

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

1/2023

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ГИТИС

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
1/2023**

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Сайт журнала: <https://www.gitis.net/almanac/>

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным направлениям:

Теория и история культуры, искусства; Виды искусства
(«Театральное искусство»; «Музыкальное искусство»;
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»;
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство
и архитектура»; «Хореографическое искусство»);
Русская литература и литературы народов
Российской Федерации.

© Российский институт театрального искусства –
ГИТИС, 2023
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2023

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин

доктор филологических наук,
профессор Саратовского национального
исследовательского государственного
университета имени Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова

кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению
(Стокгольмский университет),
Москва, Россия

А. Г. Колесников

доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова

PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики,
Москва, Россия

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS
GITIS

The journal is registered
at the Federal Supervision Service
for compliance with the law
in the sphere of mass communications
and the protection of cultural heritage.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Journal website: <https://www.gitis.net/almanac/>

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
Theory and history of culture and art; Categories
of art ("Theatre art"; "Music art"; "Film, television
and other screen arts"; "Fine arts, crafts,
and architecture"; "Choreographic art");
Russian literature and literature of the nations
of the Russian Federation.

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2023
© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2023

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
1/2023**

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin
D.Sc. in Philology, Professor of Saratov State
University, Saratov, Russia

EDITORIAL

Maria S. Berlova
Cand. Sc in Art Studies,
PhD in Theatre Studies (Stockholm University),
Moscow, Russia

Alexander G. Kolesnikov
D.Sc. in Art Studies, Professor,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

Natalie S. Ryabchikova
PhD in Film Studies, Lecturer,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia

4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

К. Л. Мелик-Пашаева, кандидат искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Ю. Л. Альшиц, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Д. А. Бертман, профессор, народный артист России, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Л. Д. Бугаева, доктор филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

В. Е. Головчинер, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия

И. Н. Гращенкова, доктор искусствоведения, Гильдия режиссеров Союза кинематографистов Российской Федерации, Москва, Россия

В. Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

С. В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

В. В. Иванов, доктор искусствоведения, ГИИ, Москва, Россия

О. В. Калугина, профессор, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия

С. В. Кекова, доктор филологических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

А. С. Корндорф, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ГИИ, Москва, Россия

Н. И. Кузнецов, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Е. М. Левашёв, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Л. И. Лифшиц, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. Г. Литаврина, доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. Е. Мариевская, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

С. В. Наборщикова, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия

Ю. М. Орлов, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Т. В. Портнова, доктор искусствоведения, профессор, РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия

Елена Ранди, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуя, Италия

Е. В. Сальникова, доктор культурологии, в.н.с., ГИИ, Москва, Россия

В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

В. Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Москва, Россия

Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Н. М. Цискаридзе, профессор, народный артист России, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Н. А. Шалимова, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Е. Г. Хайченко, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

А. Л. Ястребов, доктор филологических наук, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector, GITIS, Moscow, Russia

Karina L. Melik-Pashayeva, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Yury L. Alshits, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, World Theatre Training Institute Akt-Zent, Berlin, Germany

Alexey V. Bartoshevich, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Dmitry A. Bertman, People's Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Lyubov D. Bugaeva, D. Sc. in Philology, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Valentina E. Golovchiner, D. Sc. in Philology, Professor, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russia

Irina N. Grashchenkova, D. Sc. in Art Studies, Guild of Film Directors, Russian Union of Cinematographers, Moscow, Russia

Vitaly N. Dmitrievsky, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Sergey V. Zhenovach, Honored Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Vladislav V. Ivanov, D. Sc. in Arts, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Olga V. Kalugina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia

Svetlana V. Kekova, D. Sc. in Philology, Professor, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Anna S. Korndorf, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai I. Kuznetsov, D. Sc. in Art Studies, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Evgeny M. Levashev, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Lev I. Lifshits, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Marina G. Litavrina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Natalya E. Maryevckaya, D. Sc. in Art Studies, Professor, VGIK n.a. S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

Svetlana V. Naborshchikova, Professor, D. Sc. in Art Studies, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Gnessins' Academy of Music, Moscow, Russia

Yuri M. Orlov, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Tatiana V. Portnova, D. Sc. in Art Studies, Professor, Kosygin University, Moscow, Russia

Elena Randi, PhD, Professor, University of Padua, Italy

Ekaterina V. Salnikova, D. Sc. in Cultural Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Vidmantas U. Silyunas, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Valentin N. Tkachev, D. Sc. in Architecture, Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Dmitry V. Trubochkin, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai M. Tsiskaridze, People's Artist of Russia, Professor, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Nina A. Shalimova, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Elena G. Khaichenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Andrey L. Yastrebov, D. Sc. in Philology, Professor, GITIS, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-ЛЕТИЮ ОСТРОВСКОГО

Н. В. Песочинский

- 10 **«НАЗАД К ОСТРОВСКОМУ»: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСТАНОВКИ
КЛАССИКИ В РЕЖИССЕРСКОМ ТЕАТРЕ 1920-Х ГОДОВ**

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

М. С. Берлова

- 27 **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОЕДИНОК ЕКАТЕРИНЫ II И ГУСТАВА III:
ДРАМАТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ МОНАРХОВ ВО ВРЕМЯ
РУССКО-ШВЕДСКОЙ ВОЙНЫ (1788–1790)**

А. Н. Зорин

- 46 **МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ «РЕВИЗОРА» И РАЗНОСТОРОННОСТЬ
ГОГОЛЕВСКОГО ВЗГЛЯДА НА ТЕАТР**

И. О. Волков

- 67 **И. С. ТУРГЕНЕВ — ЧИТАТЕЛЬ ДРАМЫ Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА
«ДЕНЬГИ» (ПО МАТЕРИАЛАМ БИБЛИОТЕКИ ПИСАТЕЛЯ)**

П. Н. Гордеев

- 87 **«СЧИТАЮ ВАС ОЧЕНЬ БЛИЗКИМ МНЕ ЧЕЛОВЕКОМ...»:
Е. К. МАЛИНОВСКАЯ, В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
И ДРУГИЕ В 1935–1942 ГОДАХ**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Д. Р. Биккулова

- 104 **КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ
РОССИИ 1920-Х ГОДОВ**

Ю. Б. Абдоков
114 **ВОЗРОЖДЕННЫЙ ВАЙНБЕРГ.
СЮИТА ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ОР. 26.
ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА**

Ю. В. Бовт-Тищенко
133 **МЮЗИКЛ «МИЛАЯ ЧАРИТИ» И «ФОРМУЛА СТИЛЯ»
ХОРЕОГРАФА РОБЕРТА ФОССИ**

КИНОАРХИВ

Н. Н. Корнацкий
146 **СТУДИЯ «ДИСНЕЙ» В 1975 ГОДУ: РАССКАЗЫВАЕТ Ф. С. ХИТРУК**

ШКОЛА СЦЕНЫ

Н. А. Зверева
167 **О МАРИИ ОСИПОВНЕ КНЕБЕЛЬ И МЕТОДЕ
ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

О. Ю. Рахальская
187 **МИР МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА**

ХРОНИКА

Е. В. Шахматова
196 **СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ
ЭПОХИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ВЛИЯНИЕ ВОСТОКА**

CONTENTS

200th ANNIVERSARY OF ALEXANDER OSTROVSKY

Nikolai V. Pesochinsky

- 10 **“BACK TO OSTROVSKY”:** DECONSTRUCTION OF STAGING CLASSICS IN A DIRECTORIAL THEATRE OF THE 1920S

RUSSIAN THEATRE HISTORY

Maria S. Berlova

- 27 **A LITERARY DUEL BETWEEN CATHERINE II AND GUSTAV III:** THE DRAMATIC WORKS OF THE MONARCHS DURING THE RUSSO-SWEDISH WAR (1788–1790)

Artem N. Zorin

- 46 **THE METATHEATRICALITY OF “THE GOVERNMENT INSPECTOR”** AND GOGOL’S MULTIDIMENSIONAL VIEW OF THEATRE

Ivan O. Volkov

- 67 **IVAN TURGENEV AS THE READER OF DRAMA “MONEY”** BY EDWARD BULWER-LYTTON (ON THE MATERIALS OF TURGENEV’S HOME LIBRARY)

Petr N. Gordeev

- 87 **“I CONSIDER YOU A VERY CLOSE PERSON TO ME...”:** E. K. MALINOVSKAYA, V. I. NEMIROVICH-DANCHENKO AND OTHERS IN 1935–1942

ART. MOTION IN TIME

Diana R. Bikkulova

- 104 **CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES IN 1920s** RUSSIAN OPERA THEATRE

Yuri B. Abdokov

- 114 **WEINBERG REVIVAL. SUITE FOR THE SYMPHONY ORCHESTRA
OP. 26: TIMBRAL POETICS**

Iuliia V. Bovt-Tishchenko

- 133 **"SWEET CHARITY" AND THE FORMULA OF ROBERT FOSSE'S
CHOREOGRAPHIC STYLE**

THE FILM ARCHIVE

Nikolay N. Kornatsky

- 146 **DISNEY STUDIO IN 1975: FYODOR KHITRUK REPORTS**

THE STAGE SCHOOL

Natalya A. Zvereva

- 167 **ABOUT MARIA OSIPOVNA KNEBEL AND HER METHOD
OF EFFECTIVE ANALYSIS**

REVIEW

Olga J. Rakhalskaya

- 187 **THE WORLD OF MIECZYŚLAW WEINBERG**

CHRONICLE

Elena V. Shakhmatova

- 196 **THE FORMATION OF K. S. STANISLAVSKY'S SYSTEM
IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE CULTURE: INFLUENCE
OF THE EAST**

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26
УДК 792.03(=161.1):792.09

Н. В. Песочинский
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5271-9007

«Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов

АННОТАЦИЯ

Отмечаемое в 1923 году столетие А. Н. Островского дало импульс серьезному скачку в истории режиссуры. Островский оказался первым классиком, пьесы которого поставили почти одновременно (в течение трех лет) во всех направлениях русской режиссуры. В созданной А. Я. Таировым «Грозе» Московского Камерного театра (1924) в центре спектакля оказался миф русской души вне границ времени. Мифологическим методом был освоен психологический облик персонажа драмы XIX века. Впервые соединились такие компоненты, как мифологическое мышление, конструктивизм и концепция «тайного мистицизма русской души» Островского.

С площадной, балаганной традицией связана авангардная постановка С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). Именно в ней впервые в истории русского театра были использованы принципы открытой актуализации классической пьесы, циркизация драмы, кинофикация театра, «монтаж аттракционов».

«Доходное место» Вс. Мейерхольда (Театр Революции, 1923) связано с русским романтизмом, в нем выявлено двоемирие, противопоставлены душевная реальность и материальная повседневность. Метафорический спектакль строился по сходному с музыкой принципу развития тем. А в «Лесе» (1924) режиссер противопоставил три жанровых и смысловых пласта: эстетику высокого романтизма, фарс и театрализацию жизни. Режиссерский принцип — визуальная динамизация диалога с гиперболической экспрессией.

Станиславский в работе над постановкой «Горячего сердца» (МХАТ, 1926) шел к феномену психологического гротеска. Спектакль воспринимался большинством критиков как сатирический, обличительный. Станиславский не терял интереса к мотивам человеческого поведения, искал действенные механизмы театрального характера, эквивалентные подлинной жизни человека и способам его мышления.

Скачок в открытии феномена Островского в первой половине 1920-х годов сформировал основные пути, по которым развивался русский театр в XX веке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, советский театр, режиссура, А. Н. Островский, К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, С. М. Эйзенштейн, А. В. Луначарский, конструктивизм, монтаж аттракционов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26
УДК 792.03(=161.1):792.09

Nikolai V. Pesochinsky
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5271-9007

“Back to Ostrovsky”: Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s

ABSTRACT

Ostrovsky's centenary in 1923 gave impetus for a major leap in the history of directing. Ostrovsky turned out to be the first author whose plays were staged almost simultaneously (within 3 years) in all styles of Russian directing.

Alexander Tairov staged “The Storm” at the Moscow Kamerny Theatre, in 1924, by mythologizing Ostrovsky's tragedy. The myth of the Russian soul outside the boundaries of time turned out to be in the center of his performance. The psychological portrayal of the 19th-century drama's character was mastered by the mythological approach. Such components as mythological thinking, constructivism, and the concept of Ostrovsky's secret mysticism of the Russian soul were combined for the first time. Actress Alisa Koonen delved into the archetype of the heroine. The avant-garde production of Sergey Eisenstein's “Enough Stupidity in Every Wise Man” at the First Workers' Theatre of Proletkult (1923) was connected with the ancient tradition of the fairground booth show. For the first time in the history of the Russian theatre, a director used the principles of open actualization of the classic play, the connections between drama and the circus, cinematic methods in the theatre, and a “montage of attractions”.

“A Profitable Position” staged by Vsevolod Meyerhold (Theatre of the Revolution, 1923) was associated with Russian romanticism. The production revealed the two worlds — the spiritual reality in the opposition to the material everyday life. The metaphorical performance was built according to the principle of a thematic development similar to music.

In “The Forest” at the Meyerhold Theatre (1924), the director contrasted three genres and semantic layers: a farcical level, a love line, as in Russian romanticism of the 19th century, and a layer that united the structure — acting and theatricality (the leitmotif of actors and acting). The visual dynamic of the dialogue with hyperbolic expression became the director's principle approach.

In his work on the production “An Ardent Heart” (Moscow Art Theatre, 1926), Stanislavsky created the phenomenon of the psychological grotesque. The performance was perceived by most critics as satirical and accusatory. Stanislavsky did not lose interest in the motives of human behavior, especially of a theatrical nature, and revealed a certain way of human thinking.

The progress in the new discoveries in Ostrovsky's dramaturgy in the first half of the 1920s shaped the main courses in which the Russian theatre was developing in the 20th century.

KEYWORDS

Russian theatre, Soviet theatre, directing, A. N. Ostrovsky, K. S. Stanislavsky, V. E. Meyerhold, A. Ya. Tairov, S. M. Eisenstein, A. V. Lunacharsky, constructivism, installation of attractions.

За первые 25 лет своей истории режиссура почти не замечала пьес А. Н. Островского. До начала 1920-х годов из 56 спектаклей К. С. Станиславского в Алексеевском кружке вышли лишь три постановки по пьесам Островского, а в МХТ — одна «Снегурочка» в 1900 году. Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1910), В. И. Немирович-Данченко — «На всякого мудреца довольно простоты» (1910). У Мейерхольда из 280 постановок до начала 1920-х годов — 15 пьес Островского в Товариществе новой драмы в 1902–1904 годах, и только через 12 лет в столичном театре была поставлена «Гроза».

Модель театра второй трети XIX века, связанную с Островским, режиссура обходила стороной. Как доказывал Б. И. Зингерман, театральная система, которая сформировалась в постановках новой драмы, вытесняла «классическую» систему. Станиславский и Немирович-Данченко выступали «в роли непримиримых и последовательных новаторов, пытаясь истолковать произведения, созданные в границах прежней театральной системы, по законам новой системы, которая с такой силой заявила о себе в чеховских спектаклях Художественного театра» [1, с. 213].

Для режиссерского спектакля первых десятилетий XX века на любом материале почти обязательными стали: разрушение событийной структуры действия; многолинейная или аналитическая, или обратная композиция; отказ от персонификации конфликта; система персонажей «без героя»; тематические модуляции; жанровые трансформации; отказ от единства характера и вообще от реально-бытовой принадлежности действующего лица; дискурс бессознательного с углублением в психоанализ или в символические проекции сценической «жизни».

Позднее в «театральном традиционализме» режиссура учится эстетике и приемам «подлинно театральных эпох», архаичных или предшествующих второй половине XIX столетия: Средневековье, барокко, классицизм, комедия дель арте, романтизм, феномены театров Мольера и Пушкина. Эта установка стала программной в период влияния художников «Мира искусства» в МХТ, не говоря об исканиях Евреинова, Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова.

Но ровно век назад столетие Островского дало импульс серьезному скачку в истории режиссуры. От соединения конфликтных на тот момент компонентов — режиссерского искусства, как оно сложилось в разных моделях, и драматургии Островского — появились новые типы театра, имеющие структурную и эстетическую определенность. В обратной перспективе нам сейчас ясно: тогда взаимодействие режиссуры с пьесами Островского не только определило новизну интерпретаций пьес, освобождение тех пластов в них, которые были недоступны в актерском театре «классической» модели XIX века, но и позволило раскрыть другие художественные методы театра. Из нашего времени можно увидеть, что спектр театральных систем, появившийся там и тогда, существует до сих пор, лишь с несколькими дополнениями в эпоху посттеатра.

П. А. Марков заметил в театре начала 1920-х годов радикальную тенденцию: «театрально-сценически следовало разложить современный театр,

понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм» [2, с. 80]. И тут компонентом театральной химии оказался именно Островский. Он давал режиссуре иную художественную субстанцию, в отличие от, например, Расина, Мольера, Гюго или Кальдерона, а именно: с обобщением российской реальности, с типом мышления, действием и пониманием человека в сложных категориях XIX века.

Когда (отчасти по юбилейному поводу, по совету из Наркомпроса) на Островского обратила внимание уже всевластная к тому моменту режиссура, стало возможным разрушить существовавший механизм подхода к тексту классика и к модели постановок второй половины XIX века. Произошел в прямом смысле процесс деконструкции по Деррида: разбор, казалось бы, цельного феномена на составные части с целью понять, как устроено целое и как оно работает, провоцирует процесс разрушения стереотипов или включения понятий в новые контексты, понимание посредством разрушения.

Призывы Луначарского сыграли провокационную роль. Позже он пояснял: «в лозунге “назад к Островскому” я хотел сказать о необходимости вернуться к театру реалистическому, социально-психологическому, социально-содержательному» [3]. Луначарский как бы не замечал всего, что произошло в театре с момента постановок Чехова, после основания МХТ, предлагал вернуться назад и идти от середины XIX века другим путем. «Я утверждал и утверждаю, что Островский и его театр, а также и та манера играть, которую на его пьесах упрочили Садовские, Мартыновы, Васильевы в Москве и Петрограде, являются для нас массивом, до которого мы должны докопаться, чтобы твердою ногою стать там и отсюда повести линию нового реалистического, учительного и вместе с тем монументального народного театра» [4, с. 141–142]. Во многих статьях нарком тогда повторял, что «театр пролетариата не может не быть бытовым, литературным и этическим» [4, с. 204].

После выдающегося сезона 1921/22 года с «Великодушным рогоносцем», «Ревизором» с М. Чеховым, «Принцессой Турандот», «Гадибуком», «Федрой», «Жирофле-Жирофля» названные свойства театра воспринимались как бессмысленный консерватизм, разрушение гораздо более увлекательного и современного художественного мира. Режиссеры удрученно реагировали на предлагаемые эстетические параметры: «реалистический», «учительский», «социально-психологический», «бытовой». Выступление Луначарского в Малом театре в дни юбилея Островского 13 апреля 1923 года саркастически пересказывал в письме О. С. Бокшанской Немирович-Данченко: «Луначарский говорил замечательную речь, смысл которой очень знаменателен... попытка создать сразу свою новую культуру приводит к кривляниям и гримасам, к открытиям Америки, которая уже открыта, надо только знать дорогу к ней. Поэтому: назад! Назад к Островскому! Назад к знаменитой кучке музыкантов! Назад к передвижникам! Назад к русскому роману! — в стенах Малого театра эта речь имела успех замечательный, потрясающий» [5, с. 467]. (Немирович-Данченко обратился к Островскому много позднее, в другую эпоху, в 1934 году, «шекспиризируя» «Грозу».) Созвучный нашей теме

о режиссуре и об Островском лозунг наркома «Назад к передвижникам», подхваченный Ассоциацией художников революционной России (АХРР), был аналогично воспринят в художественной среде. «Лозунг Луначарского “назад к передвижникам” подразумевал откат искусства после весьма существенных образных, художественно-пластических завоеваний» [6, с. 152].

Луначарский впоследствии разъяснял, что говорил не только об Островском как таковом, но и о необходимости создания новых пьес в перечисленных художественных параметрах, отражающих новую социальную реальность, и о том, что режиссура должна вернуться к приоритету пьесы, к «литературности» театра и ставить такие пьесы. Газета «Правда» тем временем напечатала статью В. Блюма о непонятной «вспышке пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства» [7, с. 59].

Мастера режиссуры — Таиров, Мейерхольд, Эйзенштейн, Станиславский, каждый по-своему преодолевшие «литературность» и названные эстетические границы, — устроили «праздники непослушания» и показали, что в их постановках популярные пьесы Островского откроются на уровне самого современного искусства.

Островский оказался первым классиком, которого поставили почти одновременно (в течение трех лет) во всех направлениях русской режиссуры. Подход к пьесам XIX века искался сразу в двух противоположных перспективах — из своей современности и в то же время из более отдаленных, чем XIX век, систем театральности.

А. Я. Таиров переформулировал пресловутый лозунг: «*вперед — через Островского*». Его путь — к трагической мифологии режиссерского спектакля. По методу Таирова предмет театра — сущность страсти, имеющая лишь разные исторические маски, природа страсти. Здесь можно думать о параллелях с теорией архетипов, архаических составляющих бессознательного по Юнгу, разрабатывавшему эти идеи со второй половины 1910-х годов. Цель актерской техники — обнаруживать первоначальные эмоции: страх, гнев, радость, страдание — и дальше сложнейшим образом комбинировать их в развитии действия образа и в соотношении с другими образами спектакля. Выражение этой иероглифической партитуры архетипов глубинных эмоций происходит исключительно театральными средствами: образным движением, речью в музыкально-поэтической организации.

Таиров поставил в МКТ «Грозу» в 1924 году, *мифологизировав* трагедию Островского. Трагедию — это принципиально. Миф русской души вне границ времени видели в пьесах Островского и современники, это глубоко обосновывал Аполлон Григорьев. Роль Катерины у Алисы Коонен была в таком ряду: Саломея — Джульетта — Федра — Катерина — Эбби в «Любви под вязами» О’Нила (автора, углубившегося в психоанализ).

Но Островский не Расин и не Уайльд, Катерина не Федра и не Саломея. Здесь появился другой тип персонажа и, следовательно, другой тип трагизма. В развитии от истоков архаического мифа и на полпути к психоаналитической проекции выстраивалось принципиально новое содержание.

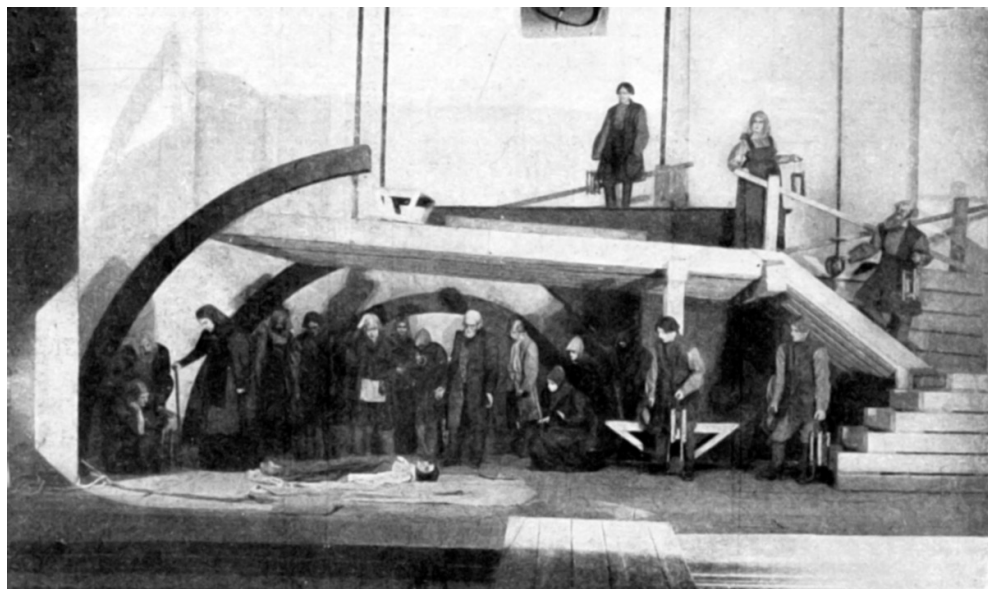


Фото 1. Финал спектакля «Гроза». Московский Камерный театр. Из архива Московского драматического театра имени А. С. Пушкина / Finale of the play "The Storm". Moscow Chamber Theatre. From the archive of the Moscow Pushkin Drama Theatre. URL: <https://teatrpushkin.ru/spektakli/detail/groza/#header-gal-5>

Мифологическим методом был освоен психологический состав персонажа драмы XIX века. Впервые соединились такие компоненты, как мифологическое мышление, конструктивизм и концепция «тайного мистицизма русской души» Островского. Трагизм был не только в гибельном противостоянии Катерине мертвящего мира, но и внутри героини с ее трагической виной. Внутреннее гибельное противоречие формулировалось как борьба между «понизовой вольницей» и принципами домостроя. В трагедийной системе обобщался феномен быта как гибельной среды для души (фото 1). Трагизм также проецировался внутри души героини: в забитой домостроем Катерине вырастала невозможная для нее в сознательном измерении страсть двойственной природы — как свобода и как табуированный, гибельный способ существования, гибель как освобождение. Коонен углублялась в архетип героини. Визуально у Катерины ординарный повойник на голове (бытовое подобие), но актерская игра строилась на метафоричной подавленности поз, надорванности в движении, нейтральная речь оформлялась как вокализированный говор. Многие персонажи решались по обобщенному принципу — как маски мифа, как архетипы, свойственные человеческой природе в любой исторической эпохе и географической среде.

В спектакле было разработано ритмически-музыкальное произнесение текста, осуществлена напевность речи, заложенная автором. Фоном действия шло постоянное пение хора (которым руководил А. В. Александров, впоследствии ставший создателем хора армии и автором нашего национального гимна).

Пространство трагедии решалось в минималистской графике конструктивизма. Функции перемен пространства решал мост через сцену. Сцену покрывал церковный купол. Справедливо вспоминалась простота античного театра. Таиров тяготел к крайним театральным жанрам, к арлекинаде и мистерии. Спектакль МКТ, эстетически принадлежащий XX веку, новый, радикальный, в то же время имеет истоком условно «классическую», более традиционную, чем XIX век, даже архаичную систему спектакля. Таиров, вероятно, был первым в создании мифологического типа режиссерского спектакля, много раньше, чем Арто, Брук, Сузуки, Терзопулос, Барба, Васильев. Как у них (позднее), в Московском Камерном театре не совершалась реконструкция старой театральной формы, но в разном материале, включая драму XIX века, обнаруживались метафорические, метафизические, антропологические уровни.

С другой древней традицией — площадной, балаганной — можно связать вполне авангардную постановку С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). Именно в этой постановке впервые в истории русского театра был использован принцип открытой актуализации классической пьесы, в том или ином виде почти всегда присутствующий и в современном нам театре. Пьесу переписал С. М. Третьяков. Были сохранены конструкция, система и взаимодействие персонажей, а реалии заменены на современные: Глумов отправляется в белоэмигрантский Париж и разоблачает его. Иными словами, остается в силе смысловая схема, конфликт, а многие игровые механизмы «вычитаны» из пьесы и обострены: эксцентрическая ситуация обмана, двойная игра, издевательство молодого мошенника над «старым миром». Конструкция остается, но на нее накладываются другие, оригинальные реалии сюжета и действия. Учитывая знакомство части публики с оригиналом, можно думать, что «деконструкция» подразумевается и идет открытая игра со «старым» текстом, выяснение его новых значений — вполне по правилам постмодерна.

Другой важный закон «Мудреца» — *циркизация* драмы. С его помощью возникало несколько эффектов. Один — жанровый: преувеличение, эксцентрическая игра ситуациями и образами. Обострение формы до клоунады как смыслового средства разоблачения. Очень явственно реализован принцип (вообще свойственный режиссуре) — действие не подразумевается, а визуализируется (в данном случае — в знаковой форме). Все, о чем говорится, что подразумевается сюжетом сцены, происходит на сцене на самом деле визуально, предметно. Часто извлекается эффект расхождения «внешнего» содержания действия (в нормах быта и приличий) и сущности, которую можно выявить воплощением иносказания. Кроме того, цирк — это реальное действие, а не его имитация. Этим достигается и эффектность действия, и другой способ вовлеченности зрителя в восприятие реально опасного, по-новому «драматического» момента. Приведем пример такого момента: Крутицкий (в спектакле генерал Жоффри — артист А. Антонов) «в поход собрался», и Клеопатра Львовна Мамаева (В. Янукова) влезает на шест со словами «Караул! Он меня оккупирует». Голутвин (артист Г. Александров),



Фото 2. Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Первый рабочий театр Пролеткульта. Опубликовано: Петербургский театральный журнал. 2019. № 3 (97) / A scene from the play “Enough Stupidity in Every Wise Man”. The First Workers’ Theatre of Proletkult. Published: Petersburg Theatre Magazine. 2019. No. 3 (97)

похитив дневник (в спектакле — коробку с киноплёнкой), в разговоре с Мамаевой оказывался в сложном положении и действительно балансировал на наклонной проволоке. Экцентрика и другие цирковые формы, конечно, сочетались с традицией «разговорного» спектакля и раньше — и в классических фарсах, и в комедии дель арте, и в пантомиме разных эпох, в футуристических представлениях, но в системе драматического театра, на материале классической пьесы XIX века появились впервые (фото 2). Впоследствии абсурдизм, игровой театр, постмодернистский спектакль без этого представить себе невозможно.

Еще одно нововведение Эйзенштейна — кинофикация театра. Впервые в истории часть действия — «дневник Глумова», изображающий его похождения в Париже, — специально снята на киноплёнку, однако не как использование хроники у Пискатора или цитаты из фильмов с Чаплином у ФЭКСов, а в стиле спектакля, с участием тех же артистов в тех же ролях. Это обусловило совсем новый принцип монтажа сценического действия. Перемены планов, трюки и эффекты подмен в киноставке, ритм действия перешли и на сцену. Комедийное кино 1920-х годов повлияло на стиль игры на сцене — масочный, четкий, динамичный, оказалась реализована и биомеханическая «игра ракурсами». Немое кино с его визуальной экспрессивностью оказалось особенным образом срифмованным с биомеханической театральностью сценической — физической, телесной — игры. Биомеханика совпала с языком клоунады.

Важнейшее теоретическое основание «Мудреца» — «монтаж аттракционов». Эйзенштейн выдвинул новое понимание театрального действия: оно состоит из модулей определенных форм, которые сами по себе воспринимаются зрителем относительно независимо от «содержания», которым эти модули наполнены. При этом важно многожанровое строение спектакля и самостоятельное значение жанров составляющих его модулей, создание конструкции стыков жанров. Эйзенштейн обнаружил в феномене аттракционов «живую игру страстей — специфический для театра путь познания». «Аттракцион — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» [8, с. 282–283]. Профессиональные задачи автора спектакля были по-новому сформулированы на афише «Мудреца»: «Монтаж аттракционов (постановка, режиссура, планировка манежа, костюмы, реквизит)». Искусство монтажа оказалось шире того, что прежде считалось «постановкой».

У Эйзенштейна было много глубоких идей именно в развитии выразительных средств сценического искусства. Предсказав развитие театра на десятилетия вперед (и тут, и в «Мексиканце» с реальным боксерским боем, и в сайт-специфических «Противогазах»), сам он их не реализовал, уйдя в кино, но большинство элементов «Мудреца» повторились в игровом театре в конце XX века.

Из всех спектаклей эпохи столетия Островского «Доходное место» Мейерхольда (Театр Революции, 1923) кажется наименее радикальным, но именно здесь появился тип спектакля по пьесе XIX века, остающийся основным в отечественном театре до сих пор. Имело значение то, что режиссер и раньше видел в Островском драматурга, блестяще владеющего техникой «подлинно театральных эпох» (мастерское выстраивание интриги, эффектный диалог, масочное обобщение типизированных персонажей, игровая театрализация быта). Также он связывал Островского с русским романтизмом, когда можно выявлять двоемирие, противопоставлять душевную реальность материальной повседневности.

В этом спектакле, отмеченном композиционным совершенством, развивался важный принцип русского режиссерского театра, сейчас общепринятый (вылившийся в этюдный метод работы), но в то время расходящийся с традиционной «классической» моделью. Сценическое действие не иллюстрирует сюжет сцены, не является визуализацией ремарок и прямым отражением слов. Мизансценическая и действенная ткань становятся самостоятельным пластом содержательного действия, иногда с сюжетом расходящимся, вступающим с ним в смысловые отношения. Особенно заметно это в постановке пьес, в которых есть бытовое поведение персонажей. Театральный рисунок отходит от логики быта. Отметим, что в этом до сих пор заключается расхождение с английской и американской моделями постановки бытовых пьес — там часто артисты делают именно то, что предполагает бытовая ситуация.

Важный принцип этой модели спектакля — визуализация психологических мотивов действия персонажей. Полинка — М. Бабанова (фото 3), спускающаяся и поднимающаяся по лестнице вниз-вверх-вниз-вверх в нерешительности: уходить от Жадова или вернуться к нему. Или пластика Белогубова — В. Зайчикова, его поклоны начальнику с каждым поворотом на винтовой лестнице в его сторону, или умение Юсова — Дм. Орлова сжаться, входя в высокий кабинет, и вырасти, выходя из него.

Эстетический принцип в основе режиссуры «Доходного места»: *метафоризация* реальности. Пример — знаменитая сцена в трактире с шабашем чиновников, танцем Юсова в контрасте с одиноким Жадовым, открывающим собеседнику свое отчаяние, мечущийся свет и темнота, тоскливое пение «Лучинушки» и присутствующий при этом непотребно пьяный посетитель. Говорили о намеке на ирреальность, гофмановскую двойственность — и такое двоemiрие оказалось свойственным позднейшей режиссуре, европейской и русской.

В пространственном решении появился принцип конструктивистского минимализма, контраст условной среды с образными или исторически специфическими деталями (Шестаков) и обилие предметов, включенных в действие, как подсвечники, старинный медный оркестрион и номинально исторические костюмы персонажей, но выражающие характер персонажа и его оценку (сочувственную/ироническую).

В интерпретации пьесы привязка к конкретной бытовой среде ослабляется и акцентируются параллели с эпохой спектакля, имеющие общее этическое значение. В случае с «Доходным местом», например, мотивы честности/конформизма, темы бедности/богатства, бюрократии, актуальные для начала НЭПа. Это тоже принцип «мягкой актуализации», без которого и теперь не обходится почти ни одна постановка классического текста. Принцип пространственного решения также оказался общепринятым в дальнейшей истории театра: нейтральная конструктивная, почти абстрактная установка (позволяющая обобщенно, условно обозначать места действия, без конкретного иллюстрирования) и значащие детали, исторические костюмы, символический реквизит.



Фото 3. М. И. Бабанова в роли Полины. «Доходное место». Театр Революции. Архив Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина / M. I. Babanova as Polina. "A Profitable Position". Revolution Theatre. Archive of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. URL: <https://www.gctm.ru/2022/10/21/predmety-iz-sobraniya-babrushinskogo-muzeya-proillyustriruyut-rezhisserskie-eksperimenty-mejerholda-i-tairova-na-vystavke-gmii-o-ribtere/>

Драматургически Мейерхольд строил этот спектакль, отталкиваясь не столько от рассказывания истории, от движения сюжета, сколько по сходному с музыкой принципу развивающегося тематизма — одиночество лишнего человека (Жадов), ритуал чиновничьего мира, жизнь обывателей (Кукушкина, Юлинька, Белогубов), хрупкость и драматичные причуды любви (Полинька — Жадов). Принципы актерской игры позволяли сочетать характерные черты действующих лиц с театрализацией существования, с проекцией индивидуальных лиц в общечеловеческие типы, когда за одним персонажем видятся многие его отражения в мировом искусстве и в современной жизни.

Особенность «Доходного места» Мейерхольда в том, что, не прибегая к эффективности внешнего действия, режиссер выстроил действенную фактуру, отличающуюся от реалистического спектакля XIX века, выявил метафорические мотивы драмы Островского, неочевидную поэзию его театра, архетип романтизма русского театра как его «подлинно театральную эпоху».

«Лес» в Театре Мейерхольда (1924) был внешне более радикальным, чем «Доходное место», как будто уникальным авторским произведением современной режиссуры, но на самом деле он содержал много таких принципов, которые имели общее значение для развития режиссерской драматургии спектакля и эстетики театра в дальней перспективе.

Вопреки мнению о «прямолинейности» спектакля, он был как раз глубоким и сложным. В нем противопоставлялись три жанровых и смысловых пласта: фарсовый (мир «Пеньков»), любовная линия с сильным драматизмом несбыточности, близкая русскому романтизму XIX века, и третий, объединяющий структуру пласт, восходящий и к «Балаганчику», и к «Балагану» (как традиционалистской теории театра), и в какой-то степени к романтизму (скорее немецкому): игра и театральность — лейтмотив актеров и актерства. Вообще, в «Лесе» было много от разных «подлинно театральных эпох». Для Мейерхольда и до 1920-х годов, в период традиционализма, наряду с комедией дель арте, с барокко Кальдерона, театром Мольера, уже была первостепенно важна эстетика русского романтизма и гротеска: он ставил «Грозу», «Двух братьев» и «Маскарад» Лермонтова, всю трилогию Сухово-Кобылина. «Лес» аккумулировал эпохи «игрового» театра-балагана и романтизма. Не было реконструкции конкретных исторических сценических форм, но по законам режиссерской эпохи в новом игровом стиле утверждалась традиционная театральность. По словам П. А. Маркова, в «Лесе» «было достигнуто оформление Шекспирова театра российской современности» [9, с. 146]. Карнавальность «Леса» имела традиционалистскую основу (в отличие от футуристической чистоты игры и абстракции, как у Эйзенштейна). Эстетически это игровая условность в сочетании с резко реалистическими и даже натуралистическими элементами и с мотивами двоемирия. Надо пояснить этот романтический мотив: по некоторой аналогии с «Балаганчиком» тут присутствует сверхреальность театра, и именно актерам Несчастливцеву и Счастливецву, людям «ниоткуда», с «дороги цветов» японского театра, удастся решать судьбы и соединять влюбленных вопреки жизненным обстоятельствам. Причем по манере

существования и по облику актеры принадлежат только воображаемой реальности и никак не быту (фото 4).

Спектакль был построен по монтажному принципу, в чередовании развивающихся тем и на стыке разножанровых эпизодов.

В контрапункте сопоставлены три реальности: обыденность (фарсово представленная Гурмыжская со своим окружением); влюбленные (Аксюша, Петр), реальные, но поэтически «приподнятые» над бытом; и актеры извне этой реальности, вечные маски, живущие по своим нематериалистическим законам. Мейерхольду удалось решить проблему постановки комедий Островского: добиться равноценной силы всех трех реальностей, не подавить комизмом все остальное. В одной из рецензий было отмечено богатство эмоциональной партитуры постановки: «Если говорить о *гамме импрессий*, не дающих здесь зрителю передышки, то поистине это была не старая, темперированная гамма, а богатейшая — “четвертьтонная”! — последовательность смешного, трогательного, иронического, гневного, саркастического, пошлого, забавного, мещанского, героического, стихийного, рассчитанного, примитива, изысканности, грубого, нежности, пленительного, отталкивающего...» [10, с. 118]. Заметим, что критик сопоставляет драматическую ткань с додекафонической музыкой и перечисляет пары оппозиционных компонентов (смешное — трогательное и т. д.). И вывод: «Мейерхольд устанавливает у себя концертный рояль последнего выпуска — и великолепно разыгрывает на нем *нового*, своего собственного Рамо, Глюка и кого там еще» [10, с. 120]. Разыгрывает Мейерхольд



Фото 4. М. Г. Мухин в роли Несчастливцева, И. А. Пырьев в роли Буланова. «Лес». Театр имени Вс. Мейерхольда. Архив Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина / M. G. Mukhin as Neschastlivtsev, I. A. Pyryev as Bulanov. “The Forest”. Meyerhold State Theatre. Archive of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. URL: <https://www.gctm.ru/tour/tematicheskaya-ekskursiya-dlya-detey-istoriya-baletnoy-tufelki-copy-2-copy-5/>

Островского, именно Островского, его комедию, в которой обнаруживает такую стихию театральности и такое богатство оттенков смысла.

Значимый режиссерский принцип — динамизация диалога, физическое действенное решение драматической ситуации, которое сделано не иллюстративно, но по игровому принципу и, по выражению А. Слонимского, «с гиперболической экспрессией». «Если Несчастливцев у Островского воздействует на Восмибратова трагической декламацией — то у Мейерхольда разыгрывается грандиозная театральная буффонада с грохотом железного листа, ударами цимбалов, прыжками Счастливецца в костюме черта и т. д. Если Восмибратов говорит: “все отдам” — то по сцене летают полушубки, поддевки, сапоги и пр. Восмибратов стаскивает “все” даже с Петра. И потом это “все” тем же порядком возвращается на место — развернувшаяся лента движения как бы сворачивается обратно (т. е. кулак остается кулаком, несмотря на свою “честь”» [11, с. 68]. К традиции театра гистрионов или к символике восточного театра может быть отнесена гениальная сцена с гигантскими шагами, где одна реплика в пьесе («Денек в Казани, другой в Самаре, третий в Саратове») развернута в полет над землей молодых, влюбленных и, значит, свободных Аксюши и Петра, захватывающая поэтическая визуализация их внутренней жизни. В выражении психологии режиссура последовательно пользуется приемами метафорического театра — без этого языка невозможно представить себе ни одно направление в позднейшем драматическом искусстве. В «Лесе» важен масочный принцип актерской игры с обобщением сути персонажей в театральной форме, в игровом облике и в поведении небытового порядка, хотя с многочисленными жизненными деталями, в частности из быта 1920-х годов. Здесь была применена техника выхода из роли, «переключения», позволяющая подчеркнуть актерское «не-оправдание» отрицательного персонажа. Эти компоненты театрального языка, а также игра с предметами, разделение пространства на смысловые зоны (помещичья усадьба, деревенская «площадь», дорога актеров), использование титров-комментариев (в названиях тридцати трех эпизодов) соединились в модель традиционалистского и авангардного («Шекспирова» и «четвертьтонного») площадного зрелища. Метод оправдал себя: спектакль прошел абсолютно рекордное для всей истории отечественного драматического театра число раз — около 3000 в течение 12 лет [12, с. 160] — и оказал прямое влияние на отечественную режиссерскую школу.

Перехватив у И. Я. Судакова работу над постановкой «Горячего сердца» (МХАТ, 1926), против которой он вначале почти возражал, и неожиданно для самого себя увлекшись этой работой, Станиславский новаторски смело соединял несколько «линий» своего театра — зрелищно-натуралистическую, сказочно-фантастическую, «интуиции и чувства». Он шел к феномену *психологического гротеска*. Никогда принципиально не подчиняя себя литературной логике драматического текста, он повел репетиции в методе импровизации. В спектакле сюжетная схема была покрыта ковром *lazzi* — шуток, свойственных театру. Б. И. Зингерман открыл, что это была «новая, до сих пор недостаточно изученная

концепция театрального гротеска как импровизации» [13, с. 244]. Интерпретация пьесы казалась настолько вольной, что на одном из показов В. В. Лужский проверял по книге, соблюдают ли актеры авторский текст [17, с. 264].

Главными аспектами метода были карнавальность и психологическое наполнение гротескной формы. А. И. Пиотровский отмечал, что основной тон спектакля — «буйная разбитная игра старинных площадных балаганов и ряженых гуляний» [15, с. 85]. Игровая стихия была организована генеральным мотивом, в котором невозможно не увидеть актуализации пьесы: «варвары, дикари, получившие власть» [14, с. 104], в конфликте с которыми молодые персонажи бессильно сопротивляются «рассейскому “хамодержавию”» [14, с. 108]. Критик партийной газеты «Правда» чувствовал крамолу: «В такой трактовке, в таком исполнении Островский жив и нужен, и даже (боязно сказать!) своевременен» [14, с. 115].

Станиславский выстроил спектакль по своему режиссерскому сюжету: Хлынов театрализует жизнь. Отказываясь от исторической достоверности, от жизнеподобного изображения конкретной среды, режиссер сценически воплощал смысл в том, как разворачивал скоморошьи, балаганные сцены затей Хлынова. Они стали эстетической нормой для всей композиции. «Нельзя, ярко, театрально, в духе народной буффонады решая сцену Хлынова и сцену в лесу, у сарая, менее выразительно показать приезд Хлынова к Градобоеву, нельзя не искать острой выразительности для сцен во дворе у Курослепова. Получится стилистический разнобой», — пояснял Станиславский [16, с. 315] (фото 5).

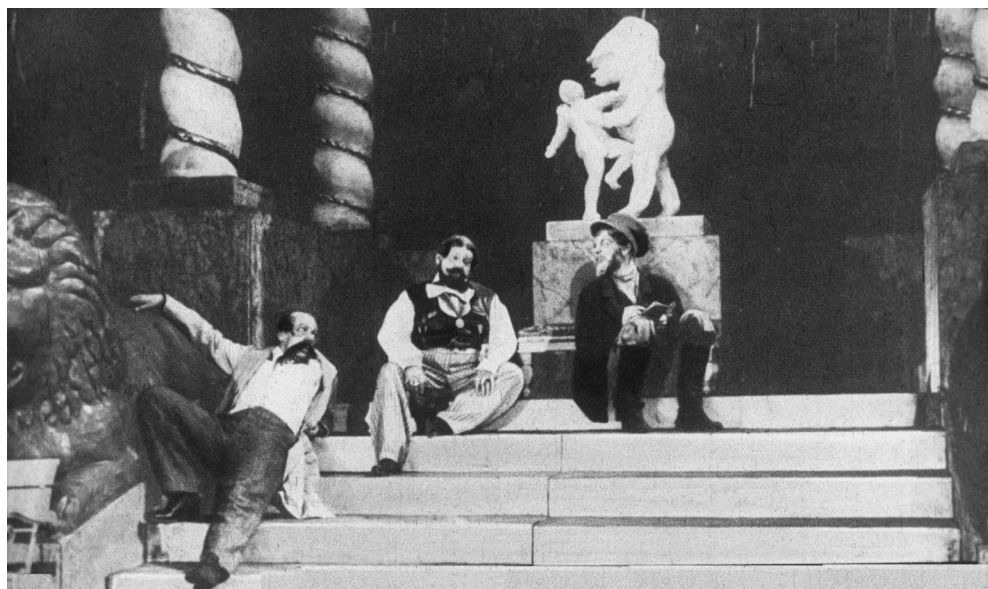


Фото 5. Сцена из спектакля «Горячее сердце». Московский художественный академический театр. Кадр из диафильма «Великий русский драматург А. Н. Островский (1823–1886)». «Диафильм» Госкино СССР, 1959. Кадр 41 / A scene from the play “An Ardent Heart”. Moscow Art Theatre. A frame from the filmstrip “The great Russian playwright A. N. Ostrovsky (1823–1886)”. Filmstrip, Goskino USSR, 1959. Frame 41. URL: <https://diafilm.net/diafilm/3693-velikiy-russkiy-dramaturg-a-n-ostrovskiy-1823-1886>

Достигнутую режиссурой степень фантазмагорического преувеличения характеризует формулировка А. И. Пиотровского: «гримасничанье звериных чиновничьих рыл» [15, с. 85]. Критик обнаруживал в спектакле, однако, не более или менее реальных чиновников, а играющих клоунов. О Хлынове-Москвине сказано, что «шутовской “Царь Максимилиан” деревенских игрищ прощупывается в этой пьяно притоптывающей, присвистывающей, дурачащейся фигуре исконного “рыжего”. Его свита, в особенности в совершенно балаганно построенной сцене ряжения и страхов, нелепая и крикливая Матрена-Шевченко, отчасти и Курослепов-Грибунин, из того же превосходного ряда усложненных психоаналитической техникой, по существу же шутовских масок русского балагана» [15, с. 85–86].

О психоаналитической технике сказано не случайно. Станиславский пытался отыскивать укорененный и скрытый в психике импульс существования персонажей в агрессивном мороке. В. Г. Сахновский видел корни безобразия диких клоунов в их состоянии тоски и «надрыва», он сопоставлял их с персонажами Достоевского, в частности спектакля МХТ «Бесы», он видел в спектакле «проникновение в глубину “национального”» [14, с. 118], то есть по-своему реализовался важнейший аспект творческой философии Островского — осознание и сценическое воплощение национального характера.

