К. С. Станиславского: основная цель сценического искусства — в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме. Этика, нравственность должны стать поведенческой основой повседневного бытия актера как в жизни, так и в любом сценическом проявлении.

3. Технологическая оснащенность — главная забота педагогов и студентов, особенно в первые годы обучения. Познать самого себя — основная задача. Отсюда и прежде всего — «Я в предлагаемых обстоятельствах». Здесь великолепно работает формула В. Э. Мейерхольда: «Бетхо-

вен — хорошо, не-Бетховен — тоже хорошо, потому что „я“». Она утверждает, что в каждом художнике живет гений и нужно только помочь ему реализоваться, — хороший стимул для самоусовершенствования. Правда жизни и сценическая правда — есть сущностная разница, но поверять одну другой — непреложный закон творческого процесса.

4. Репертуарная политика проводится исходя прежде всего из творческих возможностей курса в целом и индивидуальности каждого отдельного студента. Верное сочетание этих индивидуальностей — залог возникновения ансамбля. Театр — коллективное творчество. Отсюда правило — играть не себя, а партнера. Выбор материала для первого спектакля опирается на опыт этюдных проб начального периода и обязательно содержит свободное игровое начало. «Психологические глубины» на этом этапе могут быть опасны, так как требуют дополнительной оснащенности и проработки. Здесь временной ресурс — первый спектакль готовится к концу второго или началу третьего курса. Становление актера лишь начинается. Репертуар мастерской — примерно 8–12 спектаклей (сюда включаются преддипломные работы режиссерской группы курса). В числе прочих обязательно обращение к творчеству А. П. Чехова (пьесы, проза). Мудрость его текстов, глубинное проникновение в природу человека, на взгляд педагогов мастерской, являют собой эталон в искусстве театра. Пропустить школу Чехова — серьезный пробел в процессе личностного воспитания художника.

5. Актер — автор своей роли. В условиях кризиса режиссерской школы специфика работы в кино и на телевидении делает эту позицию особенно значимой. Актер не функция в производстве спектакля / фильма, но именно автор своей роли.

Он должен владеть анализом ролевого материала.

Уметь существовать в пространстве «романа жизни».

Свободно оперировать предлагаемыми обстоятельствами, стремясь, по возможности, обострять их.

Мыслить событийно.

Иметь нравственную «точку отсчета» (позицию) своей деятельности в искусстве театра.

Обязательное условие — бережное отношение к автору, сохранение его идеи. Понимать «лабораторию» его творчества, «читать» его мысли.

Здесь проблема — что сегодня можно определить как общечеловеческие ценности? Опирается вроде бы следует на них. Но пересмотр их содержания потрясает стремительностью и алогизмом. Как обнаружить границу между модой и сущностью? Как преодолеть конъюнктуру? В чем выражается современность на театре и т. п. и т. д.? На все эти вопросы педагогу необходимо иметь ответы. Воспитание актера проходит не в безвоздушном пространстве. Некоторые ответы, как нам кажется, читатель найдет в последующем тексте. Многослойный процесс творческого становления личности занимает все пространство четырехлетнего образования. На это и ставится главный акцент педагогических усилий мастерской.

Однажды на встрече со своими студийцами В. Э. Мейерхольд признался, что они с К. С. Станиславским занимаются одним и тем же, но как бы с разных сторон. Значимость подобного заявления несомненна. Учение К. С. Станиславского было, есть и будет основой нашей театральной школы. Но было бы опасно превращать его в икону. Сам Константин Сергеевич постоянно разрабатывал, уточнял и развивал свою «систему». Следуя этому примеру, театральный педагог непременно обязан учитывать и наследие его учеников, последователей, и, в какой-то разумной мере, оппонентов. Необходимо осознавать и временной фактор. При неизбежности этического учения, следует переосмысливать некоторые эстетические

позиции. Время меняет общество. Кардинально изменились философия жизни, мироощущение, стремительно наступает компьютеризация, а значит, меняются общий ритм жизни, образ и стиль общения. Здесь проблема — при безусловном техническом прогрессе развитие homo sapiens скорее демонстрирует регресс. Именно такова ситуация, в которой сегодня трудится педагог театральной школы. Возможно, поэтому и происходит аккуратное, осторожное обновление взглядов на учебный процесс и театральное дело в целом. Очевидно и то, что позитивное воздействие оказывает культурный обмен. Идеи выдающихся деятелей театра Е. Гротовского, П. Брука, Э. Барбы, П. Штайна и других во многом не противоречат учению К. С. Станиславского, а, наоборот, обогащают сегодняшнюю театральную педагогику.

КОНКУРС

Старатели — искатели золота. Весь процесс набора перманентное старательство. Какое количество руды нужно перелопатить, чтобы найти крупную драгоценного металла! Если повезло напасть на жилу, а если нет... Год на год не приходится. Пустой породы всегда намного больше.

Опыт показывает необходимость скрупулезного исследовательского процесса. Цель исследования многозначна, многовекторна. Прежде всего, с максимальной точностью определить «удельный вес» способностей абитуриента: эмоциональность, чувственность, воображение, коммуникабельность, суверенность, чувство собственного достоинства, мировоззрение, готовность к служению, сценическое обаяние, воспитание и образованность, интеллигентность. В объем природной одаренности входят: чувство юмора, реактивность, отзывчивость, готовность к сопереживанию.

К «шлакам» можно отнести: эгоцентризм, инфантилизм, нарциссизм. Часто это связано с так называемыми неполными семьями (мама, бабушка, сестра) и т. п.

С другой стороны, расхожая сегодня позиция «как у всех» — исключает индивидуальность, искажает и обедняет мышление, неуклонно приближает к духовному обнищанию...

Перечисленное вроде бы понятно, не требует особой расшифровки. Тем не менее важно определить природу «пустой породы», из которой и следует вычленять «искомое», отделить зерна от плевел. Поскольку первый этап приемных испытаний справедливо называется «консультации», важно проявлять максимум терпения и деликатности. Нельзя травмировать людей с физическими недостатками. Следует посоветовать им пути возможных исправлений. «Перспективным» скорректировать репертуар.

Если несколько лет назад педагог сталкивался в основном с физическими зажимами абитуриента, то сегодня это прогрессирующая дистрофия воображения. И тому есть объективные причины.

Специалисты определяют наш век как век информатики, цифры. Добавим: век разобщенности (формула «каждый сам за себя» набирает силу), дефицита общения, взаимодействия. Информатика не возбуждает чувства. Она обслуживает статистику. Мы уже не вздрагиваем, когда сообщают о количестве жертв, — просто принимаем к сведению. Информационные технологии, безусловно, облегчают повседневную жизнь, но попутно убивают воображение и волю. Зачем вставать с дивана, когда можно сделать заказ по мобильному телефону. Наблюдение показывает — телефон не средство общения, а средство информации.

Пример типичного разговора: «Привет! Ну, как ты?.. А он? А ты?.. А он?.. Вай! Ну и дела! А она?.. Не может быть... Слушай, а прикольно!» (это «эмоциональный отклик» — оценка). Тут еще не приводится непереносимая ненормативная составляющая подобного «общения». Кстати, «прикольно» — из жаргона наркоманов. Не знали? Подобные «диалоги» могут длиться часами с минимум вариаций.

При возникновении почти любой бытовой сложности — проблемы нет. Входи в интернет — получишь решение. Никаких усилий. Преодолевать нечего (не надо залезать в словарь, ехать в библиотеку и т. д.). Мягко, незаметно развивается паралич воли. Если предположить наличие интернета в чеховские времена — ответ трем сестрам был бы предельно лаконичен: ступайте на вокзал, покупайте билеты и отправляйтесь в Москву. Или Гамлет! Какую рекомендацию он бы получил, решая дилемму «Быть или не быть»?... О чем переживать?! — Все там будем!

О роли телевидения в воздействии на психику молодых людей сказано и написано много. «Мультики», компьютерные игры стали серьезной проблемой. Современная эстрада давно за пределами обсуждения. Вкус, эстетика могут вызывать лишь сожаление. Жанр вырождается за редким исключением. Зато пения переизбыток. Когда-то даже шутили: «Брежнев — мелкий политический деятель в эпоху Пугачевой»... С каким наслаждением некоторые каналы полощут нижнее белье так называемых знаменитостей. Скандал — залог удачного пиара. Сравним кумиров: Черкасов, Толубеев, Меркурьев, Смоктуновский, Лавров, Янковский, Леонов и... Мультиролли.

Что происходит с непреходящими ценностями? «Андрей Рублев» — гениальное полотно А. Тарковского — прерывается каждые несколько минут. Реклама (прокладки, зубная паста, таблетки от кашля и т. п.)! Как при этом воспитывается образное восприятие? Что происходит с психикой? Художник зря старался. Коммерция надолго, может навсегда, сильнее морали и нравственности. Кстати, в большинстве европейских языков нет слов-понятий нравственность! Все ограничивается определением морально. Разница существенная.

Клиповое, сериальное сознание — красивые оправдания и... констатация педагогического бессилия. Амнезия воображения не вина нынешних абитуриентов, а их беда.

Обязательность, правила, обыденность, привычка. Все эти определения можно объединить понятием — стандарт. Объективно стандарт душит инициативу, отменяет свободу выбора. Подсознательно возникает протест. Бесспорно и то, что протест — один из главных признаков молодости. Молодежь бунтует. Иногда яростно, время от времени бунт принимает уродливые формы. В бунте никогда нет плана — это стихия, хаос, импровизация. Своего рода творчество. Судя по всему, Дионисийские игры и представляли собой воплощение протеста. Возможно, так зарождалось искусство. Вывод напрашивается сам собой: искусство и стандарт несовместимы. Риторический вопрос: как быть педагогу театрального высшего учебного заведения, когда он получает от Минобрнауки (какую ассоциацию вызывает эта аббревиатура) директивы о стандартизации учебного процесса. «Беда, коль сапоги начнет тачать пирожник». Бессмысленно винить чиновника. Ему проще внести в отчетную таблицу единицы стандартных позиций. Для него нет разницы в процессе воспитания врача и агронома, математика и искусствоведа, музыканта, артиста и инженера. Мы же едим стандартные бургеры, сосиски. Разве есть отличие между материальной и духовной пищей?

Когда-то один из героев Н. В. Гоголя заметил: «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!»; конфликт этот развивается необыкновенно.

Психологи, социологи наблюдают стремительный рост феномена публичного одиночества. Бытовую разобщенность формирует повседневная действительность, что, естественно, в свою очередь влияет на психику. Отсюда новые зажимы. Человек замкнут. Не умеет или боится раскрыться. Эмоциональная реактивность тормозится. Присущи крайние состояния: либо депрессия, либо истеричность, что отдаляет и отделяет от творческого самочувствия. Инерция школьного воспитания — выучить текст и не делать ошибок —

приводит к механическому изложению репертуара. Абитуриент в лучшем случае следует за сюжетом и совершенно не умеет мыслить событийно. Соучастие, сопереживание исключаются. Школьная программа насквозь пронизана, прошнурована стандартом. Вершина — столь любимый чиновниками от просвещения ЕГЭ. Заменим две буквы — получается ИГО стандарта. Бездушные, безличные баллы. Вот начало бессознательного уродливого бунта. Можно бесконечно дискутировать на тему пользы или вреда ЕГЭ в гуманитарном образовании. Одно лишь замечание — сравните понятия ЕГЭ и сочинение. Само слово сочинение содержит в себе творческий развивающий потенциал.

Здесь изложены лишь «крупные фракции шлака». Резюмируя, можно констатировать: новые технологии, цифра обещают ослепительные перспективы. Вне всякого сомнения — прогресс. Технологии развиваются безостановочно, стремительно. Человек же так же стремительно начинает не успевать, т. е. отставать. Начинается регресс. Некоторые ученые утверждают, что если дело будет продолжаться таким образом, то лет через 50–100 мы можем превратиться в придаток «умных машин». Если это так, то что ожидает театр будущего, актерскую профессию?..

Хорошо было предшественникам. Замечательный театральный педагог, профессор В. В. Петров как-то в интервью во время приема на вопрос «Что для вас главное при отборе будущих артистов, какой курс вы бы хотели набрать?» ответил: «Я пытаюсь представить театр лет через 5–7...» Наблюдая сегодняшний театр, можно испугаться будущего. Сейчас главное — выпендриться, быть не как все. «Было следует возбуждать!» И неважно, какими средствами, — «все равно я творческая личность, а элитарная критика найдет здесь смысл и символ!»

К. С. Станиславский, ставя спектакль «Три сестры», придумал в финале проно-

сидеть через сцену труп убитого на дуэли Тузенбаха... К счастью, он поделился задумкой с автором. А. П. Чехов был категорически против. Если бы они говорили по телефону, Антон Павлович, наверное, кричал бы: «Я пишу комедии! А вы пытаетесь переделать их в мелодрамы!» Пример важен. Дело тут не в амбициях драматурга (бывает и такое), а в гении Чехова, который понимал, что подобная сцена вызовет естественную жалость к судьбе барона. Пьеса называется не «Смерть барона», а «Три сестры». Вектор зрительского сопереживания будет направлен совсем в другую сторону.

Шокировать, перевозбуждать не есть предмет искусства. Шок находится в иной области чувствований, не приводит к нравственному выводу. Древние мудро настаивали на необходимости катарсиса.

В памяти всплывает фрагмент фильма «Живые и мертвые». Группа советских офицеров открывает дверь барака, где фашисты держали военнопленных. Камера застывает на крупном плане: лица, глаза людей, которые увидели УЖАС! Они давно воюют, они видели на войне всякое, но тут чистый ужас... Что сделает «современный» кинорежиссер? Наверняка пойдет панорама закоченевших, изувеченных, грязных, окровавленных... Крупный план тоже будет: кишасшие вши, черви (и неважно, что в мороз их нет, — главное шок!). В первом случае блестящее актерское бытие; во втором — работа кинодизайнера. Дело не в том, что подобная панорама приводит к жестокости, — она отрицает сопереживание, может даже вызвать отвращение. Возможно, возникнет протест против войны, войны вообще. Массовая смерть, не гибель одного, каждого («Летят журавли»). Смещение ориентиров. Девальвация понятий, смыслов очевидна, а воображение молчит.

Ущербоность воображения проявляется на первой же встрече с абитуриентом. Скудность репертуара, как правило, свидетельствует о дефиците чтения. Литература для

многих terra incognita. Отсюда индифферентное отношение к слову — оно не взаимодействует с воображением. Как следствие — старательное раскрашивание текста.

В начале было слово. Затем оно потребовало фиксации. Возникла письменность, за ней литература. Воображение автора превращается в текст (пушкинское — предполагаемые обстоятельства). Текст, в свою очередь, возбуждает воображение читателя. Более мощного источника нет, разве что музыка.

Литература предмет искусства. Школа, как и государство, относится к искусству по остаточному принципу. Редкий учитель умудряется привить своим ученикам любовь к литературе. Чтение — процесс, требующий погружения, мощной внутренней работы. А внешний мир предлагает множество соблазнов. Трудно устоять, и книга откладывается в сторону. Еще недавно Россию называли самой читающей страной в мире (в общественном транспорте, иногда переполненном, читали даже стоя). Сегодня можно видеть играющих в телефонные игры, наушники... Книга уходит из повседневной потребности. Интеллектуальная, эмоциональная работа не становится привычкой. Как при этом почувствовать атмосферу, восхититься сравнением, обжечься метафорой? Вот и читает абитуриент выученное наизусть, а педагог пытается выявить его способность к чувственному слову.

В начале было слово! Сколько ощущений, эмоций, сколько свойств, качеств и сколько чувственных откликов вызывает слово. Слово бывает: сладким, горьким, кислым, острым, приторным, шипящим, свистящим, гулким, звонким, мягким, твердым, круглым, ограниченным, горячим, холодным, легким, летучим, тяжелым, липким, скользким, тупым, возвышающим, уничижающим... Сегодня слово испытывает утраты, превращаясь в знак, символ, единицу информации, — теряет чувственность. Страдает и действенность слова.

Пушкинское «глаголом жечь сердца людей» остается умозрительной цитатой.

Дефекты речи, косноязычие, говоры встречаются при наборе в избытии (паразитично, но больше всего говор «предъявляют» столичные ребята). А ведь еще А. П. Чехов утверждал: «Для интеллигентного человека дурно говорить должно бы считаться таким же неприличием, как не уметь читать и писать». Остаточный принцип в действии.

Дальше тело. Вдруг оказывается, что тело может выразить мысль, чувство, может говорить, петь, а не только двигаться. «Попробуйте станцевать ваше стихотворение. Только не иллюстрируйте его. Постарайтесь передать ваши чувства, ассоциации, которые вызывает в вас это стихотворение». Редко, но случается открытие — при маловыразительном чтении в танце раскрываются и энергия, и чувственность, и заразительность. Природная одаренность, «зарытая» в комплексах и зажимах, вырывается наружу.

К школьному наследству можно отнести и почти стопроцентный сколиоз. Мало того что искривленная спина (позвоночник) — это некрасиво, — сколиоз оказывает негативное воздействие на пластику, походку, дыхание — на здоровье в целом.

Осознав размеры «бедствия», можно приступать к «промывке руды». Важно при этом понимать, что по ходу дела обнаружатся новые препятствия, придется развязывать не один узелок. Итак: «Здравствуйте! Сразу предупреждаем — это не экзамен, это такая форма знакомства. Вы знакомитесь с нами — мы с вами. Процедура следующая: вы по одному выходите на середину площадки, отчетливо называете свою фамилию, имя, отчество, сколько вам лет, где вы живете. Затем переходите к репертуару — называете автора, произведение и начинаете в той последовательности, которая вам удобна (стихотворение, басня, отрывок из прозаического произведения). Если у вас обширный репертуар,

то начинайте с любимого. Нас не интересует ваша память, как у всех молодых, она должна быть безупречна. Будьте, по возможности, выразительны. Иногда мы будем вас останавливать — это значит не „плохо“, а то, что в этом материале вы уже понятны. По окончании консультации те из вас, кто будет рекомендован к продолжению испытаний, можете оставить, если сочиняете, ваши стихи, художественные фото, рисунки, портфолио, т. е. все, что даст нам дополнительную информацию о вас. Мы рассмотрим их».

В некоторых случаях, заметив нервное перенапряжение, следует помочь «исполнителю». Отвлечь его от ощущения экзамена, приблизить к игровому самочувствию.

— У вас есть любимый актер или актриса? Попробуйте прочитать вашу басню (стихотворение) так, как бы ее прочитала эта актриса или актер.

Вроде бы несерьезность задания снимает экзаменационное напряжение. Если позволяет время — стоит обсудить, что получилось, что нет. Здесь можно обнаружить, насколько внимателен абитуриент к творческому процессу, его вкус, предпочтения. Чем отличается «передразнивание» от серьезной попытки соединиться с творческим почерком, манерой, индивидуальностью кумира. Возможны вариации: как бы это произведение прочитал медведь, лиса, заяц, обезьяна и т. п.; прочитайте что-нибудь из вашего репертуара, как если бы вы были камнем, гвоздем, пилой и т. п. То есть максимально расширять диапазон игры, забавы. С помощью таких или подобных предложений не всегда, но часто удается пробиться к творческой природе соискателя. Иногда можно просто пошутить. На такой случай арсенал педагогических приемов весьма обширен.

Бывают исключения. Однажды В. В. Петров остановил молодого человека на первой фразе басни и, наклонившись к коллегам, прошептал: «Этого берем». Сказался

огромный актерский и педагогический опыт. Мастер не ошибся!

Не следует «мучить без нужды», когда все ясно. Особенно если творческий потенциал, способности абитуриента проступают ярко и убедительно. Некоторые педагоги «наслаждаются» созерцанием «будущей звезды». А тот еще не умеет долго удерживать «вдохновение» — как следствие, случается беда. Умудренные мастера утверждали и утверждают: абитуриент, студент первых курсов удерживает внимание не больше 5–7 минут. На эту тему можно подискутировать.

Среди поступающих выделяются «подготовленные». Как правило, это участники детских или юношеских коллективов. За исключением ТЮТа (Театр юного творчества), там преподают и «ставят спектакли» малопрофессиональные люди. У ребят вырабатывается стойкое убеждение, что они уже артисты. Многие испорчены «успехом». А по сути — искалеченное чувство правды, моторность, интонирование, в общем, «букет». Или, что еще хуже, абитуриент готовился к поступлению с частным репетитором. Те просто «ставят репертуар». Все сделано, закреплено, и — ни одной живой ноты. Чаще всего результат плачевен. Даже если просвечивает природная одаренность, переучивать, переделывать эти недостатки крайне затруднительно.