Новым для метода актерского искусства в МХТ было и признание «амбивалентного самочувствия актера на сцене» [14, с. 106], когда в сценическом существовании есть одновременно две перспективы роли: персонажа и актера. Перспектива актера для всех систем театра 1920-х годов была определяющей. А Станиславский не отказывается от феномена «артисто-роли», от перспективы персонажа. Спектакль «Горячее сердце» воспринимался большинством критиков как сатирический, обличительный. Даже в этом жанре Станиславский не терял интереса к мотивам человеческого поведения, и гиперболичность, эксцентриада актерского существования не отменяли попыток искать мотивы действий театрального характера как человека в жизни и выявлять способ его мышления. Забегая за пределы 1920-х годов, на семь лет вперед, в другую социальную и театральную эпоху, можно увидеть развитие этой тенденции интерпретации Станиславским драматургии Островского в духе «психологического театра». В «Талантах и поклонниках» (1933) режиссер «чеховизировал» Островского. А. Тарасова играла Негину в сложном рисунке невысказанных противоречий, с чувством вины и предательства, с талантом и продажностью, неуверенностью в себе и беспомощностью, выбором, сделанным вопреки себе самой. . . Устанавливалась методология подхода к классике XIX столетия как к психологической «новой драме».

Разная режиссура открывает разные пласты и объемы драматургии. Скачок в открытии феномена Островского произошел в первой половине 1920-х годов. В свою очередь, освоение нового типа драмы меняет режиссуру. В результате этого взаимодействия сформировались основные пути, по которым развивался русский театр в XX веке. Сто лет назад отечественный театр складывался как богатейшее пространство разных художественных направлений, актуальных и в нашей современности.

1. В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х гг. / отв. ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1981. — 374 с.
2. Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. — 639 с.
3. Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1923. № 78. 11 апреля.
4. Луначарский А. В. Островский у Бахрушина // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 141–142.
5. Ефимов В. В. Летопись жизни и деятельности А. В. Луначарского (1917–1933 гг.): в 5 т. Т. 1. Душанбе: Изд-во Тадж. ун-та, 1992. — 577 с.
6. Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999. — 263 с.
7. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. — 255 с.
8. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна / публ., вступл. и комм. В. Забродина // Вопросы театра. Proscenium. 2016. № 1–2. С. 281–297.
9. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 655 с.
10. Блюм Вл. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 118–121.
11. Театральный Октябрь: сборник 1. Л.; М., 1926. — 180 с.
12. Щербаков В. Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 148–160.
13. Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х годов / отв. ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1981. С. 207–262.
14. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. М.: Наука, 1977. — 412 с.
15. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А. А. Акимовой. Л.: Искусство, 1969. — 511 с.
16. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М.: «Искусство», 1950. — 567 с.
17. Судаков И. Я. Репетиции Станиславского // В поисках реалистической образности: проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. М.: Наука, 1981. С. 263–275.

REFERENCES

1. *V poiskah realisticheskoi obraznosti: problemy sovetskoi rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of Directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981. 374 p.
2. Markov P. *O Teatre. Dnevnik teatralnogo kritika: v 4 t. T. 3* [On Theatre. Theatre Critic's Diary. In 4 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 639 p.
3. Lunacharsky A. *Ob Aleksandre Nikolayeviche Ostrovskom i po povodu ego* [Concerning Alexander Ostrovsky]. *Izvestiya CIK SSSR i VCIK*. 1923, no. 78. 11th April.
4. Lunacharsky A. *Ostrovsky u Bakhrushina* [Ostrovsky at Bakhrushin's]. In: Lunacharsky A. *Sobraniye sochinenij: v 8 t. T. 3* [Collected Works. In 8 vols. Vol. 3]. Moscow: Khudozhrstvennaya literature, 1964, pp. 141–142.
5. Efimov V. *Letopis zhizni i deyatelnosti A.V. Lunacharskogo (1917–1933): v 5 t. T. 1* [Chronicle of Life and Activities of Lunacharsky (1917–1933): in 5 vols. Vol. 1]. Dushanbe: Izd-vo Tadjh. un-ta, 1992. 577 p.
6. Manin V. S. *Iskusstvo v rezervatsii. Khudozhestvennaya zhizn Rossii 1917–1941* [The Art in Reservation. Artistic Life in Russia 1917–1941]. Moscow: Editorial URSS, 1999. 263 p.
7. Zolotnitsky D. I. *Budni i prazdniki teatralnogo Oktyabrya* [Everydays and Holidays of Theatre October]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 255 p.

8. *Montazh attrakcionov, ili 90 let spustya. Pervonachal'nyj variant stat'i Eyzenshteyna. Publikatsia i kommentarii V. Zabrodina* [Montage of Attractions, or 90 Years Later. The original version of Eisenstein's article. Publ. & comm. by V. Zabrodin]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2016, no. 1–2, pp. 281–297.
9. *Meyerhold v russkoi teatralnoy kritike: 1920–1938. Sostavl. i komm. T. V. Laninoy* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism. 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 655 c.
10. Blium V. *Ostrovsky i Meyerhold* [Ostrovsky and Meyerhold]. In: *Meyerhold v russkoi teatralnoy kritike: 1920–1938. Sostavl. i komm. T. V. Laninoy* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism. 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000, pp. 118–121.
11. *Teatralny Oktyabr* [Theatrical October]. Sbornik 1. Leningrad; Moscow, 1926. 180 p.
12. Shcherbakov V. *Konstruktivistskaya utopia Vs. Meyerholda* [Constructivist Utopia of Vsevolod Meyerhold]. *Voprosy teatra*. 2014, no. 3, pp. 148–160.
13. Zingerman B. *Klassika I sovetskaya rezhissura 20-h godov* [Classics and Soviet Directing Art of 1920s]. In: *V poiskah realisticheskoy obraznosti: problemy sovetskoj rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of Directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981, pp. 207–262.
14. Stroyeva M. *Rezhissyorskije iskania Stanislavskogo: 1917–1938*. [Stanislavsky's Searching in Art of Directing: 1917–1938]. Moscow: Nauka, 1977. 412 p.
15. Piotrovsky A. *Teatr, kino, zhizn* [Theatre, cinema, life]. Leningrad: Isusstvo, 1969. 511 p.
16. Gorchakov N. *Rezhissyorskije uroki K. S. Stanislavskogo* [Lessons of Directing from Stanislavsky]. Moscow: Iskusstvo, 1950. 567 p.
17. Sudakov I. Y. *Repetitsii Stanislavskogo* [Rehearsals of Stanislavsky]. In: *V poiskakh realisticheskoy obraznosti: Problemy sovetskoj rezhissury 20–30-h godov* [Towards Realistic Imagery: Problems of Soviet art of directing of 1920–30s]. Moscow: Nauka, 1981, pp. 263–275.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Песочинский Николай Викторович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: n@pesochinsky.ru

ORCID: 0000-0001-5271-9007

ABOUT THE AUTHOR

Nikolai V. Pesochinsky — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department at Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: n@pesochinsky.ru

ORCID: 0000-0001-5271-9007

Статья поступила в редакцию: 10.12.2022

Отредактирована: 03.02.2023

Принята к публикации: 10.02.2023

Received: 10.12.2022

Revised: 03.02.2023

Accepted: 10.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Песочинский Н. В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26

FOR CITATION

Pesochinsky N. V. "Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45
УДК 821.161.1"17"-2+821.113.6"17"-2

М. С. Берлова
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Литературный поединок Екатерины II и Густава III: драматические сочинения монархов во время Русско- шведской войны (1788–1790)

АННОТАЦИЯ

Русскую императрицу Екатерину II и шведского короля Густава III связывали не только родственные узы (они приходились друг другу двоюродными братом и сестрой), но и приверженность идеям просвещенного абсолютизма, любовь к философии, литературе и театру. Оба монарха являлись драматургами и принимали активное участие в постановках своих пьес. Во время Русско-шведской войны (1788–1790) Екатерина II пишет пьесу — памфлет на Густава III «Горобогатырь Косометович» (1788), поставленную как комическая опера на сцене Эрмитажного театра в январе 1789 года. В свою очередь из-под пера Густава III выходит идеализирующая русского царя музыкальная комедия «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина» (1789), поставленная на сцене Королевского драматического театра в январе 1790 года. Обращение к русскому фольклору в драматическом сочинении Екатерины II и к русской истории XVII века в комедии Густава III работали на создание политических мифов, которые формировали образ монархов, продвигали их государственную идеологию и указывали вектор дальнейшего развития национального театра. Эти сочинения Екатерины II и Густава III представляют интерес еще и потому, что являются пьесами с ключом: они отсылают к конкретным людям и обстоятельствам, которые без труда угадывались зрителями-современниками. Развернутые ремарки коронованных драматургов позволяют говорить об авторежиссуре. В статье сопоставляются принципы использования ремарок Екатериной II и Густавом III и делается вывод о том, что шведский король в роли режиссера был опытнее и дальновиднее русской императрицы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Екатерина II, Густав III, «Горобогатырь Косометович», «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина», комическая опера, Русско-шведская война 1788–1790 годов, русский театр XVIII века, густавианский театр, коронованные драматурги, ремарка.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45
УДК 821.161.1"17"-2+821.113.6"17"-2

Maria S. Berlova
Independent Scholar,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5207-2004

A literary duel between Catherine II and Gustav III: The dramatic works of the monarchs during the Russo-Swedish war (1788–1790)

ABSTRACT

Russian Empress Catherine II and Swedish King Gustav III were not only relatives (cousins), but also related by an adherence to the ideas of enlightened absolutism, a love for philosophy, literature, and theatre. Both monarchs were playwrights actively engaged in the production of their plays. During the Russo-Swedish War (1788–1790), Catherine II wrote the play, “Woeful Knight Kosometovich” (1788), a pamphlet on Gustav III that was staged as an opéra comique at the Hermitage Theatre in January of 1789. In his turn, Gustav III composed the musical comedy “Alexey Mikhailovich and Natalia Naryshkin” (1789), that idealized the Russian tsar and was staged at the Royal Dramatic Theatre in January of 1790. By Catherine II’s appeal to Russian folklore in her play and Gustav III’s appeal to the 17th-century Russian history in his comedy, each monarch contributed to the creation of the political myths that formed the rulers’ images, promoted their state ideology, and indicated the direction of their national theatres’ further development. These dramatic works of Catherine II and Gustav III deserve special attention because they refer to particular people and circumstances, which contemporary spectators easily identified. The detailed stage directions of the royal playwrights allow one to consider their different directing styles. The author contrasts the approach of stage direction usage by Catherine II and Gustav III and draws the conclusion that the Swedish King shows more experience and foresight than the Russian Empress as a stage director.

KEYWORDS

Catherine II, Gustav III, Woeful Knight Kosometovich, Alexey Mikhailovich and Natalia Naryshkin, opéra comique, Russo-Swedish War, 18th-century Russian theatre, Gustavian theatre, royal playwrights, stage direction.

Русскую императрицу Екатерину II и шведского короля Густава III связывали не только родственные узы (они приходились друг другу двоюродными братом и сестрой), но и приверженность идеям просвещенного абсолютизма, любовь к философии, литературе и театру. Оба пробовали себя на драматургическом поприще и принимали активное участие в формировании национального репертуара и развитии театрального искусства своих стран. Однако по части достижений в этом отношении Екатерина Густаву значительно уступала: он остался в истории как создатель шведской оперы и балета и сыграл решающую роль в подъеме национальной драмы.



Фото 1. Портрет Екатерины II работы Ф. Рокотова по оригиналу А. Рослина. 1780-е годы. Эрмитаж. Общественное достояние / Catherine II by F. Rokotov after A. Roslin. 1780s. Hermitage. Public domain

В 1788 году Швеция объявила России войну, и переписка государей временно оборвалась. Я. Грот отмечает, что «война загорелась двоякая: к военным действиям на суше и на море присоединился литературный поединок между самими монархами, для которых перо, в этом веке венценосных писателей, было привычным оружием» [1, с. 2]. Неудачи неприятеля, по словам А. Г. Брикнера, «подавали повод к остроумным и колким выходкам со стороны императрицы, смеявшейся над королем шведским и в тесном кругу эрмитажа, и в письмах своих к литературным знаменитостям того времени, и наконец, в политических брошюрах, в стихах и прозе, в комедиях и опере» [2, с. 172–173] (фото 1). В сентябре — декабре 1788 года Екатерина II пишет пьесу — памфлет на Густава III «Горебогатырь¹ Косометович», которая была представлена на сцене Эрмитажного театра в январе 1789 года. В свою очередь из-под пера Густава III выходит идеализирующая русского царя музыкальная комедия «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина», поставленная в Королевском драматическом театре в январе 1790 года. Обращение к русскому фольклору в драматическом сочинении Екатерины II и к русской истории XVII века в комедии Густава III работали на создание политических мифов, которые формировали образ монархов, продвигали их государственную идеологию и указывали вектор дальнейшего развития национального театра. Оба произведения являются также пьесами с ключом, так как отсылают к конкретным людям и обстоятельствам, которые без труда угадывались зрителями-современниками. Развернутые ремарки монархов-драматургов, принимавших активное участие в постановке своих пьес, позволяют говорить об авторежиссуре. Все эти аспекты литературного

¹ Существует два написания имени главного героя: Горе-богатырь и Горебогатырь.



Фото 2. Густав III, король шведский, в коронационном одеянии. А. Рослин. 1777 год. Национальный музей Швеции. Общественное достояние / Gustav III, King of Sweden, in coronation-robos. A. Roslin. 1777. Nationalmuseum. Public domain

кой стране законы не были так попираемы, как в Швеции при этом случае, и я вам ручаюсь, что этот король такой же деспот, как сосед мой, султан: он решительно ничем не стесняется», — так характеризовала произошедшее Екатерина II в письме госпоже Бьельке, хозяйке модного парижского салона [1, с. 11]. Надо заметить, что в своем суждении императрица руководствовалась двойными стандартами, так как сама пришла к власти в результате переворота, узурпировав престол, по праву принадлежавший ее сыну, цесаревичу Павлу [3, с. 120].

Месяц, проведенный Густавом III² в компании Екатерины II в Петербурге летом 1777 года, способствовал появлению дружбы между братом и сестрой. Кроме регулярных писем монархи обменивались подарками и обсуждали воспитание внука Екатерины, Александра, и сына Густава, названного в честь отца.

Следующую, трехдневную, встречу глав государств во Фридрихсгаме, русской крепости у Финского залива, пришлось ненадолго отложить по причине того, что Густав III во время смотра войск в Финляндии (на тот момент она входила в состав Швеции) упал с лошади, испугавшейся пушечного выстрела, и сломал себе левую руку (фото 3). Екатерина II за маской любезности и благожелательности все же относилась к кузену, имевшему непомерные амбиции и склонность к самолюбиванию, несколько иронично. В письме к графу Потемкину она язвительно замечает: «Александр Македонский перед войском от своей оплошности не падал с коня» [1, с. 43].

2 По традиции этого времени король путешествовал инкогнито, под именем графа Готландского.

поединка Екатерины II и Густава III на театральной сцене в период Русско-шведской войны будут рассмотрены в данной статье.

Доверительность и интимность отношений монархов, характеризующие их довоенную переписку, сложились во многом благодаря двум встречам в Санкт-Петербурге (1777) и Фридрихсгаме (1783). Адольф Фредрик, отец Густава III, являлся родным братом матери Екатерины II, Иоганны Елизаветы. Адольф Фредрик вззошел на шведский престол благодаря Елизавете Петровне, которая поставила его избрание условием заключения мира со Швецией в Русско-шведской войне 1741–1743 годов.

Густав стал королем после смерти отца в феврале 1771 года и уже через полтора года осуществил бескровный государственный переворот, который ознаменовал конец Эры свободы (1718–1772) в стране: согласно новой конституции, права парламента были урезаны, а власть возвращена монарху почти в полном объеме (фото 2). «Никогда ни в ка-



Фото 3. Встреча Екатерины II и Густава III во Фридрихсгаме в 1783 году. Корнелиус Хойер. 1784 год. Национальный музей Швеции. Общественное достояние / King Gustavus III and Catherine II of Russia in Fredrikshamn 1783. Cornelius Hoeyer. 1784. Nationalmuseum. Public domain



Фото 4. Екатерина II в образе Минервы. Ш. Ришар. 1789 год. Государственная Третьяковская галерея. Общественное достояние / Catherine II as Minerva by C. Richard. 1789. Tretyakov Gallery. Public domain

Чтобы убедить парламент начать «оборонительную» войну, Густав приказал инсценировать нападение русских. Для этого мастерским Королевской оперы был заказан пошив российской военной формы. «Постановка» состоялась в ночь с 27 на 28 июня 1788 года в финском поселении Пумала на русско-шведской границе [4, с. 75]. Через несколько дней шведские войска осадили крепость Нейшлот — с этого события историки отсчитывают начало войны.

Шведский король сразу же попытался оправдаться и опубликовал в берлинской газете обширную декларацию, обвиняя Россию в том, что она замыслила отторгнуть Финляндию от Швеции и напала на форпосты в Саво. В ответ Екатерина II опубликовала брошюру «Примечания и исторические объяснения на объявление короля Шведскаго, изданное въ Гельсингфорсе в 21 день июля 1788 года, с приложениями», в которой пассажи из декларации Густава сопровождались ее едкими комментариями (фото 4). Русская императрица разворачивает широкую литературную кампанию по всем фронтам, в которой стремится дискредитировать брата, ставшего теперь ее личным врагом, и, чтобы максимально эффективно повлиять на общественное мнение, представляет его персонификацией зла [3]. Избрав язык сатиры, Екатерина II именует Густава III соперником Дон Кихота, Фальстафом, «фуфлыгой» и наконец находит наиболее точный образ — комичного Горобогатыря [3, с. 119].

Из пяти оперных либретто Екатерины II четыре имеют сказочную основу, «Горобогатырь Косометович» в их числе. В. Проскурина пишет, что в 80-е годы XVIII века в стремлении создать национальную литературу, обращенную к современности, литературная сказка заменила собой мифологию [5, с. 215]. Ю. Семенова отмечает, что императрица, сознательно используя особенности различных фольклорных жанров и вводя в отечественную

музыкально-театральную практику авторское определение — комическая опера, «составленная из слов сказки, песней русских и иных сочинений», — стала родоначальницей русской сказочной оперы [6]. Несмотря на то что музыкальные спектакли на сюжеты народных сказок ставились на русской сцене еще в XVII веке и позже, во время царствования Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны [6; 7, с. 219], В. Сиповский считает, что Екатерина II первая указала русским писателям на народный эпос и «перебросила мост от аристократической поэзии к народному творчеству» [8, с. 336].

Согласно Г. Заславскому, во второй половине XVIII века «возвращение к истокам, размышления о русском становились обретением истины на пути к обретению национальной идентичности» [9, с. 76]. Через обращение к народным традициям, русскому фольклору в частности, Екатерина II не только указывала дальнейший путь развития национального театра, но и создавала собственный миф о подлинно русской государыне вопреки своему немецкому происхождению. Драматургия просвещенной императрицы была неотделима от ее политики и репрезентации монаршего образа.

Вскоре после начала войны, в августе 1788 года, в Финляндии возник заговор группы офицеров шведской армии, получившей название Аньяльского союза. Его участники требовали заключения мира с Россией, созыва риксдага и восстановления порядков, существовавших в Швеции до переворота 1772 года. Вскоре заговорщики были арестованы и осуждены на тюремное заключение или каторгу.

Когда 27 июля в Петербурге получили известие об отступлении шведов вследствие образования Аньяльского союза, статс-секретарь Екатерины II А. Храповицкий, помогавший императрице в работе над ее пьесами и занимавшийся сочинением вставных стихов, сделал запись в дневнике о том, что он «переписывал французские стихи на короля Шведского» [2, с. 174–175].

По дневнику Храповицкого можно проследить историю создания «Горобогатыря». Сначала императрица работала над комической оперой «Кослав» про «приготовление на войну короля шведского», но не закончила ее. За ней последовала комедия на французском языке «Мартон и Криспен», которую сыграли, вероятно с музыкальным сопровождением, у графа А. Дмитриева-Мамонова. В середине сентября Екатерина II поручила Храповицкому «отыскать сказку о Фуфлыге-богатыре, чтобы, прибавя к ней l'histoire du temps³, сделать оперу» [10, с. 106]. Сказку найти не удалось, и Екатерина II самостоятельно продолжала искать дальнейшее развитие занимающего ее сюжета. Когда надо было придумать более подходящее, нежели Фуфлыга, имя для главного героя, Храповицкий показал императрице «несколько анаграмм из Густава». В начале государыня сочинила сказку, затем при помощи Храповицкого переработала ее в комическую оперу. Примечательно, что в процессе работы над пьесой Екатерину-драматурга крайне волновал вопрос, будет ли зрителям смешно [2, с. 175–177].

3 «История времени», связанная с войной со Швецией.

Изложим сюжет комедии императрицы. Горобогатырь Косометович получил такое имя, потому что его отец

«с ребячества не умел... никак вышибать гнёзды, играючи в бабки» [11, с. 356]. Иначе говоря, он был косым, и сын унаследовал от него это качество.

Однажды Горобогатырь, маявшийся от безделья, молвит: «Я ныне много слышался от сказальщиков о рыцарских и богатырских делах, я сам хочу такие же предпринять» [11, с. 356]. На что Тороп, впоследствии ставший его щитоносцем, возражает, что нынче время не то и «у него (Косометовича. — М. Б.) кулаки не богатырские и смелость не рыцарская, да и никакой нет» [11, с. 358]. Но ничто не может остановить Горобогатыря, и он собирается в дорогу.

Долго ищет Горобогатырь коня, которого бы смог оседлать, и наконец выбирает себе «какую-то Мезенскую клячку с ходою» и жалует ее «в богатырские кони» [11, с. 359]. Затем Горобогатырь примеряет шишак, и тот оказывается ему до колена. Кривомозг (конюх Горобогатыря) говорит: «Эх сударь, едва не весь ты ушел в шишак: так он для тебя велик» [11, с. 359]. На что Горобогатырь отвечает: «Не та беда, что велик, да сквозь не видать, глаза закрывает: велю дыры провертеть, чтобы видно было, когда его вздену» [11, с. 359].

Обеими руками Горобогатырь насилу, но все же поднимает меч-кладенец Ивана Архидеича. Кривомозг, по обыкновению, дает ему дельный совет: «О чем, сударь, ты так много заботишься? Ведь дело твое в том, чтоб доспехи казисты были? Послушай ты мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом; а вместо шишака со ржавчиной, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист, и зело лепен» [11, с. 360].

Горобогатырь отправляется в путь с верными помощниками Торопом и Кривомозгом, но сразу же теряет свой головной убор: «лишь только со двора успел съехать, как из ближнего переулка подул ветер, и косую пушистую голубую шапочку со множеством журавлиных перьев разных цветов вихрь подхватил и кинул через кровлю паки на двор немощеный, в грязь» [11, с. 360].

Затем «ратные подвиги» ждали Горобогатыря. Оголодав, он требует еды во встретившейся на пути избушке, но вид богатыря смешит ее хозяина, однорукого старика («И хотя у меня и одна только рука, однако противу такого рыцаря, как ты, еще противиться могу») [11, с. 362], и он колотит незваных гостей хватом, обращая их в бегство.

Желая заставить хозяина повернуть домой, Кривомозг, проскакав по полю, поднимает густую пыль от дождевиков, растоптанных лошадью, и говорит Горобогатырю, что это дым от неприятельской пальбы. Но герой упорно продолжает исполнять выбранную роль: когда приходит ночь, он ночует один на большой дороге, «на войлочке, имея седло вместо изголовья; ...будто по-богатырски инако нельзя» [11, с. 363].

Тогда Тороп, Кривомозг и Громкобай, присланный матерью Горобогатыря Локтметой, пугают его нечистой силой: улюлюкают и трубят в рог, как при травле медведя. Рыцарь взбирается на дерево, но, передумав, слезает и направляется в город.

По дороге Горобогатыря успокаивают, что дома можно сказать, что он победил всех врагов, оставив за собой поле, покрытое телами. Теперь у него

остается «одна забота на сердце, чтоб латы... богатырския повешены были в видном месте» [11, с. 365].

В. Проскурина расширяет круг политических аллюзий в комической опере императрицы и пишет, что она «играла с двойным подтекстом, опираясь на некое характерологическое сходство Павла Петровича с шведскими противниками — Густавом и Карлом. Все трое имели вспыльчивый и капризный характер, склонность к парадам и внешним военным атрибутам, к игре в рыцарей, все трое принадлежали к масонским братствам, недавно осмеянными Екатериной» в ее трех комедиях, направленных против масонства⁴ [12, с. 199]. Однако из дневника статс-секретаря мы узнаём, что 31 января «в 7-м часу вечера играли “Горе-богатыря” при цесаревиче и великой княгине очень удачно; все были веселы, смеялись, били форо хору плачущих и дуэту Горе-богатыря с Гремиллой», 1 февраля были «довольны оперой. Сказывали, как цесаревич смеялся и просил, чтоб еще посмотреть. Приказано дать 5 числа», 7 февраля «великие князья поют всю оперу “Горе-богатыря”» [2, с. 178]. Основываясь на этих фактах, трудно допустить, что подобная реакция цесаревича Павла имела бы место, если бы сатира Екатерины II была направлена лично против него.

П. А. Бессонов настаивал на том, что эту оперу Екатерина II написала, имея в виду вовсе не Густава III, а Потемкина, которым она будто была недовольна из-за медленности его действий под Очаковым в Русско-турецкой войне (1787–1791) [1, с. 72]. Я. Грот опровергает подобное утверждение и аргументированно доказывает, что объектом сатиры императрицы был исключительно Густав III [1, с. 71–78]. Мы разделяем эту точку зрения, так как аллюзии на шведского короля слишком очевидны. Они многократно выявлялись многими исследователями, писавшими об этой комической опере [1; 2; 13; 14]. Так, Горебогатырь обещает «барским барыням» устроить для них «великолепный пир на берегу Океана-моря» подобно тому, как шведский король приглашал своих придворных дам на бал в Петергофе. Очевидной параллелью может служить сцена, когда Горебогатырь, как и Густав III перед встречей с Екатериной II во Фридрихсгаме, падает с лошади. Аллюзией на осаду шведами крепости Нейшлот является центральный эпизод оперы, когда однорукий старик, защищающий свою избушку, ловко справляется с Горебогатырем и его спутниками. Нежелание товарищей Горебогатыря разделить с ним солдатскую долю отсылало к появлению почти сразу после начала войны Аньяльского союза. Екатерина II не обошла стороной и пристрастие Густава III к театрализованным костюмам: «...вместо шишака со ржавчинами, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов» [11, с. 360]. Очевидно, императрица,

когда писала пьесу, уже была наслышана о том, что Густав во время торжественного отъезда на войну «облачился в военную форму, мундир которой был расшит на манер мундира Густава Адольфа. Поверх него он надел широкую перевязь и носил на ней шпагу Карла XII. Шляпа короля Карла X с большим соломенным жгутом в качестве

⁴ Карл, герцог Сёдерманландский и младший брат Густава III, командовал шведской армией в войне с Россией.

знака различия дополнялась желто-голубой кокардой» [4, с. 76–77]. Список аллюзий на Густава III можно продолжить.

Крайне контрастно рядом с сатирической комедией Екатерины выглядит описание самим Густавом собственных чувств при отправлении на войну. В письме к своему фавориту и другу, барону Густаву Морицу Армфельту, на следующий день после отплытия он сообщает: «Ничто не могло быть более импозантным и благородным, чем мой отъезд. Я говорил вам, что был спокоен и совладал со своим характером, который давал о себе знать в момент перед предстоящей разлукой; ну так вот, друг мой, пережить это оказалось легче, чем я думал. Мысль о великом предприятии, на которое я пускаюсь, весь этот народ, собравшийся на берегу поглядеть на мой отъезд и мстителем за которого я себя считаю, мнение, что я спасу Оттоманскую империю от падения и мое имя станет известно в Азии



Фото 5. Густав III. Ок. 1771 года.
А. Рослин. Густавианум, музей
Уппсальского университета / Gustav III.
Circa 1771. A. Roslin. Gustavianum,
Uppsala University

и Африке, — все эти разные думы возникли вдруг в моей голове и настолько заполнили мою душу, что я никогда не чувствовал себя менее взволнованным при отъезде, как в эту минуту, когда отправляюсь навстречу верной опасности» [4, с. 79–80] (фото 5).

Надо заметить, что, в отличие от героя Екатерины II, Густав III был не лишен мужества, которое в критические моменты своей жизни всегда демонстрировал, как, например, во время переворота 1772 года или когда был ранен заговорщиком в Опере в 1792 году. Свою пьесу об Алексее Михайловиче он писал, находясь в Финляндии, во время ведения боевых действий против России. Мечтатель Густав чувствовал отвращение к войне и позже рассказывал об этом в письме к жене Софии Магдалене от 1 мая 1790 года, рисуя шокировавшую его картину: «Кровь, залившая врага, была ужасна. Наступила ночь, виден был только огонь и слышны только крики» [15, с. 230]. Очевидно, что сочинение легкой музыкальной комедии отвлекало короля от страшной реальности и уводило в мир фантазии, где он так любил пребывать.

Спектакль «Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина» был поставлен на сцене Королевского драматического театра в январе 1790 года. Густав решил не разглашать свое авторство, но ни для кого оно не было секретом. Тему для комедии он почерпнул в книге «Подлинные анекдоты Петра Великого, слышанные из уст знатных особ в Москве и Санкт-Петербурге», изданной в 1785 году в Лейпциге на немецком языке ученым секретарем Российской академии наук, статским советником Якобом фон Штелиным. По свидетельству

фон Штелина, он узнал об истории женитьбы Алексея Михайловича на Наталье Нарышкиной от графини Марии Андреевны Румянцевой, внучки боярина Артамона Матвеева, удостоенного особого доверия государя [4, с. 201].

Исторический анекдот рассказывает, что, овдовев, Алексей Михайлович стал часто посещать Матвеева и делить с ним трапезы. Однажды он явился в дом Матвеева без предупреждения, когда домочадцы уже собирались садиться за стол, и царь, не желая доставлять неудобств, настоял, чтобы все остались и отобедали вместе с ним.

Все заняли свои привычные места за столом, и Алексей Михайлович обратил внимание на незнакомую девушку, севшую напротив. Матвеев объяснил, что это дочь его друга и родственника Кирилла Нарышкина, взятая в дом боярина на воспитание.

После обеда, оставшись с Матвеевым наедине, царь похвалил красоту Натальи, заметил, что, по всей видимости, у нее доброе сердце и пора ей выходить замуж. Хозяин дома ответил, что царь не ошибся в достоинствах Натальи, но ей не так просто будет найти мужа, так как она бедна, а приданое, которое он, Матвеев, обязался ей дать, не велико. Алексей Михайлович ответил, что в таком случае девушке нужен богатый жених, для которого ее достоинства будут важнее приданого. Матвеев удивился: «Где найти такого?» Царь пообещал, что сам займется поиском, и ушел.

Через несколько дней государь сообщил, что жених для Натальи найден. Матвеев долго выпрашивал у Алексея Михайловича имя, и наконец царь объявил, что это он сам. Боярин упал перед ним на колени, прося изменить свое решение: остальная знать и так ненавидит его за особое расположение к нему государя, а теперь их зависть только усилится. Но Алексей Михайлович был тверд. Тогда Матвеев попросил хотя бы для видимости соблюсти обычай: объявить смотр невест и призвать девушек из знатных семей, в том числе и Наталью, но не говорить никому, даже Наталье, заранее о своем выборе. Царь выполнил просьбу: в сентябре 1670 года в Московском Кремле прошел смотр шестидесяти благородных девиц, на котором Алексей Михайлович и выбрал себе в жены Наталью Нарышкину [16, с. 237–241].

Кроме исторического анекдота, Густав III по обыкновению положил в основу образец французской драмы — пьесу Жермена Франсуа Пуллена де Сен-Фуа «Мнимый соперник», которая была поставлена в Париже в 1749 году [4, с. 201–202]. Густав III, как и Екатерина II, не обладал поэтическим даром, поэтому куплеты к комедии были написаны поэтом Карлом Густавом Леопольдом.

Действие пьесы происходит в Смоленске: первый акт разворачивается в саду, рядом с дворцом Морисова, министра царя. Алексей Михайлович появляется под именем придворного Ивана Голицына, одетый в соответствующий костюм. Он влюблен в Наталью Нарышкину, племянницу Морисова. Девушка отвечает ему взаимностью, но царь, ищущий чистой любви, хочет проверить, истинно ли ее чувство: «Наталья! Наталья! Твоя красота впервые разожгла в моем сердце огонь, от которого оно сгорает. Но любишь ли ты меня

ради меня самого? Я хочу испытать эту любовь. Каким несчастьем было бы, если бы я обманулся в своих надеждах» [16, с. 244].

Наперсником Алексея Михайловича выступает его паж Федор. Как он ни успокаивает своего господина, уверяя, что тот любим, все безуспешно. Царь сомневается в силе ответного чувства: «Наталья любит меня; но, возможно, причина этого — ее молодость и удовольствия, даруемые высшим светом, а также ее желание иметь знатного мужа, занять видное место при дворе, покинуть опекуна, все это вкупе со склонностью, которую сердце юной престлестницы питает к тому, кто первым пал жертвой ее красоты. Я хочу верить, что ее тронул мой пыл; я видел в ее очах ответный огонь; одним словом, сердце Натальи отдано мне. Но трон, величие, роскошь, окружающая правителя, могут изгнать из ее сердца возлюбленного, не способного бросить к ее ногам такие дары, не будет ли любовь тотчас забыта ради тайного наслаждения возвыситься над другими красавицами и видеть, что некогда равные должны отныне служить ей? Жажда властвовать и тщеславие — вот две главные пружины женского сердца, и лишь тогда, когда они отбрасываются ради возлюбленного, может он быть уверен, что его любят» [16, с. 247–248].

Федор отвечает своему господину: «То есть, говоря кратко, вы боитесь, что Наталья принесет вам в жертву вас же» [16, с. 248]. Рассудительный паж призывает царя подумать о своей женитьбе во имя государства, «не отягощая свое сердце заботами о метафизической любви, не существующей в природе» [16, с. 249].

Кормилица Наталья Дарья, комический персонаж, мечтает о том, что ее воспитанница станет царицей, и воображает почести, которыми ее удостоят. Дарью сердит, что в Наталье нет и толики честолюбия и что она вряд ли сможет отказаться от Голицына ради замужества с государем.

Во время свидания с Голицыным чистосердечная Наталья, образец невинности, говорит возлюбленному, что долг перед дядей вынуждает ее поехать во дворец на смотр невест. Это известие вызывает негодование Голицына. В следующей сцене Морисов (не догадываясь, что Голицын и есть царь) утешает его и убеждает в том, что он не должен быть недоволен, если царь выберет в невесты Наталью и возьмет над ним верх.

Оставшись наедине с Натальей, Морисов заверяет ее, что Голицын не любит ее по-настоящему, с его стороны это только самолюбие. Однако эти речи не достигают цели, героиня терзается от положения, в котором оказалась.

Во втором акте действие происходит в царском дворце, куда съезжаются невесты со всей России. Морисов устроил так, чтобы Алексей Михайлович назначил Дарью на должность постельницы: в ее обязанности входит встречать невест и затем представлять их царю. Густав III изображает только трех невест — у всех них несносный нрав и жуткие манеры. Можно вообразить, как ведут себя другие приехавшие девицы. Комментарии Дарьи усиливают комический эффект.

Когда в это общество попадает Наталья, грустная, скромная и застенчивая, сразу становится ясно, почему Алексей Михайлович предпочел именно ее.



Фото 6. Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина. Иллюстрация к «Сочинениям Густава III» 1807 года / Alexis Michaelowitsch and Natalia Narischkin. An illustration for Gustav III's Writings, published in 1807

На все нападки придворных дам Наталья отвечает, согласно ремарке, «невинно-горделиво» [16, с. 257] и после разговора с ними открыто заявляет: «Я сочувствую тому, кому не знаком язык сердца, и не желаю себе лучшей доли, чем возвращение туда, где знают цену чистой любви» [16, с. 277].

Придворный, переодетый в царские одежды, по приказу Алексея Михайловича признается Наталье в любви. Девушка отвечает, что она верноподданная царя (в этот момент настоящий государь на заднем плане сторает от волнения), но она любит Голицына и не боится монаршего гнева. Тогда Алексей Михайлович выходит из своего укрытия, падает к ногам Натальи, все объясняет, просит прощения и ее руки (фото 6). Она отвечает согласием. Однако на этом «театр в театре» не заканчивается. Наталья возвращается к остальным невестам: выбор царя еще не объявлен, и все формальности должны быть соблюдены. Участвуя в поста-

новочном смотре, она еле сдерживается, чтобы не засмеяться. Дарья узнает в царе Голицына. Ее реакция вызывает смех у Алексея Михайловича.

Согласно старому обычаю, государь выбирает на смотре Наталью. Пьеса заканчивается исполнением куплетов. Последним поет придворный, который ранее по просьбе царя исполнил его роль перед Натальей:

С усердием мы здесь играли,
Чтоб зрители довольны были.
Ваш приговор мы рады слышать,
Коль сердцем вы о нас судили [16, с. 290].

В пьесе Густава III явственно заметно влияние сентиментализма и идей Жан-Жака Руссо: русский царь представлен чувствительным и ранимым, чистая, естественная и сердечная Наталья олицетворяет превосходство деревни над городом. Встреча с французским философом в Париже в 1771 году произвела на шведского короля неизгладимое впечатление. Он принял многие взгляды Руссо, несмотря на то что его республиканские идеи государь категорически отверг. Под влиянием философа Густав III разрешил в Швеции играть спектакли по воскресным дням вопреки церковному запрету.

При этом «Алексей Михайлович» имеет черты и сатирической пьесы. Но, в отличие от Екатерины II, Густав III высмеивает не внешнего врага, а внутренних — шведский двор и оппозиционно настроенную аристократию.

Как предполагает О. Левертин, прототипами трех невест в пьесе, по-видимому, стали придворные дамы: Софья — Софи Ферзен, дочь Акселя Ферзена, впоследствии графиня Пипер; Евдоксия — Каролина Левенгаупт; Феодосия — фрейлина фон Бёнен. В 1789 году, во время написания пьесы, несогласная с политикой короля знать начала проявлять недовольство: придворные дамы перестали появляться и участвовать в церемониалах. Их сатирическое изображение стало мезьей монарха предавшему его дворянству [4, с. 204].

Используя в драмах сюжеты из шведской истории, Густав III создавал свой политический миф, в котором представлял себя потомком великих шведских правителей — Густава Васы и Густава II Адольфа. Обращение к достопамятному прошлому было для короля отдохновением, побегом от насущных проблем, которые он не всегда мог решить. Обращение к истории противника и идеализация русского царя в разгар Русско-шведской войны, возможно, были обусловлены его чаяньем заключения мира с Россией, который не заставил себя долго ждать. Стоит заметить, что актеры Королевского театра попытались выразить свое неудовольствие из-за готовящейся постановки о русском царе, но Густав III проигнорировал их протест [17, с. 178].

Использование сюжета неевропейской истории объяснялось и вполне конкретными задачами театральной политики Густава III. Мысли о судьбе шведского театра не покидали его и на поле боя, о чем свидетельствует переписка монарха. В рецензии на спектакль «Алексей Михайлович» Юхан Хенрик Чельгрэн, шведский поэт и драматург, отмечал великолепие постановки и указывал на стремление автора представить на сцене красивые костюмы и декорации в русском стиле, впервые в истории шведского театра [17, с. 180].

Постановку «Горебогатыря», музыку к которому написал работающий при русском дворе испанский композитор Висенте Мартин-и-Солер, тоже отличала зрелищность. Екатерина II принимала активное участие в создании спектакля. Согласно дневнику Храповицкого, императрица указывала, что эта опера — «бюролеск; надобно играть живее и развязнее, и в том costume, как играют “Мельника”», а также оценивала музыкальный материал, замечая, что «хоры хороши, но в ариях есть много итальянского» [14, с. 195].

Про Екатерину II и Густава III, при отмеченной ранее разной величине их дарования, можно сказать, что они оба являлись «людьми театра». Это подтверждается их внимательным отношением к постановке пьес и тем, что в сами тексты была заложена визуализация спектакля.

Говоря о жанровых особенностях комических опер Екатерины II, Ю. Семёнова выделяет три типа ремарок:

- ремарки — характеристики художественного (декорационного) оформления;
- ремарки — характеристики внешнего облика, актерской игры (исполнительской манеры, пластики и миманса) и сценического поведения персонажа;
- ремарки — характеристики балетных и пантомимических сцен [18, с. 260].

Ремарки первого типа, предвосхищающие каждое из пяти действий «Горебогатыря», дают представление о сценографическом решении: в первом акте «театр представляет двор или луг возле дома Локтметы; на дворе игрище и пляска» [11, с. 356]; во втором «театр представляет покои» [11, с. 358], в пятом явлении «занавеса поднимается и театр представляет каменную кладовую»; в третьем акте «театр представляет поле» [11, с. 360]; в четвертом «театр представляет лес» [11, с. 363]; в пятом «театр представляет покои Локтметы» [11, с. 365].

Сценическое оформление в двухактной пьесе «Алексей Михайлович», согласно ремаркам, тоже вполне конкретное: I акт — «Сад в усадьбе Морисова. Справа виднеется дворец Морисова»; II акт — «Комната в царском дворце» [19].

Говоря о втором типе ремарок, стоит разделить их на замечания, характеризующие внешний облик персонажей, главным образом костюм, и замечания, касающиеся актерской игры.

Начнем с костюма. Кроме традиционных ремарок в пьесе Екатерины II есть и внутритекстовые примечания. Например, о костюме Горебогатыря мы узнаём из реплики Кривошея: «Послушай мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом; а вместо шишака со ржавчинами, сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист, и зело лепен» [11, с. 360]. Об атрибуте главного героя — палице — скажет Тороп: «Принеси ее к нам более похожую на свайку, нежели на палицу боевую» [11, с. 360]. Такое решение костюма приходит после того, как, по ремарке, «Горебогатырь примеривает шишак, и он ему по колени» [11, с. 359].

В своих воспоминаниях современник граф Луи Филипп де Сегюр, французский посол в России, описывает спектакль следующим образом: «Густав III был выведен в смешном виде: он явился тут каким-то удальцом, заносчивым владыкой. Этот искатель приключений, по совету злой волшебницы, взял в какой-то старой кладовой вооружение древнего, знаменитого великана: огромный шлем его спускался у него до живота, а сапоги хватали до пояса; из этого выходила голова с двумя ногами без туловища» [2, с. 179]. Несмотря на то что понимание Сегюра ограничивалось незнанием русского языка, визуальный образ главного героя, отражающий интенции автора, он зафиксировал, как можно предположить, весьма точно.

Указания Екатерины касательно актерской игры также содержатся и в ремарках, и внутри текста. Приведем примеры: Локтмета (ему дает на дорогу деньги и алмазы) [11, с. 357]; Горебогатырь (Обеими руками на силу поднимает [меч-кладенец Ивана Архидеича. — М. Б.]) [11, с. 359]; Горебогатырь (прибегает, запыхавшись) [11, с. 364].

Трудно сказать, насколько буквально соблюдались внутритекстовые ремарки в реализации сценического поведения персонажей, но можно предположить, что так или иначе они влияли на создание образа. Вероятно, Горебогатырь сопровождал слова своей песни соответствующими жестами:

Пусть лошадка отдыхает,
Рыцарь руки расправляет,

Крепко топает ногой,
Шапочку на глаз надвинет,
Глазом косо лишь окинет,
Всех врагов согнет дугой [11, с. 360].

Есть ремарки, которые не только указывают на действия персонажей, но и дают мизансценическое решение отдельных сцен: Горобогатырь (храбро бросается в избу, но удерживает его старик) <...> (Горобогатырь с Кривомозгом и Торопом, обнажа мечи свои, хотят насильно вломиться в избушку, но старик, стоя в дверях и имея только в руках ухват, поколотит своих неприятелей и обратит их в бег) [11, с. 362]. Или: (Все сие приходящие встречаются в дверях с Громкобаем, и он не прежде выйти может, пока они войдут, а в то время играют марш) [11, с. 363].

Отдельным подпунктом, не вошедшим в предложенную Ю. Семеновой типологию ремарок, можно вынести ремарки, указывающие на звукорежиссуру: Горобогатырь (поет с криком громогласно) [11, с. 357]; (Все трое улюлюкают, отходя за кулисы, и трубят в рог, будто натравляя медведя) <...> Горобогатырь (Влезает на дерево, и за кулисами слышна травля) [11, с. 364].

Примеров третьего типа ремарок, характеризующих балетные и пантомимические сцены — неотъемлемый элемент комических опер Екатерины, в «Горобогатыре» всего два: (Гремила тряхнет ферзями, заиграют куранты, и ея девицы составят балет при пении хора) [11, с. 363] и в финале спектакля: (Начинается балет при окончательном хоре) [11, с. 366].

В пьесе Густава III нет ремарок третьего типа, несмотря на то что в этой музыкальной комедии пелись куплеты и исполнялись танцы, поэтому мы рассмотрим второй тип ремарок — ремарки, касающиеся костюма, актерской игры, мизансценирования и музыкального сопровождения.

В отличие от Екатерины II, Густав III был опытным режиссером, хорошо знающим законы сцены. Как драматург он мыслил широко и уже на этапе написания пьес видел большинство мизансцен. Указания о костюмах, сценическом поведении персонажей и мизансценировании фиксируются королем в развернутых ремарках, работающих по принципу режиссерской экспликации. Так, согласно ремаркам, в первой сцене I акта: (Царь входит со стороны сада, на нем богатое, но не царское одеяние. Федор следует за ним в отдалении, низко кланяясь, но Царь не замечает, погруженный в глубокие раздумья). Федор (в сторону, продолжая кланяться) <...> Царь (в сторону) <...> (Актеры двигаются таким образом, что когда Федор хочет встать напротив царя, тот, не замечая этого, идет в другую сторону, все время оказываясь к нему спиной) [19].

Ремарка в одиннадцатой сцене II акта представляется самой подробной: (Дарья расставляет всех девушек по порядку, по две в ряд. Наталья смешивается с другими, как и Евдоксия, но Софья с презрением выходит из ряда и становится впереди всех справа. Феодосия стоит с левой стороны. Дарья стоит между последними слева. Под трубы и барабаны входит царь. Перед ним идут два стольника с серебряными бердышами на плечах. Морисов несет скипетр,



Фото 7. Сцена из драмы Густава III «Хельмфельт». Пер Хиллестрём. 1790 год. Общественное достояние / A scene from Gustav III's Hemfelt. Pehr Hilleström. 1790. Public domain

второй придворный — корону. Федор подходит к царю, за которым следует вся свита. Когда царь входит, все падают на колени, кроме Софьи, она низко кланяется. Музыка останавливается.) [19].

Являясь актером-любителем придворного театра, Густав III тонко чувствовал актеров и в ремарках предельно точно и изысканно нюансировал их игру, наделяя каждого персонажа неповторимой характеристикой (фото 7). Приведем некоторые примеры таких ремарок: Царь (с печалью), (с негодованием), (с легкой иронией); Наталья (с невинной гордостью), (с достоинством); Федор (с издевкой), (с тонкой иронией); Дарья (это говорится с улыбкой и льстивым тоном...), (сквозь зубы), (с презрительным лукавством); Софья (с презрением), (смотрит на нее с высокомерным презрением), (гордо), (величественно и со злостью); Евдокия (передразнивая ее [Софью]); Феодосия (с презрением), (кланяясь, грубо) [19].

Используя прием реплики в сторону, мотив переодевания (царя в придворного, придворного в царя) и инсценировку смотра невест, когда Алексей Михайлович уже выбрал в жены Наталью, Густав III создает «театр в театре», что делает пьесу невероятно игровой и театральной.

В отличие от «Горебогатыря», который вскоре после премьеры по настоянию Потемкина был снят с репертуара Эрмитажного театра, так как граф счел представление подобного памфлета неуместным в присутствии иностранных послов, музыкальная комедия «Алексей Михайлович», лишенная каких-либо антирусских настроений и поэтому неопасная для возродившихся после войны дипломатических отношений между Швецией с Россией, просуществовала в репертуаре Королевского театра до 1803 года. С точки зрения создания востребованного зрелища, обогатившего национальный репертуар, Густав III как драматург и театральный руководитель был опытнее и дальновиднее Екатерины II.