Продолжается дискуссия по поводу возрастного ценза. Многие педагоги настаивают на контингенте в пределах 16–19 лет, 20–23 уже исключение. Во Франции, например, другие возрастные границы: 20–24, а младше 20 — уже исключения. Оптимальным кажется не возраст абитуриента, а его природная одаренность. Но тут возникает другая проблема — как соединить в классе разновозрастных студентов. Между 16-летним и 25-летним разрыв не столько временной, сколько психологический. У одних еще не устоявшаяся психика, у других уже выработались определенные позиции, взгляды, установки,

привычки. Проблема эта развивается, когда учебный процесс вялотекущий. Лучшее «лекарство» — максимальная интенсификация процесса: «перегруз» вырабатывает хорошую порцию адреналина, столь полезного особенно в начале движения к профессии. Не остается времени на пустую болтовню.

Набор длится два с небольшим месяца и состоит из нескольких этапов. Официально: консультации, 1-й тур, 2-й тур, 3-й тур и коллоквиум (собеседование), а также общеобразовательные дисциплины (литература, русский язык). Представляется целесообразным объединить их в три этапа. Консультации и 1-й тур — при общей схожести требований — обозначить как **ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ** этап. Педагоги знакомятся с поступающими, абитуриенты — с мастерами, адаптируются к атмосфере, обстановке, основным требованиям экзамена. 2-й тур — один из важнейших в контексте приемных испытаний. Здесь определяется общий абрис будущего курса, уточняются представления педагогов о творческом потенциале каждого абитуриента. Он по своему содержанию является **УТОЧНЯЮЩИМ**. 3-й тур и коллоквиум — кульминация набора, **ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ** этап. Окончательно выверяются впечатления от выбранных из общей массы поступающих. Уточняются выводы по поводу каждого претендента. Определяются окончательный состав будущего курса, общая стратегия предстоящего учебного процесса, в какой-то степени — художественный потенциал мастерской на следующие четыре года.

Каждый из этих этапов абсолютно самодостаточен. По форме и содержанию они значительно отличаются один от другого.

Ознакомительный этап

Массовый наплыв желающих. У большинства — бессознательное стремление стать артистом, без всяких на то оснований. Попасть в, как им кажется, яркую,

престижную профессию, при абсолютном непонимании ее природы. Простейшие вопросы ставят в тупик.

— Зачем вы стремитесь стать артистом?

— Хочу!

— Что вы читали о театре, об искусстве?

— ...

— Кто такой Станиславский?

— ...

И как становится радостно, когда в ответ на первый вопрос звучит:

— Хочу прожить много жизней!

Такой мини-опрос бывает полезен для понимания, что за человек перед вами. Каков его интеллект, характер, насколько серьезно он относится к профессии.

Следующий уровень знакомства — репертуар абитуриента. Из конкурса сразу выпадают «легкомысленные», те, кто не готов представить все, что было задано в требованиях для поступающих. Кто-то недоучил стихотворение (такие, как правило, говорят «стих», приходится объяснять разницу между стихом и стихотворением), кто-то не выучил басню и т. п. Яркое сравнение — один готов прочесть одно стихотворение, другой предлагает целый список. Нетрудно догадаться, куда склоняется педагогическое предпочтение. Сам выбор того или иного произведения говорит о многом — формален ли он или чувственно затрагивает исполнителя. Естественно, мощная литература дает большие возможности для выразительности чтения и больше материала для размышлений педагога.

Качество чтения обнаруживает многое: чувственность, воображение, способность сопереживать — либо отсутствие оных. Трогает ли исполнителя поэтичность чеховского текста, возбуждает ли юмор Гоголя или Крылова, способен ли он погрузиться в пучину толстовских мыслей или булгаковских страстей. Отражается ли исполнение того или иного текста на телесном существовании претендента.

Очень приблизительный перечень требований:

Стихотворение — полетность, мелодика, ритм...

Басня — характерность, метафора, юмор...

Проза — видения, сопереживание...

Общее требование — энергетика, включенность.

На этом этапе обязательно присутствие педагога по сценической речи. Важно «перспективным» дать рекомендации для минимизации и устранения исправимых дефектов речи. Здесь же даются советы, касающиеся изменения или даже замены репертуара.

Уточняющий этап

Очевидное препятствие на первом, ознакомительном, этапе — огромный наплыв желающих. В этих условиях естественно, что основным критерием отбора остается определение общей одаренности абитуриента. На втором этапе, где рекомендованных к продолжению конкурсных испытаний значительно меньше, появляется возможность рассмотреть поступающего подробно. Диапазон творческих испытаний расширяется.

Кроме чтения (уже не весь репертуар, а какой-либо фрагмент по выбору педагога), абитуриент проходит проверку по вокалу, танцу, физической координированности, телесный осмотр и, наконец, этюдные пробы. Уже на стадии поступления абитуриент должен понять, что это не отдельные дисциплины, но единый комплекс под общим названием «мастерство актера». На этом этапе естественно участие педагогов по танцу, вокалу, сценического движения, сценической речи.

Каждое предъявление абитуриента обнаруживает новые грани его творческих возможностей или, к сожалению, его профессиональную непригодность. Важно заметить, уточнить, что конкретно помогает ему раскрыться. У каждого «своя толчковая нога», свойство данной индивидуальности. Кого-то возбуждает музыка,

кого-то пластика, кто-то загорается темой, заложенной в тексте.

Замечателен пример из наследия К. С. Станиславского. Вскоре после первой публикации «системы» к нему обратилась известная, очень успешная актриса. Она писала о своем восхищении от труда Константина Сергеевича, но в конце письма заметила, что чем подробнее она погружается в «систему», тем меньше ее творческая успешность. Гениален лапидарный ответ Станиславского: «Вы сама система». Как говорится, без комментариев! Мощный актер сам по себе являет некую систему.

Танец, вокал, игра на музыкальных инструментах выпукло проявляют синтетическую природу соискателя. Синтетический актер — главная потребность современного театра. Правда, здесь скрывается сущностная дилемма: что важнее — синтетический актер или актер — автор своей роли? Синтетический актер прежде всего блестящий исполнитель. Актер — автор своей роли — сейчас и здесь творящая индивидуальность. Это не аксиома, но точка зрения. Очевидно, требуется дискуссия. Впрочем, крупный актер обладает обеими составляющими.

Особое место на этом этапе занимают тест-пробы, творческие провокации, этюдные пробы, «обыгрывание» предметов не по назначению и т. п.

Например:

— Прочитайте ваше стихотворение, как если бы вы стали стеклянным... или каменным...

— Вы квадратный... или круглый...

— Перейдите улицу в проливной дождь...

— Поменяйте в вашей басне характеры персонажей: волк слабый и больной, а ягненок сильный, наглый и хитрый...

— Спойте вашу песню в сорокоградусную жару... или в мороз... И т. п.

Происходит максимальная проверка важнейших качеств будущего актера — внимания и воображения. Эти два понятия связаны неразрывно. Без активного вни-

мания воображение не «включается». Но об этом несколько позже, когда начнется непосредственно учебный процесс.

Однажды, много лет назад, на наборе девушке предложили «обыграть» большой двухметровый куб и палку от балетного станка. Недолго думая, она, взяв палку за один конец, другим стала водить по боковой стенке куба. Так продолжалось некоторое время, наконец ее спросили: «Что вы делаете?» Последовал ответ: «Я гномик. Жажигаю спичку!» Тогда ей предложили «обыграть» табуретку. Она тут же начала массировать ножки табуретки. «Что вы делаете?» — «Готовлю корову к дойке. Массирую вымя».

Нужно ли большее доказательство блестящего воображения абитуриентки? Заранее приготовленное отличается «приглаженностью», логически построено. В творческих провокациях все сиюминутно, отклик почти мгновенен. Способность импровизировать В. Э. Мейерхольд справедливо определял как важнейшее качество актера.

Танец в обстоятельствах приемных испытаний представляет собой мощнейший тест. То, что иногда невозможно выразить словами, может транслировать танец.

В шестидесятые годы гремела пьеса Арбузова «Иркутская история». Н. П. Охлопков в своем спектакле замечательно решил один из фрагментов свадьбы Сергея и Валентины. На сцене находились новобрачные, гости, а к ним через весь зрительный зал по «дороге цветов» двигался в танце Виктор (А. Лазарев). В этом танце было все: и отчаяние, и осознание потери, и боль, и ярость на самого себя. Из-за собственного легкомыслия он потерял ту, которую он, как только сейчас понял, любил.

Главное требование в этом испытании — танцевать в музыке, а не под музыку.

Танцевальный конкурс опытные педагоги проводят в двухчастном режиме. Первая часть — просмотр подготовленного по заданию. Она дает общее впечатление

о пластических возможностях абитуриента, его координированности, музыкальности, насколько серьезно он относится к выполнению задания. Вторая часть существенно важнее. Предлагается прослушать какой-либо мощный музыкальный фрагмент и затем исполнить под эту музыку пластическую импровизацию, можно просто подвигаться по площадке, даже постоять, но непременно существовать в музыкальном материале. И часто возникает момент истины — происходит чистое «обнажение» пластической, эмоциональной природы абитуриента. Проявляется разница между условным и безусловным рефлексом. Тем самым педагоги мощно продвигаются в понимании творческого потенциала испытуемого. Замечательный педагог, профессор Ю. Х. Васильков метко назвал это психофизической откровенностью.

Вокальный конкурс значительно добавляет многоцветности в палитру будущего актера. Большую роль играет выбор музыкального материала. Эта позиция говорит о вкусах, предпочтениях испытуемого. Отличает ли он настоящую музыку от модных шлягеров. Соединяется ли он с музыкальной тканью произведения, а значит, освобождается или остается жертвой страхов — как бы не сфальшивить, что, в свою очередь, влияет на голосоведение. И здесь следует отличать приготовленное от реальных природных возможностей. Качество взаимодействия с музыкой — важнейший тест для получения более или менее полноценного портрета испытуемого.

Еще одним тестом этого этапа становится его интенсивность. Как абитуриент справляется с перегрузками, преодолевает естественную в таких обстоятельствах усталость, нервное напряжение. Проверка волевых качеств проводится не в прямую, как бы исподволь, но во многом определяет выбор педагогов. Творческую волю К. С. Станиславский справедливо выделял в числе самых важных элементов «системы».

Определяющий этап

Этап серьезно отличается от первых двух. Проводится он в разных мастерских по-разному. Есть традиционный путь — распределяют допущенных к этому этапу по отрывкам из различных пьес, в основном классики. Успех предстоящего предъявления во многом будет зависеть от того, насколько удачно педагогу удастся соотнести пока еще предполагаемую индивидуальность абитуриента с характером персонажа. Затем поступающим дается некоторое время, обычно день-два, для подготовки.

Педагоги регулярно наблюдают за идущими «репетициями», иногда что-то предлагают, дают советы (категорически не рекомендуется «режиссировать»). Для чистоты эксперимента важно, чтобы работы были максимально самостоятельны.

Наблюдения дают значительный материал. Этика — понятие малознакомое современному обществу, особенно молодежи, но без нее невозможен здоровый театр. Как общаются абитуриенты с педагогами, между собой. Насколько они одарены умением слушать и видеть друг друга, принимать другое мнение, чужой замысел или фантазию.

Работоспособность. Один трудоголик, другой быстро утомляется. Один фантазирует идеями и становится лидером, другой соглашается быть ведомым. Кто-то проявляет эгоцентризм, иной отстаивает коллективность затеи.

Отсутствие сценического опыта, минимальная технологическая оснащенность поступающих не позволяют глубоко определить «удельный вес» их одаренности. Зато ярко проступает важнейшее качество актера — умение взаимодействовать. Тут главный «адрес» педагогического интереса.

Как правило, просмотр отрывков дополняется предложением организовать нечто подобное «концерту-кабаре». Инициатива безусловно позитивна. Это уже не экзамен — озорство. Каждый участник предлагает номер: кто-то жонглирует, кто-то показывает фокусы, иные поют или

танцуют и т. п. Свобода выбора, самостоятельность дают широкий диапазон и, главное, мощно раскрепощают. Опять же: вкус, предпочтения, видение собственного актерского будущего внятно проявляются.

Другой путь — отказ от отрывков. Мотивация — прежде чем выйти на площадку, актер должен получить внутреннее право на это, а оно, в свою очередь, обеспечивается огромной подготовительной работой.

Как альтернатива отрывкам предлагается ряд этюдных проб на заданные или избранные темы. Преимущество свободно сочиненного этюда перед жестко регламентированным текстовым материалом очевидно. Текстовая ткань — уже ограничение, источник определенного зажима: «Это же не мои слова!» Более того, школьная установка — обязательно знать текст — приводит к механическому заучиванию. Все внимание абитуриента направлено на текст и его «обслуживание», т. е. интонационное раскрашивание.

Каждый участник наугад выбирает билет, где обозначены предлагаемые темы, причем он имеет право, подумав, попросить сменить билет на другой. Затем выбирает партнера или партнершу и, получив 1,5–2 часа (!), приступает к пробе. За такое время нельзя что-либо закрепить, «застроить» — поэтому этюд неизбежно проходит в режиме свободной импровизации на основе более или менее подробного сговора. Далее — «свободное плавание» и полное доверие партнеру. Кто-то из педагогов верно подметил: этюд невозможно репетировать, иначе это уже не этюд.

Обязательное условие любой темы этюда — неперенное участие партнера, что неизбежно ведет к общению, а еще точнее, к взаимодействию. Важнейшее правило любого диалога — играть не себя, а своего партнера. Вроде бы все просто, но оказывается невероятно трудным. Подсознание толкает действующего прежде всего к самообеспечению, как бы «отсекает» партнера. Выход из этого препятствия

будем искать в ходе учебного процесса, а сейчас, во время набора, следует надеяться на природную интуицию поступающего. Этюдность объективно приближает к этому даже не правилу, но закону.

«Этюдная концепция» очевидно продуктивнее традиционной.

Концерт-кабаре в этом варианте тоже видоизменяется. Поступающие делятся на две «конкурирующие команды». Они самоорганизуются, выбирают себе «режиссера» и сочиняют собственное театрализованное представление. Возникает соревновательность, «конкуренция», усиливается азарт, появляется дополнительная энергетика, рождаются начатки ансамблевости. Умение работать в команде, быть в постоянном взаимодействии — сущностный талант актера.

Деление на две команды позитивно еще и тем, что, сохраняя индивидуальные задумки, абитуриенты вынуждены организовать некое последовательное зрелище, т. е. приобщаются к пониманию того, что есть ансамбль, насколько важно коллективное творчество. Желание командного успеха повышает интерес к работе товарища, понуждает помогать коллегам, снижает градус эгоистической конкуренции. Эта же забота приводит к большему разнообразию номеров. Появляется конферанс, что привносит юмор в происходящее. В результате педагог получает серьезную дополнительную информацию о поступающих.

Плюсы и минусы каждой из этих концепций очевидны. С одной стороны, этюд дает возможность большей свободы, с другой — замечательный по большей части текст отрывка произвольно «приподнимает» исполнителя, косноязычие, малый словарный запас современных молодых людей заметно сказываются на исполнении этюда.

Есть третий путь. Смысл его в сочетании первых двух концепций.

Просматривают отрывки, а затем, выявив «неудачников», предлагают им пробы-этюды. Как правило, это дает

положительный результат, помогает уточнить творческий потенциал поступающего.

Любопытно, что этот педагогический прием лежит в плоскости стародавней дискуссии: что первично — литература или театр.

Та или иная интерпретация текста в любом случае ставит актера в позицию зависимости от автора. Отсутствие обязательного текста в этюде объективно переводит участника в статус автора сценического бытия.

Этюд есть процесс сочинительства здесь и сейчас. Он может быть даже не законченным в сюжетном смысле, но представляет собой исследование себя в предлагаемых обстоятельствах или поиск необходимого эмоционального самочувствия в них и т. п. То есть цели этюда могут быть самыми разными. В свою очередь, даже первичное изучение текста дает знание — чем заканчивается заданный в нем конфликт, а значит, естественно в данном случае — стремление к результату. Начинаящий, неопытный актер может не знать, что результат убивает перспективу действия. Разбуженная этюдом любовь к процессу, наоборот, безусловно усиливает, обогащает действующего. На первых шагах к профессии понимание данной посылки чрезвычайно важно. Не случайна и замена термина «репетиция», т. е. повторение (закрепление), на термин «проба», т. е. «я прикасаюсь, пробуя, проверяю», в ходе чего находится правда сценического существования.

Следующее и последнее испытание, которое может значительно повлиять на итоги набора, — собеседование, colloquium. В прошлые годы один из важнейших разделов приема сегодня постепенно и последовательно превращается в формальность. Крепнет общая неприязнь к «продуктам» неоднократно реформируемой школы. О ЕГЭ было написано выше и говорить не о чем. Некогда интереснейшее испытание — собеседование с образованными, умеющими думать людьми, когда могли даже возникать дискуссии по тому

или иному поводу, связанному с историей, искусством, даже мировоззрением, — теперь превращается в своего рода «психологическое лавирование», когда педагога напрягает опасение: человек явно способный, но сможет ли он ответить на мой вопрос? Интеллект удобно передан интернету. Навык самостоятельного мышления или не развит, или вообще отсутствует. Тем не менее на общем фоне удастся повстречать любящих театр и готовых к служению в нем. Иногда обнаруживаются интересные личностные проявления, свойства характера.

В 1990-е годы привлек внимание явно одаренный юноша. У него были странные глаза: казалось, они «мертвые». На собеседовании произошел такой диалог:

— Вы служили в армии?

— Да.

— Вы принимали участие в чеченских событиях?

— Да.

— В каких частях вы служили?

— Войсковая разведка.

— Вам приходилось убивать?

Долгая пауза. Потом:

— Я бы не хотел говорить на эту тему!..

Разговор был закончен. Тайна «мертвых глаз» раскрылась вместе с личностью поступавшего. Тесное общение, несомненно, приносит результат.

Сегодня педагогу приходится выискивать «мягкие» вопросы, вроде таких:

— Вы давно приехали в Санкт-Петербург?

— Да.

— Что вам больше всего понравилось?

Оставаясь на таком уровне, приходится по крупницам собирать информацию для более или менее подробного психологического портрета абитуриента.

Курс собран. Компания сложилась интересная, рабочая, будем надеяться, перспективная. Но точку ставить рано. Вопросов все еще больше, чем ответов. Формально

приемные испытания завершены. На самом деле они только начинаются. Соблюден основной критерий — пропуск в будущее только действительно одаренным.

Поздравляя уже студентов с поступлением в Российский государственный институт сценических искусств, важно заметить:

— Запомните сегодняшнее радостное самочувствие. Его категорически нельзя растерять. Хотя бы потому, что театр — это праздник. Радостно-праздничное настроение обязательно сохранится при одном условии: трудиться, трудиться, трудиться! Нужно научиться получать радость от труда. Кроме того, вы в своей жизни, наверное, заметили, что улыбающийся человек открыт, а сумрачный, замкнутый — закрыт. Театр — это ансамбль. Закрытый человек разрушает ансамбль, ломает творческую атмосферу. Но об этом мы еще будем говорить.

Сейчас запишите задание на лето:

1. Необходимо научиться читать.

Визу ваше удивление. Тем не менее это так. Вы привыкли относиться к тексту как к источнику информации. В лучшем случае вы следите за сюжетом. Нужно научиться читать по-другому. Эмоционально. Сопереживать прочитанному. Размышлять по поводу прочитанного. Чтение должно возбуждать воображение!

За лето следует прочитать, как минимум, три книги:

— К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве». Некоторые из вас уже читали этот труд, перечитайте внимательно и вдумчиво; обращайте внимание на имена и фамилии замечательных современников Константина Сергеевича, поинтересуйтесь их биографиями, их ролью в театральном искусстве;

— Боккаччо «Декамерон». Знаменитая книга эпохи Возрождения (хорошо бы узнать, что такое эпоха Возрождения). Некоторые сюжеты Боккаччо великий Шекспир превратил в свои бессмертные пьесы. Здесь начала современной европейской литературы;

— Маркес «Сто лет одиночества» и отдельные новеллы. Очень сложный текст. Надо потрудиться. Попробуйте попасть в фантастический реализм Маркеса. Более мощного возбудителя воображения в современной литературе трудно найти. Мастерски создав миф, автор затем его разрушает. Это надо заметить и понять, для чего он это делает.

Эти три текста мы с вами будем затем обсуждать.

2. Написать сочинение на тему «Какую роль из мирового репертуара я хотел бы сыграть. Почему и как?».

3. Фиксируйте свои летние впечатления. Что вас порадовало, удивило, рассмешило, поразило. Хорошо бы приучить себя вести дневниковые записи. Они в любом случае вам пригодятся в дальнейшем. А кроме того, серьезно дисциплинируют. Бывает, перечитал запись и... вдруг возникает вопрос: а что полезного я сделал за этот день?

4. Те из вас, кто за время экзаменов получил замечания по речи или пластике, попросите педагогов дать вам рекомендации, как самостоятельно исправлять свои недостатки.

Видно, что радость поступления слегка поугасла. Не забывайте, с чего мы начали сегодняшний разговор. Не следует бояться «перегруза».