В Русско-шведской войне 1788–1790 годов победу не одержала ни одна из сторон, территориальные границы стран остались прежними. Верельский мир был подписан 14 августа 1790 года. За ним последовал оборонительный союзный договор, заключенный между Россией и Швецией 19 октября 1791 года. Во время его подготовки Густав III пишет барону Армфельту 2 июня 1791 года: «Это будет самый прекрасный день в моей жизни, когда будет заключен надежный союз с родственницей, которую я люблю, и слава и имя которой сохранятся в Истории и дойдут до самых далеких веков. Я представляю себе, что и на мою долю достанется малая часть ее бессмертия» [15, с. 240].

Сразу после заключения мира переписка между Густавом III и Екатериной II возобновилась, они, как и раньше, называли друг друга «братом» и «сестрой». Вместе они занялись разработкой нового проекта, целью которого было восстановление династии Бурбонов во Франции и спасение Европы. Однако этот грандиозный замысел не удалось реализовать, так как в марте 1792 года во время маскарада в Шведской королевской опере Густава III настигла пуля заговорщика. В 1793 года были казнены Людовик XVI и Мария-Антуанетта, а в 1796 году закончилась и великая эпоха Екатерины II.

Драматургия Екатерины II и Густава III ненадолго пережила своих авторов, так как ее политическая подоплека со временем потеряла актуальность. Однако в истории русского и шведского театров пьесы коронованных драматургов занимают важное место и с точки зрения заложенной в них авторежиссуры заслуживают дальнейшего исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грот Я. Екатерина II и Густав III. М.: Ленанд, 2015. — 115 с.
2. Брикнер А. Комическая опера Екатерины II «Горе-богатырь» // Журнал министерства народного просвещения. Ч. СIII. СПб.: [б. и.], 1879. С. 172–186.
3. Антипов В. Дискредитация Екатериной Великой Густава III во время Русско-шведской войны 1788–1790 гг. // Псковский военно-исторический вестник. 2017. №3. С. 115–122.
4. Берлова М. Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018. — 344 с.
5. Проскурина В. Мифы империи: литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 322 с.
6. Семенова Ю. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: дисс. ... канд. искусствовед. Казань: [б. и.], 2011. — 306 с.
7. Архангельский А. Драматургия Екатерининской эпохи // История русского театра. Т. 1 / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. С. 211–316.
8. Сиповский В. Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи // История русского театра. Т. 1 / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. С. 317–340.
9. Заславский Г. Трагедия Я. Б. Княжнина «Рослав»: национальный миф о герое-воине и проблемы историзма: Дисс. ... канд. филол. Наук. Томск: [б. и.], 2010. — 207 с.
10. Храповицкий А. Памятные записки. М.: Союзтеатр, 1990. — 330 с.
11. Екатерина II. Горебогатырь Косометович // Сочинения императрицы Екатерины II / под ред. Арс. И. Введенского. СПб.: А. Ф. Маркс, 1893. С. 356–366.
12. Проскурина В. Империя пера Екатерины II: литература как политика. М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 252 с.
13. Щербальский П. Драматические и нравоучительные сочинения Екатерины II // Русский вестник. 1871. Т. 93. С. 538–579.
14. Семенова Ю. «Горе-богатырь Косометович»: музыкально-театральный проект Екатерины II // Театрокрация: Екатерина II и опера / сост. А. С. Корндорф. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. С. 190–207.
15. Katarina II och Gustaf III: en återfunnen brevväxling/tolkning, inledning och kommentar av Gunnar von Proschwitz. Stockholm: Norstedt, 1998. — 359 s.
16. Konung Gustaf III:s Skrifter i politiska och vittra ämnen; tillika med dess brevväxling. Del 3. Stockholm: Carl Delén, 1807. — 376 s.
17. Levertin O. Gustaf III som dramatisk författare: literaturhistorisk studie. Stockholm: Bonnier, 1894. — 264 s.
18. Семенова Ю. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. Искусствоведение. 2012. Т. 2. №1. С. 255–263.

19. Густав III. Алексей Михайлович и Наталья Нарышкина. URL: https://diary.ru/~HistoryofSweden/p203277273_pesа-gustava-iii.htm?ysclid=I9eud08x20224003821 (дата обращения: 15.10. 2022).

REFERENCES

- Grot Ya. *Ekaterina II i Gustav III* [Catherine II and Gustav III]. Moscow: Lenand, 2015. 115 p.
- Brikner A. *Komicheskaya opera Ekateriny II "Gore-bogatr'"* [The Comic Opera of Catherine II "Woeful Knight"]. In: *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Journal of the Ministry of Public Education], part CLII. Saint Petersburg, 1879, pp. 172–186.
- Antipov V. *Diskreditatsiya Ekaterinoj Velikoj Gustava III vo vremya Russko-shvedskoj vojny 1788–1790 gg.* [The Discrediting of Gustav III by Catherine the Great during the Russo-Swedish War of 1788–1790]. *Pskovskij voenno-istoricheskij vestnik*. 2017, no. 3, pp. 115–122.
- Berlova M. *Teatr korolya: Gustav III i stanovlenie shvedskoj naciona'noj sceny* [Theatre of the King: Gustav III and the formation of the Swedish National Theatre]. Moscow: ART, 2018. 344 p.
- Proskurina V. *Mify imperii: literatura i vlast' v epohu Ekateriny II* [Myths of the Empire: Literature and Power in the Era of Catherine II]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 322 p.
- Semyonova Yu. *Muzykal'no-teatral'naya deyatel'nost' Ekateriny II* [The Musical and Theatrical Activity of Catherine II]: Cand. Sc diss. in Art Studies. Kazan, 2011. 306 p.
- Arkhangelsky A. *Dramaturgiya Ekaterininskoj epohi* [The Dramaturgy During Catherine II's Era]. In: *Istoriya russkogo teatra*. T. 1 [The History of the Russian Theatre. Vol. 1]/ed. V. V. Kallash and N. E. Efros. Moscow: Ob'edinenie, 1914. Pp. 211–316.
- Sipovskij V. *Imperatriza Ekaterina II i russkaya bytovaya komediya eya epohi* [Empress Catherine II and Russian Domestic Comedy of Her Era]. In: *Istoriya russkogo teatra*. T. 1 [The History of the Russian Theatre. Vol. 1]/ed. V. V. Kallash and N. E. Efros. Moscow: Obyedinenie, 1914. Pp. 317–340.
- Zaslavskij G. *Tragediya Y. B. Knyazhnina "Rosslav": nacional'nyj mif o geroe-voine i problemy istorizma* [Y. B. Knyazhnin's tragedy *Rosslav*: The National Myth of the Hero-Warrior and the Problems of Historicism]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Tomsk, 2010. 207 p.
- Khrapovitskij A. *Pamyatnye zapiski* [Memoirs]. Moscow: Soyuzteatr, 1990. 330 p.
- Catherine II. *Gorebogaty' Kosometovich* [Woeful Knight Kosometovich]. In: *Sochineniya imperatricy Ekateriny II* [The Works of Empress Catherine II]/ed. Ars. I. Vvedenskij. Saint Petersburg: A. F. Marx, 1893, pp. 356–366.
- Proskurina V. *Imperiya pera Ekateriny II: literatura kak politika* [The Empire of the Pen of Catherine II: Literature as Politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 252 p.
- Shchebalskij P. *Dramaticheskie i nravouchitel'nye sochineniya Ekateriny II* [The Dramatic and Moralizing Writings of Catherine II]. *Russkij vestnik*. 1871, vol. 93, pp. 538–579.
- Semyonova Yu. *"Gore-bogaty' Kosometovich": muzykal'no-teatral'nyj proekt Ekateriny II* ["Woeful Knight Kosometovich": A Musical and Theatrical Project of Catherine II]. In: *Teatrokratiya: Ekaterina II i opera* [Theatrocracy: Catherine II and Opera]. Ed. A. S. Korndorf. Moscow: State Museum-Reserve "Tsaritsyno", 2022, pp. 190–207.
- Katarina II och Gustaf III: en återfunnen brevväxling/tolkning, inledning och kommentar av Gunnar von Proschwitz. Stockholm: Norstedt, 1998. S. 359.
- Konung Gustaf III:s Skrifter i politiska och vittra ämnen; tillika med dess brevvexling. Del 3. Stockholm: Carl Delén, 1807. S. 376.
- Leverin O. *Gustaf III som dramatisk författare: literaturhistorisk studie*. Stockholm: Bonnier, 1894. S. 264.
- Semyonova Yu. *Ekaterina II kak librettist: zhanrovye osobennosti komicheskikh oper imperatricy* [Catherine II as a librettist: the genre features of comic operas by the Empress]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskuststvovedeniye*. 2012, vol. 2, no. 1, pp. 255–263.
- Gustav III. Aleksey Mikhaylovich and Natalya Naryshkina. Available from: https://diary.ru/~HistoryofSweden/p203277273_pesа-gustava-iii.htm?ysclid=I9eud08x20224003821 [Accessed 15th October 2022].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна — кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), независимый исследователь.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova — Cand. Sc. in Art Studies, PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 03.12.2022

Отредактирована: 14.01.2023

Принята к публикации: 01.02.2023

Received: 03.12.2022

Revised: 14.01.2023

Accepted: 01.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Литературный поединок Екатерины II и Густава III: драматические сочинения монархов во время Русско-шведской войны (1788–1790) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 27–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45

FOR CITATION

Berlova M. S. A literary duel between Catherine II and Gustav III: The dramatic works of the monarchs during the Russo-Swedish war (1788–1790). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 1, pp. 27–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-27-45

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66
УДК 821.161.1-22+792.2(=161.1)

А. Н. Зорин
Саратовский национальный исследовательский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского,
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова,
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-2342-4039

Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр

АННОТАЦИЯ

Гоголевский «Ревизор» с комплексом комментариев к этой комедии рассматривается как совокупность различных точек зрения на саму пьесу и природу театра, соотнесенных с различными локусами театрального архитектурного пространства. Комментарии к «Ревизору» отражают эволюцию трактовок Гоголем своей пьесы не только во времени, но и в пространстве — каждый вновь публикуемый комментарий корректирует направление взгляда внутри театра, а также точку зрения с позиций конкретного театрального локуса: сцена («Пожелания для тех, кто пожелал бы как следует сыграть “Ревизора”»), партер и ложи («Письмо, писанное автором после представления одной комедии»), фойе, театральная лестница и пространство за ней («Театральный разъезд после представления одной комедии»), цеха театра (письма коллегам по цеху), артистические грим-уборные («Развязка Ревизора»). В связи с этим совокупность точек зрения на комедию в том или ином произведении-сателлите или письме с комментарием к «Ревизору» может быть соотнесена с конкретным местом в театральном пространстве. Это трактуется самим Гоголем как разносторонность в подходе к театру, ей он противопоставляет в «Выбранных местах из переписки» «односторонний», потребительский взгляд с единственной позиции, закрывающий путь к диалогу и к возможности судить драматического художника «по законам, им самим над собой признанным».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. В. Гоголь, «Ревизор», драматургия, поэтика драмы, русский театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66
УДК 821.161.1-22+792.2(=161.1)

Artem N. Zorin
Saratov State University,
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-2342-4039

The metatheatricity of “The Government Inspector” and Gogol’s multidimensional view of theatre

ABSTRACT

Gogol’s “The Government Inspector”, within the context of all comments made on the comedy, is considered as a combination of different points of view on the play and the nature of the theatre, which are correlated with different loci of theatrical architectural space. Notes to “The Government Inspector” reflect the evolution of Gogol’s interpretations of his own play. They change not only in regards to time, but also in regards to space — every next published comment reveals a new direction of viewing theatrical space and a point of view from the position of a certain theatrical locus. They are the scene (“Wishes for those who I would like to properly play The Government Inspector”), stalls and boxes (“Letter written by the author after the presentation of a new comedy”), the foyer, the theatre staircase and the space behind it (“Theatrical tour after the presentation of one comedy”), theatre workshops (letters to colleagues in the theatre workshops), artistic dressing rooms (“The Outcome of The Government Inspector”). In general, the totality of points of view on the Inspector in a particular work or letter with the comments on the “The Government Inspector” can be correlated with a specific place within the theatre space. In general, it is interpreted by Gogol himself as the versatility of this approach to theatre. But such versatility is opposed in “Selected passages from correspondence with Friends” with a “one-sided” consumer approach to theatre from one position, which eliminates the possibility for dialogue and judging a dramatic actor “according to the laws he recognized above himself”.

KEYWORDS

N. V. Gogol, The Inspector General, dramaturgy, poetics of drama, Russian theatre.

В современной филологической науке все чаще обнаруживается интерес к осмыслению принципов пространственной организации художественного мира Гоголя, во многом обусловленной авторской точкой зрения на предмет изображения. Поводом для тщательного рассмотрения становятся связи его поэтики с живописной и архитектурной традицией западноевропейского и русского искусства и в то же время с формообразующими принципами искусства Востока (сборник «Арабески»). Ученых интересует ракурс авторского видения и особо значимый сюжетный мотив пристального взгляда [1], постоянно корректируемая точка зрения на предмет изображения, меняющая или искажающая его очертания, как в «Портрете», «Записках сумасшедшего», «Невском проспекте», «Мертвых душах», формирующая единое «пространство смысла» [2; 3; 4] или отражающая стремление «сменить пристальный взгляд, обращенный в бездну, обновленным взглядом, просветленным отблеском высшего мира» [1, с. 60]. Интересует эпическая пейзажность и масштабность изобразительной перспективы (Молли Бронсон [5]), географичность авторского мышления и воображения [6]. Эти и значительный ряд других открытий касаются поиска закономерностей визионерской картины мира в прозаических произведениях Гоголя. Авторские стратегии смещения разных типов изобразительной перспективы — иконической, барочной, классической — остаются крайне мало ассоциированы с драматургическим наследием. При этом в драматургии Гоголя особенность взгляда автора рассматривается чаще всего в перспективе его комментирующего слова, обладающего элементами авторежиссуры: разножанровые дополнения отражают стремление великого комедиографа к идеальному сценическому (визуализированному за пределами текста) воплощению своего замысла. Прежде всего это касается «Ревизора» — центрального текста всей гоголевской драматургии.

Литературоведение к настоящему моменту многое знает о воздействии традиции изобразительного искусства на немую сцену «Ревизора». Это касается истории наброска ее прорисовки, сделанного, предположительно, А. А. Ивановым при авторском участии [7], уникальной статуарности «формулы онемения» (мейерхольдовское решение финала [8; 9]), связи финала с популярной в то время традицией живых картин, а также желания Гоголя вложить в семантику ключевой сцены близкие ему «мотивы гибели и спасения, воплощенные в живописных полотнах Брюллова и Иванова» [10, с. 453]. По мысли Ю. В. Манна, «...когда Гоголь приступал к “Ревизору”, то в глубинах его сознания смыкалась мысль о широкой группировке лиц в произведении великого художника (например, в “Последнем дне Помпеи”) и идея всеобъемлющего синтеза, осуществляемого историком нашего времени» [11, с. 193]. При таком декодировании смысла «мотив явления губительной внешней надличностной силы, Жандарма — вестника Страшного Суда, корреспондирующий с идеей “Последнего дня Помпеи”, преследует цель немедленного покаянного спасительного эффекта, воплощение которого драматург увидел в картине Иванова» [10, с. 453].

На этом фоне может возникнуть впечатление, что немая сцена в какой-то степени обособлена в контексте гоголевской визуализации замысла и в то же

время как бы инкрустирована в драматургическое целое, определяющееся авторским стремлением к корректирующей, критической оценке вариантов понимания и воплощения пьесы. Но это не вполне так. Открывающие широкую дискуссию по поводу оценки автором отношений между пьесой и сценой тексты — сателлиты «Ревизора» дают возможность понять степень включенности драматурга в постижение закономерностей театра и соприродность архитектоники его комедии разноуровневой театральной архитектуре. Пространственное, визионерское мышление Гоголя при совокупности осмысления этих текстов обнаруживает его установку на метатеатральную инкорпорированность фигуры автора в жизнь, бытование пьесы и предопределенность ее оценок как во времени, так и в пространстве.

При таком подходе в круг метатеатральных текстов попадают, в частности, «Игроки». Гипотетический взгляд на них как на пьесу, также вытекающую из напряженных гоголевских размышлений о неравноправных отношениях создателя текста и его интерпретаторов в координатах театра в театре, представляется все более и более оправданным. Конфликт между индивидуальным мастерством творца идеальной колоды «Аделаида Ивановна» и окружающей героя корпорации артистов, умело распасовывающих простые роли и амплуа, приводит к торжеству актерского сговора [12]. Нивелируется высокое искусство идеальной игры по непревзойденным сценариями выдающегося мастера, перечеркиваются установленные конвенции и правила, игнорируется уникальность только одному мастеру известной системы знаков. «Игроки» на определенном этапе становятся символическим итогом разочаровывающих автора «Ревизора» отношений с театром, когда читка пьесы с драматургом в итоге приводит к «экспроприации» труппой на сцене авторского сюжета при полном игнорировании авторского замысла. Показательна ситуация с «Настоящим Ревизором» кн. Цицианова (представившего пьесу в афише театра анонимно, так, что можно было подумать на самого Гоголя), когда артисты без ведома великого драматурга доигрывали сюжет «Ревизора» по совершенно чужой схеме.

Известно, что первая, премьерная издательская редакция «Ревизора» 1836 года игралась в Александринском театре вплоть до 1860-х годов, несмотря на многие гоголевские замечания, коррективы и кардинально новую редакцию пьесы 1842 года. По словам А. А. Чепурова, знающие текст зрители были в недоумении и полагали, что актеры говорят слова от себя, забыв подлинный гоголевский оригинал. Одно из наиболее понятных объяснений этому — уникальная цензурная история «Ревизора». И. А. Зайцева обращает внимание на важный документ в «Рапортах о пьесах, рассмотренных в 1843 г.» — решение цензора драматических сочинений III отделения М. А. Гедеонова с поддерживающей резолюцией Л. В. Дубельта, управляющего III отделением С. Е. И. В. канцелярии: «Дирекция Императорских С. Петербургских Театров представила новый, дополненный автором экземпляр комедии “Ревизор”. Сама сия комедия могла поступить на сцену только вследствие Высочайшего разрешения, а потому нельзя дозволить никаких перемен и прибавок

к оной» [13, с. 125]. Таким образом, определенного рода театр, видимо, искал варианты, как обойти цензуру и получить доход. Мнение автора интересовало его меньше всего. На фоне исследований, анализирующих пространственное мышление Гоголя, возникает впечатление, что при создании визуальных образов и доминант он легко переходит от барокко европейского к барокко российскому, украинскому, сталкивая русское, западноевропейское искусства и искусства арабского Востока. В особенностях барочной перспективы и перспективы ренессансной писателя интересует живописная архитектурная традиция. Орнаментализм Востока для Гоголя — это, судя по всему, олицетворение пограничного художнического начала, связанного не с аристотелевским принципом подражания, а с провидением. Возможно, это что-то вроде научного озарения художника, на что обращают внимание современные исследователи, обнаруживая связи между логикой орнаментализма средневекового искусства ислама и новейшими открытиями кристаллографии. Но если филологи с этой точки зрения подробно изучают гоголевскую прозу — пейзаж в «Мертвых душах», в «Тарасе Бульбе», исследуют «Портрет» и «Невский проспект» в контексте множества параллелей с историей изобразительной перспективы, то драматургии Гоголя это пока мало касается.

Среди персонажей великого писателя много живописцев. Он написал немало статей о живописи или о связях живописи с другими областями искусства («Арабески»). (Обращение, например, к музыкальным ассоциациям не идет с этим визионерством ни в какое сравнение.) И если реконструировать в связи с «Ревизором» отношения Гоголя с театром, повлиявшие на его оценку пьесы и на этапы ее превращения в театральный феномен, то можно увидеть трансформацию взгляда автора в зависимости от конкретных театральных локаций на возможности и перспективы интерпретации созданного им драматического текста на пространстве сцены. Каждый этап жизни «Ревизора» и авторского комментария к нему можно представить как меняющийся ракурс взгляда — не только интеллектуальный, но и четко зафиксированный в определенной точке театрального пространства. Гоголь-зритель следит за сценическим действием (от первых репетиций до посещения спектаклей незадолго до смерти), выбирая себе место то в партере, то в ложе, то выходя за пределы зала. Обращение к сохранившимся интертекстам, в частности к воспоминаниям о первых читках «Ревизора», может быть так же ценно, как феномен открытого авторского комментария.

По свидетельству гоголевского друга юности А. С. Данилевского, записанному во время беседы В. И. Шенрока в 1887 году, в совместной поездке Гоголя, М. А. Максимовича и И. В. Пашенки в Москву во второй половине августа 1835 года в коляске, взятой напрокат, была разыграна «оригинальная репетиция “Ревизора”». Данилевский полагал позднее, что Гоголь к этому моменту уже был усиленно занят замыслом «Ревизора», однако сюжет был подсказан ему Пушкиным позже. Тем любопытнее взгляд на позицию персонажа, чьи мотивы поведения так увлекут, заворожат великого писателя уже совсем скоро. По пути из Киева в Москву «Гоголь хотел основательно изучить впечатление,

которое произведет на станционных зрителей его ревизия с мнимым инкогнито. Для этой цели он просил Пашенку выезжать вперед и распространять везде, что следом за ним едет ревизор, тщательно скрывающий настоящую цель своей поездки. Пашенка выехал несколькими часами раньше и устраивал так, что на станциях все были уже подготовлены к приезду и встрече мнимого ревизора. Благодаря этому маневру, замечательно счастливо удавшемуся, все трое катили с необыкновенной быстротой, тогда как в другие разы им нередко приходилось по нескольку часов дожидаться лошадей. Когда Гоголь с Данилевским появлялись на станциях, их принимали всюду с необычайной любезностью и предупредительностью. В подорожной Гоголя значилось: “адъюнк-т-профессор”, что принималось обыкновенно сбитыми с толку зрителями чуть ли не за адъютанта Его Императорского Величества. <...> По свидетельству А. С. Данилевского, он <Гоголь> сам во время одной из поездок устроил своеобразную импровизированную репетицию “Ревизора” на постоянных дворах» [14, с. 424–425].

В наброске статьи «Петербургская сцена в 1835–36 гг.» Гоголь зарифмовывает идею поиска для сцены подлинных характеров с широким панорамным взглядом на российские просторы — в духе своих прозаических описаний: «Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной страны — сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их! Пусть видит их весь народ!» [15, с. 561].

(НЕ)ПОДЦЕНЗУРНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ. ГРАФ М. Ю. ВИЕЛЬГОРСКИЙ ЧИТАЕТ «РЕВИЗОРА» ИМПЕРАТОРУ

Из воспоминаний А. И. Вольфа, опубликованных в «Хронике петербургских театров» (1877), известна версия Высочайшего разрешения постановки «Ревизора». «Гоголю большого труда стоило добиться до представления своей пьесы. При чтении ее цензура перепугалась и строжайше запретила ее. Оставалось автору апеллировать на такое решение в высшую инстанцию. Он так и сделал. Жуковский, кн. Вяземский, гр. Виельгорский решились ходатайствовать за Гоголя, и усилия их увенчались успехом. “Ревизор” был вытребован в Зимний дворец, и графу Виельгорскому поручено его прочитать. Граф, говорят, читал прекрасно (курсив мой. — А. З.); рассказы Добчинского и Бобчинского и сцена представления чиновников Хлестакову очень понравились, и затем по окончании чтения последовало высочайшее разрешение играть комедию» [16, с. 49]. Этот факт, прямо не демонстрирующий ракурс авторского взгляда на текст комедии и историю отношений Гоголя и театра, важен для понимания его последних обращений к «Ревизору» параллельно с работой над вторым томом «Мертвых душ»: практически на руках Гоголя в Риме в 1839 году умрет сын Михаила Виельгорского — Иосиф, совоспитанник цесаревича Александра по педагогической системе В. А. Жуковского и близкий

к императорской семье юноша. Смерть Виельгорского, как и смерть Пушкина, вызвала у Гоголя мучительную переоценку жизненных и творческих ориентиров, что отразилось в поэтическом отрывке «Ночи на вилле». «Ревизор», надежда на успех которого была фатально связана с Виельгорским, мог восприниматься и как творческое завещание перед тенью умершего талантливой друга.

ГОГОЛЬ ОЦЕНИВАЕТ МЕСТО СВОЕЙ КОМЕДИИ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ

Из переписки Гоголя с директором Санкт-Петербургских императорских театров А. М. Гедеоновым становится известно о первом отстраненном взгляде драматурга на свой текст — метафорически это взгляд на будущую афишу «Ревизора» на фасаде театров России и всего мира. Письмо Гоголя считается утраченным, но содержание отчасти контекстуально реконструируется по ответному письму Гедеонова [13, с. 120–122]. Ясно, что Гоголь рассчитывал на большой успех пьесы, в том числе коммерческий, поэтому просил гонорар по второму, а не первому классу оплаты (хотя ко второму могла относиться комедия в стихах, но не в прозе). Однако Гедеонов возражал: «Отдавая всю возможную справедливость Вашей пиесе, я не могу однако согласиться с Вами, что Русская драматическая Литература была в столь бедном и ничтожном положении, как Вы предполагаете, и что будто бы со времен Фон Визина Ваша Комедия будет первым оригинальным явлением на нашей сцене» [17, с. 595–596]. Из контекста письма ясно, что Гоголь опасался предвзятого отношения к пьесе директора Санкт-Петербургских императорских театров, вынужденного принять ее к постановке исключительно по Именному повелению, и вступил с Гедеоновым в перепалку, боясь последствий этой предвзятости, небрежности постановки и, как следствие, открытого недовольства публики из-за непонимания замысла.

В. И. Любич-Романович в конце 1880-х годов вспоминал: «В роли чтеца своих драматических произведений <...> я узнал Гоголя только в Петербурге, когда уже он приехал сюда ставить своего “Ревизора” на казенной сцене Александринского театра <...> И читал Н<иколай> В<асильевич> свою пьесу, нужно сказать, изумительно хорошо, талантливо, с артистическим пошибом <...> В чтении Гоголя “Ревизора” можно было слышать весь сценический ансамбль со всеми его оттенками речи и характеров <...> Мы думали при этом, что Гоголь знал всех своих героев “Ревизора” лично, по собственному своему знакомству с ними, и потому, изучив характеры и говор, передал потом все это в своем чтении <...> Но на сцене “Ревизор” шел менее характерно в своих тонах и репликах и потому слушался не так интересно, как в чтении самого Гоголя. <...> Нужно было удивляться только тому, что откуда это у него, такого тщедушного человека, каким он был, взялся такой голосовой орган, посредством которого можно было производить перед слушателями все голоса его пьесы <...>

Это был какой-то чревовещатель, говоривший одновременно языком горючего и Хлестакова, вдовы Пошлепкиной и купцов-самоварников, и все это в непринужденной и не деланной форме, а так естественно, как будто бы все эти герои его пьесы сидят у него в груди, и самостоятельно каждый из них говорит, когда ему подана та или другая реплика <...> После Гоголя мне не случилось более слышать такого искусного декламатора своих литературных произведений вообще» [18, с. 570–571].

«РЕВИЗОР» В ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЕ. ЧИТКА ПЬЕСЫ АКТЕРАМ АЛЕКСАНДРИНКИ. 9 МАРТА 1836 ГОДА

Форма читки пьесы демонстрирует постановщикам взгляд автора на текст. Блистательное исполнение драматургом всех ролей в процессе читки обнаруживает и ракурс этого взгляда — с воображаемой сцены в воображаемый зал. На этом этапе Гоголь не вторгается в живой процесс постановки, а вдохновенно подменяет его, определяя своего рода камертон для переноса текста на сцену. Это еще и новый взгляд на развитие национального театра и мировой драматургии, последовать за которым способны немногие. Сын П. А. Каратыгина П. П. Каратыгин писал в 1883 году: «При ее чтении самим автором у Сосницкого, в присутствии артистов, которым предназначены были роли, большинство их, воспитанное на оригинальных комедиях Княжнина, Шаховского, Хмельницкого, Загоскина или на переводах скучнейшего Дюсиса и напыщенного Мариво, новая комедия, написанная каким-то молодым малороссиянином Гоголем, год тому назад напечатавшим несколько забавных повестей под заглавием “Миргород”, — большинство артистов, говорим мы, пришло в какое-то недоумение <...> Новое вино в старые меха не наливают, сказали бы мы по этому поводу, если бы враждебные отношения артистов к произведению Гоголя не сопровождалось явлением крайне замечательным: два старейшие актера обеих столичных сцен, Щепкин — московской и Сосницкий — петербургской, отнеслись к “Ревизору” с живейшим сочувствием» [19, с. 833–834].

Дочь петербургского актера Я. Г. Брянского (Григорьева) А. Я. Головачева в 1889 году вспоминала: «Я помню, что, когда ставили “Ревизора” на сцену, все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, введенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях» [20, с. 288].

Актеры «привыкли», и Гоголь заставляет себя освоить еще одну локацию в театре — закулисы и оттуда посмотреть на предполагаемую постановку.

Из письма Гоголя М. С. Щепкину 29 апреля 1836 году: «Хотел даже послать к вам его <имеется в виду список “Ревизора”>, но раздумал, желая сам привезти к вам и прочитать собственнорасно, дабы о некоторых лицах не составились заблаговременно превратные понятия, которые, я знаю, чрезвычайно трудно после искоренить. Но, ознакомившись с здешнею театральною дирекцією,

я такое получил отвращение к театру, — что одна мысль о тех приятностях, которые готовятся для меня еще и на московском театре, в силе удержать и поездку в Москву, и попытку хлопотать о чем-либо» [21, с. 45].

ГОГОЛЬ УЧАСТВУЕТ В ПОСТАНОВКЕ «РЕВИЗОРА»

Чтение производит сильнейшее впечатление, поражает всех, но никто не знает, как это исполнять. Гоголь стремится участвовать в переносе текста на сцену как режиссер, как активно действующее лицо: он приходит на репетиции, активно присутствует в зале, дает рекомендации артистам в трактовке ролей и мизансценировании. Он следит за репетиционным действием из партера, пересекает грань зеркала сцены, пытаюсь корректировать постановку в соответствии с замыслом. Характер отношений Гоголя с первыми постановщиками «Ревизора» и последствия этих отношений емко описал в своих воспоминаниях Анненков: «Хлопотливость автора во время постановки своей пьесы, казавшаяся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий, горестно оправдалась водевильным характером, сообщенным главному лицу комедии и пошло-карикатурным, отразившимся в других» [22, с. 264–265]. Так пьеса выглядела на сцене. Для автора результатом репетиций становится дальнейшая тщательная шлифовка текста — удаление двух замедляющих действие сцен и сокращение диалогов практически до афористичной формы. В итоге это приведет к идеальному варианту пятой редакции «Ревизора» в собрании сочинений 1842 года.

Гоголь в воображении представлял себе и идеальный выбор артистов для «Ревизора», о котором стало понятно уже после огорчившей его премьеры: «...оба наши приятели, Бобчинский и Добчинский, вышли, сверх ожиданий, дурны. Хотя я и думал, что они будут дурны, ибо, создавая этих двух маленьких человечков, я воображал в их коже Щепкина и Рязанцева, но все-таки я думал, что их наружность и положение, в котором они находятся, их как-нибудь вынесет и не так обкарикатурит («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору». 25 мая 1836 года, Гоголь — А. С. Пушкину о первой постановке «Ревизора» в Петербурге)» [17, с. 91]. Гоголь слишком хорошо знал театр. Его взгляд из партера рисовал безрадостную картину даже при наличии хороших по тем временам артистов. Но он осознавал, что масштаб «Ревизора» не соотносится с реальным театром. Что оставалось делать? Изучать сцену с разных ракурсов и искать, что и каким образом можно изменить.

РАБОТА НАД КОСТЮМАМИ ДЛЯ ПРЕМЬЕРЫ. «ХАРАКТЕРЫ И КОСТЮМЫ. ЗАМЕЧАНИЯ ДЛЯ ГГ. АКТЕРОВ»

Гоголь в поисках идеального варианта постановки стремился повлиять даже на работу цехов, в частности пошивочного, — эта тема требует

отдельного подробного рассмотрения. Несмотря на собирательность образов и обобщенность костюмов при создании спектакля по первоначальной редакции «Ревизора», очевидно, что почти до премьеры сохранялась важная деталь — зеленый мундир с зеленым воротником у Хлестакова, который позволял сразу идентифицировать его как чиновника министерства финансов. На первых же премьерных показах автор явно решил убрать эту деталь, как и ряд других указаний на конкретных высших лиц государства (например, упоминание об игре в вист с министром финансов — поскольку реальный министр финансов граф Канкрин присутствовал на третьем представлении комедии и мог принять действие на сцене и такое изображение себя и своих подчиненных за издевательство). Наблюдая за реакцией зала, Гоголь осознает ненужность, неубедительность прямых ассоциаций, анекдотичность точного воспроизведения одежды Хлестакова и убирает ряд деталей костюмов, которые сохранились в монтировочных списках спектакля.

Как известно из «Письма, писанного автором...», Гоголь настаивал на полной репетиции в костюмах, но так этого и не добился («Я как бы предчувствовал это, когда просил, чтоб сделать хоть одну репетицию в костюмах; но мне стали говорить, что это вовсе не нужно и не в обычае и что актеры уж знают свое дело. Заметивши, что цены словам моим давали немного, я оставил их в покое») [17, с. 91–92]. Стремясь преодолеть негативный эффект неудачного подбора костюмов, Гоголь включает в выходящее одновременно с премьерой издание комедии описание костюмов в том виде, какой представляется ему идеальным. «Характеры и костюмы» будут то исключаться из второго издания комедии, то снова войдут — с сокращением и изъятием частных деталей — в редакцию пьесы 1842 года. Эти метания не только отразят конкретный взгляд Гоголя-художника на облик своих персонажей, но и продемонстрируют новый этап «освоения» им реального театрального пространства, а также сложный процесс превращения «Ревизора» в прообраз пьесы — метатеатрального единства.

Утром 18 апреля в Александринском театре состоялась репетиция «Ревизора» (без костюмов), во время которой П. А. Каратыгин нарисовал портрет Гоголя. В 1883 году сын артиста П. П. Каратыгин записал: «Подобно всем своим сослуживцам, П. А. Каратыгин отнесся к комедии Гоголя если не с пренебрежением, то с полнейшим равнодушием; но самая личность автора обратила на себя особенное внимание артиста и глубоко врезалась в его памяти. <...> Каратыгин, находясь за кулисами, набросал карандашом на обертке своей роли, сложенной пополам, <...> портрет Гоголя. <...>. Это было на утренней репетиции, в воскресенье <в субботу> 18-го апреля 1836 г., т. е. накануне первого представления “Ревизора”. Гоголь был сильно встревожен и, видимо, расстроен; часто вполголоса говорил с Сосницким, почти исключительно с ним, и лишь изредка с начальником репертуара А. И. Храповицким. Последний, пощипывая усы, во многих сценах ехидно улыбался и пожимал плечами. Некоторые из молодых актеров и актрис тайком перемигивались. Их нескромную веселость возбуждала не комедия, но ее автор. Невысокого роста блондин

с огромным тупеем, в золотых очках на длинном птичьем носу, с прищуренными глазками и плотно сжатыми, как бы прикуснутыми губами. Зеленый фрак с длинными фалдами и мелкими перламутровыми пуговицами, коричневые брюки и высокая шляпа-цилиндр, которую Гоголь то порывисто снимал, запуская пальцы в свой тупей, то вертел в руках. Все это придавало его фигуре нечто карикатурное. Никто не догадывался, какой великий талант скрывался в этом слабом теле, какие страдания он испытывал, предугадывая, что ни актеры-исполнители, ни большинство публики не оценят и не поймут “Ревизора” при его первом представлении» [19, с. 833–834].

Приводившееся ранее объяснение Анненковым неудачи премьерной постановки «Ревизора» «хлопотливостью» автора завершается описанием состояния драматурга в вечер первого представления: «Гоголь прострадал весь этот вечер». Он смотрел представление уже не из партера, а из директорской ложи. Видел реакцию разных частей зала. Мысленно наблюдал из царской ложи — пытаюсь просчитать мнение высочайшего повелителя о своей пьесе, а с ним и ее будущее. Партер первого представления заполняли представители министерства императорского двора, сам император появился в ложе с цесаревичем. Гоголь должен был держать во внимании и эту коммуникацию между императором и наиболее приближенными к нему чиновниками. П. В. Анненков в тот вечер наиболее ярко зафиксировал увиденное и испытанное по завершении первого показа «Ревизора»: «Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: “это — невозможность, клевета и фарс”. По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Прокоповичу в раздраженном состоянии духа. Хозяин вздумал поднести ему экземпляр “Ревизора”, только что вышедший из печати, со словами: “Полубуйтесь на сынку”. Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: “Господи боже! Ну, если бы один, два ругали, ну, и бог с ними а то все, все...”» [23, с. 437].

В письме к А. С. Пушкину, датированном 25 мая 1836 года, Гоголь сообщал о своих негативных ощущениях от премьеры, разбирая неудачу каждого артиста, особенно неумение рассмотреть уникальность характера Хлестакова, собирающую не просто все черты пустого человека, но нюансы характера, заключенные практически в каждом: «Итак, неужели в моем Хлестакове *не видно* ничего этого? (Курсив мой. — А. З.) <...> Хлестаков вышел детская, ничтожная роль! Это тяжело и ядовито-досадно. С самого начала представления пьесы я уже сидел в театре скучный» [17, с. 90–91]. Автор, безусловно, знает причину, почему другие не могут *разглядеть* Хлестакова, отчаивается, но считает, что надо продолжать работать.

Именно первый постановочный опыт «Ревизора» серьезно отразится на редакциях пьесы 1841–1842 годов. Моменты авторежиссуры, детали авторского воздействия на постановочные приемы появляются в большом количестве эпизодов. Это именно опыт взаимодействия со сценой, перенесенный,

возвращенный в литературный текст. На премьере пребывание в ложе — еще одна точка зрения на пьесу, взгляд сверху, когда Гоголь одновременно наблюдает и за исполнением, и за реакцией зала. Новая локация — появление в царской ложе и высказанная благосклонность императора. У Гоголя появляется возможность взглянуть на сцену из-за плеча самодержца. Хотя, судя по свидетельствам очевидцев, автор не дождался выхода на поклон, императорская позитивная оценка и посланный в подарок Гоголю перстень, скорее всего, повлияли на самооценку: не постановщики, не артисты, а император оценил пьесу и выступил в роли соратника автора. Взгляд из царской ложи на сцену и зал, ситуация их сравнения и диалога с венценосной особой также вписаны в метатеатральное пространство пьесы.

Премьера запечатлелась в сознании Гоголя широким спектром точек зрения на его комедию из разных локаций, что в сочетании с неудачными зрительскими стратегиями сформировало определенную систему взглядов на пьесу. Сама структура театра николаевской эпохи — с его распределением публики между партером, ложами и галеркой — усиливала этот эффект.

Премьерное представление производит на Гоголя крайне болезненное впечатление и воспринимается им как творческая неудача. Он продолжает настойчиво собирать материалы для новой публикационной редакции пьесы, которая бы исправила недосказанность первого варианта текста: «Возвратившись домой, я тот же час принялся за переделку. Теперь, кажется, вышло немного сильнее, по крайней мере, естественнее и более идет к делу. Но у меня нет сил хлопотать о включении этого отрывка в пьесу. Я устал; и как вспомню, что для этого нужно ездить, просить и кланяться, то Бог с ним, — пусть лучше при втором издании или возобновлении “Ревизора”» [17, с. 92].

«Отрывок из письма, писанного автором после первого представления «Ревизора» одному литератору» (25 мая 1836 года) обозначает в метатеатральной структуре комедии еще одно внесценическое, но важное пространство — рабочий стол в комнате драматурга, пишущего письмо-воспоминание о премьере. Гоголь включит «Отрывок из письма...» в ряд публикуемых с «Ревизором» текстов. Здесь имеет значение не только точность наблюдений и расширение метатеатрального пространства сразу на несколько локаций, демонстрирующих ракурс авторского взгляда, но и описание двух состояний драматурга — как зрителя итогового сценического действия и как автора, способного редактурой пьесы существенно повлиять на дальнейший сценический результат, вмешаться в него.

«Отрывок из письма...» фиксирует гоголевское состояние наблюдения за всеми событиями внутри и вокруг постановки как с некоего полководческого холма. Примерно в таком же положении был Николай, наблюдавший за реакцией на пьесу и на все, что происходит вокруг нее. Ему-то нравилось, что происходит, — в отличие от остального зрительного зала, который негодовал. Это странное негодование, осуждение всеми зафиксировано как сквозной мотив «Отрывка из письма...». На основе разных точек зрения появляется рисунок, скорее всего, с изображением немой сцены,

кисти, предположительно, А. А. Иванова. По словам Гоголя, переписчик издательства неверно понял разметку рукописи, и описание немой сцены не вошло в первое издание. Так ли это, или это очередная гоголевская мистификация — сейчас понять сложно. Гоголь как визионер (вернее, ре-визионер) стремится сохранить нужное видение немой сцены, пусть на живую нитку, но описать, зарисовать и потом сам планшет сцены выстроить по живописному архитектурному принципу. Он постоянно меняет угол зрения. И как бы предвосхищает появление странных объемных фигур из папье-маше в финале будущего мейерхольдовского спектакля.

ГОГОЛЬ ВМЕШИВАЕТСЯ В ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРОЦЕСС

А. С. Пушкин пишет жене в Петербург: «...пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны я то же ему советую: не надобно, чтоб Ревизор упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в П<етер> Б<ург>е» [24, с. 452].

Шестого мая 1836 года М. П. Погодин, оказавшийся конфидендом в решении вопросов московской постановки «Ревизора» с М. С. Щепкиным, отмечал в письме: «...Но приезжай ты к нам, и непременно. Щепкин плачет. Ты сделал с ним чудо. При первом слухе о твоей комедии на сцене он оживился, расцвел, вырос, сделался веселым, всюду ездил и рассказывал. Надо почтить это участие таланта. Ставить пиесу я сам тебе не советую. Я как-то с год был знаком с кулисным миром, впрочем, как постороннее лицо, и убедился, что ничего не может быть мучительнее, как кланяться Директорам, Инспекторам, спорить со всеми этими эгоистами и просить режиссера, машиниста и даже суффлера, и все эти господа думают еще, что они одолжают бедного автора, выучивая роль, ставя стул и проч. — Нет, <...> не ставь ни за что никакой пиесы, если не хочешь испортить себе крови, но ты должен непременно раз прочесть пиесу актерам, а там пусть делают они, что хотят» [14, с. 537].

Все предостерегают Гоголя от стремления к художественному руководству постановкой, желания охватить все стороны спектакля своими оценками (взглядами) и своей опекой. А он продолжает с настойчивостью и вмешиваться, и дописывать, ищет новые ракурсы взгляда на сцену, которые помогут ему разъяснить театру подлинные смыслы «Ревизора».

«Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (1842) отражает новый ракурс взгляда — с некоей позиции художника у альбома для рисунков перед групповым портретом. В пользу выбора именно этой локации говорит строчка из первой редакции «Предупреждения...»: «Чтобы завязала<сь> группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держаться рис<унка>...» [17, с. 111]. К этому моменту создается знаменитая зарисовка

немой сцены «Ревизора», вероятно, принадлежащая А. А. Иванову. Визионерское восприятие пьесы Гоголем все более и более усиливается (сказывается знакомство с кругом русских художников в Риме). При этом автор, как говорилось ранее, убирает описание деталей костюмов во вступительной части редакции комедии 1842 года, а в самих размышлениях в этой статье противопоставляет поверхностное «платье роли» — броский внешний рисунок характера — «душе роли», то есть подлинному художественному рисунку образа.

«Театральный развезд после представления новой комедии» (1842), совпадающий с созданием итоговой редакции пьесы, где появляется эпитафия о зеркале, значительно уточняет ракурс авторского взгляда на ее театральное бытование. В поле зрения Гоголя, вновь возвращающегося к премьерному дню, попадает часть фойе театра, парадная лестница и пространство под ней, где прячется сам драматург, подслушивая мнения обсуждающих пьесу зрителей. «Театральный развезд...» — самостоятельное произведение, но оно логично вписывается в цикл текстов — сателлитов «Ревизора». Возможно, после курьезного случая с «Настоящим Ревизором» кн. Д. И. Цицианова, шедшим без ведома Гоголя сразу после «Ревизора» в императорских театрах летом и осенью 1836 года, автор решил пресечь любую возможность иного завершения комедии. После «немой сцены» он перенаправляет внимание зрителя, по сути дела, вспять — как в новом для 1842 года эпитафии о зеркале, — на самого себя и своих соседей по зрительному залу. Пространство сценическое, пространство партера, ложи, вплоть до царской, уже «обжиты» Гоголем. Экспансия авторского подчинения театра своему замыслу выходит за границы основной театральной «коробки». Автор «захватывает» театральную лестницу, выходит в фойе, его персонаж-резонер участвует в действии на лестнице. Хлестаковское «Я везде, везде» воплощается в метафоре авторского тотального присутствия в театральном пространстве. Гоголь словно бы противопоставляет всеобщей энтропии хлестаковщины, поработившей многие стороны русской жизни (хлестаковская удаля просматривалась и в «Настоящем Ревизоре»), всеохватность своего контроля над театром и диктует необходимость его полной творческой оккупации.

«Развязка Ревизора» (1846) — своего рода шестой акт комедии. Читатель переносится из фойе Александринского театра («Театральный развезд...») в закулисы Малого театра. Гоголь не останавливается в своей тотальной экспансии «Ревизора» в театральном пространстве и захватывает из последних свободных локаций гримерки артистов. Архитектоника «Ревизора» с «Развязкой» и комментариями охватывает все уголки традиционной театральной архитектуры. Действие происходит в кулисах, в актерских гримерках, в переходах от зала к грим-уборной. В «Театральном развезде» состоялась легализация и вербализация разнообразия зрительских взглядов на увиденное на сцене в вечер премьеры «Ревизора». Теперь принцип театра в театре выходит у Гоголя на иной уровень — открытой актерской саморефлексии. Второго ноября (н. ст.) 1846 года в письме к И. И. Сосницкому Гоголь добавляет: «Из заключительной пьесы “Развязка Ревизора” вы постигнете, почему

я так хлопочу об этой последней сцене и почему мне так важно, чтобы она имела полный эффект. Я уверен, что *вы взглянете сами другими глазами* (курсив мой. — А. З.) на “Ревизора” после этого заключения, которого мне, по многим причинам, нельзя было тогда выдать и только теперь возможно» [21, с. 410]. В попытке навязать Первому комическому актеру в исполнении Щепкина свое позднее видение пьесы Гоголь продемонстрирует новые грани авторского понимания структуры театра как места жизни трагедии. Его эсхатологическое представление о «Ревизоре» получит отповедь Щепкина, неизбежно опирающегося на собственный устоявшийся взгляд на пьесу как на реалистическую сатиру. Спор, запечатленный в «Театральном разезде», снова станет частью судьбы «Ревизора».

Письмо XIV «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (1845) из «Выбранных мест из переписки с друзьями» по времени создания предшествует «Развязке Ревизора», но оказывается опубликованным уже после возникшего конфликта вокруг нее. Сама постановка проблемы в этом очерке подводит итог многолетним гоголевским размышлениям и демонстрирует опыт трансформации интерпретационного диапазона «Ревизора». В письме графу А. Б. Толстому Гоголь подчеркивает, что Толстой смотрит на театр с одной точки зрения, как аскет. «Вы очень односторонни, и стали недавно так односторонни; и оттого стали односторонни, что, находясь на той точке состоянья душевного, на которой теперь стоите вы, нельзя не сделаться односторонним всякому человеку» [25, с. 57]. Здесь важно отметить еще раз, что сам Гоголь постоянно находится в состоянии духовного подвижничества, но при этом не собирается становиться односторонним аскетом — особенно в отношении к театру. Никакого одностороннего взгляда на театр у Гоголя нет. Наоборот, широта его взгляда на возможности интерпретации текста на сцене прирастает новыми подходами, новыми локациями и неожиданными точками зрения. Своего «Ревизора» вплоть до самого конца жизни он рассматривает во всей совокупности мнений на сценическую судьбу пьесы. В письме «О театре...» он постулирует свою позицию автора — посредника между многоголосными оценками общества, автора — наследника литературной культуры и литературной традиции, автора, которого «должно судить по законам, им самим над собой признанным». Гоголь размышляет о разносторонности взгляда как ключевой коммуникативной категории театральной культуры. Ее бытование он связывает с необходимостью появления фигуры «актера-художника», не просто режиссера, разводящего артистов по планшету сцены, а художественного руководителя — пьесы и метатекста, стоящего за ней, как основы мировоззренческой позиции самого театра. То, что идеальный посредник между автором и сценой должен быть художником, подчеркивает визионерские установки Гоголя. Актер-художник должен обладать пониманием перспективы каждой сцены — в прямом и переносном смысле. Эта важная доминанта в оценке множества точек зрения на пьесу, заключенная в самой природе театра, становится практически завершением концепции многонаправленности взгляда Гоголя на результат своего драматургического творчества, выходящий далеко за пределы сцены.