Дальше. Это уже не задание, а требование! Прежде всего — интеллигентность. Уметь слушать и видеть собеседника, коллегу, сокурсника. Обязательно здороваться (желать здоровья) при встрече. И неважно, знаете вы этого человека или нет. Особенно со старшими. Быть опрятными. Доброжелательными. Соблюдать порядок и чистоту в аудитории и перед ней. Не сквернословить. Ненормативная речь исключена. Не оскорблять театральное дело алкоголем! Исключается агрессия.

Для начала этого будет, очевидно, достаточно.

(Продолжение в следующем номере.)

Б. В. Зон

К вопросу о способностях к сценической деятельности

*Подготовка текста к публикации, вступительная заметка
и публикация Ю. А. Васильева*

Вступительная заметка

8 сентября 1962 года Л. Ф. Макарьев делает запись в «Театрально-педагогическом дневнике» о своем диалоге с известным психиатром и медицинским психологом, директором Ленинградского научно-исследовательского института им. В. М. Бехтерева, профессором В. Н. Мясищевым о предполагаемой конференции по проблемам способностей. Макарьева увлекла идея Мясищева и его сотрудников «о возможности педагогическим путем способствовать развитию способностей в разных сферах деятельности»¹. Не менее значимым для него оказалось и предположение специалистов, изучающих этот вопрос, что «способности могут оставаться на одном и том же уровне даже при условии, если человек будет овладевать некоторым мастерством (то есть — „техникой“»². Судя по дневниковым записям Макарьева, он не очень-то соглашался с гипотезой о возможном примате техники и выработанных навыков над способностями. Наиболее сложной и неимоверно ценной для актера способностью он считал способность к перевоплощению. И вполне определенно заявлял, что эту способность никакими техническими приемами заменить невозможно. Так, в заметке от первого сентября 1961 года он объясняет: «...можно говорить о том, что перевоплощение легче дается в творческой практике способным актерам, чем в научном подходе к исследованию его естественной природы. Несомненно одно — это есть особая и притом наиболее сложная *способность*, в которой проявляется актерская природа при всякой попытке воспроизведения „человеческого поведения“

в наиболее полной мере целостного охвата всех сторон... индивидуального своеобразия персонажа с той или иной целью создаваемого средствами отображения — имитации, уподобления, подражания.

Сценическое перевоплощение принадлежит к той области актерской техники, которая является наиболее сложной, хотя и знает простейшие виды актерской изменчивости.

К таковым мы относим обычное и часто наблюдаемое элементарное „копирование“ и „имитацию“, нередко не имеющие прямого отношения к нашему искусству в современном его понимании»³.

Будучи чрезвычайно заинтересованным в решении проблемы глубинного понимания специфики актерских способностей, Макарьев сговорился с Мясищевым об обсуждении этой темы на специальном заседании возглавляемой им кафедры актерского мастерства ЛГТИ и о том, что он готов содействовать в привлечении к обсуждению этого насущного вопроса на конференции, задуманной Мясищевым, ведущих педагогов института на Моховой. Такая конференция была проведена в июне 1960 года, и участвовали в ней и сам Л. Ф. Макарьев, и Б. В. Зон. Через два года издательство Академии педагогических наук выпустило сборник материалов конференции. Среди них были опубликованы две важнейшие для педагогики актерского творчества работы: доклад известного психолога, профессора Б. Г. Ананьева «О соотношении способностей и одаренности» и доклад Б. В. Зона «К вопросу о способностях к сценической деятельности»⁴. Оба доклада созвучны убеждению

Л. Ф. Макарьева, что никакая привнесенная техника не в силах заменить природную одаренность актера. Распознавание же способности к актерскому творчеству, по мнению многолетнего соратника Л. Ф. Макарьева Б. В. Зона, является наисложнейшей проблемой театральной педагогики. Зон убедительно показывает в своем докладе, что педагоги, принимающие в театральную школу, во время приемных испытаний могут только догадываться о наличии у того или иного абитуриента неких специфических способностей к актерству. А убеждение в том, что педагоги не ошиблись в ходе приемных испытаний, установление качества этих способностей происходит во все последующие годы его обучения на актерском курсе. Зон, так же как и Макарьев, был уверен в безграничной важности способности будущего лицедея к перевоплощению. В докладе он об этом говорит со всей ясностью: «В чем же состоит это предрасположение, о зерне какой способности идет речь? О способности жить жизнью вымышленного лица, его мыслями и чувствами, т. е. о способности к перевоплощению, к тому, в чем заключается суть искусства актера. Как распознается эта способность и можно ли угадать ее сразу, ограничившись впечатлениями, полученными на вступительном экзамене? Нет, при первом знакомстве мы имеем право лишь высказать догадку, что она есть у данного человека, но до уверенности еще далеко. Чтобы вынести окончательное суждение, нужны работа и время»⁵. И далее в своем выступлении Зон как раз и рассматривает задачи сценической педагогики по установлению и совершенствованию способностей учащихся.

В связи с тем, что эта серьезная теоретическая работа выдающегося театрального педагога Бориса Вульфовича Зона вышла слишком давно, в сборнике, выпущенном малым тиражом и ставшим библиографической редкостью, и что она практически неизвестна нынешним мастерам театраль-

ной педагогики, аспирантам, стажерам и магистрантам, мы сочли полезным ее переиздание. Публикуется доклад Б. В. Зона с небольшими купюрами, касающимися вопроса идейно-политического воспитания будущих актеров. Вопрос этот Зон рассматривает не согласно своим убеждениям, а в силу необходимости, связанной с контекстом времени и идеологическим давлением всевозможных партийных и общественных инстанций. Так что мы сочли возможным некоторые фрагменты доклада при повторной публикации опустить. Все примечания в публикации принадлежат Б. В. Зону.

Вопрос об определении способностей будущего драматического актера чрезвычайно сложен. Решить его полностью и, следовательно, гарантировать себя от отдельных ошибок вряд ли представляется возможным. И тем не менее театральная педагогика продолжает упорные поиски объективных критериев, выявление которых позволит свести до минимума ошибки в оценке профессиональной пригодности тех, кто стремится на сцену. Без установления подобных критериев нельзя уберечь многих юношей и девушек, желающих быть актерами, от напрасной траты времени и сил, от серьезных моральных травм, а государство — от непродуктивных материальных расходов на обучение.

Вопрос о наличии определенных способностей учащегося решается не только при его поступлении на актерский факультет, но главным образом в процессе дальнейшего обучения на нем. Приемные испытания — это лишь знакомство мастера со своими будущими учениками, первый этап длительной работы по выявлению тех данных, без которых невозможно воспитать подлинного артиста. Что же следует понимать под способностью к актерской деятельности, какой показатель при определении этой способности следует признать

решающим? Если минимальные признаки, необходимые для определения дарования певца (голос, слух) или будущего балетного артиста (пропорциональное сложение, пластичность, музыкальность, чувство ритма), сравнительно легко различимы, то этого нельзя сказать о признаках, позволяющих предположить способности драматического актера.

Каковы же эти признаки?

По традиции начнем с внешних данных. Наблюдением устанавливается складная фигура, выразительное лицо, звучный голос, ясная речь желающих стать актерами и актрисами.

В нашем сознании возникают образы прославленных актеров, безупречно отвечавших этим требованиям, таких, как Ермолова, Качалов, Остужев и многие другие.

Но память коварна, в ней немедленно встают образы замечательных талантов, не отвечающих почти ни одному из предъявленных требований. Наше старшее поколение не успело забыть такого «властителя дум» 20-х годов, как Михаил Чехов. Правда, его великий учитель К. С. Станиславский впоследствии говорил о нем как о давно «свихнувшемся», мы знаем также, что, потеряв Родину, он потерял и себя как актера, но нам никогда не забыть его Калеба, Хлестакова, Гамлета, Эрика, Мальволио, Муромского. Спросим себя: «Как бы мы сейчас принимали такого юношу к нам в Театральный институт?» Он невзрачен на вид, с сиплым голосом, болезненно застенчив. Предположим, он был бы блестяще подготовлен по всем теоретическим дисциплинам, обуравем страстью к сцене, казалось бы, готов все преодолеть на своем пути. Но мы не раз наблюдали, как недостаточно подготовленная в культурном отношении молодежь учится с такой неукротимой жадностью знаний, что оставляет далеко позади себя сокурсников, отлично учившихся в десятилетке, а то и побывавших уже в других вузах, действительно

много знающих для своих лет. Не мало мы видели и «страстных энтузиастов», чей жар быстро угасал, когда выяснялось, что в Театральном институте надо систематически слушать лекции, сдавать семинары и продвигать бесчисленные упражнения, что до Гамлета или, по меньшей мере, до Незнамова им еще очень далеко... Стало быть, и солидный багаж знаний, и рвение к искусству, и внешние данные войдут в артистическое дарование лишь в том случае, если в самой личности человека существует предрасположение к сцене.

Мы все призваны к тому, чтобы распознать, есть оно или нет. Если нет, никакие усилия не помогут там, где ничего не вложено природой. Если есть, мы будем добиваться, чтобы оно выявилось и превратилось в умение.

В чем же состоит это предрасположение, о зерне какой способности идет речь? О способности жить жизнью вымышленного лица, его мыслями и чувствами, т. е. о способности к перевоплощению, к тому, в чем заключается суть искусства актера⁶. Как распознается эта способность и можно ли угадать ее сразу, ограничившись впечатлениями, полученными на вступительном экзамене? Нет, при первом знакомстве мы имеем право лишь высказать догадку, что она есть у данного человека, но до уверенности еще далеко. Чтобы вынести окончательное суждение, нужны работа и время.

В своей книге «Работа актера над собой» К. С. Станиславский описывает, как на «показном» спектакле в школе Торцова у юного Названова, среди сумбурной «игры нутром» вырвалась на одно мгновение истинная страсть. Вопль Отелло: «Крови, Яго, крови!» — потряс самого Торцова. А ученица Малолеткова так крикнула: «Спасите!», — что зрители содрогнулись. У всех других исполнителей, кроме Малолетковой и Названова, Торцов смог отметить лишь «правдоподобие чувствований».

Однако, с точки зрения Станиславского, и это свойство является существенным:

оно дает основание поверить в предрасположение ученика к подлинному переживанию, а следовательно, и в целесообразность его дальнейшего актерского воспитания. Обладая этим свойством, ученик сможет шаг за шагом воспитывать в себе умение, «оставаясь самим собой, брать поступки другого лица»⁷, чтобы, навсегда оставив «игру нутром», обходя все рифы ремесленничества, овладевать искусством переживания, которое и есть вернейший и кратчайший путь к перевоплощению.