«В перспективе лет “Ревизор” стал своеобразным палимпсестом, в котором первоначальный текст был закрыт позднейшими записями», — писал Петр Зайцев об этом феномене спустя 80 лет в статье «“Ревизор” у Мейерхольда» [26, с. 57]. Но дело не только в уникальной метатекстовой природе пьесы. Текст письма из «Выбранных мест» убеждает, что совокупность точек зрения в этом «оккупированном» автором театральном и околотеатральном пространстве — сцена, закулисы, гримерки, партер, ложи, фойе, лестница и даже пространство под лестницей парадного подъезда — единственное условие существования подлинного театра. Но Гоголь не останавливается и на этой кульминационной новаторской позиции.

Читка «Ревизора» артистам Малого театра (1851 год, за четыре месяца до смерти) — это попытка вернуть историю к исходной точке и закольцевать ее, связав с первоначальной премьерой в Александринке и утвердив околотеатральное пространство как полноценную компоненту работы над трансформацией пьесы на сцене. Игрой московских актеров 22 октября 1851 года на представлении «Ревизора» Гоголь снова не был доволен, вследствие чего снова устроил для них авторское чтение своей комедии, а 11 декабря ездил смотреть, насколько его чтение помогло постановке [14, с. 180].

Пятого ноября чтение состоялось в доме адресата письма «О театре...», «во второй комнате квартиры гр. А. П. Толстого, влево от прихожей, — указывает Данилевский. — Стол, вокруг которого на креслах и стульях уселись слушатели, стоял направо от двери, у дивана, против окон во двор. Гоголь читал, сидя на диване» [27, с. 511–512]. В числе собравшихся были И. С. Аксаков, С. П. Шевырев, И. С. Тургенев, Н. В. Берг и другие писатели, из актеров — М. С. Щепкин, П. М. Садовский, С. В. Шумской. Это исполнение «Ревизора» было и последним публичным выступлением Гоголя. Он очень тщательно к нему готовился.

По сохранившимся откликам И. С. Тургенева, «далеко не все актеры, участвовавшие в “Ревизоре”, явились на приглашение Гоголя; им показалось обидным, что их словно хотят учить! Ни одной актрисы также не приехало. Сколько я мог заметить, Гоголя огорчил этот неохотный и слабый отзыв на его предложение... Известно, до какой степени он скупился на подобные милости». Но драматурга это не сбilo с толку, и он снова так прочел пьесу, что произвел на слушателей потрясающее впечатление «чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой и словно дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет, для него самого новый, и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный <...> С каким недоумением, с каким изумлением Гоголь произнес знаменитую фразу Городничего о двух крысах <...> “Пришли, понюхали и пошли прочь!” — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия. Я только тут понял, как вообще неверно, поверхностно, с каким желанием только поскорей насмешить — обыкновенно разыгрывается на сцене “Ревизор»» [28, с. 827].

К такому выводу об одностороннем видении «Ревизора» приходит в итоге Тургенев, заметив также, что авторское исполнение было, «как Гоголь сам выразился — не более, как намек, эскиз (курсив мой. — А. З.)» [28, с. 827].

В течение всей жизни Гоголь ведет тотальную экспансию «Ревизора» внутрь традиционных театральных локаций. Это не просто претензия на режиссуру, на роль первого актера-художника или безапелляционность утверждения авторской точки зрения. Это талант сочетать полифонию взглядов, заключенную в природе театра: из-за кулис, со сцены, из зала, из других околосценических пространств. Гоголь значительно расширяет шекспировское представление о «мире — театре», не просто обыгрывая принцип «театра в театре», но превращая его в мегаломанское множество точек зрения и многонаправленного диалога в платоновском понимании [29]. Теперь театр видится Гоголем как «кафедра, с которой можно много сказать миру добра», и в этом ракурсе — со сцены в зал — становится храмовым местом для проповеди. Совокупность направлений взгляда Гоголя прекрасно ощущал Мейерхольд, раздвинувший засценическое пространство для своего «Ревизора» в закулисы, фойе и зал — в момент отъезда Хлестакова и в сцене кадрили перед появлением известия о настоящем ревизоре. К этому же стремится один из последователей Мейерхольда Валерий Фокин в «Ревизоре» Александринского театра 2002 года, выпуская Хлестакова в зрительный зал, — чтобы взгляды персонажей и людей в зале вновь смешались, обратились друг на друга, как 160 лет назад. Чтобы зритель смог воспринять открытость текстов пьесы к диалогу между сценой и залом, партером и ложами, а может быть, и помог разглядеть в потаенных пространствах театра все так же наблюдающего за своими героями великого Николая Васильевича Гоголя.

После премьеры «Ревизора» Гоголь уезжает в Европу, начиная для себя открывать другие миры, другие языки, другие мировоззрения. Географическое передвижение тоже проецируется на судьбу «Ревизора» с «Развязкой», предуведомлениями, перечитываниями, переписываниями, перетолковываниями. Потому, наверное, что само слово «ревизор» созвучно идее пересмотра. В английском языке *revision* — это одновременно и мечтательство, и пересмотр, иной ракурс взгляда (хотя с английским Гоголь не так прекрасно дружил, но все же планировал параллельно с «Ревизором» написать драму из английской истории). Смена ракурса взгляда на предмет — ре-визия как про-видение. В данном случае — и собственной пьесы, и судьбы русского театра вообще. Потому и название известной статьи А. А. Гвоздева о заложенной Мейерхольдом новой постановочной традиции комедии в XX веке — «Ревизия “Ревизора”» [30] — созвучно духу тотальной переоценки вариантов ее трактовки самим Гоголем, в результате которой возникает глобальный принцип инкорпорирования автора текста в символическое пространство театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волоконская Т. А. Мотив пристального взгляда в петербургском цикле Н. В. Гоголя // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. № 1. С. 57–61.

2. Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: СГПУ, 2006. — 442 с.
3. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: пространство смысла. Самара: ПГСГА, 2012. — 311 с.
4. Кривонос В. Ш. Мифология и антропология места в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Гоголь и славянский мир. Шестнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. статей. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2017. С. 257–263.
5. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective // Comparative Literature. 2017. Vol. 69. №. 4. P. 370–393.
6. Видугирите И. Гоголь и географическое воображение романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 320 с.
7. Купцова О. Н. «Ревизор»: «явление последнее» (о театральной истории «немой сцены») // Третьи Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр: сборник докладов. М.: Книжный Дом «Университет», 2004. С. 182–192.
8. Манн Ю. В. Формула онемения у Гоголя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.
9. Манн Ю. В. «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту: тезисы докладов Научной конференции, 13–14 ноября 1987 г. Таллин: [б. и.], 1987. С. 18–21.
10. Лебедева О. Б. Брюллов, Гоголь, Иванов (Поэтика «немой сцены» — «живой картины» в комедии «Ревизор») // Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII — первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 445–453.
11. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. — 395 с.
12. Зорин А. Н. Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя // Н. В. Гоголь и русская литература: материалы Девярых Международных гоголевских чтений, посвященных двухсотлетию писателя. М.: Книжный Дом «Университет», 2010. С. 306–312.
13. Зайцева И. А. К цензурной и сценической истории первых постановок «Ревизора» Н. В. Гоголя в Москве и Петербурге (по архивным источникам) // Н. В. Гоголь: материалы и исследования. М.: Наследие, 1995. С. 118–135.
14. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя. 1809–1852: в 7 т. Т. 2: 1829–1836. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 672 с.
15. Гоголь Н. В. Петербургская сцена в 1835–36 г. // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. Статьи. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1952. С. 551–565.
16. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 3 ч. Ч. 1. Санкт-Петербург: Тип. Р. Голике, 1877. — 190 с.
17. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 4. М.: Наука, 2003. — 909 с.
18. Глебов С. Воспоминания о Гоголе. (Из воспоминаний В. И. Любич-Романовича) // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 567–573.
19. Каратыгин П. П. Портрет Гоголя, рисованный П. А. Каратыгиным // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 833–834.
20. Воспоминания А. Я. Головачевой // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 288.
21. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 17 т. Т. 11. Переписка 1835–1841 / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. — 488 с.
22. Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 230–316.
23. Анненков П. В. Воспоминания о Гоголе // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 419–502.
24. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Письма. Л.: Наука, 1979. — 711 с.

25. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 17 т. Т. 6: Выбранные места из переписки с друзьями/сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. — 744 с.
26. Зайцев П. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 55–68.
27. Воспоминания А. С. Данилевского о пребывании Гоголя в Петербурге и за границей, в пересказе В. И. Шенрока // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 506–523.
28. Тургенев И. С. Литературные воспоминания. III. Гоголь (Жуковский, Крылов, Лермонтов, Загоскин) // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 824–832.
29. Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1981. — 167 с.
30. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева/изд. подг. Е. А. Кухтой и Н. В. Песочинским, отв. ред. Н. А. Таршис [переиздание 1927 года]. СПб.: Российский институт истории искусства, 2002. С. 20–43.

REFERENCES

1. Volokonskaya T. A. *Motiv pristal'nogo vzgl'ada v peterburgskom tsikle N. V. Gogolya* [Motive of the Steadfast Gaze in N. V. Gogol's Petersburg Stories]. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*. 2014, vol. 14, no. 1, pp. 57–61.
2. Krivonos V. Sh. *Povesti Gogol'a: prostranstvo smysla* [Gogol's stories: The Space of Meaning]. Samara: SGPU, 2006. 442 p.
3. Krivonos V. Sh. *"Mertvyje dushi" Gogol'a: prostranstvo smysla* ["Dead Souls" by Gogol: The Space of Meaning]. Samara: PGSGA, 2012. 311 p.
4. Krivonos V. Sh. *Mifologija i antropologija mesta v povesti N. V. Gogol'a "Starosvetskiye pomeshchiki"* [Mythology and anthropology of place in N. V. Gogol's story "The Old World Landowners"]. In: *Gogol i slavyanskij mir: sbornik nauchnikh statej* [Gogol and the Slavic world: Coll. scientific articles]. Novosibirsk: Novosibirskij izdatel'skij dom, 2017, pp. 257–263.
5. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective. *Comparative Literature*. 2017, vol. 69, no. 4, pp. 370–393.
6. Vidugirytė I. *Gogol i geograficheskoje voobrazhenije romantizma* [Gogol and the Geographical Imagination of Romanticism]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2019. 320 p.
7. Kuptsova O. N. «Revizor»: «yavlenije posledneje» (o teatral'noy istorii "nemoy stseny") ["The Government Inspector": "The last phenomenon" (On the theatrical history of "The Dumbshow")]. In: *N. V. Gogol i teatr: Sbornik nauchnikh statej* [N. V. Gogol and the theatre: Coll. scientific works]. Moscow: Knizhnyj dom "Universitet", 2004, pp. 182–192.
8. Mann J. V. *Formula onemeniya u Gogol'a* [Gogol's formula for numbness]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 1971, vol. 30, no. 1, pp. 28–36.
9. Mann J. V. *"Skul'pturnyj mif" Pushkina i gogolevskaya formula okameneniya* [Pushkin's "sculptural myth" and Gogol's petrification formula]. In: *Pushkinskiye chteniya v Tartu* [Pushkin Readings in Tartu]. Tallinn, 1987, pp. 18–21.
10. Lebedeva O. B. *Bryullov, Gogol, Ivanov (Poetika "nemoy stseny" — "zhivoy kartiny" v komedii "Revizor")* [Bryullov, Gogol, Ivanov (Poetics of "The Dumbshow" — "living picture" in the comedy "The Government Inspector")]. In: *Lebedeva O. B. Poetika russkoj vysokoj komedii XVIII — pervoj treti XIX vekov* [Poetics of Russian High Comedy of the 18th — first third of the 19th centuries]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014, pp. 445–453.
11. Mann Yu. V. *Poetika Gogol'a* [Nikolai Gogol's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 395 p.

12. Zorin A. N. *Minimalizm remarki v "Igrokakh" Gogol'a* [Minimalism of remarks in Gogol's "The Gamblers"]. In: N. V. Gogol i russkaya literatura: Materialy Devyatykh Mezhdunarodnykh gogolevskikh chtenij, posvjashchennykh dvukhsotletiju pisatel'a [N. V. Gogol and Russian literature: Materials of the Ninth International Gogol Readings dedicated to the bicentenary of the writer]. Moscow: Knizhnyy dom "Universitet", 2010, pp. 306–312.
13. Zaitseva I. A. *K tsenzurnoj i stsenicheskoj istorii pervykh postanovok "Revizora" N. V. Gogolya v Moskve i Peterburge (po arkhivnym istochnikam)* [On the censorship and stage history of the first productions of N. V. Gogol's "The Government Inspector" in Moscow and St. Petersburg (according to archival sources)]. In: N. V. Gogol: Materialy i issledovaniya [N. V. Gogol: Materials and Surveys]. Moscow: Naslediye, 1995, pp. 118–135.
14. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya. 1809–1852: v 7 t. T. 2: 1829–1836* [Chronicle of the life and work of N. V. Gogol. 1809–1852: in 7 vols. Vol. 2: 1829–1836]. Moscow: IMLI RAN, 2017. 672 p.
15. Gogol N. V. *Peterburgskaya stsena v 1835–36 g.* [Petersburg stage in 1835–36]. In: Gogol N. V. *Polnoje sobranije sochinenij: v 14 t. T. 8* [Complete works: in 14 vols. Vol. 8.]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1952, pp. 551–565.
16. Wolf A. I. *Khronika Peterburgskikh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 goda: v 3 t. T. 1* [Chronicle of Petersburg theatres from the end of 1826 to the beginning of 1855: in 3 vols. Vol. 1.]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 1877. 190 p.
17. Gogol N. V. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 23 t. T. 4* [Complete collection of works and letters: in 23 volumes. Vol. 4.]. Moscow: Nauka, 2003. 909 p.
18. Glebov S. *Vospominaniya o Gogole. (Iz vospominanij V. I. Lyubich-Romanovicha)* [Memories of Gogol. (From the memoirs of V. I. Lyubich-Romanovich)]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 1* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 567–573.
19. Karatygin P. P. *Portret Gogolya, risovannyj P. A. Karatyginym* [Portrait of Gogol, drawn by P. A. Karatygin]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 1* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 833–834.
20. *Vospominaniya A. Y. Golovachevoy* [Memoirs of A. J. Golovacheva]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, p. 288.
21. Gogol N. V. *Sobranije sochinenij: v 17 t. T. 11. Perepiska 1835–1841 / sost., podgot. tekstov i komment. I. A. Vinogradova, V. A. Voropaeva* [Collected Works: in 17 volumes. Vol. 11. Correspondence 1835–1841 / compiled, prepared. texts and comments. I. A. Vinogradov, V. A. Voropaev]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii, 2009. 488 p.
22. Annenkov P. V. *N. V. Gogol v Rime letom 1841 goda* [N. V. Gogol in Rome in the summer of 1841] In: *N. V. Gogol v vospominanijakh sovremennikov* [N. V. Gogol in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Gosudarstvennoje izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1952, pp. 230–316.
23. Annenkov P. V. *Vospominaniya o Gogole* [Memories of Gogol]. In: *Vinogradov I. A. Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 419–502.
24. Pushkin A. S. *Polnoje sobranije sochinenij: v 10 t. T. 10. Pis'ma* [Complete works: in 10 vols. Vol. 10. Letters]. Leningrad: Nauka, 1979. 711 p.
25. Gogol N. V. *Sobranije sochinenij: v 17 t. T. 6: Vybrannyye mesta iz perepiski s druz'yami // sost., podgot. tekstov i komment. I. A. Vinogradova, V. A. Voropaeva* [Collected works: in 17 vols. Vol. 6: Selected Passages from Correspondence with Friends / comp., prepared. texts and comments. I. A. Vinogradov, V. A. Voropaev]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii, 2009. 744 p.

26. Zaitsev P. "Revizor" u Meyerkholda ["The Government Inspector" at Meyerhold]. In: *Gogol i Meyerkholda* [Gogol and Meyerhold]. Moscow: Nikitinskiye subbotniki, 1927, pp. 55–68.
27. Vospominaniya A. S. Danilevskogo o prebyvanii Gogolya v Peterburge i za granitsej, v pereskaze V. I. Shenroka [Memoirs of A. S. Danilevsky about Gogol's stay in St. Petersburg and abroad, in the retelling of V. I. Shenrok]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominaniyakh, dnevnikah, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 506–523.
28. Turgenev I. S. *Literaturnyye vospominaniya. III. Gogol (Zhukovskiy, Krylov, Lermontov, Zagoskin)* [Literary memories. III. Gogol (Zhukovsky, Krylov, Lermontov, Zagoskin)] In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominaniyakh, dnevnikah, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 824–832.
29. Krivonos V. Sh. *Problema chitatelya v tvorchestve Gogolya* [The reader's problem in Gogol's work]. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1981. 167 p.
30. Gvozdev A. A. *Reviziya "Revizora"* [Revision of the "The Government Inspector"]. In: "Revizor" v teatre imeni Vs. Meyerkholda: *Sbornik statej A. A. Gvozdeva, E. I. Kaplana, Y. A. Nazarenko, A. L. Slonimskogo, V. N. Solovyeva/izd. podg. E. A. Kuhtoj i N. V. Pesochinskim, otv. red. N. A. Tarshis [pereizdanie 1927 goda]* ["The Government Inspector" in the theatre named after Vs. Meyerhold: Collection of articles by A. A. Gvozdev, E. I. Kaplan, Y. A. Nazarenko, A. L. Slonimsky, V. N. Solovyov. Ed. by E. A. Kukhta and N. V. Pesochinsky, responsible ed. N. A. Tarshis]. [Reprint 1927]. Saint Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstva, 2002, pp. 20–43.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зорин Артем Николаевич — доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского и Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

ABOUT THE AUTHOR

Artem N. Zorin — Dr. Sc. in Philology, Professor of the Saratov State University & Saratov State Conservatoire.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

Статья поступила в редакцию: 11.12.2022

Отредактирована: 02.02.2023

Принята к публикации: 09.02.2023

Received: 11.12.2022

Revised: 02.02.2023

Accepted: 09.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зорин А. Н. Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 46–66.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66

FOR CITATION

Zorin A. N. The metatheatricality of "The Government Inspector" and Gogol's multidimensional view of theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 46–66.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-67-86
УДК 821.161.1"18"+821.111"18"-21

И. О. Волков
Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
Томск, Россия
ORCID: 0000-0002-6317-8397

И. С. Тургенев — читатель драмы Э. Бульвера-Литтона «Деньги» (по материалам библиотеки писателя)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме восприятия И. С. Тургеневым английской литературы. В центре внимания находится драматическое творчество Э. Бульвера-Литтона, ставшее объектом особого внимания русского писателя в первой половине 1840-х годов. Материал исследования составила личная библиотека И. С. Тургенева. Подвергаются анализу многочисленные пометы (чернильные отточия, ногтевые отчеркивания) русского писателя на отдельном издании пьесы «Деньги» (1841), дающие возможность реконструировать картину тургеньевской рецепции. Э. Бульвер-Литтон явился настоящим реформатором английского театра, который стремился к тому, чтобы преимущество мелодрамы на сцене усложнить этико-социальной проблематикой. И. С. Тургенев самую актуальную и ориентированную на современность драму Э. Бульвера-Литтона «Деньги» воспринял как своеобразное «пособие» и важный источник теоретического и практического изучения драматического искусства. Эта пьеса представила русскому писателю пример картины из жизни английского общества, в котором разворачивается конфликт на основе социальных и нравственных противоречий. В сферу явного интереса И. С. Тургенева вошли первые два действия пьесы, пометы на которых позволяют говорить о том, что он двигался по пути усвоения главного образа-символа. Писатель обращается к моментам последовательной реализации мотива денег в жизни как отдельных людей, так и целого общества. Его интересует фигура сэра Джона как колоритного представителя английской аристократии со своей «философией жизни». В ходе внимательного чтения И. С. Тургенев выделяет и изображение того, как денежная состоятельность заменяет личные достоинства — на примере борющихся за место в парламенте Статута и Глоссмора. Особенную важность для писателя имела разворачивающаяся в среде искаженных ценностей судьба двух молодых людей — Клары и Ивлина. В образе девушки И. С. Тургенева занимают проявления лирического, а в образе юноши — иронического, связывающего его с шекспировским Гамлетом. Отдельный интерес у писателя вызвала фигура Грейвса, ставшего главным проводником комического в пьесе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

И. С. Тургенев, Э. Бульвер-Литтон, драма «Деньги», английская драма, пометы.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-67-86
УДК 821.161.1"18"+821.111"18"-21

Ivan O. Volkov
National Research Tomsk State University,
Tomsk, Russia
ORCID: 0000-0002-6317-8397

Ivan Turgenev as the reader of drama “Money” by Edward Bulwer-Lytton (On the materials of Turgenev’s home library)

ABSTRACT

The article is devoted to Ivan Turgenev’s perception of English literature. The study focuses on the dramatic works of Bulwer-Lytton, which became the Russian writer’s main object of attention in the first half of the 1840s. The research material was taken from the personal library of Ivan Turgenev. His notes (ink marks and nail strikes) left on the separate text of the “Money” play (1841) are analyzed. They allow one to reconstruct a full picture of Turgenev’s perception. Edward Bulwer-Lytton was a real reformer of the English theatre who aimed at loading the melodrama seen on stage with ethical and social issues. Ivan Turgenev interpreted the “Money” play as a “manual” and an important source for a theoretical and practical study of dramatic art. The “Money” text revealed to the Russian author the daily life of the English society, in which a conflict unfolded on the basis of social and moral contradictions. Turgenev was particularly interested in the first two acts of the play. He was moving along the path of assimilation of the main image-symbol (this is confirmed by Turgenev’s notes). The writer refers to moments of the implementation of the money motive as the main one in the life of every member of society and of the society as a whole. He was interested in the figure of Sir John as a representative of the English aristocracy with his own “life philosophy”. In the course of careful reading, Turgenev highlights the idea of how financial solvency replaces personal dignity taking the scene of Statute and Glossmore fighting for a place in the Parliament an example. Turgenev found the fate of Clara and Evelyn particularly important in the world of distorted values. Turgenev paid special attention to the lyrical manifestations in the female character, and to the ironic nature of a male one. Graves, a character who was responsible for the comic component in the play, also aroused Turgenev’s interest.

KEYWORDS

Ivan Turgenev, Edward Bulwer-Lytton, drama “Money”, English drama, marginal notes.

Проблема соотношения творчества И. С. Тургенева и Э. Бульвера-Литтона была впервые¹ поднята М. О. Гершензоном в 1919 году в книге «Мечта и мысль И. С. Тургенева». Ученый, анализируя повесть «Песнь торжествующей любви» (1881), прибегает к сравнению с романом английского писателя «Странная история» (1850). Используя текст Бульвера-Литтона как своеобразный ключ к смысловому прочтению, он настаивает на том, что через такое сопоставление «на ровной поверхности тургеневского рассказа с резкой отчетливостью выступают черты, составляющие своеобразие его идеи и могущие иначе остаться незамеченными» [2, с. 99].

В конце XX века новозеландский исследователь П. Ваддингтон [3] подхватил мысль М. О. Гершензона и развил ее, распространив возможное влияние «Странной истории» Бульвера-Литтона на семь произведений из «таинственной прозы» Тургенева. Сближение двух авторов видится ему в их общем увлечении категорией сверхъестественного, которое биографически проявилось в интересе к спиритуализму (например, посещение сеансов Д. Д. Хьюма) [4, с. 210] и творчески вылилось в философски и психологически выразительную картину человеческого сознания, находящегося на границе действительного и ирреального.

М. О. Гершензон, выдвигая догадку о возможном источнике «Песни торжествующей любви», начинает свои рассуждения с мысли о том, что «Тургенев был возбужден к творчеству чтением» [2, с. 99]. Это утверждение более чем справедливо, поскольку именно чтение было во многом тем импульсом, что подвигал его к созданию собственного произведения.

В личной библиотеке Тургенева сохранилось отдельное издание драмы «Деньги» («Money»)² 1841 года, ставшее объектом обильной читательской рефлексии. Многочисленные пометы, сделанные на полях вдоль текста, позволяют не только поставить на твердое основание проблему «Тургенев и Бульвер-Литтон», но и заполнить лакуны, существующие в истории становления и развития собственной драматургии русского писателя³.

Эдвард Бульвер-Литтон (1803–1873) — один из известнейших английских писателей первой половины XIX века. Его литературную славу составили многочисленные романы, которые привлекали читателей «наблюдательностью, талантливостью изложения, занимательностью сюжетов, необыкновенным разнообразием, богатством фантазии» [6, с. 908]. Всеевропейскую популярность Бульверу-Литтону принес роман «Пелэм, или Приключения джентльмена» (1828)⁴. Однако эпический род литературы не был единственной творческой формой, в которой работал Бульвер-Литтон. Среди современников он стал «единственным крупным писателем, который сумел утвердиться на театральных подмостках» [8, с. 428]. Более того, именно благодаря

1 Косвенно Тургенева с Бульвером-Литтоном впервые сравнил Н. Г. Чернышевский [1, с. 682].

2 ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325/3456.

3 Компаративное изучение драматургии Бульвера-Литтона и Тургенева см. в статье: [5].

4 Этот роман послужил А. С. Пушкину основой в создании собственного незавершенного авантюрно-психологического замысла, позже условно озаглавленного как «Русский Пелэм». См.: [7].

своему драматическому творчеству Бульвер-Литтон занял в истории английского театра «значительно большее место, чем в истории английского романа» [9, с. 13]. То значение, которое в совокупности придается восьми пьесам Бульвера-Литтона, связано с его деятельностью в качестве реформатора английской драматургии.

Бульвер-Литтон в ранний викторианский период был у истоков становления и развития новой драмы, которая явила себя с приходом О. Уайльда и Б. Шоу. «Ему удалось расширить социальную тематику театра» своего времени и «коснуться насущных проблем эпохи» [8, с. 428]. Хотя пьесы Бульвера-Литтона не теряли своей связи с мелодрамой, однако в них проникли новые темы и характеры, которые были обусловлены стремлением автора приобщить драму к современным общественно-политическим и нравственным проблемам.

О Бульвере-Литтоне как драматурге в России⁵ впервые написала «Библиотека для чтения» в 1839 году, представляя его новую драму «Ришелье». Год спустя здесь же была опубликована анонимная статья, с первых слов заявившая о процессе «перерождения британской драмы» [11, с. 1]. По утверждению неназванного автора, Бульвер-Литтон старается «освободить театр <...> от влияния метафизического мистицизма, от школьной декламации, от пантомимы, украшенной декорациями и столь любимой публикой» [11, с. 26].

В 1840 году в «Пантеоне русского и всех европейских театров» была опубликована драма «Морской капитан» в переводе А. С. Горковенко. На новую пьесу Бульвера-Литтона сразу же откликнулся В. Г. Белинский, вообще проявлявший интерес к творчеству писателя⁶, но однозначно считавший его фигурой совсем не первого ряда. Критик высказался определенно, но благосклонно: «...интересно, трогательно, возвышенно, просто, благородно! Коротко: не гениальная, не художественная, но прекрасная и не чуждая поэзии пьеса» [13, с. 323]. «Морской капитан», не свободный от «штампов кровавой мелодрамы» [9, с. 20], завершил цикл романтических драм автора, встретив насмешки и получив не самые лестные отзывы в английских газетах. При общей сдержанности Белинский тем не менее сумел оценить лирическую сторону пьесы, недоступную ее первым зрителям.

В том же «Пантеоне» в 1841 году появилась небольшая статья о Бульвере-Литтоне — драматурге. Риторика этого отзыва была уже кардинально отличной от похвалы «Библиотеки для чтения». Неназванный критик дает противоположную оценку английскому писателю, считая его творчество явлением невысокого порядка. Предметом своего разбора автор статьи выбирает пьесу

«Деньги», которая, как он отмечает, пользуется особой популярностью у английской публики, но на большее претендовать не может: «В литературном отношении комедия его имеет еще менее достоинства» [14, с. 49]. Тема, заявленная в «чрезвычайно выразительном» названии драмы, по мнению критика, не получила глубокого и многостороннего развития, поскольку Бульвер-Литтон

5 О восприятии романного творчества Бульвера-Литтона в России см.: [10].

6 См., например, его отзыв на роман «Рейнские пилигримы»: [12, с. 245–248].

не справился с заложенным в этом социальном символе огромным аналитическим потенциалом: «Прекрасно было бы в смелом синтезе показать могущество и ничтожество этого кумира, которому все поклоняется; раскрыть внутренность этого звенящего колосса, и посредством анализа подрывать его основание, по-видимому, непоколебимое» [14, с. 46]. Осуждается в драме Бульвера-Литтона и ее «нравственная цель», выводимая из финала произведения. Последние реплики Вакта прочитываются в статье как отражение компромиссной позиции писателя. И лишь одно достоинство выявляется в этой комедии, а именно приемы комического в острых и точных социальных характеристиках: «Характер сэра Джона Везея превосходный современный портрет. Фридерик Блоун с своею томною кокетливостью, изящным эгоизмом, своим сладкоречием и милою привычкою картавить (грасить) особенным образом — также очень забавен» [14, с. 48].

Очевидно, критик «Пантеона» смотрел на «Деньги» глазами недавнего читателя и зрителя комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1836). От пьесы Бульвера-Литтона с таким названием ему, вероятно, хотелось яркого и точного сатирического изображения, тем более что комические характеристики в ней наличествовали и были им отмечены особо. Но несмотря на отрицательную рецензию, пьеса «Деньги» была вскоре полностью переведена на русский язык и, что примечательно, во все том же «Пантеоне» опубликована (1840, ч. 2, кн. 4). Через несколько лет драма Бульвера-Литтона приобрела в России еще одного читателя и критика, более благодарного и прозорливого, — Тургенева.

Парижское издание «Money» 1841 года — того года, когда пьеса с большим успехом шла на английской сцене и когда русский писатель, закончив заграничное обучение, вернулся в Россию, — это издание было в руках Тургенева не просто очередным предметом чтения, но своеобразным «пособием» и одним из источников изучения драматического искусства. Драма Бульвера-Литтона явила своему русскому читателю пример картины из жизни английского общества, в котором разворачивается конфликт на основе социальных и нравственных различий. Хотя «Деньги» не дотягивают до социально-психологической драмы в полном смысле этого определения, для Тургенева пьеса стала этапом в освоении самого жанра.

Пометы, сделанные на пьесе, представляют собой множество четких чернильных точек, одну чернильную же черту и несколько ногтевых отчеркиваний. Свои замечания на полях Тургенев методично оставляет на протяжении первых двух действий, а в начале третьего обрывает их ход. Практически во всех случаях в сферу внимания писателя попадают четко определенные реплики.

Свое неравнодушное чтение Тургенев начинает уже с первой страницы пьесы, оставляя две чернильные точки напротив вступительной ремарки:

*Гостиная в доме сэра Джона Веси; на заднем плане
двустворчатая дверь в другую гостиную; справа — стол
с книгами и газетами, слева — диван, письменный столик⁷*
[15, с. 205].

⁷ Здесь и далее курсив призван передать выделенные рукой Тургенева места комедии.

Очевидно, это краткое описание заинтересовало писателя как композиционный элемент драматической структуры, который должен четко определить пространство происходящих событий и сразу ввести читателя (зрителя) в атмосферу действия, задать его тон или намекнуть на основную коллизию. У Бульвера-Литтона дом сэра Джона осмыслен как место бытования компромиссной буржуазной морали его хозяина. Емкость обозначенной обстановки гостиной намекает на ее характерность и типичность. При этом в процессе дальнейшего чтения Тургенев отметит еще одну пространственную ремарку, переносящую действие уже в другой дом, обладателем которого стал главный герой (действие I, сцена 2):

Прихожая в новом доме Ивлина; в углу, за ширмой, Шарп, окруженный книгами и бумагами, сидит за конторкой и пишет. Кримсон, портретист; Граб, издатель; Макстакко, архитектор; Тебурийт, обойщик; Макфинч, серебряных дел мастер; Патент, каретник; Кайт, торговец лошадьми; Франц, портной. Слуги снуют взад и вперед [15, с. 223].

Внешне в восприятии Тургенева возникает параллель между двумя локусами с социальными акцентами: дом сэра Джона, практически разоренного баронета (скрытое падение), и дом Ивлина, бедного юноши, получившего богатое наследство (внезапное возвышение). Такое сопоставление задумывает и сам автор, открывая пьесу гостиной одного героя и завершая ее комнатами второго. Но есть в остановке писателя на прихожей в доме Ивлина и внутреннее значение, связанное с ее заполнением множеством лиц, которые войдут в само действие последовательной вереницей, иллюстрируя власть денег и производимую ими бессмыслицу.

Деньги в драме Бульвера-Литтона фактически организуют всю динамику, поскольку каждый поворот сюжета завязан либо на их обретении, либо на их лишении. Этот концептуальный образ автор воплощает через разноуровневые темы и ситуации, от бытовых до романтических: наследство, брак, любовь, карточная игра, должник и заимодавцы, милосердие к страждущим и т. д. Ни одно из этих понятий или действий не совершается в пьесе без тесной связи с деньгами и/или при их непосредственном участии. Тургенев обращается к моментам последовательной реализации этого символа в жизни отдельных людей и целого общества. Центральным персонажем в этом отношении для него вполне закономерно выступает фигура сэра Джона. Баронет интересует писателя как колоритный представитель английской аристократии, поэтому в его репликах он выделяет яркие моменты произносимой им самохарактеристики и транслируемой «философии жизни». Так, в рассказе героя о том, каким образом ему удалось достичь своего статуса и положения, Тургенев выделяет несколько примечательных мест. Во-первых, в объемной «исповеди» сэра Джона перед дочерью им отмечена репутация скупца и богача, за которой ловко скрыто истинное положение почти полного банкрота:

...я женился на твоей матери, которая принесла мне в приданое десять тысяч фунтов; благодаря этим десяти тысячам фунтов я получил кредит на сорок тысяч фунтов и платил Дику Сплетнику три гинеи в неделю, чтобы он всюду называл меня «скупердягой Джеком!» [15, с. 207].

Поставив чернилами точку напротив именно последних слов, писатель центральным во всем фрагменте делает прозвище, которого сэр Джон усиленно добивался в качестве определяющего и выгодного для себя общественного мнения. В следующей реплике Тургенев выделил плоды «солидной репутации» богача, легко доставившей ему уважение и позволившей через всеобщее заблуждение добиться новых благ:

Благодаря этому уважению я завоевал избирателей, переменил свои политические убеждения, уступил свое место в палате министру, причем самое меньшее, что тот мог предложить взамен человеку с таким весом, — это контору по выдаче патентов с двумя тысячами годового дохода [15, с. 207].

От внимания писателя не уходит «хамелеонная» природа героя, которая позволяет ему свободно отказываться от своих взглядов, менять точку зрения. Но при этом одному принципу сэр Джон все-таки остается верен всегда, и эту жизненную «константу», провозглашаемую с чувством гордости и самодовольства, Тургенев примечает особенно:

Вот как надо добиваться успеха в жизни. Враки, только враки, дитя мое! [15, с. 207].

Выработанный закон благополучного существования английского аристократа переносится из сферы социально-политической в семейную и, как кажется герою, вполне успешно. Правила «скупердяги Джека», приложимые к воспитанию дочери с ориентиром на ее будущее, маркированы в драме Бульвера-Литтона чернилами на полях:

Я шел на любые издержки, чтобы дать тебе возможность блеснуть, — о, я не забивал тебе голову всякими историческими событиями и проповедями, — но ты умеешь рисовать, петь, танцевать, с достоинством входить в комнату... Так воспитывают в наше время благородных девиц... [15, с. 207].

В том же русле Тургенев останавливается на рассказе баронета о том, как удачно ему удалось избавиться от бедной родственницы, порученной его попечению. Семейные связи, отстоящие более чем на шаг, неизбежно оказываются для героя предметом, подверженным оценке с позиции приносимого ими убытка или получаемой выгоды:

Вот с другой нашей родственницей, Кларой, дело обстояло совсем иначе: ее отец счел возможным назначить меня ее опекуном, хотя у нее

не было ни гроша, — весьма обременительно и никакой пользы. Поэтому я сбыл ее с рук леди Френклин, моей сводной сестре [15, с. 208].

Джон Веси в предстоящем объявлении наследства расценивает Клару как соперницу дочери на пути к богатству, хотя сам же заверяет себя в ничтожной вероятности такого исхода. Тургенев отмечает явное и неявное (реплика в сторону) проявление враждебности баронета со скрытыми в нем опасениями:

А вы, Клара, видно, больше соблюдаете приличия, хотя вы очень, очень, очень дальняя родственница покойного; кажется, что-то вроде троюродной кузины?

Хм! Благодарность! Девчонка, кажется, на что-то надеется [15, с. 208].

Отметив в репликах сэра Джона корысть и обман как назидание детям и ключ к построению счастья, Тургенев через несколько десятков страниц закрепляет свое впечатление тем, что подчеркнет перспективу выгодного брака Джорджины, которую так явственно и осязаемо прорисовывает ее отец. И это будут последние строки пьесы, получившие явное внимание русского писателя:

У тебя будут великолепные брильянты. Но имей в виду: я заметил тебя вчера в парке с сэром Фредериком; чтобы этого больше не было! Когда молодая особа помолвлена с одним, неприлично ей кокетничать с другим! Такое поведение может помешать твоему замужеству. Это в высшей степени неприлично! [15, с. 243].

Ивлин положит на твоё имя весьма крупную сумму. Что бы ни случилось, ты будешь прекрасно обеспечена [15, с. 243].

Предметом заботы сэра Джона совсем неожиданно становится нравственность Джорджины, однако оберегаемое им приличие (исключительно светское) в поведении дамы и кавалера также обесценивается, поскольку мораль подчинена лишь одному — заполучить в качестве супруга разбогатевшего юношу. Важно, что именно легкомысленность Джорджины, связанной равно как к состоянию сэра Фредерика, так и к его жеманности, становится тем ударом, что окончательно рушит всю старательно выстраиваемую отцом интригу.

Идею власти денег и создаваемой ими этической относительности в драме Бульвера-Литтона проповедует не только сэр Джон, она звучит из уст и других персонажей-аристократов. Тургенев отмечает один из важнейших социально-бытовых эпизодов пьесы — возмущение Стаута по поводу дерзости и несознательности малоимущих:

Боялся, что опоздаю... задержали в приходском управлении! Удивительно, до чего невежественны английские бедняки! Полтора часа не мог вбить в голову глупой старой вдове с девятью детьми, что еженедельное пособие в три шиллинга противоречит всем законам общественной нравственности! [15, с. 216].

Яркий пример того, как деньги выступают в роли соразмерной единицы по отношению к нематериальному миру, Тургенев нашел и в реплике леди Френклин. Этот женский персонаж, находящийся в родстве с сэром Джоном, по сути своей не относится к кругу корыстных и бесчестных людей. Однако автор лишает образ леди Френклин полной однозначности: с одной стороны, она участвует в счастливой развязке случившейся драмы, помогая устранить препятствия и недопонимание между влюбленными, но с другой — открыто показан ее трезвый взгляд на вещи, вполне соотносимый с общей моралью:

Дорогой мой сэр Джон, я из тех, кто считает чувства чем-то вроде капиталала, и я никогда не делаю вида, что они у меня есть, если на самом деле их нет! [15, с. 208].

Понимает Тургенев и особое значение, придаваемое Бульвером-Литтоном другому персонажу, который не появляется в пьесе, но оказанное или не оказанное денежное благодеяние которому служит индикатором истинной человечности. Несколько раз в драме упоминается нянюшка Ивлиная, единственное родное существо из его прошлого, которая умирает в нищете и нуждается в помощи. Тургенев отмечает тот момент, когда юноша впервые заговаривает о ней, обращаясь с просьбой к баронету:

А сейчас я хочу воспользоваться щедростью сэра Джона [15, с. 210].

«Щедрость сэра Джона» — это, конечно, безнадежный оксюморон, на разрешение которого Ивлину рассчитывать не приходится. Тургенев далее наблюдает за тем, как Джон Веси безупречно подтверждает свою неумолимость в отношении подобных просьб, и останавливается на моменте, когда баронет вдруг поворачивает ситуацию в свою пользу, манипулируя мнимым состраданием. Сначала Тургенев отчеркивает ногтем разговор дочери с отцом, который пытается выяснить, насколько можно использовать чужую доброту в корыстных целях:

Мне очень хорошо известно, чего ты хочешь! Скажи мне, ты знала, что Клара послала деньги этой старой няньке, с которой Ивлин приставал к нам в день завещания? [15, с. 235].

И через несколько страниц в той же манере он отмечает центральный момент в реализации сэром Джоном своей интриги. Писатель останавливается на успешной попытке баронета ввести Ивлину в заблуждение, заставив юношу почти самостоятельно «догадаться» о том, что бедная нянюшка получила деньги именно от Джорджины:

Нет, я еще тогда заметил чужой почерк, но я заставил ее открыть мне правду: она просто не хотела, чтобы кто-нибудь знал об этом, и поручила

кому-то переписать письмо. Могу я взглянуть на него? Да, кажется, то самое. Но я не думал говорить вам, кому она посылала деньги. Я ей это обещал. Но как же она узнала адрес миссис Стентон? Вы мне его не давали [15, с. 241].

В ходе чтения Тургенев выделяет и изображение того, как денежная состоятельность заменяет общечеловеческие и личные достоинства. Это связано с введением в драму политической темы. Автор показывает борьбу за место в парламенте, когда Статут и Глоссмор пытаются продвинуть вместо умирающего члена палаты своих кандидатов. Добиваясь покровительства Ивлина, каждый из них демонстрирует преимущество претендентов, которое измеряется исключительно суммой годового дохода:

Сайфер человек с весом... у него будет пятьдесят тысяч годового дохода. Сайфер никогда не поставит на голосование проект, не обдумав предварительно, насколько он может затронуть людей с пятьюдесятью тысячами годового дохода! [15, с. 226].

Продвижение кандидатов при этом трактуется героями не просто как обыкновенная борьба за вакантное место, но в более высоком смысле — патриотизм и даже содействие образованию и развитию нации: «*Ваше время настало! Вперед, на стезю Просвещения!*» [15, с. 225].

В этой среде искаженных ценностей Бульвер-Литтон заставляет действовать двух чуждых ей существ. Но развитие и разрешение конфликта, основанного на столкновении Ивлина и Клары с реальностью, происходит не в русле трагического противоречия, а в поиске компромисса, который, по мысли автора, не наносит ущерба положительным героям. Картина современных нравов создается в пьесе не только для того, чтобы раскрыть порочную природу английского общества, но и с целью показать обусловленность сложившейся ситуации самим временем, закономерностями эпохи, которым должны следовать и сами герои, но сохраняя свою сущность.

Тургенев не отметил специально сцену перед занавесом, где дается список того, что нужно для «более или менее полного счастья», с заключительной фразой Ивлина: «*И... побольше денег!*» [15, с. 296]. Русский писатель, очевидно, не принимал примирительную концепцию, которую через главного героя проводил Бульвер-Литтон, но свое пристальное внимание он направил прежде всего на разъятый противоречиями характер Ивлина. В первую очередь Тургенев коснулся положения юноши в доме сэра Джона, последовательно выделив три вопросительные реплики разных лиц:

Сэр Джон. Ивлин! Вас-то мне и нужно. Где вы пропадали весь день? Вы занялись теми бумагами? Написали мою эпитафию бедняге Мордаунту? По-латыни, вы не забыли? Составили отчет о моей речи в Экстер-холле? Просмотрели прения о пошлинах? Ах, да, вы очинили все старые перья у меня в кабинете?

Джорджина. А мне вы привезли черный флоретовый шелк? Заехали к Сторру за моим кольцом? Заходили к Хукему за последними карикатурами Дойля и юмористическим альманахом? — ведь из-за траура нам нельзя выезжать.

Леди Френклин. А что же случилось с моей гнедой, вы узнали? Вы взяли мне ложу в Оперу? Купили моему маленькому Чарли кубарь? [15, с. 210].

Тургенев фиксирует потребительское отношение аристократов к Ивлину, которому и так, по их мнению, оказывается достаточное благодеяние: «...он все же наш родственник — ему не надо платить жалованья, а доброе отношение к бедному родственнику всегда ценится в свете» [15, с. 208]. Выполняя функции приказчика при Джоне Веси, юноша неизбежно становится исполнителем желаний и прихотей почти всех домочадцев. Единственным способом защиты или обороны для него оказывается ирония, в использовании которой он уподобляется персонажам Шекспира, в частности Гамлету. И Тургенев отмечает это в ходе чтения, понимая право Ивлина («...это единственная награда за мои труды» [15, с. 210]) на насмешку в адрес большинства окружающих его людей. Например, на банальный вопрос Глоссмора: «...есть какие-нибудь известия с Востока?» — юноша с откровенной колкостью отвечает: «Да, все умные люди опять уехали туда» [15, с. 216]. Отмеченная Тургеневым реплика прямо выражает заложенную в ней насмешку, но скоро ирония Ивлина усложняется, его фразы-выпады вырастают до саркастических замечаний, что писатель также выделяет. Герой, делая вид, что принимает царящий в среде аристократии образ мысли, начинает выражаться в подобном же ключе, скрывая под внешней выразительной формой слов свою действительную непримиримость с их значением:

Умирать с голоду! Какое заблуждение! Право, милорд, когда попусту бросают деньги каждому, кто умирает с голоду, этим лишь поощряют нищету! [15, с. 217].

Чрезвычайный цинизм в поведении Ивлина на мгновение приводит читателя (зрителя) в растерянность, заставляя его задуматься над тем, серьезно ли говорит герой, или он только продолжает свое искусное притворство. В параллель к этому отрывку Тургенев ниже ставит другой, также помечая его точками. Это яркий пример той словесной игры, с помощью которой Ивлин показывает легко осуществимую подмену понятий и противостоит светскому обществу:

Правильно! Нет собственности без закона, значит, закон, защищающий собственность, — единственный надлежащий закон! Вот это называется законом! [15, с. 226].

Обращается писатель и к другим приемам ироничного общения юноши с обитателями и гостями дома Джона Веси. Так, он проставляет отточия на полях напротив двух стихотворных строк, заимствованных героем из стихотворений У. Каупера и направленных против сэра Блаунта. Первое двустушие

изобличает напыщенную изысканность и манерность героя, который чрезмерную жеманность делает способом проявления своего дворянского достоинства:

*С цветтой схож раздушенный сей хлыщ,
Духами он богат, а духом нищ [15, с. 212].*

Понимая грубость этих слов, но стараясь не принимать их смысл на свой счет, Блаунт видит в Ивлине «странного человека», «оригинала». Второй стихотворный отрывок из У. Каупера развенчивает притязания героя на романтическую натуру, которая ценит окружающий мир, а в особенности прекрасный итальянский край:

*Поверьте, — олух, повидавший свет,
Куда умней, чем олух-домосед [15, с. 213].*

И снова Блаунт делает вид, что не понимает, к кому относится эта филиппика, а реакция на нее — всё то же ощущение странности. Когда же напыщенный аристократ начинает оказывать бесцеремонные знаки внимания Кларе (пытается взять за руку), Ивлин прибегает к новой шутке:

Оса! Оса! Сейчас она сядет! Осторожно, мисс Дуглас, оса! [15, с. 213].

Спасаясь от невидимого насекомого, сэр Блаунт не скрывает свой страх и выглядит жалким трусом, на что Ивлин реагирует новым ироничным выпадом, который уже отмечает Тургенев:

Ах, простите, — это всего лишь овод [15, с. 213].

Иносказательность в словах юноши, которая едкой насмешкой бьет прямо в цель и которую мало кто способен прочесть, уже более прочно связывает его с Гамлетом. В четвертой сцене первого действия Бульвер-Литтон позволяет Ивлину в горячем эмоциональном порыве высказать себя. Его речь формально заключена в рамки диалога с Кларой, что наводит на параллель с разговором Гамлета и Офелии (акт III, сцена 1), даже реплика девушки: «Как вы жестоки!» — как будто родственна коротким восклицаниям дочери Полония. Первая часть этих душевных излияний отвечает именно монологичной исповеди, отсылающей к пространным высказываниям Гамлета. Тургенев отмечает как раз то, как фигура Ивлины вырастает до гамлетовских масштабов в своем предъявлении претензий к миру, беспощадном обнаружении его вины в страдании отдельного существа, в несчастье отдельной судьбы. Писатель отточив на полях выделяет целиком реплику героя:

Но разве свет может об этом забыть? Эта дерзкая снисходительность, это самодовольное любование еще оскорбительнее, чем высокомерное пренебрежение!

Да, облачите Красоту в шелк и тончайшие шали, посадите Добродетель в колесницу, повинуйтесь всем их прихотям, укройте их обеих от дуновения ветерка, оградите золотой решеткой — и обе они, Красота и Добродетель, будут божествами и для крестьянина и для вельможи. Но лишите их всего этого — пусть Красота и Добродетель будут бедны... зависимы... одиноки... беззащитны! О, тогда все будет по-иному — те же люди будут толпиться вокруг них, глупцы, щеголи, распутники, но не для того, чтобы поклоняться им в храме, а для того, чтобы принести их в жертву! [15, с. 214].

Безусловно, Ивлин в словесном отражении своего психологического состояния стоит ниже Гамлета с его грандиозными нравственно-философскими обобщениями. Но и здесь чувствуется драматическая сила, которая связана не с обличением света, а с тем, как в страстном порыве обнажается ловко выстроенная обществом иллюзия, выявляется подмена ключевых понятий, фальсификация морали. Сама развернутая метафора, которой пользуется Ивлин, отзывается теми образными сравнениями, что звучат из уст Гамлета, столь же целенаправленными и беспощадными.

Тургенев помечает точками еще один отрывок той же тональности, но с большим (ввиду его содержания) исповедальным началом. Это рассказ героя о том, каким образом он оказался в доме сэра Джона на правах «приживалы и джентльмена-лакея». Ивлин посвящает Грейвса в печальную историю своего обучения, которое должно было открыть перед ним дорогу честного и скромного служения науке, но случай перечеркнул все, уверив юношу в несправедливом устройстве мира:

Поверив этой лжи, меня послали в школу, затем в колледж, стипендиатом. Вы знаете, что такое стипендиат? У него гордость джентльмена, знания ученого, но, облаченный в ливрею нищего, он вынужден пресмыкаться перед джентльменами и учеными! Мне присуждали первые премии... меня заметили... я уже надеялся получить ученую степень и стать членом факультета, — иными словами, добиться для себя независимости и обеспечить кров моей матери. И вот однажды некий молодой лорд меня оскорбил... я ответил ему. Он ударил меня... и отказался извиниться... отказался дать мне удовлетворение. Ведь я был стипендиат... пария. Мишень для ударов! Но я все же мужчина, сэр, я отхлестал его кнутом на глазах у всего колледжа! Прошло несколько дней, и о позоре лорда все забыли. А стипендиат на следующий же день был исключен... [15, с. 228–229].

Между двумя отмеченными фрагментами, в которых выражены разочарование Ивлины и горечь отношения к жизни, содержится примечательный эпизод с несколько иными акцентами. Двумя чернильными точками на полях Тургенев специально выделяет текст, заключающий в себе любовное признание героя. Писатель обращается к моменту лирического откровения, которое не избавлено полностью от впечатлений суровой действительности, но которое дает герою возможность сохранить свой идеал нетронутым:

Улыбаться... а меж тем он взял вашу руку! Ах, Клара, вы не знаете, как я страдаю, ежедневно, ежечасно! Когда вас окружают другие молодые, красивые, богатые... эти лощенные светские баловни... я готов обвинять вас в вашей красоте, я терзаюсь из-за каждой улыбки, которую вы дарите другим. Нет, нет, не говорите ничего! Мое сердце не может больше молчать, вы должны выслушать все! Ради вас я терпел докучливое рабство в этом доме, издевательства глупцов, насмешки наемников, добывал себе кусок хлеба таким трудом, который мог бы принести мне иные, более достойные плоды, — да, ради вас, ради того, чтобы видеть вас... слышать вас... дышать одним воздухом с вами... быть всегда подле вас, чтобы хоть один человек мог дать вам возможность насладиться подлинным уважением, — ради этого, ради этого я томился, страдал и терпел. О Клара, мы оба одиноки... у нас обоих нет друзей... вы для меня все, весь мир — не отворачивайтесь, вся моя судьба в этих словах: я люблю вас! [15, с. 214–215].

В словах Ивлина заключена целая палитра чувств, причем в центр в качестве самого искреннего и естественного ставится единственно любовь, а в ее «окружение» попадает все то, что вызвано неизбежным соприкосновением героя со светским миром, оскорбляющим нежную и открытую душу. Этот эмоциональный спектр призван раскрыть глубину внутренних терзаний юноши, искуплением которых сам он считает лишь возможность тихого и малого личного счастья. Страдания Ивлина, противопоставленные ожиданию любви, уже не имеют ничего общего с гамлетовским трагизмом. Изображение его отчаяния частично связано с романтической пылкостью и борьбой, на которые накладывается четкая социально-психологическая линия, идущая прямо от Диккенса. И нет сомнений в том, что Тургенев прекрасно считывал такое пересечение, вполне отвечавшее эстетике «натуральной школы» и типологически связанное с последующими открытиями в русской драматургии, во главе которых встанет А. Н. Островский. Сделать такой далеко идущий вывод позволяет дальнейшая логика тургеневских помет.

Теорию счастья, потерпевшую окончательное крушение в отчаянной попытке своей реализации, Ивлин пытается выстроить заново, уже руководствуясь полученным печальным опытом. Он пробует пересмотреть свой взгляд на брак как на гармоничный союз двух любящих людей, заменив любовь на категории более безличные. Тургенев отмечает данную автором сцену рефлексии героя:

Если мы оба вступим в брак с уважением, основанным на рассудительности, и со спокойным вниманием друг к другу, это может не принести нам счастья, но по крайней мере принесет покой. Ах, жениться на той, которую вы обожаете, но чье сердце закрыто для вас, мечтать о сокровище, а иметь право требовать лишь шкатулку от него, преклоняться перед статуей, которую вы никогда не сможете оживить, — такой брак будет злом, тем более мучительным, что рай уже виднелся впереди [15, с. 230].

Сосредоточившись на самочувствии Ивлины, писатель во время разговора героя с Кларой не отмечает ответных реплик девушки, даже тех, в которых звучит отказ на предложение влюбленного юноши и горькое сознание того, что их брак принесет только нищету. Но к страдающей героине Тургенев обращается в другой момент, когда ею развернуто высказывается собственное смятенное состояние:

Сделать меня предметом его сострадания? Ах, леди Френклин, если бы он обратился ко мне по чьей-то подсказке, я бы снова его отвергла! Нет, если он не может прочесть в моем сердце... если он не попытается это сделать, пусть он не узнает, что оно разбито!

Вы знаете мой нелепый характер: даже дети не бывают такими пугливыми. Сколько раз вы смеялись над тем, как я дрожу и бледнею при виде обыкновенного паука, но я дала бы отрубить себе руку... прошла бы босая по раскаленным угольям, как в старинных пытках, лишь бы избавить Альфреда Ивлины даже от минутного страдания. Но я отказалась разделить с ним его бедность, и я умру со стыда, если он подумает, что я влюбилась теперь в его деньги! [15, с. 234].

Писатель делает акцент именно на душевное расположение Клары, раскрывающееся в монологической по своей сути речи. Здесь и в предыдущих фрагментах Тургенев внимателен к изложению чувственной стороны человеческого существования от первого лица. Натянутость душевных струн и их драматическое звучание как для Бульвера-Литтона, так и для русского писателя были способом художественного изображения сложной и неоднозначной природы личности, при этом обладающей внутренней мощью. В исповеди Клары — тоже по преимуществу страдание, но надежно заключенное в форму нравственного достоинства. Тургенев отмечает силу ее воли и отсутствие в ней эгоизма, что ставит девушку даже выше Ивлины. У Бульвера-Литтона это возвышение основывается на самоотверженности поступка Клары. В собственных произведениях, в романах в частности, Тургенев использует ту же схему неравного нравственно-психологического положения влюбленных, но с большей объективацией и распространенностью их действий.

Гамлетовская ирония, разные формы и способы проявления которой Тургенев старательно отмечает в ходе чтения, — это знак внимания писателя к драматическому положению главного героя. Но звучащий из уст Ивлины смех принадлежит к общей комической системе пьесы, которую выстраивает автор. По замечанию Ю. И. Кагарлицкого, именно в «Деньгах» «проявилась самая сильная сторона дарования Бульвера — его дар комической характеристики» [9, с. 21]. Еще критик «Пантеона» особенно заметил этот «дар», и от внимания Тургенева он тоже не ушел. Бульвер-Литтон прибегает к нескольким приемам воплощения смехового начала в своей пьесе, включая и водевильные (например, сцена со старым членом клуба и табакеркой). Значительным проводником комического он делает одного из героев — душеприказчика

Грейвса, письмо которого открывает драму и служит завязкой действия, что Тургенев отмечает на полях чернилами:

...я живу в холостяцкой квартире, куда я, разумеется, не смею пригласить дам. Поэтому разрешите мне, для ознакомления с завещанием покойного мистера Мордаунта, душеприказчиком которого я назначен, привести мистера Шарпа, стряпчего, в ваш дом, ибо ваша дочь является ближайшей родственницей покойного. Я буду у вас ровно в два часа. Генри Грейвс [15, с. 205].

По замыслу автора, этот второстепенный персонаж, заключивший себя в рамки своего вдового горя и постоянного о нем напоминания, на фоне основного сюжета проходит важный путь развития и возвращается к миру радости, вновь влюбляясь. Но Тургенев эта трансформация не интересует, его всецело занимает комическая характеристика Грейвса. Отметив на первой странице «Денег» «письменное» указание героя на свое «холостяцкое» положение, писатель следом ставит точку напротив шутки сэра Джона, в которой обыгрывается чрезмерное увлечение Грейвсом собственным трауром:

Его слуги одеты в черные ливреи, у него черная коляска, он ездит верхом на вороной лошади, и если он когда-нибудь женится снова, готов поклясться, что в память этой святой женщины, его Марии, он возьмет в жены негритянку... [15, с. 209].

Комическое преувеличение показывает нелепость героя, внешне следующего правилам светского приличия. Естественность скорби заменяется у него необходимостью постоянного ношения и демонстрации маски безутешной печали. Эту гиперболу горя Тургенев далее выделяет в словах собственно Грейвса, который даже в выражении сочувствия на первое место ставит свою безутешную персону. Однако, рисуя Ивлину пример несчастливого брака, он таким образом предостерегает юношу от поспешного решения:

(В сторону.) Однако он не имеет права быть разборчивым — он не знал Марии! (Вслух.) Да, мой дорогой друг, теперь, по зрелом рассуждении, я полагаю, что вы будете так же несчастливы, как и я. Когда вы женитесь, мы сольем воедино наши стенания! [15, с. 230].

Гипертрофия скорби делает из душеприказчика предмет насмешек, но в этой чудаковатой фигуре скрывается по-настоящему пронизательный ум. Именно Грейвсу позволено произнести речь, которая своим обличительным пафосом вновь роднит драму Бульвера-Литтона с шекспировской эстетикой. Это своеобразный взрыв накопленной энергии возмущения, которое направлено не в сферу высокого и трагического, а в пространство повседневное и бытовое. Тургенев дважды отчеркивает большой текст, иллюстрирующий своеобразное всматривание в социальное зеркало, но при отсутствии необходимого последующего преображения обывателя:

Да-да! Читайте газеты... Они скажут вам, в каком мире мы живем. Ежедневный перечень мошенничеств и бедствий! Здесь — объявления шарлатанов, ростовщиков, второсортных оптовых фирм и изображения мальчишек с веснушками и без оных. Но хватит с нас жертв и обманчиков! Переверните страницу сообщения полиции, банкротства, шулерства, подлоги и биографическая заметка о курносом мужчине, убившем трех собственных херувимчиков в Пентонвилле. И вы считаете это лишь исключением, подтверждающим добродетель и здоровую натуру нашего народа? Обратитесь к передовым статьям, и у вас волосы встанут дыбом при виде страшной испорченности или печального идиотизма той части населения, которая мыслит иначе, чем вы. За свою жизнь я уже читал о восемнадцати правительственных кризисах, шести периодах упадка сельского хозяйства и торговли, четырех церковных переворотах и трех окончательных, ужаснейших, непоправимых нарушениях всей конституции. И это называется газетой! [15, с. 235].

И все же Бульвер-Литтон проповедует в своей драме добродетель и здоровую натуру народа. Они — в Ивлине и Кларе, которые должны объединиться и занять то положение, на которое их выдвигает закономерность жизни. По мысли автора, именно такие характеры с присущими им качествами честности и простоты должны быть выдвинуты на первый план, необходимо лишь наделить их социальной силой. В «Деньгах» олицетворением такой силы оказывается персонаж, не вступающий прямо в драматическое действие, но задающий ему основную логику. К этому внесценическому лицу Тургенев обращается все в том же контексте комической нюансировки. Последняя воля мистера Мордаунта в шестой сцене первого акта создает ситуацию ожидания, заставляющую родственников соревноваться в преданности покойному. Тургенев помечает точками поочередные слова двух главных претендентов:

Сэр Джон. Превосходный был человек, хотя со странностями... доброе сердце, но какая печень! Два раза в год я посылал ему тридцать дюжин бутылок с челтенхемской минеральной водой! Сколь утешительно вспоминать в такие минуты об этих маленьких знаках внимания! [15, с. 217–218].

Стаут. Я тоже аккуратно посылал ему отчеты о парламентских прениях, переплетенные в телячью кожу. Он доводился мне троюродным братом — весьма разумный человек... и мальтузианец: не женился, чтобы не увеличивать избыток народонаселения и не растратить по мелочам свое состояние на собственных детей. А теперь... [15, с. 218].

Эти признания с приписыванием мистеру Мордаунту нелепых достоинств (печеночная крепость и холостяцкая дальновидность) показывают узорность устремлений героев, что в более широком плане ведет к обнаружению их человеческой несостоятельности. Тургенев примечает то, как Стаут и Веси видят за своим родственником не личность, а набор качеств, практически выгодных или не слишком удачных. Следя за тем, как Бульвер-Литтон

с юмором развенчивает притязания героев, Тургенев в качестве итога отмечает ироничное замечание Ивлины:

Он пожинает счастливые плоды холостяцкой жизни, предвкушая благодарность всех своих близких и дальних родственников! [15, с. 218].

Герой, ни на что не претендующий и стоящий максимально далеко от жадного ожидания наследников, по утвержденной за ним роли в своей «странной» манере расставляет верные приоритеты и дает точную оценку происходящему. Иронию Ивлины из всех присутствующих понимает лишь леди Френклин, поддерживая ее взрывом искреннего смеха. Выводом же своих наблюдений над всей сценой Тургенев делает все то же несоответствие между реальным и воображаемым. Писатель отмечает ремарку «*Слуги обносят всех вином и сэндвичами*», которая следует сразу за замечанием Грейвса о трауре сэра Джона. В результате день последнего волеизъявления, чья скорбная атмосфера и так невыгодно осложняется почти всеобщим своекорыстием, приобретает внешний вид празднества, что отражает уже истинное настроение большинства собравшихся.

Таким образом, Тургенев воспринял «Деньги» Бульвера-Литтона как пример английской социально-психологической драмы. Расставленные им во время чтения акценты показывают интерес к различной эстетической нюансировке действия — от насмешливо-иронической до лирико-драматической. Следуя за развитием основного мотива, Тургенев интересуется совершающейся в этом направлении трансформацией человеческой природы, особенно останавливаясь на возникающих в главных образах противоречиях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. М.: Госуд. изд-во худож. лит., 1949. С. 677–687.
2. Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. — 168 с.
3. Waddington P. Two authors of strange stories: Bulwer-Lytton and Turgenev // New Zealand Slavonic Journal. 1992. P. 31–54.
4. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 3. М.: Наука, 1987. — 701 с.
5. Волков И. О. Драма Э. Бульвера-Литтона «Деньги» в творческом восприятии И. С. Тургенева // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 4. С. 99–111.
6. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. IVА (8). СПб., 1881. С. 907–908.
7. Казанцев П. М. К изучению «Русского Пелама» А. С. Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л.: Наука, 1967. С. 21–33.
8. Аникст А. А., Кагарлицкий Ю. И. Английский театр // История западноевропейского театра: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 373–482.
9. Кагарлицкий Ю. И. Бульвер Литтон — драматург // Бульвер-Литтон Э. Пьесы. М.: Искусство, 1960. С. 5–27.
10. Матвеев И. А. Восприятие творчества Э. Бульвера-Литтона в России 1830–1850-х гг. Томск: Изд-во Томского педагогич. ун-та, 2010. — 287 с.
11. Драматические писатели и театр в Англии в настоящее время // Библиотека для чтения. 1840. Т. 40. С. 1–31.

12. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: АН СССР, 1953. — 572 с.
13. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4. М.: АН СССР, 1954. — 673 с.
14. Англия // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 1. Кн. 1. С. 46–49.
15. Бульвер-Литтон Э. Пьесы. М.: Искусство, 1960. — 461 с.

REFERENCES

1. Chernyshevskiy N. G. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 15 t. T. 2* [The complete set of works: in 15 vols. Vol. 2]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury, 1949, pp. 677–687.
2. Gershenzon M. O. *Mechta i mysl' I. S. Turgeneva* [Dream and thought of I. S. Turgenev]. Moscow, 1919. 168 p.
3. Waddington P. Two authors of strange stories: Bulwer-Lytton and Turgenev. *New Zealand Slavonic Journal*. 1992, pp. 31–54.
4. Turgenev I. S. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. T. 3*. [The complete set of works and letters: in 30 vols. Letters: in 18 vols. Vol. 3]. Moscow: Nauka, 1987. 701 p.
5. Volkov I. O. *Drama E. Bulwer-Lyttona "Den'gi" v tvorcheskom vospriyatii I. S. Turgeneva* [Ivan Turgenev's Interpretation of the Play "Money" by Edward Bulwer-Lytton]. *Filologicheskij klass*. 2022, vol. 27, no 4, pp. 99–111.
6. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Yefrona: v 86 t. T. IVA (8)* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary: in 86 vols. Vol. IVA (8)]. Saint Petersburg, 1881, pp. 907–908.
7. Kazantsev P. M. *K izucheniyu "Russkogo Pelama" A. S. Pushkina* [To the study of the "Russian Pelam" by A. S. Pushkin]. In: *Vremennik Pushkinskoj komissii*. 1964 [Vremennik of the Pushkin Commission. 1964]. Leningrad: Nauka, 1967, pp. 21–33.
8. Anikst A. A., Kagarlitskiy Yu. I. *Angliyskiy teatr* [Theatre of England]. In: *Istoriya zapadnoyevropeyskogo teatra: v 8 t. T. 3* [History of the Western European Theatre. In 8 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1963, pp. 373–482.
9. Kagarlitskiy Y. I. *Bulwer Lytton — dramaturg* [Bulwer-Lytton — playwright]. In: *Bulwer-Lytton E. Pjesy* [The Plays]. Moscow: Iskusstvo, 1960, pp. 5–27.
10. Matveenko I. A. *Vospriyatiye tvorchestva E. Bulwer-Lyttona v Rossii 1830–1850-kh gg.* [Perception of the work of E. Bulwer-Lytton in Russia in the 1830s — 1850s]. Tomsk: TPU, 2010. 287 p.
11. *Dramaticheskiye pisateli i teatr v Anglii v nastoyashcheye vremya* [Dramatic Writers and Theatre in England at the Present Time]. *Biblioteka dlya chteniya* [Library for Reading]. 1840, vol. 40, pp. 1–31.
12. Belinskiy V. G. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 13 t. T. 1* [The complete set of works: in 13 vols. Vol. 1]. Moscow: AN SSSR, 1953. 572 p.
13. Belinskiy V. G. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 13 t. T. 4* [The complete set of works: in 13 vols. Vol. 4]. Moscow: AN SSSR, 1953. 673 p.
14. *Anglya* [England]. *Panteon russkogo i vsekh yevropeyskikh teatrov* [Pantheon of Russian and all European theatres]. 1841. Pt. 1, bk. 1, pp. 46–49.
15. *Bulwer-Lytton E. Pjesy* [The Plays]. Moscow: Iskusstvo, 1960. 461 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Волков Иван Олегович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6317-8397

ABOUT THE AUTHOR

Ivan O. Volkov — Cand. Sc. in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of National Research Tomsk State University.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6317-8397

Статья поступила в редакцию: 07.12.2022

Отредактирована: 24.01.2023

Принята к публикации: 11.02.2023

Received: 07.12.2022

Revised: 24.01.2023

Accepted: 11.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Волков И. О. И. С. Тургенев — читатель драмы Э. Бульвера-Литтона «Деньги» (по материалам библиотеки писателя) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 67–86.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-67-86

FOR CITATION

Volkov I. O. Ivan Turgenev as the reader of drama "Money" by Edward Bulwer-Lytton (On the materials of Turgenev's home library). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 67–86.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-67-86

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-87-103
УДК 792.075+792.03(=161.1)"1935/1942"

П. Н. Гордеев

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-2842-4297

«Считаю Вас очень близким мне человеком...»: Е. К. Малиновская, В. И. Немирович-Данченко и другие в 1935–1942 годах

АННОТАЦИЯ

Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) оставила заметный след в истории русского театра конца 1910-х — 1930-х годов. Управляя после революции московскими академическими театрами, в 1924 году она вынуждена была подать в отставку, а в 1930 году вновь вернулась в театральный мир, возглавив Большой театр. После окончательной отставки в 1935 году фигура Малиновской выпадает из поля зрения театроведов. Между тем она, пережив репрессии в отношении своих детей и потеряв все административные посты, отнюдь не утратила связи с миром сценического искусства. В статье, написанной на материалах нескольких архивов (обширный личный фонд Малиновской в Российском государственном архиве литературы и искусства, фонд семьи Малиновских в Государственном архиве Российской Федерации, фонд В. И. Немировича-Данченко в Музее МХАТ и фонд Е. П. Пешковой в Архиве А. М. Горького, а также следственные дела из Центрального архива ФСБ России), изучены последние семь лет жизни незаурядной деятельницы русского театра. Особенное внимание уделено переписке Малиновской с В. И. Немировичем-Данченко, пытавшимся оказать поддержку своей бывшей начальнице. Показано, что даже в тяжелых условиях эвакуации в 1941 году из Москвы в Куйбышев вплоть до последних дней жизни Малиновская старалась принимать деятельное участие в судьбе Большого театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Е. К. Малиновская, В. И. Немирович-Данченко, русский театр 1930-х годов, Большой театр, МХАТ.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-87-103
УДК 792.075+792.03(=161.1)"1935/1942"

Petr N. Gordeev
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-2842-4297

"I consider you a very close person to me...": E. K. Malinovskaya, V. I. Nemirovich-Danchenko and others in 1935–1942

ABSTRACT

Elena Konstantinovna Malinovskaya (1875–1942) left a noticeable mark in the history of the Russian theatre of the late 1910s – 1930s. After managing Moscow academic theatres after the revolution, in 1924 she was forced to resign, and in 1930 she returned to the theatrical world, by leading the Bolshoi Theatre. After her final resignation in 1935, the figure of Malinovskaya drops out of view for theatre scholars. Meanwhile, after having outlived the repression of her children and having lost all administrative positions, she had by no means lost touch with the world of performing arts. In this article, which is written using the material of several archives (Malinovskaya's extensive personal fonds in the Russian State Archive of Literature and Art, the Malinovsky Family Fonds in the State Archive of the Russian Federation, the V. I. Nemirovich-Danchenko Foundation in the Moscow Art Theatre Museum, and the E. P. Peshkova Foundation in the Gorky Archive, as well as investigative files from the Central Archive of the FSB of Russia), the last seven years of the life of an outstanding activist for the Russian theatre have been carefully examined. The author pays particular attention to Malinovskaya's correspondence with Vladimir Nemirovich-Danchenko, who tried to support his former boss. The article reveals that even in the difficult conditions of evacuation from Moscow to Kuybyshev (Samara) in 1941, up to the last days of her life, Malinovskaya tried to take an active part in the fate of the Bolshoi Theatre.

KEYWORDS

E. K. Malinovskaya, V. I. Nemirovich-Danchenko, Russian Theatre of the 1930s, Soviet Theatre, Bolshoi Theatre, Moscow Art Theatre.



Фото 1. Е. К. Малиновская. 1920 год. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 81. Л. 3/Е. К. Malinovskaya. 1920. RGALI. F. 1933. Op. 2. D. 81. L. 3

Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) была видной деятельницей русского театра конца 1910-х — первой половины 1930-х годов. Назначенная после Октябрьской революции комиссаром московских театров, она возглавляла государственные (с 1919 года — академические) театры столицы до 1924 года, затем была отправлена в отставку, а в 1930–1935 годах вновь вернулась к руководству сценическим миром в роли директора Большого театра [1, с. 369–371; 2, с. 63–65]. После 1935 года судьба Малиновской выпадает из поля зрения театроведов. Между тем и в последние годы своей жизни, тяжелые годы, Малиновская не порывала связи с людьми театра. На основании данных архивных фондов Е. К. Малиновской в РГАЛИ, семьи Малиновских в ГА РФ, В. И. Немировича-Данченко в Музее МХАТ, Е. П. Пешковой в Архиве А. М. Горького (АГ) и следственных дел из Центрального архива ФСБ России в настоящей статье предпринята попытка исследования завершающего этапа жизненного пути некогда влиятельной фигуры советского театра (фото 1).

23 января 1935 года Политбюро ЦК ВКП (б) по предложению К. Е. Ворошилова, незадолго до этого возглавившего правительственную комиссию по руководству академическими театрами, постановило «освободить т. Малиновскую от обязанностей директора Большого академического театра», назначив на ее место бывшего начальника Центрального дома Красной Армии В. И. Мутных [3, с. 252, 762]. В литературе высказывалось аргументированное предположение, что опала Е. К. Малиновской была связана

с утратой номенклатурных позиций А. С. Енукидзе, считавшимся ее покровителем (впрочем, их отношения не были безоблачными) и занимавшим до начала 1935 года пост председателя комиссии по руководству академическими театрами [4, с. 46–48]. Именно Енукидзе 26 января¹ официально, от имени упомянутой комиссии оповестил Малиновскую об отставке, сделав это в максимально мягкой форме: «комиссия <...> с сожалением удовлетворяет Вашу неоднократную просьбу об освобождении Вас от обязанностей директора». Подчеркнув заслуги Малиновской: «Вам удалось собрать в коллективе Государственного Академического Большого театра лучшие музыкально-вокальные и балетные силы страны, сплотить их под Вашим руководством, укрепить материальную и финансовую базу театра, улучшить бытовые условия его работников и тем самым поднять значение Государственного Академического Большого театра как лучшего оперного и балетного театра Союза ССР», Енукидзе (опять же, от имени комиссии) выразил Малиновской благодарность и пообещал «возбудить перед Правительством вопрос о назначении Вам персональной пенсии и об иной форме оценки Ваших заслуг» [5, л. 3]. С 1 июля 1935 года Елена Константиновна действительно стала «персональным пенсионером союзного значения» [6, л. 10 об.] (хотя размером пенсии, как увидим ниже, была не вполне довольна).

На отставку Малиновской откликнулись ее старые знакомые в театральном мире. «С грустью узнал о потере в Большом театре надежнейшего друга», — телеграфировал Елене Константиновне В. И. Немирович-Данченко. «Рад буду узнать теперь что Ваша героическая несмотря на ошибки работа будет оценена по достоинству нет худа без добра эта работа сожгла бы Вас окончательно» [7, л. 22]. Сама Малиновская, планировавшая теперь заняться «составлением истории театра со времени февральской революции» [8, л. 153], находилась после отставки в подавленном настроении — переход с многолетней руководящей работы к положению обычной гражданки Советского Союза оказался слишком резким. Около 24 сентября² 1935 года она писала своей многолетней подруге Е. П. Пешковой: «Много раз садилась писать тебе, Катерина, и бросала. С тех пор, как я в роли просительницы, я не чувствую себя просто с тобой. Все время мне кажется, что я в тягость тебе, одна из сотен, что целый день ищут тебя излить свое горе». Настроение не поднимала даже обстановка черноморского курорта (санатория имени Фрунзе), где в тот момент отдыхала Елена Константиновна: «Купаюсь в море 2 раза в день, Мацестинские ванны, общий массаж воды, электризация, изобилие фруктов — всем этим пользуюсь, но тоска грызет и не вижу выхода» [9, л. 1–1 об.].

В молодые годы Е. К. Малиновской отношения с А. М. Горьким, дружеская и откровенная переписка с его женой были чрезвычайно важны для Елены Константиновны. Теперь же им суждено было прерваться. 28 марта 1936 года Малиновская отправила Горькому поздравительную телеграмму к 68-летию [10, с. 377], а через несколько

1 Машинописный документ датирован от руки этим числом, но был составлен, вероятно, ранее: Енукидзе здесь еще указан председателем «Комиссии по руководству государственными академическими театрами Союза ССР».

2 Письмо датировано по почтовому штампу.

месяцев, после смерти писателя, написала последнее (по крайней мере, из сохранившихся) письмо к Е. П. Пешковой: «Родная моя Катерина! Хотя и разошлись мы с тобой в разные стороны и редко видимся, а все-таки близость нашу время не стерло. Со времени появления в газетах первого бюллетеня поняла, что почти безнадежно, и мыслями была с тобой». Малиновская вспоминала прошедшие со времени знакомства с Горьким и Пешковой годы: «За эти дни все 36 лет прошли в моей памяти, вызвав, как и раньше, чувство глубочайшей благодарности. Не только за то, что он сделал мне, а за то счастье, которое испытала я, общаясь с ним»³ [11, л. 1–1 об.]. Малиновская получила персональное приглашение на конференцию «Горький и театр» (13 июня 1937 года в Доме актера) и на открытие Музея А. М. Горького 1 ноября 1937 года. О бывшем директоре не забывали и в театрах: в ее архивном фонде сохранились пригласительные билеты на премьеры Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко («Бахчисарайский фонтан» 20 апреля 1936 года), МХАТ («Любовь Яровая» 29 декабря 1936 года) и, конечно, Большого театра («Руслан и Людмила» 14 апреля 1937 года) [12, л. 12–17, 20, 25–26].

В 1937 году для Малиновской, как и для многих «старых большевиков» (и обычных граждан), началась полоса тяжелых испытаний. Их предвестником стал арест ее зятя (мужа дочери Антонины), партийного деятеля С. С. Зорина (Гомбарга), состоявшийся еще 1 января 1935 года [13, л. 2], после чего А. П. Зорина-Малиновская с ним развелась. Но этот шаг помог лишь временно: 22 сентября 1937 года А. П. Зорина-Малиновская была арестована в своей квартире. На проведенном 29 сентября допросе Антонина Павловна решительно отрицала осведомленность в «контрреволюционной деятельности» бывшего мужа, но, несмотря на это, была 4 ноября того же года приговорена Особым совещанием при наркоме внутренних дел к заключению в лагерь на восемь лет — как «член семьи изменника родины» [14, л. 1–3 об., 8–15]. Лишь почти четыре года спустя, 13 апреля 1941 года Антонина нашла в себе силы написать матери письмо из заключения: «Бывали времена, хотелось поделиться с тобой, описать свое горе, но почему-то опять не решалась, может быть потому, что не хотела причинить тебе боль, или временами мне казалось, что ты не поверишь, что я ни в чем не виновата. <...> годы шли и вот наконец-то я решилась — напишу маме! Может быть, никогда больше не увижу тебя! <...> Той, конечно, всегда жила, но молчание твое переносила нелегко!» А. П. Малиновская просила прислать ей различные бытовые принадлежности, от пилочки для ногтей до клеенки и ситца, продолжала надеяться на пересмотр дела, одновременно убеждая мать (которую, видно, считала коммунистическим догматиком) в своей невинности и по-прежнему сохранившейся любви к «своей Советской Родине» [13, л. 1–2 об.].

Еще более трагической оказалась судьба сына Елены Константиновны Льва Павловича Малиновского. Комбриг, автор целого ряда военно-теоретических трудов, начальник Главной инспекции Гражданского воздушного флота, уже в августе 1937 года в ходе развернувшихся

³ Письмо написано около 23 июня 1936 года (датировано по почтовому штампу).

в армии «чисток» он был исключен из партии и уволен из РККА, в «кадрах» которой ранее состоял [15, с. 150]. После нескольких месяцев затишья 6 января 1938 года Л. П. Малиновский, работавший теперь в скромной должности художника Художественно-промышленного комбината треста «Мостехторг», был арестован на своей квартире (Петровский переулок, д. 6, кв. 7), в которой проживал вместе с матерью и женой, артисткой З. А. Смирновой (последняя в момент ареста была в командировке). Пыточное следствие быстро заставило Малиновского «сознаться» в участии в «военно-фашистском заговоре» (формулировки его письменных «признаний» весьма красноречивы: «Завершение моего падения», «Моя подрывная вредительская работа в Аэрофлоте», «Вредительство в планировании», «Мое вредительство по звездобразному дизелю» и т. д. [16, л. 2–3 об., 11, 67, 85, 93, 114, 149]; впрочем, несмотря на курьезность, выдержки из показаний были доложены лично И. В. Сталину, «проработавшему» их с карандашом [17, с. 54]). На «суде» (выездной сессии Военной коллегии Верховного суда), проходившем 29 августа 1938 года, Малиновский заявил, что он «виновным себя не признает и от данных им на предварительном следствии показаний отказывается», но это судей эпохи Большого террора не заинтересовало. Льва Павловича приговорили к смертной казни и расстреляли в тот же день в Москве [16, л. 149–156]. Спустя еще полгода, в феврале 1939 года, агент Госфонда забрал у Е. К. Малиновской под расписку конфискованное имущество ее сына [18, л. 1–3 об., 5–5 об.].

Несчастья семьи на этом не закончились. В 1937 году кратковременному аресту подверглась и старшая дочь Е. К. Малиновской Елена Павловна [19, с. 261]. После ареста Л. П. Малиновского сотрудники НКВД вскоре забрали и его жену З. А. Смирнову (впоследствии, после тюрьмы, вышедшую замуж за сына В. И. Немировича-Данченко [20, с. 201]). В письме к В. И. Немировичу-Данченко от 21 июня 1941 года Малиновская рассказывала о том, что ей пришлось пережить в это время: «Когда арестовали сына, Зою — я снова утратила способность работать; когда через год ее вернули мне из лечебницы Ганнушкина совсем больную “для усиленного питания”, — я тоже жила продажей вещей. Тогда меня согрел Н. А. Семашко: узнав о моих переживаниях, он приехал предложить мне помощь и помог вылечить Зою» [21, л. 1]. Знаменитый нарком здравоохранения, знакомый с Малиновской еще с 1905 года (годом позже она пыталась достать через Горького средства для его освобождения под залог из тюрьмы [10, с. 313–314]), не забыл подругу революционной юности, попавшую в тяжелое положение.

И в театральной среде находились люди, не отвернувшиеся от нее, несмотря на опасное родство. Несомненно, Малиновской было приятно получить в августе 1940 года шуточное письмо с поздравлением с прошедшим днем рождения от группы театральных деятелей во главе с Ю. А. Завадским, отдыхавших в знаменитом подмосковном имении Абрамцево. Милый светский слог письма («Как видите — все очаровательно — недостает Вас» и т. д.) отвлекал от тяжелой действительности [22, л. 1 об.]. Поддерживались и уважительные, пусть и с определенным налетом официальности, отношения

с В. И. Немировичем-Данченко: к примеру, в архиве последнего сохранилась телеграмма Малиновской, содержащая поздравление с «совершеннолетием детища» и датированная 16-м числом [23, л. 1]. На обложке сотрудники Музея МХАТ поставили дату 16 мая 1940 года, однако учитывая, что первая постановка Музыкальной студии Художественного театра («детища» Немировича-Данченко), «Дочь мадам Анго», состоялась 16 мая 1920 года [24, с. 455], а в тексте речь идет о совершеннолетию, возможно, вернее было бы датировать 1938 годом.

К 1941 году материальное положение бывшего директора Большого театра стало настолько тяжелым, что она решила обратиться к Немировичу-Данченко с довольно существенной просьбой, породившей в итоге откровенную переписку. Этот диалог в письмах, интересный для ценителя театральной истории, развернулся в июне 1941-го, когда оставались буквально считанные часы до начала Великой Отечественной войны.

Многолетний секретарь В. И. Немировича-Данченко О. С. Бокшанская 18 июня 1941 года сообщила своему шефу: «Звонил мне сегодня Як Леонт.⁴ с таким рассказом. У него была Е. К. Малиновская и “пролила слезы” о своем трудном материальном положении, почему хочет хлопотать об увеличении ей пенсии. Вернее, хочет, чтобы об этом хлопотали Большой театр и наш — в Вашем лице. Она рассчитывает, что если будет бумага за Вашей и Я. Леонт. подписями, в которой будет изложено, каковы были ее заслуги, то можно рассчитывать на удачу. Когда я спросила Як. Леонт., куда должна быть адресована эта бумага, он мне сказал, что Ел. К. хочет, чтобы писалось письмо Сталину». Сообщив Немировичу, что обычная процедура предполагает иной порядок: «вообще по такого рода делам пишутся бумаги в Комиссии: по пенсиям республиканского значения или по пенсиям союзного значения при СНК. Причем в их обычных театральных хлопотах по пенсиям в первую комиссию они обычно обращаются непосредственно сами, во вторую же непосредственно никогда не обращались, а делали это через Комитет по делам искусств», Бокшанская указала на еще более значительное препятствие к исполнению просьбы Малиновской: «Як. Л. далеко не уверен, что возможно письмо о ней прямо к Иосифу Виссарионовичу, и приводит тому обоснования. Одно из них: семейные дела, которые очень сложны» [25, с. 517]. Намек был вполне понятен адресату: репрессированные дети Малиновской бросали на нее саму отблеск «неблагонадежности».

В. И. Немирович-Данченко оказался перед сложным выбором. Отнюдь не лишенный благородства и великодушия, он не хотел оставить Малиновскую, знакомство и сотрудничество с которой продолжалось несколько десятилетий, без поддержки. Но в тех условиях она (упрямая, несмотря на события 1937–1938 годов, не желавшая расставаться со своими представлениями о справедливости) просила об экстраординарном и опасном шаге. Казалось, Немирович нашел выход; уже на следующий день, 19 июня, он составил ответное письмо Малиновской. «От Леонтьева

⁴ Я. Л. Леонтьев — в то время и. о. директора Большого театра.

мне передали Вашу просьбу, и мы займемся этим делом, — писал основатель МХТ. — Но когда это может осуществиться! А между тем приближается Ваша обычная поездка в Сочи, такая необходимая для Вашего здоровья, и Вам, наверно, трудно с деньгами. А я... так как у меня (ради сохранения чести Малого театра) Сталинскую премию отняли и потому просителей стало меньше, — могу легко доставить себе эту радость помочь Вам». Немирович заранее предвидел реакцию Малиновской на предложение денежной помощи: «Знаю, знаю, что первое Ваше движение будет вернуть мне, да еще — того гляди — с нравоучительной запиской. Ну, и чем же это кончится? Только я огорчусь. Притом же, не забывайте, что мы теперь какие-то “свояки”. Это ведь тоже дает права...» (Немирович имел в виду второй брак З. А. Смирновой, вышедшей замуж за Михаила Немировича-Данченко). «Пожалуйста, очень прошу, примите так же легко, как делаю я, не гасите моего порыва», — убеждал свою корреспондентку Немирович, заверяя ее, что она сможет «вернуть», если «разбогатеет» на издании своих мемуаров [20, с. 91].

Малиновская ответила Немировичу-Данченко 21 июня: «Вчера была потрясена Вашим письмом и очень, очень тронута. Я, к счастью, принадлежу к тем людям, которые никогда ничего не забывают, а потому и сейчас считаю Вас очень близким мне человеком, оказавшим когда-то огромную помощь и научившим меня лучше ориентироваться на незнакомом мне поприще. Но в число Ваших родственников я не хочу попасть и, вообще, родственных связей не признаю (одно из доказательств — мое прекрасное отношение к Михаилу Владимировичу)». Малиновская уверяла и адресата, и саму себя в безразличии к браку вдовы своего репрессированного сына с М. В. Немировичем-Данченко; но легко ли ей далась эта маска, созданная и надетая усилием воли? «Я не гашу Ваш “порыв”, он дошел и согрел меня, не избалованную вниманием, но принять его полностью я не могу. Я никогда ни от кого не принимала материальной помощи даже в моменты еще более тяжкие, — продолжала она свой развернутый и откровенный ответ В. И. Немировичу-Данченко. — Вообще за всю прожитую жизнь я имею право сказать, что ни разу не использовала в своих личных интересах учреждения, где работала, и людей, с которыми сталкивалась. Я уверена, что Вы вполне поняли меня и не огорчитесь».

Если Малиновская не желала получать денежную помощь от частных лиц, пусть даже и дружеского круга, это не значило, что она ни в чем не нуждалась и ни на что не претендовала. «Другое дело помощь от государства, если имеешь на нее моральное право, — объясняла свою мысль в том же письме Малиновская. — Я получаю пенсию в 400 р. и с ноября состою “консультантом музея” Большого театра с окладом 500 р., итого номинально 900 р. Но вычеты за налог, за заем, квартира, свет, газ, домработница, без которой я не обойдусь, п[отому] ч[то] с трудом хожу, — все эти обязательные ежемесячные расходы обходятся в 365 р., таким образом на питание, одежду и все остается 535 р. Никто из моих детей не только не могут мне помочь, но, наоборот, нуждаются в моей помощи, ибо, несмотря на постановление партии, — “репрессированные” родственники не дают возможности занять

места по способностям и, например, старшая дочь⁵, имея 2-х детей, надры- ваясь на работе, зарабатывает гроши и живет солидной моей помощью». При этом работа самой Малиновской отнюдь не была синекурой: «Как кон- сультант музея, я просматриваю архив Большого театра, отмечаю совсем не интересное, остальное — перепечатанное на машинке — распреде- ляю по сезонам в таком виде, чтобы будущему историку легко было понять, чем жил в тот год театр. Это, говорят, удалось, — даже по оглавлению видно, и каждый интересующий документ можно моментально найти. Но эта работа, очень кропотливая, отнимающая массу времени — лишь подбор документов. Начато с сезона 1916–17 гг., сейчас кончаю 1925–26 гг.».

Амбиции Малиновской отнюдь не ограничивались ролью составитель- ницы картотеки. Бывший многолетний директор ставила перед собой го- раздо более интересную задачу: «Я имею в прошлом такую интересную жизнь и знаю факты, которые не нашли отражения в документах, но кото- рые необходимо оставить историкам. Поэтому я должна писать воспомина- ния, а написала их лишь отдельные куски. Делать обе работы одновременно я не могу, а так как мне уже скоро 66 лет, мои семейные несчастья очень по- дорвали здоровье, — я начинаю часто задумываться — “а вдруг не успею”... Поэтому хочется довести разбор документов до сезона 1934–35, т. е. до по- следнего моего ухода и дальше бросить. А на что жить? Поэтому я и обрати- лась к Леонтьеву, как директору Большого театра, но который без Вас ничего не может сделать. Это тоже не личные побуждения двигают мною, п[отому] ч[то] я не надеюсь издать при жизни, но, главное, написать надо. Большой театр мне платит очень мало за мою работу, но я согласилась, конечно, по- тому что большего не было, а также и потому, что это давало мне моральное право пользоваться путевкой на 1 ½ месяца в Поленово. Кроме того, увели- чение оклада все равно не освободит меня от разбора документов и не даст возможность писать воспоминания».

Задумываясь о своей роли в театре, Малиновская приходила к выводу, что она вправе претендовать на более достойное вознаграждение от госу- дарства, которое позволило бы ей сосредоточиться для работы над мемуа- рами. «В настоящее время наше Правительство дало такие пенсии уволенным работникам Большого театра, что это навело меня на мысль о сравнении ре- зультатов их пребывания в театре (конечно, я не о всех так думаю, а о некото- рых) с моими результатами, и решаю в свою пользу. Недавно перечла письма ко мне Константина Сергеевича, Ваши, Ермоловой, Федотовой, Никулиной, Шаляпина, брата Чайковского, М. П. Чеховой и других, кончая Шапориним и Шостаковичем, — ясно, прожила не без пользы. Но ведь помогая людям ис- кусства, — я делала это для искусства. Каждый директор театра помогает ро- сту театра, или его развалу, — середины не может быть, ибо такая середина тоже ведет к развалу. Я имею право сказать, что я подни- мала театр там, где можно было, доказательств много, но я не афишировала свою роль и не интересовалась этим». В заключительной части большого письма Малиновская

⁵ Речь идет о Елене Павловне Малиновской.

еще раз попыталась убедить своего корреспондента обратиться лично к правителю Советского Союза, наметив заранее и ответ на возможные претензии к ее деятельности (которые следовало адресовать к тому времени уже расстрелянному А. С. Енукидзе): «Так вот, Владимир Иванович, если Вы согласны с тем, что записки писать обязательно, что я имею не меньшее право на большую пенсию, какую получили некоторые, то я прошу Вас помочь мне и переговорить на эту тему с Иосифом Виссарионовичем, который меня знает и раньше очень хорошо относился ко мне. Мне известно, что Енукидзе неоднократно наговаривал на меня ему, сваливая свои вредные распоряжения с большой головы на здоровую, а я не могла восстановить истину. Но все-таки он, по-моему, неплохо относится» [21, л. 1–2].

Спустя более чем полвека, в 1993 году, внук Е. К. Малиновской Г. В. Малиновский вспоминал, как он в исторический день 22 июня 1941 года забрал у бабушки, по-прежнему жившей в Петровском переулке, цитированное выше письмо и отнес во МХАТ, отдав «вахтеру, дежурившему на служебном входе» [8, л. 699]. Ответ В. И. Немировича-Данченко не выявлен; скорее всего, его и не было — начало грандиозной войны перечеркнуло многие прежние планы и сделало обращение к Сталину по вопросу пенсии уже явно неуместным. В июле — августе 1941 года все пережившие Большой террор сыновья Малиновской (Валерий, Георгий и Юрий) были мобилизованы в РККА, а сама она 27 июля получила, как «мать военнослужащего», удостоверение от Управления коменданта г. Москвы в том, что она «следует к месту постоянного жительства» в г. Горький (здесь явно была неточность: «постоянно» Малиновская уже несколько десятилетий жила в Москве). Возможно, Малиновская сама выбрала местом эвакуации город, где она родилась и провела годы юности, носивший имя близкого ей человека. Так или иначе, уже 6 августа Елена Константиновна была снята «со снабжения промтоварного и продовольственного по Дирекции Большого театра», а днем ранее и. о. директора Большого театра Я. Л. Леонтьев выдал ей удостоверение, в котором также говорилось о направлении «на временное проживание» в Горький и содержалась просьба «ко всем организациям об оказании тов. Малиновской Е. К. нужного ей содействия, в частности при получении железнодорожного билета при возвращении в Москву» [26, л. 1–3, 5].

Схожий по смыслу, но более яркий по содержанию документ Малиновская получила от В. И. Немировича-Данченко. Директор МХАТ на официальном бланке театра обращался в «горсовет г. Горький» с «с почтительнейшей просьбой оказать содействие Елене Константиновне Малиновской, перед которой весь Московский театральный мир чувствует себя чрезвычайно обязанным за ее работу в эпоху самых трудных революционных переживаний» [7, л. 26]. Возможно, вместе с этой бумагой Немирович все же переслал и какую-то денежную или иную помощь Малиновской; по крайней мере, сохранилась недатированная записка Малиновской к нему, косвенно указывающая на что-то подобное: «Я так растерялась, что ни звука не сказала Вашему сыну, но Вы верно привыкли уже к моей дикости. Огромное спасибо Вам за память обо мне.