В книге Станиславского, к сожалению, не рассказано, что предшествовало «показному» спектаклю в школе Торцова, как были отобраны те счастливицы, которые, участвуя в этом спектакле, собственно, уже начали непосредственные занятия со своим замечательным руководителем. И тем не менее вся логика системы дает нам право говорить о том, что сущностью дарования актера следует считать именно способность к перевоплощению. Станиславский писал, что основная цель сценического искусства заключается в создании «жизни человеческого духа роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме», в том, чтобы делать невидимую творческую жизнь артиста видимой, — в этом смысл внешней техники.

Следовательно, перевоплощение — это момент полного слияния внутреннего и внешнего.

Такое слияние и подметил у своих учеников Торцов, сразу оценив его как признак несомненной одаренности.

В подобных случаях, особенно если люди расположены к труду актера, ошибки при приеме маловероятны. Однако проверка не может ограничиться коротким знакомством, и даже по прошествии нескольких лет педагогу приходится иногда констатировать неудачу ученика. Во всех высказываниях Станиславского подчеркнут примат внутренней жизни артиста при всей ее неотделимости от внешней. И все

же многие, говоря о перевоплощении, еще очень часто делают упор на его внешнюю сторону. Тогда все понятия смещаются, и возможность точного прогноза способностей у поступающего резко снижается.

Мы склонны подчас забывать, что существует два рода актеров школы переживания: одни обладают большой способностью (и, мы скажем, потребностью) к внешнему преобразению, другие — меньшей, а иногда и просто минимальной. Которые лучше? Кто сильнее воздействует на зрителей? На этот вопрос не существует единого ответа. Подкреплю свое утверждение примерами. Вот рассказ А. И. Южина о М. Н. Ермоловой: «У Марии Николаевны была характерная привычка на сцене склонять несколько голову направо. И эта особенность не покидала ее ни в Иоанне, ни в Эстрелье, ни в Негиной, ни в Купавиной, нигде. И лучше всего подтверждает все сказанное мною об отражении внутреннего перевоплощения на ее видимости то, что в каждой из этих ролей этот склон шеи и головы, совершенно одинаковый везде, в связи со всем выражением ее лица, глаз, всего существа, оттенял совершенно различные, даже противоположные черты: в Иоанне — ее голубиную кротость и чистоту; в Эстрелье — негу и упоение ожидаемым счастьем; в Негиной — какую-то особенную, чисто русскую, полунасмешливую нежность; в Купавиной — все ее овечьи свойства слепой доверчивости и тупой покорности. То же было и с ее лицом: она, так сказать, гримировала его не снаружи, а изнутри, рядом „волшебных изменений“ не лица, а души»⁸.

Вот другой пример: Сандро Моисси. Мы помним его Эдипа, Освальда, Гамлета, Федю Протасова... Всюду — почти полное отсутствие заботы о внешнем преобразении, везде это прежде всего он сам, Моисси, с лицом, едва покрытым легким слоем тона, с огромными глазами, чуть притененными коричневой краской. Но какое перевоплощение! Этот невысокий человек

с очень ладной пластичной фигурой, с несколько резким и одновременно удивительно гибким, музыкальным голосом до странности во всех ролях всегда именно такой, каким и должен быть создаваемый им образ... А наряду с этим другие замечательные актеры: тот же Станиславский — разный в каждой роли до полной неузнаваемости, Москвин, упоминавшийся выше Чехов...

Однако и там и тут суть, первооснова, в одном и том же — в способности к возникновению в человеке «истины страстей, правдоподобия чувствований в предлагаемых обстоятельствах».

Но как сложно выявить в экзаменующемся юноше или девушке это важнейшее свойство, это предрасположение, которое является ключом к рождению автора и без которого никакие внешние данные ничего не стоят. Они нужны и даже драгоценны, поскольку через них выявляется сущность заложенного в человеке. Чем лучше, ярче, богаче средства воплощения, тем легче доходит и глубже проникает в сознание зрителя основное, а именно то самое, что Станиславский называл переживанием и чего просто не существует вне воплощения.

Как сказано выше, *воплощенное переживание и есть перевоплощение в образ роли*.

Способность к нему, назовем ли мы ее дарованием, талантом или просто профессиональной пригодностью, нам и надлежит разглядеть в молодых людях, стремящихся на сцену. Ее-то мы и станем потом развивать всеми доступными нам средствами, коль скоро поверим в ее присутствие в этом человеке. И мы беседуем с человеком, чтобы в его рассказе о себе, в его мечтаниях обнаружить какой-то ход к нему самому, и слушаем, как он читает произведения разных жанров, заставляем его, наконец, играть по собственному выбору и самостоятельно подготавливаемые отрывки, иногда даже проводим несколько пробных уроков, где даем ему упражнения и этюды, проверяем музыкальность, голос,

возможность движений. Вероятно, если бы Станиславский сумел определить искомое точнее Пушкина, он не повторял бы еще и еще раз его слова об «истине страстей и правдоподобии чувствований в предлагаемых обстоятельствах». Но одно — определить в чем суть способностей актера, а другое дело — суметь их разглядеть. Диагностика способности — великое дело, и здесь встает вопрос о прозорливости учителей, о тех, кому доверено находить и выращивать способных к сцене людей.

Следует отметить некоторую терминологическую неясность, которая наблюдается в нашей педагогической практике при определении тех или иных сторон актерской индивидуальности. Так, например, мы говорим о возбудимости актера, о темпераменте. В. И. Немирович-Данченко неоднократно, как на важное свойство актера, указывал на его «нервность»; распространен термин — «заразительность». Многие из нас говорят о «жизненности», «достоверности», большое хождение имеют слова «органичность», «органика» и др. Но поскольку пушкинская формула в толковании Станиславского стала краеугольным камнем нашего метода, следует установить, не к «истине ли страстей» относятся такие понятия, как «темперамент», «нервность», «возбудимость» и даже «заразительность». Не к области ли «правдоподобия чувствований» принадлежат термины «жизненность», «достоверность», «органика»?

Надо думать, взаимопонимание и в сфере театральной «рабочей терминологии» поможет в уточнении критериев в оценках способностей как поступающих, так и учащихся и повысит силу воздействия педагогического коллектива.

Средства, которыми мы располагаем в воспитании актера, заключают в себя три цикла: мировоззренческий (философская теория), общеобразовательный и специальный, в основной своей части именующийся «мастерством актера». Этот цикл базиру-

ется в своей сущности на «системе Станиславского», он многообразен и является, как принято выражаться, профилирующим. Он охватывает все разделы психотехники⁹, основополагающие в системе, и ведет от работы актера над собой в творческом процессе воплощения к искомому — работе над ролью, решающей в совокупности всех действующих лиц пьесы ее сверхзадачу. Все три цикла едины. Театру нужен актер-творец, актер-мыслитель, а не фигурант, не игрушка в руках режиссера, поэтому актер должен быть во всеоружии знаний.

К. С. Станиславский говорил на репетициях своим актерам: «Только идите по сквозному действию. Все по нему, все для сквозного действия, для сверхзадачи. Мы разбираем куски, разминаем фразы, а потом все бросаем в сквозное действие, все ради сквозного действия». Для такого умения найти и решить сверхзадачу нужно быть широко образованным человеком, стоящим на уровне передовой идеологии эпохи. Необходимо предупредить неправильное понимание выражения К. С. Станиславского (иногда превратно толкуемого) о том, что актеру полагается якобы быть чистым листом белой бумаги. Сказано это отнюдь не о младенческой наивности художника. Вспомним магическое «если бы» Станиславского, и сразу все встанет на свое место. А именно: я — актер начинаю работу над новой ролью, как «если бы» в моем душевном багаже не было еще никакого сценического опыта, толкающего меня на готовые решения, как «если бы» я не знал еще ни пьесы, ни автора, ни «чем дело кончится». <...>

Как было уже сказано выше, определение способностей актера ни в коем случае не ограничивается его приемными испытаниями. Все наши предварительные заключения могут оказаться несостоятельными, пока ученик не будет проверен в работе над ролью — в конце второго года обучения. К этому времени весь физический аппарат будущего актера должен быть

в значительной мере подготовлен к задаче воплощения вспомогательными театральными дисциплинами и тренировочными занятиями.

<...>

Подобно другим учебным заведениям, весь ход обучения и воспитания в Театральном институте, начиная с момента поступления в него и кончая государственными экзаменами, отмечается оценками, выраженными в общепринятых нормах. Не поднимая вопроса о целесообразности отметок вообще в художественных вузах, поскольку это не входит в нашу компетенцию, подумаем об их уточнении. Раз существует балл, показывающий успеваемость студента, надо сделать его по крайней мере в пределах специальности, во-первых, как можно более точным и, во-вторых, имеющим непременно воспитательное значение. Для этого, сохраняя юридическое право выставления отметки за педагогом-мастером, надо привлекать к вопросам оценки не только кафедру, но и самих студентов.

К моменту экзамена у мастера существует предположительная оценка, слагающаяся в свою очередь из оценок отдельных сторон актерской деятельности студента.

1. Непосредственное впечатление, или, иначе говоря, сила воздействия на зрителя, вызывающая у него определенные эмоции.

2. Творческая инициатива в процессе занятий, выразившаяся в работе над своим этюдом, отрывком, ролью, спектаклем; в работе над этюдом, отрывком, ролью, спектаклем товарища.

Сюда же относятся и внеклассные, самостоятельные работы, а также кураторство, имеющее большое значение.

3. Творческая дисциплина как на занятиях с преподавателем, так и на предварительных занятиях с товарищами без педагога. Сюда же относится индивидуальная домашняя проработка заданий, полученных от руководителя, куратора, партнера.

4. Повышение культуры в итоге успеваемости по теоретическим дисциплинам.

5. Навык фиксирования работы: творческие дневники, партитуры ролей и т. п.

6. Участие в жизни коллектива и института в целом.

7. Речь и голос в оценке кафедры сценической речи.

8. Все движенческие дисциплины в оценке кафедры сценического движения.

9. Оценка речи на занятиях по мастерству, независимо от специально речевых занятий.

10. Оценка движения на занятиях по мастерству, независимо от специальных занятий по движению.

11. Показатели кафедры музыкального воспитания. Сюда относятся: вокальные способности, владение музыкальными инструментами и пр.