Охотно принимаю, п[отому] ч[то] не сомневаюсь в Вашем добром отношении» [27, л. 1–1 об.]. В эти летние дни с их апокалиптической атмосферой Елена Константиновна особенно сблизилась с семьей Немировича-Данченко, на некоторое время даже съехавшись с сыном Владимира Ивановича и своей бывшей невесткой (О. С. Бокшанская писала 16 августа из Москвы эвакуированному в Нальчик Немировичу: «Миша звонил сегодня утром, просил передать Вам его и Зои поцелуи и что Вася⁶ живет хорошо, и что Малиновская поселилась вместе с ними» [25, с. 524]).

Несмотря на выданные ей удостоверения, Малиновская так и не уехала в 1941 году в Горький, а дождалась организованной эвакуации сотрудников и имущества Большого театра в г. Куйбышев (Самару), проходившей 14, 15 и 17 октября 1941-го [28, с. 226]. Уже в начале осени она стала чем-то вроде связного, центра переписки для своих детей, которых война разбросала по стране. Один из сыновей, Георгий Малиновский, в письме от 6 сентября сообщал, что 3 сентября был призван в армию («Призыв был неожиданным. На сборы дали мне 1 ½ часа»), прося мать «поддерживать с женой связь» [29, л. 3]. Жена Георгия, Евгения Александровна, писала Е. К. Малиновской (4 и 22 сентября, с территории Коссинской бумажной фабрики в окрестностях поселка Зуевка Кировской области) письма, выдававшие растерянность молодой женщины, которая вдруг осталась одна с маленьким ребенком: «Простите мне мое бестолковое письмо, но голова у меня плохо соображает. <...> Я на сегодняшний день без работы, что очень неприятно, т. к. устроиться довольно сложно» [30, л. 1 об. — 3]. Другой сын, Юрий, также призванный в армию и находившийся в Ярославле, делился с матерью (в письме от 27 сентября) своими переживаниями насчет того, сможет ли его дочь, старшеклассница Елена, доехать из Москвы к нему в Ярославль: «Настроение неплохое, но постоянно думаю и беспокоюсь о Лене, хочется ей помочь, но не знаю, что практически можно сделать» [31, л. 1 об. — 2]. Требовалось всех приободрить, дать совет, а по возможности и оказать помощь.

Третий сын, Валерий, эвакуировавший жену в г. Березники, призывал мать (7 ноября) подумать о переезде туда же («втроем легче» [32, л. 4 об.]), но она предпочла остаться не с родными, а с театром. 14 октября Елена Константиновна получила от Большого театра справку в том, что она «времененно переводится для работы на периферию и что на основании решения Правительства от 2 июля с. г. за гр. Малиновской сохраняется жилплощадь, занимаемая им⁷ и его семьей в г. Москве по Петровскому пер., дом 6, кв. 7» [26, л. 4]. Ее внук (сын дочери Елены) Глеб Малиновский вспоминал, как на Казанском вокзале в октябре 1941 года провожал бабушку в Куйбышев [8, л. 699]. Сам по себе процесс переезда был мучительным («Сесть в поезд было практически невозможно. Мы четырнадцать суток ехали на машинах», — вспоминал певец И. С. Козловский [33, с. 229]), но Малиновской все же удалось занять место в поезде (который, впрочем, также шел более четырех суток [34, с. 210]) — возможно, потому, что она оказалась

⁶ Сын М. В. Немировича-Данченко и З. А. Смирновой.

⁷ Работником театра.

в первой партии уехавших: «Как я была рада, что ты уехала в тот день. Ты себе не представляешь, что было на следующий и последующие дни», — писала ей 22 октября оставшаяся в Москве дочь Елена [35, л. 1].

Начался последний, «куйбышевский» период в жизни Елены Константиновны. Она по-прежнему поддерживала связь с родственниками и знакомыми по театральному миру, в том числе с семьей виолончелиста и одного из руководителей оркестра Большого театра В. Л. Кубацкого (дочь которого, Мария, жаловалась в письме к Малиновской 26 октября: «Папа уехал в Свердловск, даже не подумал обо мне, что же, не всем же отцам быть хорошими, а то и сравнивать не с кем будет» [36, л. 1]). Своим корреспондентам Малиновская, и сама нуждавшаяся, помогала деньгами (в том числе не из суммы ли, данной ей В. И. Немировичем-Данченко?) — супруга Кубацкого С. Т. Кубацкая в письме, написанном после 13 ноября, благодарила за присланные деньги: «Деньги были очень приятны, но еще дороже и приятнее, что есть у нас такие хорошие и преданные друзья. Это меня тронуло до слез» [36, л. 4]. Дочь Елена писала о том же 1 ноября: «Не вздумай посылать деньги. Дети уехали, и мне вполне хватает своих. Твои 300 р. получились при их эвакуации как нельзя кстати»; и позднее, во второй половине ноября или в начале декабря: «Марианна сообщила, что ты прислала мне 200 руб.⁸ Мама, не посылай мне больше. Наши расходы так скромны, что мне хватает зарплаты» [35, л. 3, 6]. Дети сообщали ей о положении в Москве, делились прогнозами на будущее — дочь Елена писала 5 ноября, накануне 24-й годовщины главного советского праздника, о своей уверенности в том, что «25-ю годовщину Советский Союз будет встречать победителем фашистов» [35, л. 5 об.]. Сын Валерий в письме от 7 ноября также был «твердо уверен, что следующую годовщину мы снова вместе встретим Октябрь на свободной советской земле». В другом написанном в тот же день письме Валерий допускал, что «Москву получить <...> врагу, может быть, и удастся, но ценой, которая станет причиной его окончательного поражения» [32, л. 3 об. — 4].

Умонастроение самой Е. К. Малиновской в это время показывают ее письма к дочери Елене. 14 ноября она в оптимистическом тоне сообщала о своем бо-

лее чем скромном быте: «Живем все в этой же школе⁹, мне обещали комнату, но я не уверена, что это будет лучше. Народ в моей комнате порядочный, ко мне все относятся хорошо. Я много работаю по общ [ественной] линии, целый день хлопочу до ночи. Стараюсь забыться в этой работе. <...> Газеты читаю аккуратно, но более ничего. Вяжу шарф и ношушь по этажам. В понедельник в театре будет партсобрание актива нашего района, зовут и меня, значит, признают активной». Малиновская беспокоилась о судьбе своей квартиры, в которую могли в ее отсутствие заселить чужих людей, и размышляла, не лучше ли, для сохранности имущества, предложить семье Кубацких поселиться там: «Жалко, если растащут чужие люди, ведь у меня ничего

8 Этот перевод был, по сообщению самой Е. К. Малиновской, из полученных ею «эвакуационных» денег [37, л. 3].

9 Е. К. Малиновская, как и многие другие эвакуированные работники Большого театра, была размещена в школе № 81, куда и адресовывались все письма к ней вплоть до января 1942 года [35, л. 9].

не запрятано»¹⁰. Писала она, конечно, и о жизни Большого театра в эвакуации: «В театре лишь концерты, т. к. костюмов, декораций, нот нет», и о своих встречах с интересными людьми, среди которых был и Д. Д. Шостакович: «Вчера был Шостакович у меня. Пока еще не наладил свою жизнь, но комната у него хорошая, дают рояль, обеспечен материально», и давняя подруга Е. П. Пешкова: «На днях нашла меня Екатерина. Едет в Ташкент к внукам. Пробыла с полчаса, с поезда» [37, л. 1–1 об.].

В следующем письме к дочери (недатированном) Малиновская с ее деятельной натурой дала волю накопившемуся раздражению: «Я работаю по-прежнему, но тошно, п[отому] ч[то] ничего не делается дирекцией, у нас даже коменданта нет. Вообще тошно ужасно, но ничего не поделаешь. <...> Питания здесь дают много, жрут и судачат, не думая о переживаемом моменте и уйти от этого некуда» [37, л. 3 об.]. В последнем из сохранившихся писем к Елене Павловне, написанном, судя по содержанию, после начала контрнаступления под Москвой 5–6 декабря 1941 года («У нас вести хорошие с фронта и мы здесь завидуем москвичам. Но м [ожет] б [ыть], повторяю, это присущий мне оптимизм»), Малиновская вернулась к волновавшему ее вопросу сохранности собранного и систематизированного ею театрального архива: «Всего дороже мне ящики, которые стоят под дирекцией в убежище, где хранится склад Большого театра <...> Хорошо бы, чтобы кто-нибудь узнал, хорошо ли они там стоят. 4 ящика с надписью моей фамилии». Елена Константиновна писала о театральных новостях: «Сегодня приехала группа в 40 ч [еловек] с Черняковым. Получено известие о гибели Исаева, убитого на площадке вагона с бреющего полета»¹¹, жаловалась на бытовые условия: «Здесь маемся без матрасов, платим за ватный 99 р., без утюга, мясорубки, кастрюли, без самых необходимых вещей, таза и пр.», но, как обычно, завершала на оптимистической ноте: «Я решила не готовить, но опять нашлись добрые люди, меня кормят. Все уважают меня за мою общ [ественную] работу и поэтому мне ничего не надо» [37, л. 4–4 об.].

Одной из последних вестей от родных, полученных Е. К. Малиновской, стала отправленная 1 января 1942 года телеграмма от дочери Елены и ее детей с поздравлением с Новым годом и надеждой на скорую встречу в Москве после побед Красной армии [35, л. 9]. Балерина Н. А. Капустина, эвакуированная вместе с Е. К. Малиновской, вспоминала о последних месяцах жизни бывшей начальницы: «В последний раз я видела Елену Константиновну в Куйбышеве, куда она эвакуировалась вместе с театром в дни Великой Отечественной войны. <...> В Куйбышеве она была очень одинока: ни близких, ни родных с ней в то время не было. Жили мы с ней в одной школе. Как-то я ей принесла цветы, которые были редкостью в то морозное военное время. Она очень обрадовалась,

10 Дочь почти в каждом письме к матери успокаивала на этот счет: «У тебя на квартире все по-прежнему. Хотели было заселять, но приостановили» (письмо от 1 ноября); «За квартиру не беспокойся. Все — в полном порядке, в целостности и сохранности» [35, л. 3 об., 8 об.].

11 Смерть одного из старейших сотрудников театра (с дореволюционных времен) Л. Л. Исаева нашла отражение и в мемуарах И. С. Козловского: «Во время эвакуации фашисты разбомбили эшелон с декорациями и костюмами. Погибли сопровождающие его рабочие сцены и заведующий постановочной частью театра Л. Исаев» [33, с. 229].

прослезилась, целовала, прижимала их к груди. Очень была тронута моим вниманием». Условия жизни в эвакуации были тяжелыми; по словам Капустиной, Малиновская «жила в холодном классе¹²: простудилась, попала в больницу и умерла там же, в Куйбышеве, в 1942 году» [8, л. 128]. Болезнь началась еще в декабре, и в первое время, казалось, врачам удалось совладать с кризисом. В ответ на встревоженную телеграмму детей Е. К. Малиновской Елены и Валерия в Куйбышев Я. Л. Леонтьеву (писавших, в частности: «Благодарим Вас и товарищей за сердечное, чуткое отношение к маме. Умоляем систематически извещать о ее здоровье. Не надо ли прислать внучку 17 лет для ухода за ней?») [38, л. 1]) последний 23 декабря 1941 года телеграфировал: «Опасный период болезни Елены Константиновны миновал, наступило значительное улучшение, некоторое осложнение на почки опасности не вызывает». Леонтьев полагал, что необходимости в приезде внучки нет, передавая мнение врачей о полном выздоровлении Малиновской в скором времени [39, л. 1]. Этот прогноз, к сожалению, не оправдался.

Согласно свидетельству о смерти, Елена Константиновна Малиновская скончалась 12 января 1942 года [40, л. 1]. Спустя неделю был составлен список оставшегося после нее имущества, среди которого оказались «золотые часы дамские с черной цепочкой», «немного зарубежных духов», «2 колоды игральных карт (новых)», «разные колоды игральных карт», «250 гр. натурального кофе», «коробочка какао не полная» и даже «1 противогаз» [41, л. 1–4]. Если исключить противогаз, появившийся явно в связи с военным временем, то из списка вещей вырисовывается образ дамы, и в эвакуации стремившейся достойно выглядеть, любительницы кофе и карточной игры и, конечно, до конца дней влюбленной в театр. О. С. Бокшанская, сама эвакуированная в Саратов, в письме от 24 января 1942 года сообщила В. И. Немировичу-Данченко о смерти Малиновской, назвав ее среди людей, «близких Большому театру» [25, с. 585]. За достаточно сухой, формальной характеристикой стояла четверть столетия, отданная Еленой Константиновной сценическому миру, и прежде всего Большому театру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хроника несостоявшегося возвращения. Ф. Ф. Комиссаржевский — Е. К. Малиновская: письма (1917–1934). Приложение: письмо Н. Я. Береснева Ф. Ф. Комиссаржевскому (1924)/публ., вступит. статья и коммент В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7/ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «Индрик», 2019. С. 369–418.
2. Гордеев П. Н. «Хочется идти к вам и своими руками очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием»: разгром Малого театра в начале ноября 1917 г. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2022. № 3. С. 53–72.
3. Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг./ сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. — 868 с.
4. Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. — 320 с.

12 Сама Малиновская еще 14 ноября 1941 года писала дочери Елене: «Холод жуткий, 17 град [усов] на улице, здесь с дровами катастрофа» [37, л. 1].

5. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1933. Оп. 2. Д. 38.
6. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 79.
7. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 54.
8. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 24 а.
9. Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Архив А. М. Горького. ФЕП-кр 39–1–73.
10. Архив Горького. Т. 14: Неизданная переписка. М.: Наука, 1976. — 530 с.
11. ИМЛИ РАН. Архив А. М. Горького. ФЕП-кр 39–1–75.
12. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 80.
13. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 46.
14. Центральный архив ФСБ России. Архивно-уголовное дело Р — 12130.
15. Черушев Н. С., Черушев Ю. Н. Расстрелянная элита РККА. 1937–1941: комбриги и им равные. М.: Кучково поле; Икс-Истори, 2014. — 528 с.
16. Центральный архив ФСБ России. Архивно-уголовное дело Р — 10716.
17. Лубянка. Советская элита на сталинской голгофе. 1937–1938. Архив Сталина: документы и комментарии / сост. В. Н. Хаустов. М.: МФД, 2011. — 528 с.
18. Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. Р — 7009. Оп. 1. Д. 6.
19. Государственный архив Российской Федерации. Путеводитель. Т. 5. Личные фонды Государственного архива Российской Федерации (1917–2000 гг.). М.: Российская политическая энциклопедия, 2001. — 672 с.
20. Немирович-Данченко В. И. Творческое наследие: в 4 т. / сост., ред. и комм. И. Н. Соловьева. Т. 4. М.: Московский Художественный театр, 2003. — 734 с.
21. Музей МХАТ. Н.-Д. № 4842.
22. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 39.
23. Музей МХАТ. Н.-Д. № 4841.
24. «Три года недобровольного изгнания». «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 — май 1922. Письма / публ., вступ. ст. и комм. М. В. Львовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «Индрик», 2014. С. 363–494.
25. Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: в 2 т. / сост., ред., комм. И. Н. Соловьева. Т. 2. М.: Московский художественный театр, 2005. — 911 с.
26. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 85.
27. Музей МХАТ. Н.-Д. № 4843.
28. Грошева Е. А. Большой театр Союза ССР. М.: Музыка, 1978. — 396 с.
29. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 48.
30. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 44.
31. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 49.
32. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 47.
33. Козловский И. С. Музыка — радость и боль моя. Воспоминания, письма, статьи, интервью / ред.-сост. Г. С. Кострова. М.: ОЛМА-ПРЕСС: Звездный мир, 2003. — 383 с.
34. Захаров Р. В. Искусство — фронту (из воспоминаний) / вступ. текст, сост., подг. и комм. В. М. Турчина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 208–221.
35. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 45.
36. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 42.
37. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 28.
38. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 310.
39. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 304.
40. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 86.
41. РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 328.

REFERENCES

1. Ivanov V. V. *Hronika nesostojavshegosja vozvrashhenija*. F. F. Komissarzhevskij — E. K. Malinovskaja: *pis'ma* (1917–1934). *Prilozhenie: Pis'mo N. Ja. Beresneva F. F. Komissarzhevskomu* (1924) [Chronicle of

- the failed return. F. F. Komissarzhevsky — E. K. Malinovskaya: letters (1917–1934). Appendix: Letter of N. Ya. Beresnev to F. F. Komissarzhevsky (1924)]. In: *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 7* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian Theatre of the XX century. Issue 7]. Ed. V. V. Ivanov. Moscow: Indrik, 2019, pp. 369–418.
2. Gordeev P. N. “*Hochetsja idti k vam i svoimi rukami ochistit’ dorogoj teatr ot skverny, zanesennoj stihijnym bezumijem*”: razgrom Malogo teatra v nachale nojabrja 1917 g. [“I want to come to you and clean the expensive theatre with my own hands from the filth brought by spontaneous madness”: the defeat of the Maly Theatre in early November 1917]. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8: Istorija* [Bulletin of the Moscow University. Ser. 8: History]. 2022, no. 3, pp. 53–72.
 3. *Vlast’ i hudozhestvennaja intelligencija: Dokumenty CK RKP (b) — VKP (b), VChK — OGPU — NKVD o kul’turnoj politike 1917–1953 gg.* [The authorities and the artistic intelligentsia: Documents of the Central Committee of the RCP (b) — the CPSU (b), the CHEKA — OGPU — NKVD on cultural policy of 1917–1953]. Ed. A. Artizov, O. Naumov. Moscow: MFD, 1999. 868 p.
 4. Maksimenkov L. V. *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul’turnaja revoljucija 1936–1938* [Confusion instead of music. Stalin’s Cultural Revolution of 1936–1938]. Moscow: Juridicheskaja kniga, 1997. 320 p.
 5. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 1933. Op. 2. D. 38.
 6. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 79.
 7. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 54.
 8. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 24 a.
 9. Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Archive of A. M. Gorky. Fond “Ekaterina Peshkova” (IMLI RAN. Arhiv A. M. Gorkogo). FEP-kr 39–1–73.
 10. *Arhiv Gorkogo. T. 14: Neizdannaja perepiska* [Gorky Archive. Vol. 14: Unpublished correspondence]. Moscow: Nauka, 1976. 530 p.
 11. IMLI RAN. *Arhiv A. M. Gorkogo* [A. M. Gorky Archive]. FEP-kr 39–1–75.
 12. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 80.
 13. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 46.
 14. Central Archive of the FSB of Russia (TsA FSB). *Arhivno-ugolovnoe delo* [Archival criminal case] R — 12130.
 15. Cherushev N. S., Cherushev J. N. *Rasstreljannaja elita RKKA. 1937–1941: kombrigi i im ravnye* [The executed elite of the Red Army. 1937–1941: Brigade commanders and their equals]. Moscow: Kuchkovo pole; Iks-Histori, 2014. 528 p.
 16. TsA FSB. *Arhivno-ugolovnoe delo* [Archival criminal case] R — 10716.
 17. *Lubjanka. Sovetskaja jelita na stalinskoj golgofe. 1937–1938. Arhiv Stalina: Dokumenty i komentarii* [Lubyanka. The Soviet elite on Stalin’s Golgotha. 1937–1938. Stalin’s Archive: Documents and comments]. Ed. V. N. Haustov. Moscow: MFD, 2011. 528 p.
 18. State Archive of the Russian Federation (GA RF). Fond R — 7009. Op. 1. D. 6.
 19. *Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii. Putevoditel’. T. 5. Lichnye fondy Gosudarstvennogo arhiva Rossijskoj Federacii (1917–2000 gg.)* [The State Archive of the Russian Federation. Guidebook. Vol. 5. Personal funds of the State Archive of the Russian Federation (1917–2000)]. Moscow: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija, 2001. 672 p.
 20. Nemirovich-Danchenko V. I. *Tvorcheskoe nasledie: v 4 t.* [Creative heritage: in 4 vols.]. Ed. I. N. Solov’eva. Vol. 4. Moscow: Moskovskij Hudozhestvennyj teatr, 2003. 734 p.
 21. Muzeum of the Moscow Art Theatre. Fond N.-D. № 4842.
 22. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 39.
 23. Muzeum of the Moscow Art Theatre. Fond N.-D. № 4841.
 24. L’vova M. V. “*Tri goda nedobrovol’nogo izgnanija*”. “*Kachalovskaja gruppa*” Hudozhestvennogo teatra. Maj 1919 — maj 1922. *Pis’ma* [“Three years of involuntary exile”. “Kachalov group” of the Moscow Art Theatre. May 1919 — May 1922. Letters]. In: *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 5* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian Theatre of the XX century. Issue 5]. Ed. V. V. Ivanov. Moscow: Indrik, 2014, pp. 363–494.
 25. *Pis’ma O. S. Bokshanskoj Vl. I. Nemirovichu-Danchenko: v 2 t.* [Letters of O. S. Bokshanskaya to V. I. Nemirovich-Danchenko: in 2 vols.]. Ed. I. N. Solov’eva. Vol. 2. Moscow: Moskovskij hudozhestvennyj teatr, 2005. 911 p.

26. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 85.
27. Muzeum of the Moscow Art Theatre. Fond N.-D. №4843.
28. Grosheva E. A. *Bol'shoj teatr Sojuza SSR* [Bolshoi Theatre of the USSR]. Moscow: Muzyka, 1978. 396 p.
29. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 48.
30. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 44.
31. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 49.
32. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 47.
33. Kozlovskij I. S. *Muzyka — radost' i bol' moja. Vospominaniya, pis'ma, stat'i, interv'ju* [Music is my joy and pain. Memoirs, letters, articles, interviews]. Ed. G. S. Kostrova. Moscow: OLMA-PRESS: Zvezdnyj mir, 2003. 383 p.
34. Zaharov R. V. *Iskusstvo — frontu (iz vospominanij)* [Art — to the front (from memories)]. Ed. V. M. Turchina. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2020, no. 2, pp. 208–221.
35. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 45.
36. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 42.
37. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 28.
38. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 310.
39. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 304.
40. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 86.
41. RGALI. Fond 1933. Op. 2. D. 328.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гордеев Пётр Николаевич — доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.) Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

E-mail: petergordeev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2842-4297

ABOUT THE AUTHOR

Petr N. Gordeev — Dr. Sc. in History, senior researcher of Department of Russian history (XIX–XXI centuries), Herzen State Pedagogical University of Russia.

E-mail: petergordeev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2842-4297

Статья поступила в редакцию: 03.12.2022

Отредактирована: 13.01.2023

Принята к публикации: 1.02.2023

Received: 03.12.2022

Revised: 13.01.2023

Accepted: 1.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Гордеев П. Н. «Считаю Вас очень близким мне человеком...»: Е. К. Малиновская, В. И. Немирович-Данченко и другие в 1935–1942 годах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 87–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-87-103

FOR CITATION

Gordeev P. N. "I consider you a very close person to me...": E. K. Malinovskaya, V. I. Nemirovich-Danchenko and others in 1935–1942. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 87–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-87-103

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113
УДК 792.54:792.027:792.09:778.5

Д. Р. Биккулова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9988-2696

Кинематографические приемы в оперном театре России 1920-х годов

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется влияние кинематографа на советский оперный театр 1920-х годов. К началу этого десятилетия кинематограф, стремительно набравший популярность, стал восприниматься как серьезный конкурент театра. Осознание и осмысление новой «угрозы» закономерно вели к призывам модернизировать театральный язык с помощью новых технических средств. Применение в оперных постановках интенсивного направленного освещения с помощью прожекторов, монтаж как режиссерский прием, использование кинопроекции — эти и некоторые другие новации стали подтверждением тому, что процесс кинофикации театра затронул и оперную сцену.

С наибольшей силой новые веяния проявились в постановках С. Радлова («Воцтек» А. Берга), Н. Смолича («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека), И. Лапицкого («Саломея» Р. Штрауса, «Пиковая дама» П. И. Чайковского). Так, в своей версии «Золотого петушка» (1923) режиссер спектакля Н. Смолич задействовал кинопроецию, при постановке оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает» (1928) — мультипликацию. И. Лапицкий в «Пиковой даме» Экспериментального театра, стремясь сделать действие по-кинематографически динамичным, разбил его на сорок небольших эпизодов. Влияние кино можно проследить и в оперных сочинениях, создаваемых в 1920-е годы, — здесь наиболее ярким примером является «Нос» Д. Шостаковича с его особым, монтажным стилем развертывания действия.

Оперная кинофикация не достигла таких объемов, как в драматическом театре, встретив на своем пути разную, не всегда одобрительную реакцию музыкальной печати. Время смелых экспериментов закончилось в 1930-е с изменением культурной политики страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Опера, оперная режиссура, кинематограф, И. Лапицкий, Н. Смолич, С. Радлов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113
УДК 792.54:792.027:792.09:778.5

Diana R. Bikkulova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9988-2696

Cinematographic techniques in 1920s Russian opera theatre

ABSTRACT

The article examines cinematography's influence on the Soviet opera theatre of the 1920s. By the beginning of this decade, cinema rapidly gained popularity and began being perceived as a serious competitor to theatre. Awareness and comprehension of the new "threat" reasonably led to appeals for upgrading theatrical language with the help of new technical means.

There were several innovations in the operas on stage: the use of intense straight lighting with the help of floodlights, montage as a director's technique, the use of film screen in opera productions. It all confirmed that the process of cinematofication of the theatre had also affected the opera stage.

The new trends expressed themselves in the productions of Sergey Radlov ("Vozzek" by Alban Berg), Nikolay Smolich ("The Golden Cockerel" by Nikolay Rimsky-Korsakov, "Johnny Plays" by Ernst Krenek), Iosif Lapitsky ("Salome" by Richard Strauss, "The Queen of Spades" by Petr Tchaikovsky). Thus, in his version of "The Golden Cockerel" (1923), the opera director N. Smolich used a film projection, and then, staging E. Kshenek's opera "Johnny Plays" (1928), he used animation. In the "The Queen of Spades" (Experimental Theatre), I. Lapitsky while trying to make the action cinematically dynamic, divided it into forty small episodes. The influence of cinema can also be traced in opera performances of the 1920s. The most vivid example is Dmitry Shostakovich's opera "The Nose" with his special montage style of action.

Opera cinematofication didn't reach such heights as in dramatic theatre and faced a different, not always approving, reaction from the musical press. The time of ambitious experiments ended in the 1930s with a change in the country's cultural policy.

KEYWORDS

Opera, opera directing, cinematography, Iosif Lapitskii, Nikolay Smolich, Sergey Radlov.

Популярность кинематографа в Российской империи становится массовой уже к началу 1910-х годов. Это был активно развивающийся вид искусства — тогда еще сомневались, *искусства* ли — и вид досуга, вошедший в моду с пугающей стремительностью. Увеличение охвата происходило настолько быстро, что это можно сравнить с эпидемией. За десять-пятнадцать лет практически с нуля была создана целая индустрия. В 1912 году этот феномен зафиксировал писатель Александр Серафимович в своем очерке «Машинное надвигается»: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел — и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди — кинематограф» [1, с. 8].

Конечно же, кинематограф воздействовал самым фактом своего существования на другие виды искусства. Не избежал этого влияния и театр. В чем это проявилось?

Синематограф братьев Люмьер — «ожившая фотография» — продемонстрировал новые возможности отображения окружающей действительности. Это был новый уровень достоверности (даже несмотря на черно-белое изображение и отсутствие звуковой дорожки), новая эстетика. Запечатлев повседневность — неотредактированную реальность — на пленку, первые кинокартины изменили сами представления о возможностях отображения жизни средствами искусства.

Здесь уместно вспомнить, что на русской оперной сцене в начале XX века наблюдался бурный всплеск увлечения достоверностью, жизнеподобием (который заставил Вс. Э. Мейерхольда в одной из статей обличать «оперный натурализм», захвативший в те годы музыкальный театр).

Главным образом этот феномен возникает под обаянием ранних спектаклей МХТ. Но интересно отметить и небольшое влияние нового, еще совсем молодого властителя дум — кинематографа.

Не случайно в оперных рецензиях тех лет начинают встречаться сравнения с кино. Так, Савва Мамонтов в отзыве на «Орлеанскую деву», постановку своего ученика Петра Оленина 1907 года, упрекает его в том, что массовые сцены спектакля в их суматохе «отдают синематографом». Здесь у Мамонтова осуждающая, неодобрительная интонация — за то, что вместо стремления к красоте на сцене утверждается стремление к достоверности, соблазн отобразить жизнь как она есть, в ее мельтешении, суете, будничности.

Критик Эдвард Старк сделал похожее замечание по поводу сцены пира у Владимира Галицкого в поставленном Александром Саниным «Князе Игоре» (1911): «кутерьма на сцене» — словно «кинематографический снимок с действительной жизни» [2, с. 72]. Подобное могло тогда восприниматься как достижение или как досадная дань моде — в зависимости от эстетических установок смотрящего.

Еще одно соображение: в эти же дореволюционные годы возникает идея применить на оперной сцене дополнительные технические средства для более убедительного отображения реальности. Известно, что оперный

режиссер Иосиф Лапицкий, чуткий ко всем техническим новшествам, использовал проекционное оборудование в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова и в «Пиковой даме» П. И. Чайковского (1914), постановках своего Театра музыкальной драмы. В «Пиковой даме», в сцене у Зимней канавки, на задник сцены проецировались «медленно-медленно» ползущие по небу серые облака — они, по воспоминанию С. Ю. Левика, «придавали всей сцене зловещий характер и как бы предвещали самоубийство Лизы» [3, с. 678].

Для понимания контекста отметим, что кинематограф довольно быстро вошел в свою орбиту крупных театральных режиссеров — например, Вс. Э. Мейерхольда (снял два фильма: «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек»), А. А. Санина (также два фильма — «Девы горы» и знаменитый «Поликушка» с Иваном Москвиным), которые, к слову, примерно в те же годы параллельно с киносъёмками активно работали и в оперном театре: Мейерхольд в Мариинском, Санин в «Русских сезонах» и Народном доме в Петербурге.

Не без воздействия кино в оперную режиссуру приходит идея монтажа — монтажа партитуры с целью выстраивания той истории, которая нужна режиссеру. Одним из первых таких опытов можно назвать спектакль «Король забавляется» (жанр спектакля был обозначен как «сцены по опере Дж. Верди и драме В. Гюго») Театра музыкальной драмы 1916 года.

И. Лапицкий, постановщик этого спектакля (быстро ставшего одиозным и порицаемым в печати), перемонтировал партитуру оперы «Риголетто», добавив драматические диалоги из пьесы В. Гюго. Интересно, что в письме к тенору И. Козловскому, написанному в первой половине 1930-х годов, Лапицкий приведет дореволюционные опыты своего театра в качестве положительного примера, настаивая на обоснованности применения монтажа для удержания внимания зрителя: не всегда, но в некоторых случаях оперный режиссер может и должен прибегать к изменениям в тексте, выстраивая логику самостоятельного художественного произведения — спектакля. «Такой монтаж — это не отрывки оперы, между которыми бубнят содержание пропущенного, а цельное художественное произведение как драматическая пьеса, сделанная из большого романа» [4].

К началу 1920-х годов кинематограф, по всей видимости, начинает восприниматься как серьезный конкурент театра. В 1917 году выходит статья Сергея Радлова, которая так и называется — «Угроза кинематографа». Интересно, что довольно скоро Радлов станет одним из ведущих, наиболее многообещающих оперных режиссеров — он первый в России постановщик «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева и «Воццека» А. Берга (1926 и 1927, ГАТОБ). Вся деятельность Радлова в бывшем Мариинском театре будет направлена на то, чтобы сделать оперу динамичной, зрелищной, по-кинематографически увлекательной.

За несколько лет до этого он всерьез размышлял на страницах журнала «Аполлон» о том, способен ли оправиться от «сильного потрясения» театр, «на который в невиданных размахах, с бесшабашной удалью обрушился избретенный лет двадцать тому назад кинематограф» [3, с. 46]. Театрально сгущая краски, Радлов рассуждает о том, что будет в состоянии противопоставить

кинематографу «бедный затравленный театр». И приходит к закономерному выводу — только одну «очень маленькую и великую твердыню».

Речь, конечно, о «живой связи между актером и зрителем, связи, которая является исходной точкой и целью театрального представления. Именно ощущение единственности и неповторимости данного зрелища, искусства, творимого сегодня и только на сегодня, обусловленного взорами, вниманием, волнением именно сегодняшних зрителей, их хлопками и вызовами <...> — этот легкий мяч, который неустанно летает из рук искусного живого актера к живым зрителям, радостно его хватаящим, и есть та единственная ценность, ради которой существует театр, ради которой мы не в праве заменить его ни чтением, ни кинематографом, ни спортом, ни богослужением» [5, с. 46].

Отметим, что в 1923-м («Еще о конкуренции театра и кино») и в 1926-м («У развалин театра») Радлов напишет еще две статьи, продолжая отстаивать непреходящую ценность театра в сравнении с младшим собратом-кинематографом — значит, чувствовал, что отстаивать *надо*.

Параллельно в 1920-е годы раздаются призывы к «кинофикации театра». Так, Адриан Пиотровский в одноименной статье 1927 года [6] выделил три основных приема, которые театр может и уже начал заимствовать у кинематографа: во-первых, это техника интенсивного освещения при помощи прожекторов, позволяющая добиться большей динамичности; во-вторых, монтажность — разбивка действия на череду небольших «эпизодов», стремительно сменяющих друг друга; и в-третьих — непосредственное использование киноэкрана как одного из элементов театрального зрелища. Перечисленные Пиотровским новации с наибольшей силой проявились в драматическом театре¹ — но и оперный они не обошли стороной.

Это неудивительно — сложно было бы не заинтересоваться искусством, которое так быстро стало настолько популярным. В те годы многие деятели музыкального театра задумывались о том, что опера должна не потерять контакт со своей публикой, которая стала новой, советской — *другой*.

В архивах сохранился набросок статьи оперного режиссера И. Лапицкого к постановке «Севильского цирюльника» Дж. Россини (написана в середине 1920-х годов), где он рассуждает о психологии современного зрителя и о том, чему может опера научиться у киноискусства.

В тот момент Лапицкий был убежден, что оперный театр только выиграет, если возьмет на вооружение некоторые кинематографические приемы. Он отмечал, что динамичность кинематографа отвечает потребностям современного человека и его изменившейся после войны психике. Темп жизни в XX веке существенно ускорился — и театр должен отражать эти изменения. Лапицкий писал

также о «малой выносливости и быстрой утомляемости», «пониженном общем тоне» современного зрителя, с которыми оперному режиссеру необходимо считаться [7].

Главное преимущество кинематографа, с точки зрения Лапицкого, — это возможность «быстрой смены картин» и вытекающая из нее способность «дать массу

1 См.: Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: Дис. . . . канд. искусствоведения. СПб., 2010. — 293 с.

впечатлений». Размышляя о том, как добиться подобного эффекта при постановке оперы, он приходит к выводу — это возможно, если отказаться от предусмотренного партитурой деления на действия и картины, разбив действие «на (существующие в ней) отдельные небольшие музыкальные эпизоды» — так, чтобы на сцене менялись декорации в каждом музыкальном эпизоде [7].

В те годы не только Лапицкий думал о том, как удержать внимание оперного зрителя. В 1923 году на сцене МАЛЕГОТа состоялась премьера «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова в постановке Николая Смолича². Некоторое время спустя Смолич стал главным режиссером этого театра.

В «Золотом петушке» режиссер задействовал все доступные на тот момент технические и зрелищные эффекты — это была россыпь трюков, аттракционов, фокусов, главной целью которых было, по замечанию композитора и критика Николая Стрельникова, поразить зрителя!

Постановка отражала насущную потребность времени — переориентировать оперное искусство на массовую советскую аудиторию. Как отмечалось в печати, Смолич разбил партитуру на эпизоды, для каждого из которых придумал необычное сценическое решение в параллель с основным действием. В ход пошли светящиеся транспаранты, фейерверки, цирковые трюки. Впервые в русском оперном театре частью действия стал кинопоказ. Во время арии Шемаханской царицы (во втором действии) режиссер, как писали, устроил на заднем плане «кинематографический сеанс»: на непрерывно крутящемся вале можно было увидеть позирующую танцовщицу. Применение кинопроекции не содержало в себе глубокого смысла — скорее носило роль аттракциона, броской детали.

Постановка вызвала бурную полемику в прессе. Игорь Глебов (Борис Асафьев), который в целом спектакль не принял и упрекал режиссера в чрезмерном обилии эффектов и поблажке развлекательности, все же отдавал должное его умению увлечь зрителя, мастерски выстраивать ритм перемещений.

Шестого июня 1924 года на сцене ГАТОБа (бывшего Мариинского) состоялась премьера «Саломеи» Р. Штрауса в режиссуре И. Лапицкого — первая постановка этой оперы в России.

Музыкальный критик Вячеслав Каратыгин отмечал, что в этом спектакле совершенно по-новому использован свет [8, с. 7]. Не было освещения на сцене, а со стороны верхних лож «разноцветные снопы лучей» (в статье они названы «рефлекторы») были наведены на главных действующих лиц: Ирода, Иродиаду и Саломею. Яркий свет прожекторов на фоне тьмы неотрывно следовал за героями, преследовал их, держа «в ограниченном световом поле», — эта «странная <...> игра световых пятен», как вспоминал Каратыгин, обостряла общее впечатление [8, с. 7]. Периодически сцена затемнялась полностью.

Обаятельный Иван Ершов сыграл сладострастного вырожденца Ирода так, что вызвал настоящее отвращение у зрителя. В роли Саломеи блистала Валентина Павловская. Постановка имела успех и в следующем году

² Премьера «Золотого петушка» на сцене МАЛЕГОТа состоялась 22 сентября 1923 года (дирижер — Самуил Самосуд, режиссер — Николай Смолич, хореограф — Георгий Баланчивадзе, художник — Михаил Бобышев).

была перенесена Лапицким на сцену Большого театра с той же исполнительницей. Евгений Браудо оставил поэтические строки об этом спектакле — он писал, что постановщик «обратил “Саломею” в симфонию света, начав ее в глубокой тьме и через все оттенки проводя ее к первоначальному мраку» [9, с. 8]. Другой рецензент, Сергей Бугославский, отмечал, что идеи Лапицкого в данном случае были вдохновлены и подсказаны самой музыкой: «В манере игры, в освещении подчеркнуто то жуткое, что так тщательно звукописует Штраус» [10, с. 13]. Новые приемы знаменовали собой поиск сценических ключей к оперному экспрессионизму.

Схожий принцип в работе с освещением был применен С. Радловым при постановке «Воццека» на сцене того же ГАТОБа (1927). Согласно описанию спектакля, приведенному К. А. Учителем, сцена была погружена во тьму, из которой лучи прожекторов «выхватывали» небольшие «площадки», на которых разворачивалось действие [11, с. 50].

23 декабря 1927 года на сцене Экспериментального театра (филиал Большого) состоялась премьера «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. В этой постановке И. Лапицкого был дерзко реализован принцип монтажа партитуры.

Лапицкий отринул авторскую композицию и разделил все сценическое действие на сорок небольших самостоятельных эпизодов, быстро сменяющих друг друга — как на киноэкране. Для сценического воплощения этой идеи он задействовал два поворотных круга (большой и малый), что позволяло не терять темп при перемене декораций. Предваряла премьеру статья в журнале «Современный театр», где разъяснялись художественные намерения постановщика — ключевым для Лапицкого было желание «приблизить оперу к современности», сделать ее более динамичной [12, с. 231].

В спектакле были заняты видные артисты Большого театра: Н. Озеров (Герман), К. Держинская (Лиза), Н. Обухова (Полина), В. Политковский (Томский), К. Антарова (Графиня), С. Мигай (Елецкий). Дирижировал В. Сук.

В режиссерском прочтении «Пиковой дамы» сказалось сильное влияние экспрессионизма. На сцене царил жутковатая атмосфера вроде знаменитого «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине — воссоздавалось субъективное восприятие реальности главным героем, Германом. Зрители должны были увидеть события его глазами.

Все происходившее не было реальностью, это было лишь «нечто показавшееся Герману» — нервному, обостренно чувствительному, одержимому тревогой, находящемуся на грани безумия. Неуравновешенное подсознание Германа наделяло знакомых ему людей некими новыми, зловещими чертами. Был введен второй мимический исполнитель этой роли — двойник, который безмолвно созерцал действия героя, словно наблюдая самого себя со стороны в жутковатом сне.

Усиливали эффект декорации художника А. В. Хвостова, в покосившихся линиях которых также ощущалось веяние экспрессионизма.

Рецензент «Жизни искусства» описывал свои впечатления так: «В спектакле все должны смотреть глазами Германа. Это ведет к тому, что многое в спектакле расценивается и подается именно с точки зрения расстроенного воображения Германа, и спектакль оказывается не освобожденным, а, наоборот,

оснащенным всякого рода мистикой и фантастикой... Вся баллада Томского из легкого светского анекдота превращается в спектакле в какой-то гипнотический сеанс внушения Герману мысли о Графине. В сцене в казарме Герману представляется уже не одна, а сразу чуть ли не пять графинь. Перегруженность всякого рода страхами и жутью — вот доминирующее и самое существенное впечатление от спектакля. Этому впечатлению темноты и мрачности способствует и практикуемая режиссером система освещения, применение которого Лапицкий пытается связать с музыкой» [13, с. 11].

В этой постановке режиссер так же, как и в «Саломее», экспериментировал с освещением сцены, которое усиливалось и уменьшалось в зависимости от динамических оттенков музыки. Критик А. В. Февральский назвал это опытом «светового аккомпанемента музыкальной партитуре» [14, с. 27–28]. Он отметил влияние кино в том, как режиссер использовал прожекторы, ярким световым пятном выделяющие отдельные фигуры и группы, фиксирующие внимание зрителя на нужных персонажах и деталях.

В целом же Февральский, как и некоторые другие рецензенты, пенял Лапицкому за выбор классической оперы Чайковского в качестве материала для смелого эксперимента.

Тем временем оперные сочинения, затронутые новыми веяниями, уже начали появляться. В том же 1927 году молодой Дмитрий Шостакович приступил к работе над партитурой оперы «Нос». Композитор находился под сильным впечатлением от мейерхольдовского «Ревизора» и хотел, чтобы его первую оперу поставил именно Мейерхольд (что по ряду причин оказалось невозможным). Для «Носа» характерен кинематографический, монтажный стиль развития действия: контрастные эпизоды быстро сменяют друг друга, события развиваются стремительно и динамично. В восьмой картине оперы мы наблюдаем события, происходящие в разное время в двух разных квартирах, но волею композитора «смонтированные» друг с другом: пока Подточина и ее дочь читают письмо от Ковалева, Ковалев и его друг Ярыжкин читают уже написанный ответ Подточинной.

В какой-то мере о кинематографичности оперы свидетельствует и невероятное количество эпизодических персонажей. На сцене мелькают 78 лиц — когда в 1974-м «Нос» был поставлен Б. А. Покровским в Камерном музыкальном театре, каждый артист исполнял от двух до восьми ролей.

Из написанных в это же время произведений нельзя не вспомнить маленькую оперу-скетч П. Хиндемита «Туда и обратно» (1927), где используется кинематографический прием обратного (реверсивного) воспроизведения — события прокручиваются обратно, к началу, будто пленка, заряженная в кинопроектор.

Осенью 1928 года в МАЛЕГОТе состоялась премьера оперы австрийского композитора Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает» в режиссуре Николая Смолича. В этот раз авангардные эксперименты, поиск новых художественных форм совершились на материале современной оперы, погружающей зрителя в знакомую ему урбанистическую среду: на оперной сцене были представлены паровоз, автомобиль, кинофильм, громкоговоритель. В интервью о спектакле

Н. Смолич заявил о том, что кино и радио как элементы современного быта должны быть отражены на сцене: «Живым театром может называться такой, который, как губка, впитывает в себя то, что несет с собой жизнь» [15, с. 6].

«Джонни» потребовал необычных технологических решений. В спектакле были применены радиотрансляция и кинопроекция. Художнику-мультипликатору Виктору Григорьеву (Гри) был специально заказан мультипликационный фрагмент — съемка глобуса с фигуркой Джонни продолжительностью 45 секунд.

Итак, нетрудно заметить, что перечисленные А. Пиотровским в «Кинофикации театра» приемы и технические средства были освоены и опробованы не только в драме, но и — пусть не в таких масштабах — в опере. Уже довольно скоро новая государственная культурная политика обозначит смену эстетических ориентиров, и время дерзких экспериментов подойдет к концу. А пока, в бурные 1920-е годы, кинематограф для советского театра (в том числе оперного театра) — это, с одной стороны, конкурент, с другой — источник новых, манящих возможностей и технических средств, а с третьей — своего рода соблазн массовой популярности, притяжение к которому в тот момент отрицать было невозможно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Серафимович А. С. Машинное надвигается // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8.
2. Старк Э. А. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы) // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 60–81.
3. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. — 713 с.
4. Лапицкий И. М. Письмо к И. С. Козловскому // РГБИ. Фонд 15, И. М. Лапицкий. К. 2. Ед. хр. № 11.
5. Радлов С. Угроза кинематографа // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 46–48.
6. Пиотровский А. И. Кинофикация театра (Несколько обобщений) // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Т. 1: Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг. СПб.: НП «Балтийские сезоны», 2019. — 1104 с.
7. Лапицкий И. М. Постановка оперы «Севильский цирюльник». Машинопись с авторскими правками // РГБИ. Фонд 15. К. 1. Ед. хр. № 16.
8. Каратыгин В. Саломея // Жизнь искусства. 1924. № 25. С. 6–7.
9. Браудо Е. Саломея в Большом театре // Правда. 1925. № 132. С. 8.
10. Бугославский С. «Саломея» в Большом Театре // Жизнь искусства. 1925. № 48. С. 13.
11. Учитель К. А. Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х — 1930-х годов: Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: [б. и.], 2015. — 384 с.
12. Возобновление «Пиковой дамы» // Современный театр. 1927. № 15. С. 231.
13. Альфа. Новая постановка «Пиковой дамы» // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 11.
14. Февральский А. В. Пиковая дама — постановка И. Лапицкого в Экспериментальном театре // Современный театр. 1928. № 2. С. 26–28.
15. «Джонни» в Ленинграде. Наши беседы // Жизнь искусства. 1928. № 46. С. 6.

REFERENCES

1. Serafimovich A. S. *Mashinnoe nadvigaetsya* [The machinery is coming]. *Sine-fono*. 1912, no. 8, p. 8.
2. Stark E. A. *Hudozhestvennye postanovki v opere (po povodu Teatra muzykal'noj dramy)* [Artistic productions in the opera (about the Theatre of Musical Drama)]. *Apollon*. 1915, no. 4–5, pp. 60–81.