9 и 10-й разделы требуют особого разъяснения. Кафедра речи, а равно и кафедра сценического движения имеют свои особые программы, в соответствии с которыми преподаватели кафедр ведут занятия и по усвоению учащимися тех или иных навыков выставляют им оценки. Чаще всего мастера присутствуют на зачетах и экзаменах по речи и движению, наблюдают за ростом студентов и, если это нужно, высказывают свое мнение ведущим занятия педагогам. Когда же происходит зачет или экзамен (в данном случае различие чисто формальное) по специальности, мастера судят о результатах работы над речью, голосом и движением на основании того, как учащиеся говорят и двигаются на сценической площадке в этюдах отрывках, пьесах. Главной целью и наиболее важной проверкой звучания голоса, ясной речи и выразительного движения является момент собственно авторского творчества. Логично, если мастер в данном случае дает свою оценку по результатам, полученным в итоге специальных занятий по кафедрам речи и движения. Оценки, даваемые руководителями тренировочных

и вспомогательных дисциплин на их итоговых занятиях, должны бы, по-видимому, совпадать с оценками мастера, однако это случается не всегда и по разным причинам. Так, встречаются студенты, которые безупречно в отношении ритма и музыкальности успевают по танцу, образцово работают на «сценическом движении», и они же на сцене могут быть лишены всяких признаков естественности, свободы и, следовательно, грации. Специалисты движенческих дисциплин утверждают, что в этом случае наши ученики ошиблись адресом: их место в хореографическом училище или в институте физической культуры. Следовательно, эти педагоги считают, что развитие движений на сцене полезно студенту, только если у него есть задатки драматического актера. Если этих задатков нет, его отдельные успехи в движенческих дисциплинах — признак иных специфических способностей к другой деятельности (балет, физкультура), к которой ему следовало бы перейти. Для решения этого вопроса нельзя, к сожалению, как в области голосоведения и речи, воспользоваться даже советами Станиславского, ибо он утверждал, что никакой специальной заботы, например о жесте, вообще не должно быть, а надо отлично развить двигательный аппарат актера в целом путем самых разносторонних упражнений, что уже само автоматически в нужный момент воплотит известное переживание.

Я перечислил одиннадцать основных разделов, из совокупности которых складывается курс мастерства актера. Очевидно, что 1-й раздел является ведущим. «Непосредственное впечатление» определяет восприятие роли зрителем, но мы превосходно знаем, что оно тем сильнее, чем больше и разностороннее актер работает над собой. Каждый раздел поэтому должен быть расценен особо, а полученная затем средняя оценка дает для мастера предполагаемый общий балл.

Просмотрев актера на экзамене, состав кафедры выскажет свое мнение,

основываясь прежде всего на непосредственном впечатлении, что, разумеется, может повлиять на предварительную оценку. На ту же оценку, безусловно, воздействует и третий фактор, который я назвал бы, опираясь на суждение Станиславского, мнением партнера, т. е. товарища по работе. Станиславский утверждал, что в правильно воспитанном творческом коллективе лучшим судьей верного сценического поведения является товарищ по работе — партнер.

Так он говорил на репетиции «Севильского цирюльника» исполнителю роли Базильо: «Если доктор Бартоло поверит вам в арии о клевете, то он под стол от страха полезет, а потом скажет вам: „Ну, братец, и напугал же ты меня сегодня!“»

Или на репетициях «Вишневого сада» со студентами в мае 1938 г.: «Если Яшка после знакомства с Дуняшей заметит ее в антракте — „А знаешь, ты меня сегодня того... здорово раззадорила!“ — вот это, — говорил Станиславский, — проверка, это важно!»

Следует воспользоваться указаниями нашего учителя послушать мнения студентов друг о друге. Я неоднократно проделывал опыт в виде, так сказать, закрытого голосования, и он дал интересные результаты. Студенты при этом были уверены, что преподаватели сдержат слово и не разгласят «тайну» запечатанного конверта с мотивированными оценками. Привожу некоторые выдержки из этих документов.

Начну с самых положительных оценок. Студент ставит товарищу «пять» и дает при этом мотивированное заключение. «У него (студента такого-то) — великолепное свойство: если чем-либо увлечется, то выбить его из колеи нет сил. Верно, что он систематически работает над собой. Ему очень трудно поднять себя на большое дело, но если он взялся за него, то оно будет выполнено». И другой студент пишет о том же товарище, также предлагая *отличную* отметку: «Почти всегда волнуется в игре

так, что заражает и меня. Очень хорошо „выгрывается“ в этюд, так хорошо, что мне иногда кажется, что, если среди этюда окликнуть его, он не услышит.

Иногда чуть-чуть „пересаливает“ со своими темпераментами, пугает зрителей, но уже меньше, чем в прошлом семестре. Играет ровно, очень устойчив в достигнутом».

Мотивировка пятерки другому студенту: «Готов работать в любое время. Когда бы вы ни подошли к нему с просьбой прокурировать этюд (а таких предложений делается ему очень много), можете быть уверены, что отказа не последует...»

О нем же в другой рецензии: «...играет не только исключительно логично, но и с большой душой, с любовью, что передается мне как зрителю».

Иногда к *пятерке* добавляли *минус*: «Он (имя рек) свои богатейшие природные данные пока использует плохо, грубо, невнимательно. Тем не менее действует очень естественно, хорошо слышим. От него веет энергией, стремлением к острым положениям».

«5—»: «Хотел я ему поставить „4“, но на последней репетиции перед зачетом по технике речи изменил мнение: я услышал в его исполнении речь знаменитого оратора. Это была его первая яркая и удачная попытка, доказавшая, что он будет играть те роли, которые подсказывают ему руководители!» И еще о нем же: «Чего только он ни делал: и этюды на роли, и чеховские рассказы, и все, что можно в других этюдах... Он всегда готов на любую работу».

Есть даже «5+» — сверхвысшая отметка, мотивирована так: «Во втором семестре делает чудеса. Самая естественная из всех девушек. Образец того, как умело можно использовать самые бедные природные данные. В ее этюдах слышу каждое слово».

Противоположная оценка: «Не только не чувствую естественности поведения в этюдах, но мне почему-то стыдно смотреть,

как она играет. И походка, и сутулость, и отсутствие жизни в глазах, и глупые интонации в голосе — все против нее...» Казалось бы за такой откровенной характеристикой должна была следовать двойка, но в последний момент студент проявил мягкость и поставил товарищу «3–» (двойки студенты предпочитают, как правило, другу другу не ставить...).

«4+»: «Медленно, но верно избавляется от ветерка в голосе. Сильно выросла во втором семестре. Очень верю в ее дальнейший рост».

Есть такая рецензия: «Преобладает влияние „разумного“ начала: сперва нужно понять, как поднять руку, а вот когда понял, можно поднимать». Но оценка все-таки «4».

Примеры можно было бы продолжать, но, вероятно, уже ясно, что подобные мотивированные оценки товарищей действительно помогают преподавателю глубже понять того или иного студента. И по высказываниям часто угадывается сценический рост самого автора рецензии, что тоже имеет немаловажное значение. После окончательного утверждения оценки мы считаем необходимым рассказать студентам о том, как она сложилась. Мнение руководителя, суждение кафедры и, наконец, голос товарищей — синтез этих

оценок оспаривать трудно. Кроме того, в этот синтез входит динамика развития будущего актера, его становление.

В практике преподавания выявился ряд критериев при определении сценических способностей, данные для которых, может быть, труднее собирать и обобщать, но изучение которых позволяет нам ставить отметку и давать оценку будущему актеру объективно, более точно, убежденно.

Следовательно, первая конкурсная оценка студента при приеме в Театральный институт выражает наше предположение о его сценических способностях, а последняя, выпускная, отметка — уверенность в них. Все оценки в процессе обучения студента служат признаками динамики развития роста актера (или отсутствия этого роста). Они помогают актеру идти по верной дороге, чтобы развить и сформировать способность к сценическому творчеству. Эта способность должна быть у кандидата в актеры с самого начала его профессионального образования. Объективно выявленная в его первых сценических попытках, она должна развиваться, поднимаясь на уровень таланта, через направленность личности будущего актера на его цель — стать настоящим актером.

Примечания

¹ Макарьев Л. Ф. Театр. Творчество. Судьба: В 2 т. Т. 1. Искусство свободной педагогики. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2020. С. 178.

² Там же.

³ Там же. С. 210.

⁴ Зон Б. В. К вопросу о способностях к сценической деятельности // Проблемы способностей:

[Материалы конференции. 22–24 июня 1960 г. Ленинград] / Отв. ред. чл.-корр. АПН РСФСР, проф. В. Н. Мяснищев. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1962. С. 165–177.

⁵ Там же. С. 166–167.

⁶ Мы говорим здесь, разумеется, о школе актера, утверждаемой системой К. С. Станиславского,

о школе переживания и не касаемся школы представления.

⁷ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. 25.

⁸ Южин-Сумбатов А. И. Записки. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1951. С. 509.

⁹ Термин К. С. Станиславского.

Авторы

Арканникова Алина Владимировна — студентка 3 курса театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: arkannikova@yandex.ru

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: juravasiljev@mail.ru

Ветринский Иван Юрьевич — выпускник театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (2021).
Контакты: tanis_soul@mail.ru

Датешидзе Кирилл Леонидович — доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.
Контакты: kdate@yandex.ru

Жерновая Галина Александровна — кандидат искусствоведения.
Контакты: zhernovaya_galina@mail.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.
Контакты: onmalt@gmail.com

Красовский Юрий Михайлович — кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета актерского искусства и режиссуры Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: proffessorkrasovskiy@gmail.com

Хек Арина Александровна — студентка 3 курса театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: hekarina379@gmail.com

Authors

Alina Arkannikova — 3th year student, Faculty of Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: arkannikova@yandex.ru

Kirill Dateshidze — associate professor, Dept. of Theater Arts, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Contacts: kdate@yandex.ru

Arina Khok — 3th year student, Faculty of Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: hekarina379@gmail.com

Yuriy Krasovskiy — PhD (Arts), professor, Dean of the Faculty of Acting and Directing, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: proffessorkrasovskiy@gmail.com

Olga Maltseva — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: onmalt@gmail.com

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: juravasiljev@mail.ru

Ivan Vetrinsky — graduated from the BA program in Theatre Arts (2021), Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: tanis_soul@mail.ru

Galina Zhernovaya — PhD (Arts).

Contacts: zhernovaya_galina@mail.ru

Contacts: artofur@yandex.com

Аннотации

А. А. Хек

Судьба драматургии Альфреда де Мюссе на русской сцене XIX века

Альфред де Мюссе — французский поэт, прозаик и драматург XIX в., последователь романтизма, в творчестве которого, однако, прослеживались противоречивые для этого направления черты. Его пьесы были достаточно скептически встречены во Франции, но оценены и неоднократно поставлены в России. Именно после русских постановок Мюссе признали сценичным драматургом. В статье прослеживается судьба спектаклей, поставленных в России по пьесам А. де Мюссе: «Каприз», «Дверь должна быть или открыта, или закрыта», «Осел и ручей», «Каштаны из огня», «Лорензаччо». Анализируются особенности постановок и актерской игры в разных театрах, освещена гастрольная жизнь спектаклей. Творчество А. де Мюссе значительно обогатило русскую театральную школу, утвердив торжество актера на сцене. Спектакли, поставленные по пьесам А. де Мюссе в период с 1837 по 1900 г., позволяют проследить изменения в отношении к романтической и салонной драматургии.