3. Levik S. Y. *Zapiski opernogo pevca* [Memoirs of an opera singer]. Moscow: Iskusstvo, 1962. — 713 p.
4. Lapickij I. M. *Pis'mo k I. S. Kozlovskomu* [Letter to I. Kozlovskij]. In: RГBI. Fond 15, I. M. Lapickij. K. 2, no. 11.
5. Radlov S. *Ugroza kinematografa* [The threat of cinematography]. *Apollon*. 1917, no. 8–10, pp. 46–48.
6. Piotrovskij A. I. *Kinofikaciya teatra* [The cinematofication of the theatre]. In: Piotrovskij A. I. *Teatral'noe nasledie — ssledovaniya, teatral'naya kritika, dramaturgiya: v 2 t. T. 1: Publikacii A. I. Piotrovskogo v periodicheskikh izdaniyah 1919–1937 gg.* [Theatrical heritage — research, theatre criticism, dramaturgy: in 2 vols. Vol. 1: Publications of A. I. Piotrovsky in periodicals of 1919–1937]. Saint Petersburg: Baltijskie sezony, 2019. — 1104 p.
7. Lapickij I. M. *Postanovka opery "Sevil'skij ciryul'nik"*. *Mashinopis' s avtorskimi pravkami* [Staging of the opera "The Barber of Seville". Typescript with edits]. In: RГBI, Fond 15, k. 1, no. 16.
8. Karatygin V. *Salomeya* [Salome]. *Zhizn' iskusstva*. 1924, no. 25, p. 6–7.
9. Braudo E. *Salomeya v Bol'shom teatre* [Salome at the Bolshoi Theatre]. In: *Pravda*. 1925, no. 132, p. 8.
10. Bugoslavskij S. *"Salomeya" v Bol'shom Teatre* ["Salome" at the Bolshoi Theatre]. *Zhizn' iskusstva*. 1925, no. 48, p. 13.
11. Uchitel K. A. *Sovremennaya zapadnoevropejskaya opera na sovetskoj scene 1920-h — 1930-h godov* [Modern Western European Opera on the Soviet stage of the 1920s — 1930s]: Dissertation Thesis (D. Sc. in Art History). Saint Petersburg, 2015. — 384 p.
12. *Vozobnovlenie "Pikovoj damy"* [The resumption of the "Queen of Spades"]. *Sovremennij teatr*. 1927, no. 15, p. 231.
13. Alpha. *Novaya postanovka "Pikovoj damy"* [A new production of "The Queen of Spades"]. *Zhizn' iskusstva*. 1928, no. 1, p. 11.
14. Fevral'skij A. V. *Pikovaya dama — postanovka I. Lapickogo v Eksperimental'nom teatre* [The Queen of Spades — staged by I. Lapitsky at the Experimental Theatre]. *Sovremennij teatr*. 1928, no. 2, pp. 26–28.
15. *"Dzhonni" v Leningrade. Nashi besedy* ["Johnny" in Leningrad. Our conversations]. *Zhizn' iskusstva*. 1928, no. 46, p. 6.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Биккулова Диана Ракиповна — кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: dia-87@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9988-2696

ABOUT THE AUTHOR

Diana R. Bikkulova — Cand. Sc. in Art Studies, academic secretary of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: dia-87@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9988-2696

Статья поступила в редакцию: 09.12.2022

Отредактирована: 06.02.2023

Принята к публикации: 11.02.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 06.02.2023

Accepted: 11.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Биккулова Д. Р. Кинематографические приемы в оперном театре России 1920-х годов // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 104–113.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113

FOR CITATION

Bikkulova D. R. Cinematographic techniques in 1920s Russian opera theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 104–113.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132
УДК 78.083.1

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Возрожденный Вайнберг. Сюита для симфонического оркестра ор. 26. Тембровая поэтика

АННОТАЦИЯ

12 июня 2021 года под эгидой Международной творческой мастерской “Terza Musica” в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт-презентация монографии «Николай Пейко. Восполнивши тайну свою...», опубликованной издательским домом «Русская Консерватория» и Московской Патриархией. Кульминацией музыкальной программы вечера, на котором исполнялись оркестровые опусы Н. И. Пейко, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, Б. А. Чайковского, Г. Г. Гальперина и автора статьи, стала мировая премьера Сюиты для симфонического оркестра ор. 26 Моисея Самуиловича Вайнберга (1919–1996). Авторская рукопись сочинения была любезно предоставлена вдовой композитора Ольгой Юльевной Рахальской. В немногочисленных источниках, где упоминается сюита, нет и намека на системный анализ, позволяющий понять этимологию оркестрового мышления композитора. Между тем уже в раннем опусе явлены черты, которые в будущем станут определять физиогномику оркестрового стиля Вайнберга: графическая рельефность оркестрового мелоса, приоритет чистой краски в формировании тембровой палитры, значение темброво-оптического модулирования (линейных «перетеканий» и трансформаций тембровой фокусировки) в оркестровом развертывании, виртуозность агогической разработки инструментальной текстуры, когда характерность штрихов и принципы звукоизвлечения уподобляются различным типам живописной лессировки, и др. В статье отражен опыт возрождения партитуры, изучения ее тембровой поэтики. Анализ осуществляется в широком контексте вопросов композиторской и дирижерской феноменологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Моисей Вайнберг, сюита, симфонический оркестр, тембровая поэтика, стиль, интерпретация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132
УДК 78.083.1

Yuri B. Abdokov
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Weinberg revival. Suite for the symphony orchestra op. 26: Timbral poetics

ABSTRACT

On June 12, 2021, under the auspices of the International Creative Workshop "Terra Musica" at the Small Hall of the Moscow Conservatory one could hear a special concert. It began with the presentation of book written by Y. Abdokov "Nikolay Peyko. Having fulfilled his mystery...". It was published by the Publishing House "Russian Conservatory" and the Moscow Patriarchate Publishers. The musical program of the evening was composed of the orchestral opuses by N.I. Peyko, N.Y. Myaskovsky, D.D. Shostakovich, B.A. Tchaikovsky and G.G. Galynin. Moreover, the climax of the program was the world premiere of the Suite for the Symphony Orchestra op. 26 by Moisey Samuilovich Weinberg (1919–1996). The author's manuscript of the work was kindly provided by the composer's widow Olga Yulievna Rakhalskaya. In the few sources where the Suite is mentioned, there is no systematic analysis that allows to comprehend the etymology of the composer's orchestral thinking. Meanwhile, in the early opus there are the features in closest future will determine the physiognomy of Weinberg's orchestral style: the graphic relief of orchestral melos, the priority of pure paint in the formation of the timbre palette, the importance of timbre-optical modulation (linear "overflows" and transformations of timbre focus) in orchestral deployment, the virtuosity of the agogic development of instrumental texture, when the characteristic strokes and principles of sound production are likened to various types of pictorial painting, etc. The article reflects the experience of reviving the score, studying its timbral poetics, embodying the most striking properties of Weinberg's orchestral style. The analysis was undertaken with the broad context of issues of composer and conductor phenomenology.

KEYWORDS

Moisey Weinberg, suite, symphony orchestra, timbral poetics, style, interpretation.

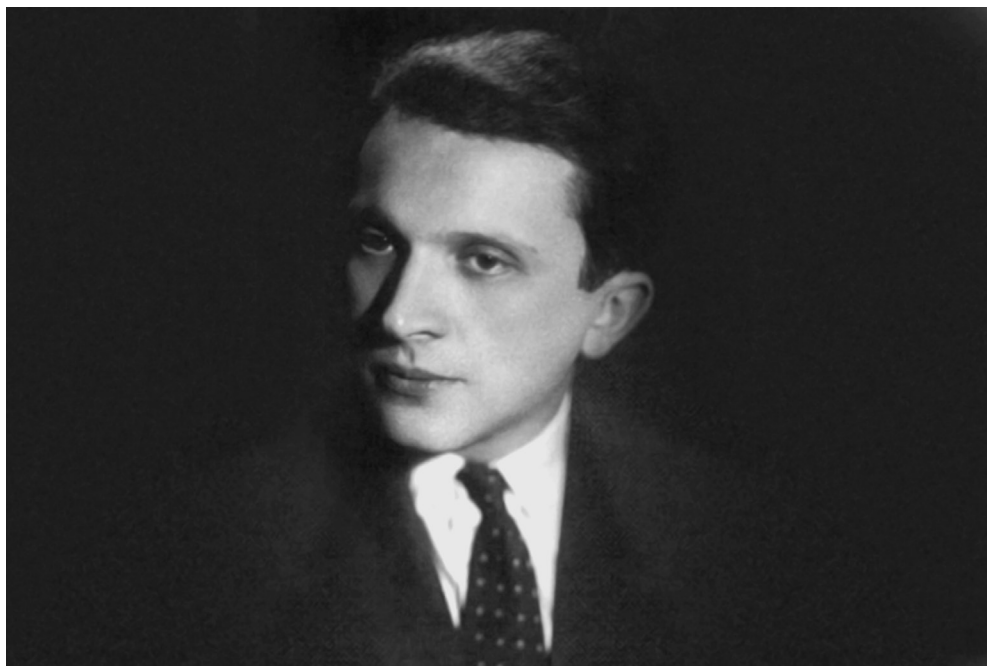


Фото 1. М. С. Вайнберг. Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской / M. S. Weinberg.
From the composer's private archive. Provided by O. Y. Rakhalskaya

Начало — это не то, с чего начинают, но то, к чему приходят...

С. Кьеркегор. *Беседы и размышления*¹

Первое же знакомство (задолго до оркестровых репетиций) с уртекстом Сюиты для симфонического оркестра ор. 26 М. С. Вайнберга (фото 1) не оставило сомнений в том, что одна из самых ранних партитур композитора — это не проба пера, а произведение состоявшегося художника, и во всем, что касается оркестра, — художника, *власть имеющего*. Не только виртуозность письма девятнадцатилетнего автора, но тип вдохновенности, который нельзя подглядеть или взять напрокат у великих предшественников и современников, вызывают настоящее изумление. В чем этот тип вдохновенности выражается? Ответить на этот вопрос сложно уже хотя бы потому, что в этой сфере все обозначения, по мысли Л. Витгенштейна, столь же неопределимы, сверхсловесны, «как и мир, который они отражают...» [2, с. 32]. И все же об одном свойстве, характеризующем стиль и этос раннего Вайнберга, сказать необходимо, поскольку оно не будет искажено или отвергнуто в течение всего творческого пути композитора. Речь

идет об ощущении полноты жизни, обостренном чувстве восторга перед тайной бытия — вопреки трагическим событиям эпохи и личной судьбы.

¹ См.: [1, с. 32].

Переход из оккупированной нацистами Польши в Белоруссию в 1939 году — важнейшая веха в жизни Вайнберга. Именно в 1939 году в Минске сюита была задумана и в большем своем объеме сочинена. В рассуждениях некоторых журналистов, мало сопрягающих факты биографии с образами музыки, Вайнберг в течение всей жизни бежал от собственной судьбы. Это какой-то псевдоисторический, имморальный нонсенс. Можно сконструировать какую угодно — «актуально-политическую» и даже «детективно-кинематографическую» — версию чужой жизни, можно самому поверить в придуманные или вольно истолкованные факты, но что это дает, кроме бесконечных искажений и недомолвок? Бессмысленность подобной историософии доказывается содержанием музыки Вайнберга. Размышляя о жизни и творчестве композитора, нельзя игнорировать значение *amor fati* в его мироощущении. Н. И. Пейко, близко знавший Вайнберга в течение нескольких десятилетий, точно охарактеризовал это свойство: «Он не боялся сложных обстоятельств, не пасовал перед испытаниями, вдохновляя друзей бесстрашием. Одна “Пассажира” чего стоит — это ведь не отзовизм какой-то, это движение навстречу судьбе...»² Схожие мысли высказывали Б. А. Чайковский и К. С. Хачатурян. Тот же Н. И. Пейко считал, что только недалекие люди могут усмотреть слабину в ставшей легендарной деликатности Вайнберга: «Метек³ как-то говорил мне, что, отдавая должное художественному гению Л. Толстого, не может понять у него соединения в одном герое бестактности и стыдливости, “самолюбия до поту” и бесхарактерности, застенчивости и озлобления. Он не мог взять в толк — как такой синтез вообще возможен? В его сознании скромность и грубость не сочетались. Отсюда его любовь к некоторым “беззащитным”, но полноценно выражающим себя, духовно непоколебимым героям Достоевского...»

Вайнберг не был официальным или невольным историографом от музыки, каких в XX столетии было много. Пережитое созерцалось им как неизбывная реальность. По сути, Фортепианный квинтет, Шестая симфония, «Пассажира», «Дневник любви», «Цветы Польши», «Еврейские песни», как и другие шедевры композитора, — это искусство, возникающее «над жизнью, все в себя вобрав, а не в стороне от жизни, всего избегнув, всего испугавшись...» [3, с. 98].

Обстоятельства биографии, бесспорно, отражаются на мировидении художника. Но стоит ли этот трюизм возводить в нечто одномерное и непреодолимое? По мысли Рильке, художник, в отличие от человека (в банальном смысле), по большому счету «...вообще ниоткуда не выводится. Он есть и остается чудом, непорочным зачатием, перенесенным в душу; то, перед чем все останавливаются в изумлении, и больше других, может быть, он сам» [4, с. 34–35].

Сюита ор. 26 не столько предваряет путь мастера, сколько открывает художественный мир, в котором оркестр — величина первостепенная.

² Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1989 году.

³ Так обращались к М. С. Вайнбергу его близкие и друзья.

Вайнберг писал много, но никогда ради самого писания; цель творчества для него — поэтическая правда, выраженная *своим* языком, а это требует непрерывного, каждодневного, иногда испепеляющего труда. Таким же был, к слову, Н. Я. Мясковский, заметивший в одном из фронтовых писем к сестре: «... Все отвлеченья, как я твердо и неколебимо убедился, только вредны: искусство требует полного себе посвящения и *не допускает перерывов* (курсив мой. — Ю. А.) в работе — мозги ржавеют (в данной области) и аппарат начинает хуже функционировать — грубеет слух, так что если я вернусь, многое придется начинать хоть и не сначала, то во всяком случае от печки...» [5, с. 158]. Можно вспомнить и сетования А. П. Чехова, укорявшего высоко ценимого им молодого И. А. Бунина. Автор «Темных аллей» вспоминает, как Чехов «в который раз уговаривал *писать ежедневно* (курсив мой. — Ю. А.), бросить “дилетантство”, <...> относиться к писанию профессионально...» [6, с. 188]. Грандиозный объем композиторского наследия Вайнберга и его жанровый охват — это, учитывая художественные результаты, признак профессионализма экстра-класса. Настоящей трагедией для академического образования в сфере сочинения и оркестровки можно считать то, что Вайнберг не был привлечен к композиторской педагогике, притом что на этой зыбкой стезе нередко подвизались мэтры, десятилетиями не сочинявшие музыки, имевшие сугубо умозрительные

представления об искусстве оркестровки.

В большинстве трудов, посвященных творчеству Вайнберга, Сюита ор. 26 упоминается вскользь, без всяких попыток прикоснуться к самой музыке. На первой и заключительной страницах рукописи обозначены даты начала и окончания работы: декабрь 1939 — сентябрь 1945 года (фото 2). Эти шесть летместили в себя грандиозный объем событий — личных и общественных, страшных и благословенных.

Д. Фаннинг в книге «Мечислав Вайнберг: в поисках свободы» (*Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom*), упоминая сюиту, ограничивается беглыми комментариями: «Пятичастная сюита для камерного оркестра, ор. 26, состоящая из декламационной Прелюдии, Арии в умеренном движении, беззаботного Гавота, масштабного Менуэта и стремительной Жиги, была составлена (именно так: *assembled* — собрана, смонтирована. — Ю. А.) из частей, написанных между декабрем 1939 и сентябрем 1945 года. Поскольку она, очевидно,

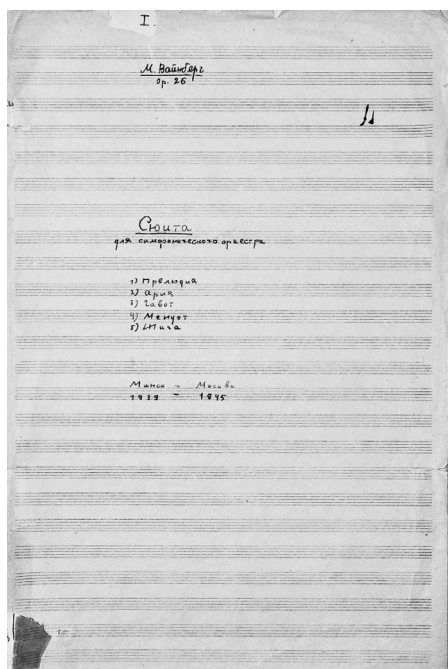


Фото 2. Факсимиле титульной страницы рукописи Сюиты для симфонического оркестра ор. 26. Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph of title page of Suite for the Symphony orchestra op. 26. From Weinberg private archive. First publication



Фото 3. Композиторский класс В. А. Золотарёва (в центре) в Минской консерватории, 1939 год. М. С. Вайнберг (справа в нижнем ряду). Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской / *The composition class of V. A. Zolotaryov (in the centre) in Minsk conservatory, 1939. M. S. Weinberg (right on the bottom row). From the composer's private archive. Provided by O. Y. Rakhalskaya*

была начата вскоре после приезда Вайнберга в Минск, то, возможно, задумывалась им как упражнение в классе Золотарёва (точный перевод: «для Золотарёва». — Ю. А.). Менуэт слишком масштабен (?! — Ю. А.) для сюиты и словно готов занять своё место в симфонии. Не вполне понятно, почему Вайнберг счел нужным закончить сюиту (?! — Ю. А.), учитывая то, что его стиль и мастерство так возросли на протяжении этих шести лет. Возможно, работа над ней придала ему уверенности взяться за более сложную Вторую симфонию ор. 30...» [7, с. 52]. Некоторые коннотации этого мимолетного обзора вызывают недоумение. Композиционный размах Менуэта — очевидное достоинство драматургии цикла, в котором отдельные части осмыслены как звенья единой, неразрывной цепи и при всей своей внутренней завершенности воплощают идею сквозного — симфонического — развертывания. Оторванным от звуковых реалий представляется и суждение о некоем умозрительном «собрании» циклической конструкции. Логика тембрового дления, текстурная, тональная, пластическая и движенческая драматургия сюиты красноречиво свидетельствуют об отнюдь не механическом, *живом* формировании, в котором внешний (жанровый и темпо-движенческий) контраст отдельных частей используется не в аппликативном, а в вариативно-модуляционном ключе. И уж совсем непонятным является вопрос о том, почему композитор счел необходимым завершить сюиту. А почему бы ему ее не закончить? Предположение о том, что отдельные части музыки сюиты были сочинены в пору обучения юного автора в композиторском

классе В. А. Золотарёва (фото 3) в Минской консерватории, вполне оправданное, за исключением того, о чем уже говорилось: в музыке и оркестровке цикла нет ничего от учебного экзерсиса, это не ремесленное упражнение, выполненное по схематическому шаблону, а произведение, созданное уверенным в себе, состоявшимся художником. Главные особенности оркестрового письма Вайнберга, совершенствовавшиеся им в течение всей жизни: графическая ясность, тончайшая дифференциация инструментальной текстуры, яркий живописный колорит палитры с приоритетом чистых красок и минимумом ориентального декора, политембровые ресурсы струнной группы, изощренность темброво-оптических трансформаций с различными типами тембровой фокусировки — все это явлено в дебютной партитуре как свойства врожденного стиля.

ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

Инструментальный состав сюиты: Flauto, Oboe, 2 Clarinetto in B, Fagotto, 2 Corni in F, Timpani, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Композитор, в отличие от Д. Фаннинга, называющего оркестр камерным,

использует иную номинацию — *симфонический*. Для Вайнберга — и это будет подтверждено дальнейшим анализом — разница между этими определениями не механическая (количество исполнителей), а ноуменальная.

«Прелюдия» (фото 4), открывающая цикл, сродни фанфарной увертюре, предваряющей драматическое действие. Лапидарность композиции обусловлена не только «усеченной» хронометрией, но и герметичностью темброво-пластического континуума. Трехмерность инструментального рельефа обозначена четким, едва ли не антифонным сопряжением трех колористических (замкнутых на себе) блоков: I — 2 валторны; II — струнные; III — литавры. Группа деревянных духовых (флейта, гобой, два кларнета и фанго) используется в «Прелюдии» исключительно для усиления темброво-оптической фокусировки (графической ясности и даже резкости) звучания смычкового оркестра.

Очень важно не допустить нивелирования скрытого тембрового контрапункта трех обозначенных групп по принципу



Фото 4. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Прелюдия». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Prelude. From Weinberg private archive. First publication

«соло — аккомпанемент». Звонкий, упругий (за счет акцентированных пунктиров) призыв валторн в первых тактах композиции — это не столько солирующая линия в проекции *над*, сколько тембровый стержень, фронтально пронизывающий политембровую палитру. Предельно самостоятельны в своем пластическом образе струнные, которые не столько поддерживают звучание валторн, сколько противостоят им. Этот принцип действует на протяжении всей пьесы. В двух начальных тактах унисонные фанфары валторн материализуют огромное *пространство вокруг*, заполняющееся чуть позже движением мощного, акцентированного на каждой доле смычкового «хора». Для микроскопической по времени композиции с весьма насыщенным пластическим сюжетом большое значение имеет агогическое единство всех тембровых групп с очевидным приоритетом жестко акцентированного *detache*. Маркированная артикуляция воплощает у Вайнберга характерность обозначенной ранее усиленной темброво-оптической фокусировки. Если вступление деревянных духовых в ц. 2 микшируется со звучностью струнного оркестра, то есть как бы скрыто, то литавры едва ли не взрывают тембровую ткань. Насыщенная партия ударного инструмента воплощает силу, которую можно уподобить не солированию *на фоне*, а идее «оркестра в оркестре». В сопряжении трех полюсов принципиальное значение имеет не ровность звуковой палитры, а подчеркнутый пластический и динамический дисбаланс. Своеобразно атмосферным можно назвать микроэпизод с плотными, темброво как бы перетекающими унисонами струнных и духовых, когда на несколько тактов палитра становится по-настоящему безопорной. Сфорцандированная акцентуация каждого звука и гравитационная неустойчивость не только не сдерживают, но, напротив, усиливают неуклонное движение к развязке. Внутритактовое пространство сужается, что создает ощущение ускорения при практически неизменном темпе. Звучности литавр разрывают плотную текстуру струнного «хора». В короткой коде (ц. 4) валторновая линия расслаивается (двухголосие), что сообщает тембровой вертикали свойства органно-хорового *tutti*. Скульптурная рельефность делает звучание небольшого инструментального состава по-настоящему симфоническим.

Вторая часть — «Ария» (фото 5) — принадлежит к числу наиболее ярких лирических откровений композитора



Фото 5. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Ария». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Air. From Weinberg private archive. First publication

(наряду с медленной частью Концерта № 1 для флейты и камерного оркестра, Канцоной из 10-й симфонии и др.), в которых воплощается идея *инструментального пения*. Вайнберг всегда предельно точен в определениях: это не приближение к жанру, а его абсолютное выражение.

Оркестровый состав «Арии» весьма сдержан: флейта, кларнет, валторна и струнный оркестр. Есть соблазн дифференцировать соотношение духовых партий по принципу: основной солирующий инструмент (кларнет) и два облигатных голоса (флейта и валторна). Такая трактовка в корне неверна, поскольку не учитывает модуляционный тип *бесконечного* развертывания единой мелодической мысли. Небольшие цезуры между экспонированием солирующей линии кларнетом, флейтой, валторной сообщают композиции стихотворно-строфический характер. Кларнет действительно главенствует в колористической палитре, но само это доминирование осмыслено неординарно. Именно кларнетовая звучность проецирует пространство *озвученной тишины*, в котором все мелодические линии даются как истонченные абрисы. Силуэтность отличает также и текстуру струнных. Было бы ошибочным полагать, что струнный оркестр — это «тембровый подиум» или состав, выполняющий функции обычного сопровождения. Обманчиво аккомпанементная пульсация вторых скрипок и альтов солирует не в меньшей степени, нежели мелодически насыщенная (поющая) линия первых скрипок и отнюдь не фоновая, вокализованная партия виолончелей, не говоря уже о реверберационно расширяющих палитру *pizzicato* контрабасов. Возвращаясь к трактовке солирующих духовых, необходимо отметить свойство, делающее тембровую поэтику «Арии» по-настоящему завораживающей. Кларнет, как уже говорилось, формирует общий колорит, то есть тембровое пространство, в котором все мелодические голоса рождаются из зыбкой тишины. Даже после небольшой цезуры вступление флейты (*темброво обнаженное*) воспринимается как органичное перетекание непрерывно дпящегося мелодического голоса в новое люминесцентное (световое), оптическое и перспективное измерение. То же можно сказать и о валторне, завершающей тембровое дление всех духовых линий. Это не контрастное сопряжение различных красок, а модуляционное олицетворение: кларнетовая линия «обрастает судьбой» в отнюдь не аппликативных трансформациях колорита и света. Своеобразным перспективным отражением общей духовой сольной линии является партия первых скрипок. В микроэпизодах, где первые скрипки микшируются с флейтой и кларнетом, как и в контрапунктических комбинациях всех высокочастотных линий, особенно дирижерского тщания требуют своеобразно скрытые преобразования звучностей: в микстах необходимо добиться темброво-динамического баланса, выявляющего *тембровые расстояния* даже между унисонными сопряжениями скрипок и духовых. По сути, партия первых скрипок в «Арии» — это олицетворенный образ кларнетовой линии (как и флейта с валторной). Примечательно, что музыкальный материал оркестровой «Арии» в полном объеме используется в одноименной композиции — «Арии» ор. 9 для двух скрипок, альты и виолончели. Скорее всего, изначально была сочинена именно квартетная

партитура (в 1942 году в Ташкенте), и уже в Москве в 1945 году появилась оркестровая версия. Впрочем, хронографические изыскания не так важны, учитывая художественные достоинства обоих вариантов. В монотемброво-ансамблевой ипостаси «Ария» обладает первозданным поэтическим обликом: инструментальное пение *контурно истончено* до предела. Если позволить себе сравнение с изобразительным искусством, то оркестровая «Ария» соотносится со струнно-квартетным вариантом, как утонченная и колористически насыщенная живопись со станковой графикой. Абрисно-силуэтная пластика «Арии» иероглифически многомерна, и стремление автора по-разному выразить ее поэтические ресурсы кажется не только оправданным, но и необходимым. Ничего общего с «возобновлением прав» и эстетическим тиражом практика подобных превращений не имеет.

«Гавот» (фото 6) ярко контрастирует с «Арией», при этом по своей движеческой инерции он словно вырывается из пространства, в котором ток композиционного времени подчиняется ламентозному экспонированию мелодических линий и трепетной пульсации вторых скрипок и альтов предыдущей части. Это стоит учитывать, расшифровывая темповые обозначения автора. «Ария» менее всего в характере движения ретранслирует пресловутую неторопливость. Подобные характеристики неприемлемы для музыки, в которой тембровое дление (перетекание) всех элементов оркестровой текстуры не равнозначно формальной скорости. Именно *устремленность вперед*, а не медитативная статика, — основной движеческий код кантиленной «Арии», что подтверждается в премьерной интерпретации «Академии Русской Музыки», осуществленной под руководством И. Никифорчина. В «Гавоте», несмотря на стабильную метрику, также отсутствует ощущение движеческой монотонности.

Трудно назвать «беззаботной» композицию, которая, с одной стороны, основана на узнаваемом дансантичном ритмическом рисунке, а с другой — в самом характере образных и тембровых преобразований — сродни ирреальному видению. Вайнберг виртуозно сочетает в «Гавоте» галантность и гротеск, драматизм и лирику. Звукоживопись пьесы высочайшего класса. Этимологически такой тип разработки палитры, где тактильно осязаем каждый мельчайший штрих, где политембровость — это не только

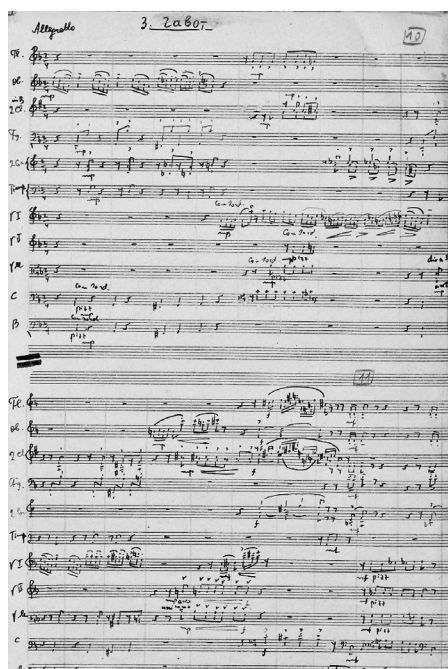


Фото 6. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Гавот». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gavotte. From Weinberg private archive. First publication

и не столько многокрасочность, сколько тончайшее контрапунктическое комбинирование всех деталей, включая способы звукоизвлечения, характерность светотени и полидинамики, восходит к поэтике Малера. При этом Вайнберг далек от калькирования узнаваемых прототипов. В его «Гавоте» оркестровая ткань не только предельно детализирована, но своеобразно расщеплена. Этому способствуют не только многослойные тембровые конгломераты, но и многочисленные антифонные сопряжения чистых колористических групп, перспективно-оптические позиции и фокусировка которых постоянно меняются. Своеобразной тембровой эмблемой, бесспорно, является, солирующий гобой. При этом образно-поэтическая роль других духовых не сводится к второстепенным функциям. Тембровая текстура «Гавота» словно обнажена. Этому способствует не только подчеркнутая пластическая персонализация всех духовых линий, но и многомерность струнной ткани с огромным значением сопряжения смычковых и щипковых красок.

Вайнберг уже в этой, едва ли не дебютной, партитуре добивается того, что в будущем станет отличительным знаком его оркестрового стиля: любой ординарный или неожиданный способ звукоизвлечения — это не технический прием, декоративно расцвечивающий палитру, а единственно возможный, *незаменимый* способ изложения мысли. Поэтика *pizzicato* в грандиозном симфоническом космосе Вайнберга — тема отдельного исследования. И в ранней сюите (особенно в «Гавоте») композитор находит свой угол зрения на, казалось бы, традиционные способы инструментального письма. Так, очевидный *светотеневой* колорит в соотношении *pizzicato* и *arco* обретается благодаря сниженной интенсивности «массы звука» и уменьшению резкости тембровой фокусировки струнных (при максимальной графичности духовых и литавр). Добивается этого композитор простейшим, казалось бы, способом: в продолжение всей части струнные партии (включая контрабасы) — безотносительно штрихов и способов звукоизвлечения — играют *con sordini*. Даже простейшая дифференциация струнной ткани, когда отдельные группы переходят от унисонного изложения к разреженному (*divisi*) или от *solo* к *tutti*, производит яркий эффект, поскольку автор преодолевает канонические правила по сбалансированному звучанию струнной вертикали. Зачастую именно сознательный дисбаланс в соотношении отдельных групп струнного оркестра способствует расширению его выразительных средств. Принципиально важным для стилистически адекватной интерпретации «Гавота» должно быть внимание к неординарной ритмо-агогической акцентуации, самым непосредственным образом отражающейся на характере движения. Постоянные смещения акцентов с выделением слабых долей сообщают разворачиванию экзотические свойства. На короткие мгновения четкая метрическая акцентуация (особенно в басах) вовсе исчезает, и эта временная *безопорная дезориентация* иллюзорно ускоряет движенический поток. Ни в коем случае не следует тормозить, сдерживать его даже там, где в силу вступают низкочастотные тембры. Все басовые звучности по-барочному как бы усечены, лишены чрезмерной массивности. Ритмо-агогический образ

«Гавота» воплощает идею упругости, но не силового напора. Изящество и экспрессия причудливо соединены в образной атмосфере этого сновидческого танца. Нет никаких сомнений, что микроскопическая кода пьесы с ее молниеносным смещением оркестровой звучности в басовый регистр и тревожным «двоеточием» на «d» в заключительных тактах — это тональный, тембровый, движенческий и в целом *поэтический предыкт* к следующей, кульминационной части. И. Никифорчин исполняет 3 и 4 части практически без перерыва, и это соответствует сквозной (симфонической) логике формирования.

«Менуэт» (фото 7) — архитектурная вершина сюиты. Острый образный драматизм отражен в поэтизации сфорцандированной агогики, утрированной тембровой акцентуации, воплощающей «ударно-болевые» импульсы, в неукротимом напоре движенческого потока. Метрический рисунок классического дансантичного прообраза преодолевается в силовых рывках оркестрового движения, где значение имеют постоянные смещения тембровых, ритмо-артикуляционных акцентов (с сильных долей на слабые) в безостановочном усилении движенческой экспрессии.

«Под такую музыку не потанцуешь», — говорил о малеровских лендлерах и менуэтах Б. А. Чайковский⁴. То же можно сказать и о симфоническом «Менуэте» из сюиты Вайнберга. Трагический подтекст становится здесь особенно осязательным благодаря тому, что преодолевается даже намек на утилитарно-бытовое толкование жанрового прообраза. «Менуэт» действительно масштабен, но это определение менее всего относится к формальной хронометрии или, фигурально выражаясь, к количеству страниц нотного текста. Кстати, первый исполнитель партитуры И. Никифорчин не делает репризных дублей (повторов), что не только допускается автором, но и более предпочтительно, когда сюита исполняется целиком, а не отдельными частями: именно в таком — *молниеносно-проносящемся* — экспонировании «Менуэт» идеально вписывается в сквозную *форму-движение* всего цикла. Тембровая палитра пьесы отличается особой пластической остротой. Разные по плотности октавно-уни-сонные сопряжения, усиленные маркированной



Фото 7. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Менуэт». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Menuet. From Weinberg private archive. First publication

⁴ Из беседы автора с Б. А. Чайковским в 1993 году.

акцентуацией, способствуют формированию такой пластики. Не меньшее значение приобретают яркие антифонные (светотеневые) контрасты между высокими деревянными духовыми и струнным оркестром, басовые линии которого графически усилены фаготом. Звонкие валторны — яркий и самостоятельный полюс палитры, как и литавры с весьма насыщенной ритмо-артикуляционной текстурой. Октавное соотношение голосов воплощает в туттийной ткани Вайнберга предельную экспрессию и чистоту, особый температурный накал. Партитура изобилует ярчайшими живописно-пластическими находками. Так, в ц. 20 фантазмагорический эффект производит темброво-световая дифференциация всей оркестровой вертикали, и в особенности струнных. Причудливые аберрации, мерцание высоких голосов, возникающие благодаря *светотеневому расщеплению*, когда на пиццикатные импульсы вторых скрипок отвечают короткие вспышки квартовых флажолетов первых скрипок (обе партии на *fff*). В этом эпизоде отдаленно предугадывается восхитительный колорит II части (*Allegretto*) Фортепианного квинтета⁵, где полиритмическое сопряжение флажолетной линии первой скрипки и звучностей *col legno* у второй скрипки, альты и виолончели создает незабываемую атмосферу светового мерцания.

Использование солирующих голосов, как, например, сольной скрипки в ц. 16, гобоя и валторны в Трио, преобразуют тембровый рельеф: преодолевается даже устойчивая тембровая трехмерность пространства (струнные, духовые, литавры). Сольные голоса своеобразно истончают палитру. К категории солирующих красок, бесспорно, относится партия литавр. Еще в большей степени, чем в «Прелюдии» и «Гавоте», ударный инструмент воплощает идею самостоятельного тембрового полюса. В «Менуэте» необходимо использовать исключительно твердые палочки, обеспечивающие максимальную резкость тембровой фокусировки. Не только в кульминационной части, но и в других разделах сюиты литавры ретранслируют не только мощную динамическую силу, но и — это главное — максимальную *темброво-пластическую упругость*. Следует избегать чрезмерного реверберационного «излучения» литавр в ущерб предельной ясности, жесткости и интонационной чистоте ударной партии, агогика которой в «Менуэте» сродни струнно-смычковой.

Трио (цц. 22–26) с его самобытно осмысленной «пасторальной» поэтикой напоминает утонченный офорт. Живописно-пластические ресурсы этого

эпизода, несмотря на его небольшой масштаб, весьма внушительные. Особенное значение имеет постепенное (строфическое) преобразование тембрового пространства — от очень интимного, почти герметичного, до симфонически многомерного (открытого), и все это при использовании минимальных инструментальных средств. Доминирующей краской Трио является гобой, звучание которого отражается во всех облигатных (обманчиво аккомпанирующих) голосах. Яркий свето-тембровый

5 Фортепианный квинтет был сочинен Вайнбергом в двадцатипятилетнем возрасте и наряду с одножанровыми опусами Д. Шостаковича, Н. Пейко, Б. Чайковского входит в общенациональный камерно-ансамблевый канон XX века.

эффект производит четырехмерная текстурно-тембровая дифференциация оркестровой ткани в ц. 23: смычковый басовый блок (виолончели и контрабасы в октаву на *con sord.*, *pp*) находится на грандиозном темброво-перспективном расстоянии от «органного» зума кларнетов; мерное движение мелодической валторны фиксирует центральную позицию огромного, атмосферно насыщенного пространства. Фигурации фагота усиливают тембровый рельеф и подчеркивают инерционную направленность движения вперед. В начальных тактах ц. 24 континуум между смычковыми басами и высокими деревянными духовыми расширяется. Через мгновение это «освободившееся» пространство заполняется прозрачной восходящей линией первых скрипок, звучность которых *темброво перетекает* в линию флейты. Подобную модуляцию иначе как люминесцентной не назовешь. В первом предложении ц. 25 флейта и два кларнета образуют компактный терцет, модулирующий во втором предложении в «органное» сопряжение флейты, гобоя и двух кларнетов. Трансформируется и смычковый блок: особенно ощутима метаморфоза в нижнем регистре. Линия смычковых басов с их приглушенным светом (*con sord.*) словно рассеивается в невесомо-прозрачном, постепенно истаивающем аккорде трех виолончелей-соло. Заключительная строфа Трио (ц. 26), в которой за счет «тембрового перетекания» чистых и плотных, замкнутых на себе октавных блоков двух кларнетов и двух валторн, возникает уникальный образ прозрачного *tutti* — это темброво-движенческая модуляция, знаменующая переход к репризе. По богатству темброво-световых превращений Трио представляет собой нечто вроде «романа в романе». Жестко маркированная пластика репризы отражает стремительность, с которой движенческий поток устремляется вперед. Сольная реплика литавр и заключительный импульс-удар всего оркестра со звонкими многозвучными аккордами *pizzicato* у скрипок и альтов прерывают развертывание, делая осязаемой тишину резонансных пауз, *связывающих* «Менуэт» с последней частью цикла.

Блистательная и в то же время устрашающая «Жига» (фото 8), завершающая цикл, не имеет аналогов в современной симфонической музыке. В этой композиции эйфорическое чувство и хлесткость, на какие только способна молодость,



Фото 8. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Жига». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / *The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gigue. From Weinberg private archive. First publication*

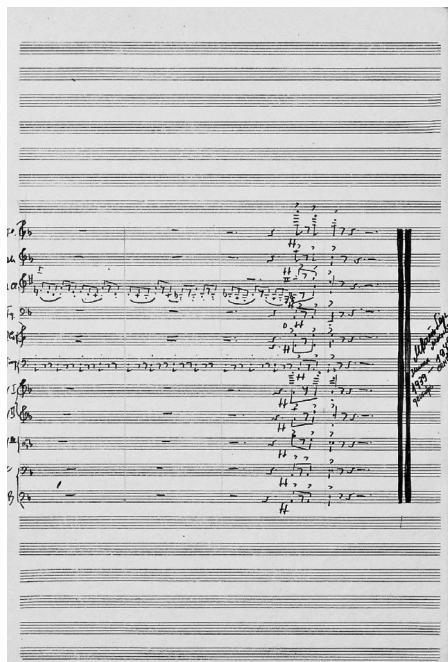


Фото 9. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Жига», последняя страница. Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / *The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gigue, last page. From Weinberg private archive. First publication*

левые импульсы различной амплитуды. Закрытые звуки у валторн в низком регистре на *sf* в ц. 40 (за несколько мгновений до финала) производят устрашающий эффект, делая колористическую палитру по-берлиозовски фантастической, усиленно-симфонической. Тотальное (до графического двухголосия) «обнажение» оркестровой текстуры в заключительных тактах (органный пункт сессо на «d» у литавр и сольная линия первого кларнета) подчеркивает неожиданность заключительной туттийной фигурации, обрывающей движущийся поток «Жиги» и всего цикла (фото 9).

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Премьерному исполнению Сюиты оп. 26 М. С. Вайнберга предшествовали первые мировые записи двух его кантат 1960-х годов («Петр Плаксин» и «Хиросимские пятистишия»), осуществленные творческой мастерской «Terra Musica», дирижером Н. Хондзинским и камерной капеллой «Русская Консерватория». Поскольку временной период между подготовкой к исполнению всех трех партитур был минимальным, волей-неволей пришлось

сопрягаться с открытым трагизмом. Соблюдая канонические «барочные условности» во всем, что касается ритмического рисунка и характера движения, Вайнберг преодолевает «литературность» (схематичность) старинной формы.

Тембровые сцепления и калейдоскопические перетекания мелодических голосов сочетаются с неожиданными «тембровыми тавро», когда колористически открытые звучности словно вторгаются в оркестровую текстуру, как раскаленные инородные элементы. Плотность звучания постоянно трансформируется: в ходе стремительного разворачивания вместе с усилением резкости тембровой фокусировки растет и температурный накал. Автор с кинематографическим блеском комбинирует «крупные планы» и тончайшие детали. Оркестровая ткань даже в усиленных *tutti* остается графически прозрачной, максимально заостренной. Все «ударные» краски (маркированно-усеченные или выделенные звучности у струнных, духовых и литавр) трактуются как *силовые*, своеобразно бо-

сравнивать поэтику юного автора и художника, творившего в пору расцвета творческих сил: никаких разрывов и прорех, никакого эволюционистского движения от менее совершенного к более зрелому. Эти оценочные категории бессмысленны применительно к стилю, который и в ранних, и в зрелых, и в завершающих творческий путь сочинениях выражает — как неизменный императив — *наслаждение самой сущностью оркестрового тембра*. Так настоящий поэт наслаждается словом, живописец — краской. Дирижер И. Никифорчин, которому была доверена премьера Сюиты ор. 26, с первых же репетиций почувствовал природу поэтизации каждого звука у Вайнберга, проявляющуюся в графической ясности и контурно-линейной четкости всех слагаемых оркестровой вертикали; усиленной рельефности тембровой ткани и ее пространственно-перспективной многомерности; тончайшей дифференциации различных типов тембровой пластики (с приоритетом упругих, по-барочному «усеченных» штрихов); полидинамическом контрапункте и акустическом «дисбалансе» с перемещающимися опорными блоками; изощренности колористического модулирования (тембровых перетеканий, сцеплений, антифонов); ритмо-агогической свободе при стабильной, жанрово обусловленной метрике; внутритаковом пространстве, трансформирующемся как живое дыхание (широкое, прерывистое, глубокое, затаенное и т. д.); пуантилистическом сопряжении различных типов струнного *detache*, смычковых и щипковых звучностей; тембровых олицетворениях, позволяющих малыми средствами воплощать палитру усиленного оркестрового состава.

Тембровые образы сюиты рождаются не из бедности функциональных правил, а из неисчерпаемого богатства звукового мира. Это и позволяет автору оставаться самим собой, ничего не разрушая. Вайнберг именно за счет *собственной интонации* в оркестровке одухотворяет старинные жанровые идеи. Витольд Гомбрович, судьба которого уникальна, но в чем-то родственна судьбе Вайнберга, никогда не был склонен к эстетическому соглашательству и игре по чужим правилам. Поэтому особую ценность имеет признание Гомбровича, которое не без оснований можно транслировать на поэтику Вайнберга: «Я не подписывал контракта на изготовление никем не слышанных идей. Лишь некоторые идеи, из тех, что носятся в воздухе, которым мы все дышим, сплелись во мне в определенное и неповторимое гомбровичевское чувство, и это чувство — я» [8, с. 130]. Вайнберг — при всей своей яркости — умел находиться в тени собственных произведений и вряд ли сделал бы столь откровенное признание (впрочем, его при жизни редко о подобном спрашивали), но творчество композитора, начиная с ранней сюиты, дает право считать, что определенные идеи, которыми многие дышали в конце тридцатых годов прошлого века, сплелись в его музыке в первозданное чувство, узнаваемое по тому, как *гармонично* сопрягается у него то, что у других приводит к хаосу и разрушению: музыка Вайнберга, затрагивающая широчайший

круг образов, чувств, состояний, не знает поэтизации зла, и в этом ее сила. Отсюда очевиден не столько моральный (Вайнберг никогда не морализировал), сколько метафизический подтекст его эстетики. Жизнь свою Вайнберг завершил тем, что в музыке его присутствовало изначально.

Антипод Гомбровича, другой известнейший польский изгнанник Чеслав Милош в письме к Ежи Анджеевскому замечает: «Перед лицом вещей простых, даже элементарных в человеческой жизни, перед лицом физического страдания и смерти нет смысла играть в прятки с самим собой» [9, с. 238]. Вайнберг очень рано обнаружил бессмысленность бега от самого себя, от своей судьбы, от времени, в которое он брошен жизнью: об этом свидетельствует каждый такт его музыки, в которой идеи драматические, лирические, фантастические, гротескные, трагедийные, романтические, исповедальные воплощают неизбежность переживаемой действительности. Образы Сюиты ор. 26, сочиненной более восьмидесяти лет назад, современны — как молодость, пульсирующая в этой музыке. Есть что-то провиденциальное в том, что премьеру и первую запись юношеской партитуры Вайнберга осуществили его «ровесники», появившиеся на свет в XXI веке. Читателя в *потомстве*⁶ находят не все даже среди классиков. Вайнбергу это удалось.

Судьба художника, как, впрочем, и биография обычного человека, не вмещается в разного рода сослагательные трактовки того, «что могло быть, если бы...». Диву даешься, знакомясь с некоторыми вариациями на тему биографии композитора: говорить о нем стало у некоторых критиков синонимичным тому, чтобы говорить «за него» или «вместо него». Все-таки прав был Стравинский, не оставивший в многочисленных интервью, мемуарных работах и эссе лазеек для двусмысленных толкований хотя бы собственного имени. Вайнбергу в этом повезло меньше. Недавно на очередном собрании, претендующем на научность, где, к слову, о существовании ранней сюиты никто не знал, пришлось услышать чудовищную сентенцию: «А что было бы, останься Вайнберг в родной Польше?.. Принял бы он послевоенный коммунистический режим или эмигрировал на Запад?» и т. п. Кажется, задавшему этот вопрос ни о чем не говорит судьба родных музыканта, оставшихся в Варшаве. Зато самому Вайнбергу наверняка была известна участь Бруно Шульца, чудом избежавшего газовой камеры, но расстрелянного эсэсовцем на одной из улиц родного Дрогобыча в 1942 году.

О многом и, пожалуй, о самом главном свидетельствует музыка композитора, значительный объем которой еще не исследован по-настоящему, его немногочисленные, но содержательно насыщенные интервью и документально зафиксированные высказывания. Прислушаться к голосу композитора, по меньшей мере не игнорировать его — разве не в этом проявляется уважение к памяти выдающегося художника?

В 1996 году — один за другим, с разницей в 19 дней — ушли из жизни Борис Чайковский и Моисей Вайнберг, годом

⁶ Отсылка к стихотворению Е. Баратынского «Мой дар убог...» («... И как нашел я друга в поколении, // Читателя найду в потомстве я») [10, с. 144].

раньше — Николай Пейко, в 1998 году — Георгий Свиридов, в 2006-м — Галина Уствольская, в 2009-м — Маргарита Кусс. Эти потери материализовали одиночество, которое можно восполнить возрождением произведений, воплощающих творческую свободу и чистоту.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кьеркегор С. Беседы и размышления. М.: РИПОЛ классик, 2021. — 512 с.
2. Адамович Г. Комментарии. М.: Дмитрий Сечин, 2016. — 624 с.
3. Витгенштейн Л. Дневники, 1914–1916. М.: Канон+, 2015. — 400 с.
4. Рильке Р. М. Ворпсведе: в 2 т. Том 2. Эссе. М.: Libra, 2018. — 132 с.
5. Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания: в 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1959. — 360 с.
6. Бунин И. О Чехове // Бунин И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. — 719 с.
7. *Fanning David. Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom.* Wolke Verlag, Hofheim, 2010. — 245 p.
8. Гомбрович В. Дневник. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 768 с.
9. Милош Ч. Легенды современности. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. — 456 с.
10. Баратынский Е. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. — 476 с.