Ключевые слова: Альфред де Мюссе, русский театр, романтизм, А. М. Каратыгина, П. Н. Орленев, «Каприз», «Осел и ручей», «Лорензаччо».

А. В. Арканникова

Шаржи М. Блика на артистов петербургских театров

В работе исследуется сатирическая графика М. Блика. Рассмотрена специфика театрального шаржа, а также его отличия как от бытового шаржа, так и от другого ответвления сатирической графики — карикатуры. Проанализированы характерные особенности рисунка М. Блика, а также взаимосвязь между воспринимаемым художником театральным материалом и его итоговым воплощением в рисунке. Обнаружено и обосновано отклонение М. Блика от общих тенденций эпохи модерна, позволившее ему развивать новый вид театрального шаржа. В конце статьи дается несколько аргументированных предположений о личности самого М. Блика.

Ключевые слова: М. Блик, шарж, карикатура, сатирическая графика, модерн, театральный рисунок.

О. Н. Мальцева

«Вано и Нико» Роберта Стуруа. Внутреннее устройство и смыслообразование спектакля

Статья посвящена одной из последних постановок Роберта Стуруа, «Вано и Нико» (2018, Грузинский государственный театр им. Ш. Руставели). Пьесу написал сам режиссер. Она основана на рассказах современного грузинского писателя Э. Ахвледиани. Рассматриваются критические отклики на произведение. Выявляются составляющие и внутренние связи композиции

спектакля. Устанавливаются стороны драматического действия и прослеживается становление содержания спектакля. Определяется тип театра, по законам которого сделан спектакль.

Ключевые слова: Роберт Стуруа, спектакль «Вано и Нико», Грузинский государственный театр им. Ш. Руставели, поэтика спектакля, смыслообразование спектакля, поэтический театр.

Г. А. Жерновая

**Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила
(«Эвмениды»)**

В статье рассмотрена подсистема «хор — герой» на материале трагедии Эсхила «Эвмениды». Исследованы функции хора в построении внутренней коллизии главной героини, выявлена драматургия перехода противоречий в единство, противоположностей в гармонию.

Ключевые слова: хор, характер, внутренняя коллизия, различие, противоречие, антагонизм, противоположности, гармония.

И. Ю. Ветринский

Идеи Гэльского Возрождения в пьесе Брайана Фрила «Переводы»

Статья посвящена анализу сюжета и проблематики пьесы Брайана Фрила «Переводы» и описанию сценического освоения текста в ходе первой ее постановки. «Переводы» рассматриваются не только как самостоятельное драматургическое и сценическое произведение — пьеса анализируется в контексте идей и истории Гэльского Возрождения, что помогает выявить связи ирландского прошлого и современности.

Ключевые слова: ирландская драматургия, Гэльское Возрождение, Брайан Фрил, сценическая интерпретация.

К. Л. Датешидзе

Первые шаги в освоении актерской профессии

Именно на первом курсе закладывается фундамент того, что К. С. Станиславский определял как необходимость «быть, а не казаться». Методика, выработанная автором статьи за 45 лет педагогической работы, основана не на театральных упражнениях, используемых в подавляющем количестве актерских школ, а на осознанном и тщательном изучении законов, которые дала нам природа и по которым живет человеческий организм. Законы эти следует осознать, включить в свой профессиональный инструментарий, чтобы с первых шагов отучивать себя «играть» на сцене и приучать к тому, чтобы жить.

Ключевые слова: театральная педагогика, К. С. Станиславский, разные подходы к обучению актеров, методика обучения актера на первом курсе.

Ю. М. Красовский

Театр. Начало

Предлагаемый текст представляет собой попытку обобщения многолетнего опыта обучения актерской и режиссерской профессии в высшей театральной школе. Автор определяет основные принципы работы одной из мастерских Российского государственного института сценических искусств и останавливается на узловых моментах учебно-воспитательного процесса

на каждом этапе обучения. Первая статья посвящена особенностям набора в театральный институт.

Ключевые слова: театральная педагогика, мастерская, вступительные экзамены.

Б. В. Зон

К вопросу о способностях к сценической деятельности

Подготовка текста к публикации, вступительная заметка и публикация Ю. А. Васильева

В статье выдающегося театрального педагога Бориса Вульфовича Зона, написанной им на основе доклада, сделанного на конференции по проблемам способностей в июне 1960 г., раскрываются взгляды мастера на значение догадок, предположений о способностях абитуриентов во время вступительных экзаменов и на дальнейшее изучение и развитие способностей ученика во время его обучения в театральной школе. Особое место в размышлениях Зона занимает «способность к перевоплощению».

Ключевые слова: психология творчества, воспитание актера, определение способностей, критерии приема в театральную школу, перевоплощение актера в роли, К. С. Станиславский, М. Н. Ермолова.

Summary

Arina Khek

The fate of the drama of Alfred de Musset on the Russian stage of the 19th century

Alfred de Musset was a French poet, novelist and playwright of the 19th century, a disciple of romanticism. However, in his works the features which are contradictory for this school are discernible. In France plays written by Musset were appreciated with a deal of scepticism, unlikely in Russia where they were highly praised and frequently staged. It was for the Russian stage productions to contribute into Musset's theatrical recognition. Within the frameworks of the article the author analyses the fate of performances staged in Russia on the basis of such plays by A. de Musset as: *Caprice*, *The door must be either open or closed*, *The donkey and the stream*, *Chestnuts from the fire*, *Lorenzaccio*. The particularity of the performances and the art of acting at various theatres is considered. The tour history of the performances is also elucidated. Works by Musset significantly enriched the Russian theatrical tradition, having approved actor's triumph on stage. Performances staged on the basis of plays by Musset during 1837–1900 give an insight into the evolution of how romanticist and salon dramaturgy was treated.

Keywords: Alfred de Musset, Russian theatre, romanticism, A. M. Karatygina, P. N. Orlov, *Caprice*, *The donkey and the stream*, *Lorenzaccio*.

Alina Arkannikova

Caricatures by M. Blik on artists of St. Petersburg theaters

Within the frameworks of the article the satirical graphics by M. Blik are analysed. The particularity of theatrical caricature is considered, as well as its differences from both common caricature and another type of satirical graphics — cartoons.

The crucial peculiarities of M. Blik's manner are deconstructed, as well as the interrelation between theatrical material adopted by the artist and its resulting fulfillment in drawings. The deviation of M. Blik from the fundamental tendencies of the art nouveau period is discovered and proved. This peculiarity opened the way for M. Blik to develop a new kind of theatrical caricature. At the end of the article several reasoned assumptions about the personality of M. Blik are presented.

Keywords: M. Blik, caricature, cartoon, satirical graphics, art nouveau, theatrical drawing.

Olga Maltseva

***Vano and Niko* by Robert Sturua. The internal structure and meaning formation of the performance**

The article is devoted to one of the latest productions by Robert Sturua, *Vano and Niko* (2018, Georgian State Theatre named after Sh. Rustaveli). The play was written by the director himself. It is based on the stories of the modern Georgian writer E. Akhvlediani. Critical responses to the work are considered. The components and internal connections of the composition of the performance are revealed. The sides of the dramatic action are established and the formation of the content of the performance is traced. The type of theater, according to the laws of which the performance is made, is determined.

Keywords: Robert Sturua, *Vano and Niko*, Georgian State Theatre named after Sh. Rustaveli, the poetics of the performance, the semantic formation of the performance, the poetic theatre.

Galina Zhernovaya

Chorus and hero as a problem of character in Aeschylus' late tragedies (*Eumenides*)

The article reviews the subsystem "chorus – hero" in Aeschylus' tragedy *Eumenides*. It analyzed functions of the chorus in the construction of internal collision of main heroine, educed dramaturgy of transition of contradictions in unity, oppositions in harmony.

Keywords: chorus, character, internal collision, distinction, contradiction, antagonism, oppositions, harmony.

Ivan Vetrinsky

The Ideas of the Gaelic Revival in the play *Translations* by Brian Friel

The article is devoted to the analysis of the plot and problems of Brian Friel's play *Translations* and the description of the stage mastering of the text during its first production. *Translations* are considered not only as an independent dramaturgical and scenic work, but also fit the author into the context of the ideas and history of the Gaelic Renaissance, linking the Irish past and modernity.

Keywords: Irish drama, Gaelic Revival, Brian Friel, stage interpretation.

Kirill Dateshidze

The first steps in mastering of the acting profession

It is in the first year that the foundation is laid for what K. Stanislavsky defined as the need *to be, not to seem*. The methodology developed by the author of the article over 45 years of pedagogical work is based not on theatrical exercises used in the overwhelming number of acting schools, but on a conscious and thorough study of the laws that nature gave us and according to which the human body lives. These laws should be understood, included in your professional toolbox, in

order to wean yourself from *playing* on stage from the first steps and teach yourself to live.

Keywords: theatre pedagogy, K. Stanislavsky, different approaches to teaching acting, methodology for teaching an actor in the first year.

Yuriy Krasovskiy

Theatre. The beginning

The proposed text is an attempt to summarize the many years of experience in teaching the acting and directing professions at a higher theatre school. The author defines the basic principles of the work of one of studio of the Russian State Institute of Performing Arts and dwells on the key moments of the educational process at each stage of training. The first article is devoted to the peculiarities of recruiting for a theatre institute.

Keywords: theatre pedagogy, acting and directing studio, entrance exams.

Boris Zon

On the question of the ability to stage performance

Preparation of the text for publication, introductory note and publication by Yury Vasiljev

The article, written by the outstanding theater teacher Boris Zon on the basis of a report made at a conference on the problems of abilities in June 1960, reveals the views of the master on the meaning of guesses, assumptions about the abilities of applicants during the entrance exams and on the further study and development of the student's abilities during his studies at drama school. A special place in the Zone's reflections is occupied by the ability to reincarnate.

Keywords: psychology of creativity, education of an actor, determination of abilities, criteria for admission to a theatre school, reincarnation of an actor in a role, K. Stanislavsky, M. Ermolova.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 10.12.2021. Формат 70х100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,1. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 3317.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А.