REFERENCES

1. Kierkegaard S. *Besedy i razmyshleniya* [Conversations and reflections]. Moscow: RIPOL klassik, 2021. 512 p.
2. Adamovich G. *Kommentarii* [Notes]. Moscow: Dmitriy Sechin, 2016. 624 p.
3. Wittgenstein L. *Dnevnik, 1914–1916* [Diaries, 1914–1916]. Moscow: Kanon+, 2015. 400 p.
4. Rilke R. M. *Vorpsvede: v 2 t. T. 2. Esse* [Worpswede: in 2 vols. Vol. 2. Essays]. Moscow: Libra, 2018. 132 p.
5. Myaskovsky N. Y. *Stat'i, pis'ma, vospominaniya: v 2 t. T. 1* [Articles, letters, recollections: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1959. 360 p.
6. Bunin I. O Chekhove [About Chekhov]. In: Bunin I. *Sobranije socninenij: v 6 t. T. 6* [Collected works: in 6 vols. Vol. 6]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 719 p.
7. *Fanning David. Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom.* Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.
8. Gombrovich V. *Dnevnik* [Diary]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2021. 768 p.
9. Miłosz C. *Legendy sovremenosti* [Modern Legends]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2016. 456 p.
10. Baratynsky Y. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989. 476 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович — кандидат искусствоведения, профессор научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov — Cand. Sc. in Arts Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory “Terra Musica”, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 21.12.2022

Отредактирована: 02.02.2023

Принята к публикации: 09.02.2023

Received: 21.12.2022

Revised: 02.02.2023

Accepted: 09.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. Возрожденный Вайнберг. Сюита для симфонического оркестра op. 26. Тембровая поэтика //

Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 114–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132

FOR CITATION

Abdokov Y. B. Weinberg revival. Suite for the symphony orchestra op. 26: Timbral poetics. *Theatre. Fine Arts.*

Cinema. Music. 2023, no. 1, pp. 114–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145
УДК 792.7(73)+793.3(73)

Ю. В. Бовт-Тищенко
Московская государственная академия хореографии,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1670-5422

Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка реконструкции «формулы стиля» американского хореографа, танцовщика, режиссера и актера Роберта Луи Фосси, более известного в отечественной культурной традиции как Боб Фосс. Для анализа выбран мюзикл «Милая Чарити», премьера которого состоялась в 1966 году на Бродвее, а киноверсия вышла в прокат в 1969 году. Синтез хореографии со способом сценического существования артиста и построением мизансцены в нюансах декораций, света, костюмов и грима, трансформация музыкального материала и наложение на вокально-инструментальную партитуру шумовых элементов в исполнении танцовщиков, диссонансы ритмического рисунка «Милой Чарити» (спектакля и фильма) — составляющие стиля и художественного метода Р. Фосси. Подробный анализ каждого элемента приводит к выводу, что хореографический текст передает мысли хореографа через кодифицированное сообщение, меняющее свое значение в зависимости от интонации; музыкальный материал, представленный композитором и дополненный танцовщиками шумовыми элементами, определяет характер сценической истории; особый настрой каждого из исполнителей, а также мизансцены, костюм, грим, свет приносят скрытые смыслы и подтексты в первоначальную историю. Если и возможно вывести «формулу стиля» Роберта Луи Фосси, то лишь на основе синтеза всех перечисленных элементов, исследованных на материале его работ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Американский мюзикл, Роберт Фосси, «формула стиля» Фосси, хореография, сценический образ.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145
УДК 792.7(73)+793.3(73)

Iuliia V. Bovt-Tishchenko
Moscow State Academy of Choreography,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1670-5422

“Sweet Charity” and the formula of Robert Fosse’s choreographic style

ABSTRACT

The article explores the possibility of deriving the “formula of style” of the American choreographer, dancer, director and actor Robert Louis Fosse, better known in the national cultural tradition as Bob Fosse. The musical “Sweet Charity” was chosen as the main material. Its premiere took place in 1966 on Broadway and the film version was released in 1969. The author believes that not only the choreography, but also the artist’s stage presence, and way of constructing the *mise-en-scène* through the scenery, light, costume, greasepaint, as well as the transformation of musical material by superimposing additional sounds produced by dancers on the existing melody, so as to change the rhythmic pattern (and in cinematographic works — also the director’s vision of not only the finished film, but also the frame itself) were all components of a single style. Without understanding the unity of the above listed elements, it is impossible to grasp the essence of the artistic method of R. Fosse and reproduce his work in practice. A detailed analysis of each element leads to the conclusion that the choreographic text conveys the choreographer’s concepts through a codified message that changes its meaning depending on intonation. The musical material presented by the composer and processed by the dancers with additional sounds determines the nature of the stage story. The internal fullness of the performers, as well as *mise-en-scène*, costume, greasepaint, and light add hidden meaning and subtext to the original story. If it were possible to deduce Robert Louis Fosse’s “formula of style,” then it would be achieved from a synthesis of all the above listed elements, that have been studied within the body of all his works.

KEYWORDS

American musical, Robert Fosse, formula of Fosse’s style, choreography, stage image.

Роберт Луи Фосси, более известный в русской традиции как Боб Фосс, — американский хореограф, танцовщик, режиссер театра и кино, сценарист, актер, признанный гений театрального и кинематографического искусства. Он также известен как единственный человек, который в один год смог завоевать сразу три премии США в области кино, театра и телевидения — «Оскар», «Тони» и «Эмми» [1, с. 292–293]. Его хореографическое наследие велико и настолько значительно, что танцевальные отрывки его спектаклей цитируются не только профессиональными танцовщиками и хореографами в театрах на Бродвее, но и обычными людьми, которые снимают и размещают видеоролики в сети Интернет для популяризации собственных каналов. Однако при всей кажущейся легкости исполнения хореографии Р. Фосси повторить его фирменный стиль не удается иногда и профессионалам.

В отечественном искусствоведении на данный момент не существует монографического научного исследования, посвященного Р. Фосси и его авторскому стилю. Различные стороны биографии и творчества мастера освещены преимущественно в трудах зарубежных исследователей.

Американский критик, обозреватель и писатель, лауреат премии Джорджа Джина Натана за театральную критику Мартин Готфрид написал в 1990 году книгу «Весь его джаз: жизнь и смерть Боба Фосси» — первое крупное исследование, посвященное Роберту Луи Фосси. Книга по сей день востребована: она неоднократно переиздавалась, каждое последующее издание выходило с дополнениями и новыми иллюстрациями [2].

Кевин Винклер — профессиональный танцовщик, более двадцати лет работал куратором, архивариусом и администратором Нью-Йоркской публичной библиотеки, писал статьи и был соавтором книг о библиотеках, архивах, фильмах и танцах. В 2018 году вышла его книга «Большое дело: Боб Фосси и танец в американском мюзикле», представляющая взгляд автора на эволюцию Роберта Фосси как хореографа и режиссера в контексте изменений в бродвейском музыкальном театре за четыре десятилетия [3].

Наиболее современная биография Фосси написана исследователем кино Сэмом Уоссоном в 2013 году. В 2019-м состоялась премьера американского мини-сериала «Фосси/Вердон», посвященного истории профессиональных и личных отношений Роберта Фосси с танцовщицей Гвен Вердон — его женой (режиссеры Стивен Левенсон и Томас Каил); книга С. Уоссона стала основой сценария этого сериала. Исполнители главных ролей Мишель Уильямс и Сэм Рокуэлл были награждены премиями «Золотой глобус», «Эмми», а также премией Гильдии актеров. Сама же книга Уоссона «Фосси» попала в списки лучших книг 2013 года и стала финалистом премии Марфилда — национальной премии в области писательского мастерства [4].

Литературный, театральный и танцевальный критик, биограф и поэт Кит Гаребиан в своей работе «Создание “Кабаре”» рассматривает предысторию киномюзикла «Кабаре» Боба Фосси, начиная с берлинских рассказов Кристофера Ишервуда, далее — постановку Джона ван Друтена, британскую экранизацию и бродвейский мюзикл Гарольда Принса [5].

Американский писатель и исследователь музыкального театра Итан Мордден в 2018 году выпустил книгу «Весь этот джаз: жизнь и времена мюзикла “Чикаго”», в которой анализирует пьесу 1926 года, немой фильм режиссера Сесила Б. Демиля, звуковой фильм с Джинджер Роджерс, сам мюзикл и его киноверсию [6].

«Музыкальный театр. История» — пособие для студентов университетов и средних школ, своеобразный путеводитель по музыкальному театру как международному явлению от периода Древней Греции до наших дней. Его автор Джон Кенрик — американский писатель, педагог, историк театра и кино — в своей работе сочетает историю развития жанра с практическими советами, полученными при работе над сценическими постановками на всех уровнях, от любительского до бродвейского. В книге дается краткий обзор мюзиклов, над которыми работал Р. Фосси, таких как «Пижамная игра», «Проклятые янки», «Звенят колокола», «Как преуспеть в бизнесе, не прилагая особых усилий», а также фильмов «Рыжая», «Маленький я», «Милая Чарити», «Кабаре» и других произведений мастера. Хотя автор не описывает подробно эти работы, он смог дать короткие и точные комментарии о причинах их успеха или провала [7].

Дебра Маквотерс — хореограф и режиссер, президент и один из художественных руководителей школы мюзикла «Театрального проекта на Бродвее» — в 2008 году выпустила книгу «Стиль Фосси», которая по сей день остается единственным в своем роде пособием по хореографии Фосси с подробным описанием основных позиций, положений и движений, используемых им в работе. И хотя она написана уже после смерти Р. Фосси, автор опиралась на знания, полученные от легенд, танцовщиков, работавших с мастером, — среди них Энн Рейкинг, Гвен Вердон, Бен Верин, Чита Ривера, Кэтрин Доби и др., — что дает право этому пособию быть подлинным руководством по хореографической составляющей стиля мастера [8].

Однако в понятие стиля Роберта Луи Фосси входит не только хореография. Способ сценического существования артиста, способ построения мизансцены через декорации, свет, костюм и грим и трансформация музыкального материала посредством наложения на имеющуюся мелодию дополнительных звуков, издаваемых танцовщиками, для изменения ритмического рисунка, а в кинематографических работах — режиссерское видение не только готового фильма, но и самого кадра — все это составляющие, элементы общего стиля, без единства которых невозможно понять работы Р. Фосси и наладить диалог с ними в современных постановках. Только оценка гармоничного сочетания этих компонентов может привести к аутентичному результату — исследовательскому и творческому.

Мюзикл мастера «Милая Чарити» — бродвейский спектакль 1966 года, «оригинальное либретто которого написал Нил Саймон на основе фильма Федерико Феллини “Ночи Кабирии”» [9, с. 9], — а также его киноверсия 1969 года дают возможность оценить составляющие.

Сюжет о жизни и любви Чарити Хоуп Валентайн, которая работает наемной танцовщицей с почасовой оплатой в клубе «Фанданго», предлагает мощную

творческую трансформацию оscarоносной истории Феллини, синтезировавшей принципы неореализма и магического реализма.

Чарити страстно желает любви и счастья, но ей не везет с мужчинами. Парень, с которым она встречается, оказывается женат, крадет все ее сбережения и stalkивает девушку с моста в Центральном парке. После этого Чарити возвращается в клуб, где делится переживаниями со своими подругами Ники и Элен.

Несколько позже Чарити знакомится с кинозвездой Витторио Видалем, как раз в тот момент, когда он расстается со своей девушкой Урсулой. Чарити идет с ним в ночной клуб, а позже ужинает с Витторио в его квартире. Когда Витторио на мгновение выходит из комнаты, Чарити празднует то, что смогла оказаться рядом со своим кумиром, и мечтает о будущем. Однако сразу после этого Урсула возвращается к Витторио, и Чарити вынуждена провести унижительную ночь, прячась в гардеробной. Чарити снова возвращается в «Фанданго», где вместе с подругами рассуждает о том, что когда-то их жизнь должна стать лучше, чем сейчас.

В поисках более уважаемой и прибыльной работы Чарити обращается в агентство по трудоустройству, но вынуждена признать, что у нее нет особых навыков. Покидая здание, Чарити встречает застенчивого и страдающего клаустрофобией Оскара Линдквиста в лифте. Их влечет друг к другу, и, когда лифт останавливается, они застревают в нем на несколько часов.

После нескольких свиданий Оскар делает Чарити предложение, даже узнав о ее прошлом, и заявляет о своих широких взглядах и отсутствии предубеждений. Влюбленная Чарити знакомит его со своими подругами в клубе «Фанданго», когда они вместе приходят туда на вечеринку, устроенную в честь их помолвки. Однако после этого Оскар признается Чарити, что не смог принять ее прошлое, и разрывает с ней отношения. Чарити снова одна и снова в поисках своего счастья.

Мартин Готфрид пишет, что в день рождения своей дочери Николь Роберт Фосси зашел в театр во время антракта спектакля «Маленький я» и, «раздавая сигары и делясь хорошими новостями», рассказал парням и девушкам о «чудесной новой идее» для шоу: «Я собираюсь начать с того, что столкну девушку в оркестровую яму». Это прозвучало как забавная идея, придуманная Фосси ради смеха, но этот постановочный образ должен был стать основой нового мюзикла. Собственно, именно так и начиналась «Милая Чарити» — с невольного преодоления героиней четвертой стены между сценой и залом [2, p. 167].

Роберт Фосси захотел сам написать сценарий для мюзикла, это была его проба пера. Со всеми своими наработками он обратился к Нилу Саймону за помощью в редакции; Саймон «почистил и отшлифовал рукопись, переписал ее, а взамен потребовал исключительных прав» [2, p. 177].

М. Готфрид отмечал: «Позднее Фосси говорил, что ему всегда казалось, что это он проделал основную работу над сценарием “Милой Чарити”, а его выставили вон... Он уже написал этот базовый сценарий и даже придумал себе псевдоним Билл Льюис, но ни Фосси, ни Билл Льюис не должны были значиться авторами “Милой Чарити”, хотя идея сделать мюзикл из “Ночей

Кабирии” и вся основа, и вся первоначальная адаптация были его. Даже сейчас сохранилась большая часть его диалогов, но в титрах должно быть написано “Сценарий Нила Саймона”, вот и все» [2, р. 178]. Боб Фосси никогда не забывал об этом, но тогда простил Саймона, принял разочаровавший его поворот событий и продолжил работу над «Милой Чарити».

По мнению Готфрида, «первый набросок “Милой Чарити”», должно быть, продемонстрировал Роберту Фосси, что он в некотором роде может быть писателем, что было важно, потому что сам акт письма был метафорой творческого облика Фосси — «не лукавого и кричащего мастера-наладчика, а Фосси, который мог выразить себя и которому было что выражать» [2, р. 179].

Работа над постановкой «Милой Чарити» началась в репетиционной студии через дорогу от театра на 46-й улице. Главная роль предназначалась жене Р. Фосси — танцовщице Гвен Вердон, которая стремилась к триумфальному возвращению на сцену после рождения дочери. Они могли глубокой ночью приехать в зал для отработки хореографии, которую Боб Фосси только что придумал дома.

«Нил Саймон сократил сценарий “Милой Чарити” до серии эффектных сцен, почти набросков, которые связывали музыкальные номера Сая Коулмана и Дороти Филдс» [2, р. 187]. Однако первоначальная идея Роберта Фосси о том, что актрису должны были столкнуть в оркестровую яму (по сценарию это был пруд Центрального парка), осталась прежней.

Первым музыкальным номером в спектакле стал «Эй, большой транжира», демонстрирующий танцовщиц клуба «Фанданго», соперничающих за посетителей. «Поставленный на ритм бурлеска, его “танец” на самом деле представляет собой вкрадчивую серию движений и поз одновременно соблазнительных и угрожающих, извивающихся женщин» [2, р. 190]. Роберт Фосси выстроил десять девушек вдоль балетного станка, где их тела приняли позы неких марионеток, сломанных кукол. «Используя остановки и паузы, визуальные или музыкальные акценты, он направлял взгляды зрителей. Как сказала Кэтрин Доби: “Любая часть его тела могла совершить самое незаметное движение, и все бы это увидели”» [2, р. 190]. Р. Фосси использовал ритмический диалог, вставив его в контрапункт, и таким образом «влил» музыкальный номер в пьесу. Большинство зрителей описали бы его как танцевальный номер, хотя он не был песней или танцем, это был музыкальный театр в полном смысле слова.

«Фруг богача» — вольный перевод названия почти шестиминутного джазового дивертисмента “*The Rich Man’s Frug*”, состоящий из трех номеров: “*The Aloof*” — «Равнодушие», или «Надменность», “*The Heavyweight*” — «Тяжеловес» и “*The Big Finish*” — «Большой финал». Действие этого номера разворачивается в ночном клуб «Помпеи», куда Чарити попадает благодаря известному киноактеру Витторио Видалю. Номер был поставлен так, чтобы Гвен Вердон могла отдохнуть. М. Готфрид утверждает, что этот отрывок «демонстрирует созревание театрального чувства танца Фосси, готовность отойти от традиционной регламентации, в которой каждый танцовщик делает один

и тот же шаг. Этот танец — исследование визуального диссонанса» [2, р. 191]. Кажется, что все участники номера движутся не в том направлении, куда должны были бы идти. Угловатые, дугообразные танцовщики перемещаются по сцене, наклонившись или уклоняясь от невидимых преград. «Танец раскрывается и закрывается, как экзотический цветок. Как сказал один из его танцовщиков, “Боб стал больше интересоваться стилем, чем шагами”» [2, р. 191].

Костюмы для «Фруга богача» подготовила Ирэн Шарафф. Блестящие платья и тонкие чулки танцовщиц на первой же репетиции разорвались и разошлись по швам. Поэтому их заменили практичными короткими черными платьями с индивидуализированными разрезами, а также минималистичными украшениями для каждой танцовщицы.

Несмотря на танцевальный ансамбль, «Милая Чарити» был в первую очередь мюзиклом Гвен Вердон, демонстрирующим все ее способности и таланты. Рекламное изображение шоу, где она была в той же позе, в которой предстала перед зрителями с поднятием занавеса, представляло собой «кульминацию минимализма Фосси; это концентрация деталей, удержание всех изолированных положений и движений в одной позе. Это точно, вплоть до изгиба мизинца на руке, которую Гвен положила на бедро. Это танец в остановленном действии» [2, р. 193].

После премьеры 29 января 1966 года в театре «Палас» все газеты опубликовали восторженные отзывы об исполнительнице главной роли. Гвен Вердон и Боб Фосси «добавили создание звездного персонажа, создание стиля исполнителя к обычным ингредиентам музыкальной комедии» [2, р. 197]. Спустя годы Р. Фосси признается другу, «что был огорчен всей той похвалой, которая была направлена в адрес Гвен, в то время как его обвиняли в недостатках шоу... Критики отнеслись к шоу так, как будто это было ее шоу, шоу Гвен Вердон» [2, р. 197].

После успеха на Бродвее права на экранизацию мюзикла были проданы компании «Юниверсал пикчерс» с условием, что режиссером картины станет Роберт Луи Фосси. Однако исполнительницу главной роли было решено заменить на более молодую танцовщицу Ширли Маклейн. Сценаристом выступил Питер Стоун, которого привлекала идея взять бродвейский мюзикл, основанный на фильме, и превратить его снова в фильм.

Киновед Дмитрий Комм в статье «Бродвей — Голливуд. “Милая Чарити”» отмечает, что поскольку Ширли Маклейн, заменившая Гвен Вердон в киноверсии мюзикла, не обладала всеми качествами универсальной бродвейской артистки, то «фокус фильма сместился с образа Чарити на окружающих ее героев. Спектакль был бенефисом Гвен Вердон, фильм стал пестрым карнавалом, наполненным невероятными событиями и эксцентричными персонажами. Соответственно, центральным номером картины оказался джазовый балет “*The Rich Man’s Frug*”, в котором Чарити не участвует вовсе» [10].

По прошествии более чем пятидесяти лет «Фруг богача» ворвался в тренды 2021 года. Люди разного возраста, пола, расы и национальности танцевали дома и на улице, соло и в группе, снимали танец на телефон и выкладывали

в социальные сети. Экстравагантный мир роскоши и гламура с его пестрыми цветами максимально контрастирует с наивной главной героиней, и, хотя номер изначально задумывался как пародия на клубные танцы той эпохи с насмешкой над нравами богатых и знаменитых, «этот танец стал квинтэссенцией неповторимого стиля Р. Фосси» [10].

«Равнодушие» — первая часть «Фруга богача», этого яркого дивертисмента, — представляет собой пример пластической репрезентации исключительной, привилегированной группы — людей, которые чрезвычайно богаты и влиятельны. Исполнители с надменными лицами транслируют зрителям ощущение недосыгаемости. «Г. Вердон инструктировала танцовщиков-мужчин, чтобы они приподняли бровь или раздули ноздри, тем самым показывая, что их мало заботят те личности, которые не соотносятся с ними по статусу» [8, р. 169]. Танцовщики смотрят сверху вниз снисходительным взглядом; их расслабленные лица демонстрируют большие возможности и высокое положение в обществе. Даже когда плавные мягкие движения артистов прерываются приступами резких движений-ударов кулаками или бедрами, вращениями головы, после которых исполнители снова возвращаются к сдержанной манере исполнения, их лицо сохраняет одно и то же выражение, как маска. Именно такая сухость и холодность в совокупности с бесстрастным выражением лица создает ощущение легкости исполнения движений в хореографии и режиссуре Р. Фосси.

Когда Чарити Хоуп Валентайн обращает внимание на сцену клуба, камера перемещается за ее взглядом. Она и зрители кинофильма видят танцовщиков, расставленных по всей площадке в разных позах. Из боковой кулисы в центр сцены движется трио — двое мужчин и женщина. Корпус танцовщиков немного наклонен вперед, одна рука согнута в локте и опущена в карман пиджака на половину кисти — четыре пальца внутри, а большой палец над карманом сверху, во второй руке они держат сигарету перед собой на уровне лица, бедра отставлены назад. Небольшие шаги совершаются с мягким коленом не на пятку, а на носок. Как бы в противовес им танцовщица принимает положение, где все ее тело от макушки до коленей образует одну прямую диагональ, при этом угол наклона максимально возможный. Руки свободно свисают вниз параллельно друг другу, голова прямо, взгляд перед собой. Во время исполнения шагов танцовщица вытягивает прямую ровную ногу с натянутой стопой как можно дальше вперед, прежде чем перенести на нее вес тела. Такая плавная походка создает впечатление элитарности и изолированности от окружающих.

Актриса и танцовщица Сюзанна Чарни исполняла эту сольную партию в театральном спектакле и его кинематографической версии. В отличие от костюмов остальных девушек кордебалета ее костюм включал белые перчатки выше локтя, которые подчеркивали движения рук и кистей. Именно ее начальную партию и пытались повторить все поклонники Р. Фосси.

Обратимся к Д. Маквотерс и ее описанию положения кистей рук: «Все пять пальцев согнуты так, будто они держат яйцо всмятку, где большой палец слегка упирается в третий (средний) и четвертый (безымянный), ощущения

свободные, пальцы не прижимаются к ладони» [8, р. 7]. Соответственно, такое положение и называется «яйцо всмятку» — самый распространенный и чаще всего используемый дескриптор стиля Фосси. А название положения кистей рук, при котором они свободно свисают с согнутых запястий на уровне талии, локти согнуты и практически прижаты к туловищу, направлены назад, предплечья наклонены к полу или параллельны ему, звучит как «драпированные» на талии [8, р. 10].

Движение кистями рук, придуманное Р. Фосси для этой хореографической композиции, по воспоминаниям танцовщика Бена Верина, репетировалось целый день. Относительно легкое в исполнении, оно требует максимальной концентрации для правильного исполнения. Руки опущены вниз вдоль тела, параллельны друг другу, согнуты в локтях, направленных назад. Кисти рук принимают положение «яйцо всмятку» ладонями вверх на одном уровне с соответствующей тазовой костью, костяшки пальцев повернуты к полу, запястья согнуты. Движение начинается в лучезапястном суставе, костяшки пальцев поворачиваются в том направлении, куда смотрит танцовщик, — так они оказываются на одной линии с запястьем. В этот момент локти еще сильнее отводятся за спину. Движение кисти назад продолжается до момента, пока внутренняя часть кулака остается рядом с тазовой костью. После этого происходит поворот (изгиб) в лучезапястном суставе, и движение продолжается в обратном направлении. Все проворачивания кисти совершаются с небольшой задержкой в момент, когда кисть движется назад. Такие же движения изолированными в лучезапястном суставе кистями происходили не только в направлении вперед-назад, но и из стороны в сторону, когда руки находились за спиной танцовщиков. Если добавить небольшие волнообразные покачивания руками, где движение начинается с локтя, затем переходит к запястью и, наконец, к кисти, то, по описанию Д. Маквотерс, получатся классические «руки Фосси» [8, р. 33]. У танцовщиков должно быть ощущение, что они двигаются под водой, движение мягкое, текучее, тяжелое.

“Monkey down”, или «Обезьяна вниз», — комплексное движение, в котором участвовали руки, голова и ноги, — также использовалось в первом номере «Фруга богача». Танцовщики, расположенные в шахматном порядке по периметру всей сцены, стоят левым боком к зрителю, ноги в свободной параллельной позиции в *demi-plié*, руки согнуты в локтях и отведены назад параллельно друг другу, кисти сзади в положении «яйцо всмятку» ладонью вниз. Правая рука начинает движение вверх до уровня глаз, левая — до середины туловища, плечи составляют прямой угол с предплечьями. Руки поочередно меняют положение, поднимаясь и опускаясь, кисти при этом совершают описанное выше движение (проворачивание), и одновременно происходит опускание в *grand plié*. Каждую смену рук сопровождает короткий, но четкий «удар» головой вперед. Движения рук и головы, мелкие и отрывистые, накладываются на монотонное и ровное опускание в *grand plié* и выход из него, и таким образом получается движение не широкое и неуклюжее, а плотное и тугое, не пустое, а имеющее содержание.

Вторая часть «Фруга богача» — хореографический номер под названием «Тяжеловес». По словам Г. Вердон, Р. Фосси был страстным поклонником боксера Шугара Рэя Робинсона и именно поэтому основным лейтмотивом номера стала тема бокса: «В лицах танцовщиков еще видна исключительность и элитарность, но они начинают “раскрепощаться” на этой вечеринке, немного соревнуясь и немного флиртуя» [8, р. 169].

Номер начинается с того, что пятеро танцовщиков располагаются близко друг к другу в шахматном порядке в двух линиях — две девушки спереди и трое мужчин сзади. Смотря прямо перед собой, они начинают имитировать удары в гонг поднятыми над головой и соединенными руками, добавляя также движение бедрами, находясь в *demi-plié*. В сопровождающей номер музыке отчетливо слышны звуки боксерского гонга. Остальные танцовщики кордебалета, держа руки в положении под названием «обезьяна», исполняют отрывистые и резкие движения-удары кулаками на звуки барабана.

По мере развития танцевального номера ускоряется темп музыки и увеличивается амплитуда движений. Артисты перемещаются в пространстве, располагаясь по бокам и в глубине сцены и образуя воображаемый ринг, на котором начинаются сольные партии различных групп танцовщиков.

Центральное движение этого номера — “Mechanical boxer” («Механический боксер»), движение в паре, имитирующее игрушечных роботов-боксеров 1960-х годов. Танцовщики располагаются боком к зрителю, друг перед другом в *demi-plié* в широкой параллельной (прямой) четвертой позиции ног с поднятой вверх пяткой сзади стоящей ноги. Они оба соприкасаются лбами, их ноги пересекаются. Почти соприкасаясь кулаками, партнеры плавно двигают руками вперед и назад, как будто бьют друг друга на счет «раз, два, три». На «четыре» делают легкое сокращение (*contraction*) таза. Затем последовательность повторяется [8, р. 119].

«Большой финал» — заключительный номер, его название появляется на фоне леопарда в клетке, на которой сверху лежит скучающего вида девушка. Камера перемещается вверх на затемненную сцену, и зритель видит группу танцовщиков в разных позах. Затем они подходят близко друг к другу, собираясь в плотное единство, и отрывистыми пружинистыми шагами, которые сопровождаются такими же пружинистыми наклонами головы из стороны в сторону, движутся вперед, где прожекторы полностью освещают их.

Вся хореографическая композиция «Фруг богача» достигает кульминации именно в третьей части. Здесь появляется вокал: солирует бродвейская звезда — актер и танцовщик Бен Верин, завоевавший впоследствии две премии «Тони», одна из них за спектакль «Пиппин», также поставленный Р. Фосси. Танцовщики в импровизационном танце транслируют эйфорию, веселье: их глаза затуманены, движения совершаются в буйном экстазе, будто они чувствуют только момент, в котором находятся, а окружающего мира и других людей не существует. Мигающий свет на затемненной сцене и рваный монтаж кадров с крупными планами погружают зрителя в атмосферу бушующей вечеринки. Резкая остановка музыки застает танцовщиков в разных позах, а яркий

свет возвращает их в реальность. Их лица снова принимают то же надменное и снисходительное выражение, что было в начале, движения обретают спокойствие и умиротворенность. Финальная точка с солисткой С. Чарни в центре сцены и кордебалетом по бокам как бы возвращает к началу всю композицию «Фруг богача», и повествование фильма продолжается обычным телефонным разговором Витторио Видаля.

При съемке фильма Роберт Фосси «решительно отказался соблюдать классическое правило “точки зрения”». Вместо этого он впервые в истории кино начал использовать годаровские “монтажные скачки” (jump cuts) для монтажа музыкальных номеров, разрывая непрерывность танца и показывая отдельные его детали с максимально выигрышных ракурсов» [10]. Операторская работа Роберта Сёртиза, достаточно успешная в номере «Фруг богача», оказала негативное влияние на общее впечатление от фильма. Значительные оригинальные режиссерские идеи и творческие находки «Милой Чарити», которые впоследствии были удачно использованы в мюзикле «Кабаре», утонули в операторской работе. Вот как объяснял это Р. Фосси: «Думаю, я использовал слишком много кинематографических трюков. Я пытался быть броским. Это ловушка, в которую попадает ваш первый фильм» [2, р. 209].

В отличие от спектакля «Милая Чарити» одноименный фильм в прокате провалился. И даже снятый альтернативный счастливый финал не смог спасти картину от неудачи. Реалистичность сцен привела к краху проекта. Актеры, поющие и танцующие посреди улиц Нью-Йорка, выглядели нелепо. Тем не менее фильм впоследствии стал культовым феноменом, а номер «Фруг богача» — наглядным пособием для желающих изучить авторский стиль Фосси. Одной из еще не рассмотренных составляющих стиля является способ сценического существования артиста.

В упомянутом ранее номере «Эй, большой транжира» была проведена большая актерская работа. Танцовщицы придумывали себе истории, чтобы мотивировать свои действия на протяжении всего танца. В результате танцевальный зал оказался наполнен яркими героинями, каждая из которых обладала своим характером и отчаянно ждала следующего танца, чтобы заработать денег. Гвен Вердон описывала это так: «Возникает ощущение, что игла швейной машины быстро движется в их желудке, напоминая им, что они должны приносить домой деньги, чтобы жить. Эти дамы должны чувствовать острую необходимость, хотя это никак не отражается и не показывается телом. Лицо дает наблюдателю представление о том, какой характер у каждого персонажа» [8, р. 172].

Танцовщики Р. Фосси — Бен Верин, Гвен Вердон, Чита Ривера, Энн Рейкинг и др. — обладали какой-то своей внутренней составляющей помимо высококлассной танцевальной техники. Они выглядели живыми, осознавая, зачем выполняют то или иное движение. Д. Маквотерс называет их «думающими» танцовщиками, которые искали импульс для движения. Таким танцовщикам нужно время, чтобы «выполнить домашнее задание по хореографии» [8, р. 177]. Однако Роберт Фосси все равно многократно репетировал

с ними хореографию, потому что считал, что только когда движения будут доведены до автоматизма и заложены в тело на уровне мышечной памяти, его танцовщики смогут раскрыть весь свой потенциал как актеры.

Д. Маквотерс утверждает, что в некоторых постановках Р. Фосси использовались “Bullet Eyes” («глаза-пули», «взгляд-пуля») — аналогия, объясняющая интересные и манящие выражения лиц с ореолом таинственности. «Исполнители фокусируют взгляд на макушках голов зрителей, как если бы они просверливали дыру в задней стене» [8, р. 161]. Именно такой прием позволяет сосредоточить и удержать внимание публики на протяжении всего спектакля.

Р. Фосси в танцах рассказывал зрителям историю, где слово обладало выразительной силой, соотносясь с каждым изолированным движением определенного сустава той или иной части тела. Их различные комбинации составляли своего рода пластические синтаксические конструкции, формировавшие кодифицированное хореографическое сообщение, меняющее свое значение в зависимости от интонации. Музыкальный материал, вслед за композитором переосмысленный и дополненный танцовщиками шумовыми элементами, которые обогатили ритмику первоначальной партитуры, определял характер этой истории. Складывающийся таким образом самодостаточный телесный код формировал целостный контрапункт выразительных средств — словесных и пластических, отражая полноту замысла выдающегося режиссера мюзикла. Мизансцены, костюмы, грим, свет, а в кинопроизведениях мастера — авторское видение действия в каждом конкретном кадре — все это детали, несущие в себе подтекст и скрытые смыслы, без которых восприятие любой истории, которую хотел поведать зрителю Роберт Фосси, невозможно. Если и можно вывести «формулу стиля» Роберта Луи Фосси, то только из соединения всех этих элементов, исследованных на материале всех его театральных и кинопостановок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кино США: режиссерская энциклопедия / отв. ред. Г. В. Краснова. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), 2017. — 355 с.
2. *Gottfried M. All his jazz: The life and death of Bob Fosse.* Boston: Da Capo Press, 2003. — 483 p.
3. *Winkler K. Big Deal: Bob Fosse and Dance in the American Musical.* New York: Oxford University Press, 2018. — 352 p.
4. *Wasson S. Fosse.* Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013. — 723 p.
5. *Garebian K. The making of Cabaret.* New York: Oxford University Press, 2011. — 256 p.
6. *Mordden E. All that jazz: the life and times of the musical Chicago.* New York: Oxford University Press, 2018. — 288 p.
7. *Kenrick J. Musical Theatre: A History.* Continuum. London: Bloomsbury Publishing, 2010. — 424 p.
8. *McWaters D. The Fosse style.* Gainesville: University press of Florida, 2008. — 226 p.
9. Швыдкой М. Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 8–13.
10. Комм Д. Бродвей — Голливуд. «Милая Чарити» // Искусство кино: Блоги. 2014. 14 октября. URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/brodvej-gollivud-milaya-chariti> (дата обращения: 27 августа 2022).

REFERENCES

1. Kino SShA: *rezhisserskaya entsiklopediya* [Cinema of the USA: director's encyclopedia] / otv. ed. G. V. Krasnova. Moscow: Vserossiyskiy gosudarstvennyy universitet kinematografii im. S. A. Gerasimova (VGIK), 2017. 355 p.
2. Gottfried M. *All his jazz: The life and death of Bob Fosse*. Boston: Da Capo Press, 2003. 483 p.
3. Winkler K. *Big Deal: Bob Fosse and Dance in the American Musical*. New York: Oxford University Press, 2018. 352 p.
4. Wasson S. *Fosse*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013. 723 p.
5. Garebian K. *The making of Cabaret*. New York: Oxford University Press, 2011. 256 p.
6. Mordden E. *All that jazz: the life and times of the musical Chicago*. New York: Oxford University Press, 2018. 288 p.
7. Kenrick J. *Musical Theatre: A History*. Continuum. London: Bloomsbury Publishing, 2010. 424 p.
8. McWaters D. *The Fosse style*. Gainesville: University press of Florida, 2008. 226 p.
9. Shvydkoy M. *Golos «molchashchego bol'shinstva»* [Silent majority's voice]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2019, no. 3, pp. 8–13.
10. Comm D. *Brodvey — Gollivud. «Milaya Chariti»*. [Broadway — Hollywood. "Sweet Charity"]. *Iskusstvo kino*. Blogs. 2014. October 14. URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/brodvej-gollivud-milaya-chariti> (accessed 27th August 2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юлия Владимировна Бовт-Тищенко — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

E-mail: jbt_92@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1670-5422

Научный руководитель: Дмитрий Владимирович Трубочкин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания.

ABOUT THE AUTHOR

Iuliia V. Bovt-Tishchenko — post-graduate student of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

E-mail: jbt_92@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1670-5422

Scientific supervisor: Dmitry V. Trubochkin, Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of European classical art of the State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию: 21.01.2023

Отредактирована: 13.02.2023

Принята к публикации: 15.02.2023

Received: 21.01.2023

Revised: 13.02.2023

Accepted: 15.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бовт-Тищенко Ю. В. Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 133–145.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145

FOR CITATION

Bovt-Tishchenko Iu. V. "Sweet Charity" and the formula of Robert Fosse's choreographic style. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 133–145.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166
УДК 791.44(73):791.43-252.5

Н. Н. Корнацкий
Газета «Ведомости»,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4258-4935

Студия «Дисней» в 1975 году: рассказывает Ф. С. Хитрук

АННОТАЦИЯ

В статье вводится в научный оборот отчет Ф. С. Хитрука о командировке в США осенью 1975 года. В этом документе, сохранившемся в фонде «Союзмультфильма» в РГАЛИ, советский режиссер подробно рассказывает о своей работе в жюри 3-го Нью-Йоркского анимационного фестиваля (среди призеров — мультфильм «Цапля и журавль» Юрия Норштейна), а также о посещении студий “Walt Disney Productions” и “Hanna-Barbera”. Значительная часть документа посвящена анализу организации производства — этот вопрос представлял особый интерес для советских мультипликаторов, в тот период активно искавших пути реформирования «Союзмультфильма». К 1970-м годам в практику главной мультстудии СССР вошел так называемый групповой метод (немногочисленная съемочная группа работает самостоятельно с минимальным привлечением цехов), который предопределил взлет отечественной анимации, однако подтачивал цеховую систему. Опираясь на американский опыт, Хитрук формулирует конкретные предложения по оздоровлению студийного организма. В частности, группа фильма «Спасатели» (“Walt Disney Productions”) показывает, каких успехов мог бы достичь усовершенствованный групповой метод. В свою очередь, “Hanna-Barbera” — пример мультфабрики, которая работает как часы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Федор Хитрук, Уолт Дисней, «Союзмультфильм», Walt Disney Productions, Hanna-Barbera, групповой метод.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166
УДК 791.44(73):791.43-252.5

Nikolay N. Kornatsky
Newspaper "Vedomosti",
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-4258-4935

Disney studio in 1975: Fyodor Khitruk reports

ABSTRACT

For the first time, the article introduces Fyodor Khitruk's report about his business trip to the USA in the autumn of 1975. In this document from RGALI, a well-known Soviet director tells in detail about his work on the jury of the 3rd New York Animation Festival (among the winners of the festival was Yuri Norstein's animated film, *The Heron and the Crane*), as well as visiting the studios — Walt Disney Productions and Hanna-Barbera. A significant part of the document is devoted to the analysis of a production organization — this issue was of particular interest to Soviet animators, who at that time were actively looking for ways to reform his largest studio. By the 1970s, at Soyuzmultfilm they often worked in a group method — a small film crew works independently with minimal involvement of production departments. A group method helped to achieve a high artistic result, but disrupted the rhythm of production. Based on the American experience, Khitruk formulates proposals on how to correct the shortcomings. In particular, the film crew of *"The Rescuers"* (Walt Disney Productions) shows what successes an improved group method could achieve. Hanna-Barbera is an example of a production company that runs like clockwork.

KEYWORDS

Fyodor Khitruk, Walt Disney, Soyuzmultfilm, Walt Disney Productions, Hanna-Barbera, group method.

Осенью 1975 года Федор Хитрук, один из ведущих режиссеров «Союзмультфильма», посетил студию «Дисней». Эту неделю, проведенную в Мекке мультипликации, он запомнил навсегда и неоднократно возвращался к ней на лекциях и в интервью. В первую очередь его очаровали люди — легендарные аниматоры. С Фрэнком Томасом и Олли Джонстоном его свяжет настоящая дружба. В немалой степени Хитрука заинтересовала и организация производства. В фонде «Союзмультфильма» в РГАЛИ сохранился официальный отчет Хитрука о командировке [1], в котором режиссер сформулировал конкретные предложения — что стоило бы перенять у американцев или хотя бы апробировать в порядке эксперимента.

ГОСТЬ СТРАНЫ ОЗ

Именно диснеевские мультфильмы предопределили выбор профессии и навсегда остались идеалом анимации для поколения Хитрука. Еще студентом техникума он посмотрел на Московском кинофестивале в 1935 году короткометражки «Три поросенка», «Микки-дирижер» и «Странные пингвины». Уже будучи мультипликатором, видел и «Белоснежку» («гениальный фильм»), и «Бэмби» («это “страна Оз”, это что-то запредельное»). «И вдруг я в этой стране [Оз] оказался гостем, меня встречают, меня похлопывают по плечу и ставят рядом с собой. Мог ли я об этом мечтать?» — говорил режиссер позднее [2, с. 64]. И пусть самого Диснея он уже не застал: «Я видел воочию людей, легендарных для меня — их имена я читал в титрах диснеевских фильмов» [3, с. 72].

Хитруку — ветерану «Союзмультфильма» и ветерану войны, ровеснику революции — в 1975 году исполнилось 58 лет. Однако воспоминания о первом в жизни американском путешествии¹ окрашены чисто детским восторгом.

Поездку организовал Фрэнк Томас, один из «девяти стариков» — так сам Дисней назвал своих ключевых соратников-аниматоров. Хитрук познакомился с Томасом на фестивале в Загребе в 1974 году, «<...> куда он привез программу диснеевских фильмов, а я приехал со своей программой. Ему понравились мои фильмы, особенно “Винни-Пух”, и он сказал, что пригласит меня к себе. И действительно через какое-то время я получил от Диснеевской студии приглашение посетить их». Это была человеческая и профессиональная симпатия с первого взгляда: «Мы с ним подружились сразу, нам не нужно было много церемоний. И, конечно, для меня он был на уровне богов» [4, с. 208].

В США Хитрук близко сошелся еще с одним «стариком» — Олли Джонстоном. Тот даже пригласил советского гостя к себе в бунгало и прокатил на личном паровозе — который был настолько маленький, что его можно было оседлать верхом. Железная дорога петляла по всей территории фермы и проходила сквозь кухню — там 63-летний машинист Олли давал гудок² [4, с. 205]. Хитрук пообщался и с Артом Бэббитом — «богом», но не «стариком»:

1 Во второй раз Хитрук посетит Лос-Анджелес на волне перестройки в 1987 году.

2 Хитрук не остался в долгу и смог организовать приезд Томаса и Джонстона в СССР в 1978 году.

Бэббит поссорился с Диснеем и основал собственную студию. «<...> после какого-то раута он посадил меня в свою машину <...>, и мы пятнадцать минут провели в упоительной беседе. Не помню, о чем говорили, но он [был] такой остроумный!» [5, с. 124].

Хитрук узнал от «богов» немало баек про ребяческие выходки Уолта («Все, начиная от вахтеров, или заливщицы, или просто уборщицы, называли его Уолт»): как Дисней придумал Диснейленд, позавидовав тому самому локомотиву Джонстона; как из-за оформления столовой поссорился с коллективом — потребовал разрисовать Микки Маусом и Дональдом Даком стены, а «ребята» взбунтовались (можно хоть здесь от них отдохнуть?) [6, с. 210–211], и т. д. На дефицитную валюту Хитрук купил цветов, чтобы возложить на могилу Диснея, а Томас развел руками и на полном серьезе пересказал легенду, что могилы нет — великий эксцентрик будто бы приказал законсервировать свое тело до лучших времен [3, с. 73].

И годы спустя Хитрук регулярно возвращался к этой поездке в своих интервью. Наиболее развернуто — в 1984 году в разговоре с Андреем Хржановским. Там он признается, что по итогам экскурсии для него «более ясной стала природа» феномена Диснея: «как может рождаться такая мультипликация» [3, с. 70].

Эта фраза — не просто патетика. Из официального отчета Хитрука о командировке явно следует: режиссер внимательно изучил организационно-производственную структуру как “Walt Disney Productions”, так и еще одной калифорнийской фирмы — “Hanna-Barbera”. И многое из увиденного он желал бы импортировать в родную студию.

НОВИЗНА ДОБРОТЫ

Иронично, что Хитрук, искренний фанат «Бэмби» и «Белоснежки», одним из первых в «Союзмультфильме» порвал с диснеевской эстетикой. В свое время главная советская мультстудия (образована в 1936 году) заимствовала технологическую линейку Диснея (ее главные принципы — разделение труда и специализация художников: материал последовательно проходит через сотни рук по цеховой цепочке). Диснеевский конвейер позволил резко повысить качество мультипликата и быстро нарастить объемы, однако надолго предопределил подражательность советской анимации. Необходимость бесперебойно загружать цеха, да еще в условиях сжатых сроков и жестких смет плановой экономики, десятилетиями сковывала художественные поиски.

Дебют Хитрука стал флагманом эстетической революции на студии — «История одного преступления» (1962) была ближе к польской или югославской школам, чем к Диснею. И неслучайно формальный эксперимент сопровождался экспериментом производственным. Хитрук задумал сделать 20-минутный фильм в формате мастерской — силами небольшой съемочной группы без участия цехов (!). Так, например, работали мультстудии в Чехословакии — с их опытом Хитрук познакомился в 1959 году в рамках служебной командировки. Правда,

выдержать чистоту эксперимента на «Истории...» не получилось, и часть работы все же отдали в цеха. Однако впоследствии этот компромиссный способ, получивший название группового метода (т. е. максимум работы в группе с минимальным цеховым участием), прочно вошел в практику.

Едва ли не вся визуально изобретательная мультипликация 1960–1980-х годов — от «Полигона» до «Жил-был пес» — снималась групповым методом, включая, конечно, все фильмы Хитрука. Увеличение доли групповых, штучных авторских картин — со своей художественной спецификой и своим графиком — пагубно сказывалось на ритмичности производства. Цеховую систему, заточенную под выпуск однотипной продукции, могли бы спасти сериалы или полные метры. И в конце 1960-х студия действительно запускает «Ну, погоди!», «Карлсона», «Винни-Пуха», впоследствии — «Бременских музыкантов», «Простоквашино» и др. Но большинство циклов ограничились диалогией/трилогией, а выпуски снимались с большими перерывами. Исключение — «Ну, погоди!», однако результат в 16 серий за 20 лет не идет ни в какое сравнение с темпами «Тома и Джерри». Редкие полнометражные мультфильмы («Конек-Горбунок», «Тайна третьей планеты» и др.) нелегко шли в производстве и лишь добавляли нервозности.

Мультипликационная общественность — Хитрук в первую очередь — много лет твердила о том, как можно оздоровить студийный организм. Например, выделить экспериментальные фильмы в отдельное экспериментальное объединение со своим планом; для фильмов в «традиционной», диснеевской технологии расширить состав группы и увеличить срок подготовительного периода, чтобы снизить риски аврала в цехах. Но реформы постоянно откладывались до строительства нового здания. Весь свой золотой век «Союзмультфильм» просидел на чемоданах в ожидании переезда в комфортное и более приспособленное к мультпроизводству помещение, чем бывшая церковь на Каляевской. Однако так и не дождался.

В Лос-Анджелесе Хитрук испытал понятную зависть — он увидел реализацию давно обсуждаемых планов. В некотором смысле компания “Walt Disney Productions” в 1975 году работала улучшенным групповым (лабораторным) методом и добивалась потрясающих художественных результатов: «Мастерство мультипликата паразитическое <...> не только не уступает прежним фильмам Диснея, но, пожалуй, даже превосходит все, что было сделано до этого» [1, л. 62]. В “Nappa-Barbera” довели до логического конца конвейер и пришли к упрощенной, лимитированной мультипликации, что с художественной точки зрения безусловный шаг назад по всем параметрам. Но рационализация, отлаженность процесса не могли не вызвать уважения: «<...> надо отдать справедливость: фабрика эта работает действительно как часы» [1, л. 66].

Впрочем, кое-какие американские реалии приятно тешили национальное самолюбие — «Союзмультфильму» было чем гордиться. Благодаря групповому методу авторская короткометражная анимация в СССР стала в стилевом отношении крайне разнообразной, и благодаря телевидению и специализированным кинотеатрам была доступна более или менее широкой аудитории. В США, убедился Хитрук, мультипликаторам было гораздо сложнее заниматься

творчеством, а этому творчеству — сложнее добираться до зрителя. Наконец, советская мультипликация была доброй. «Парадоксально, но факт: то, что мы у себя иногда считаем традиционным и устарелым, для американской публики оказалось новаторством <...>» [1, л. 60].

Перед Лос-Анджелесом Хитрук сначала отправился в Нью-Йорк — как член жюри он участвовал в международном анимационном фестивале, проходившем с 30 сентября по 4 октября. В советской делегации компанию Хитруку составил Амен Хайдаров, чей мультфильм «Почему у ласточки хвост рожками» участвовал в программе и по итогам просмотра получил третью премию в детской секции. В общей категории (“Entertainment”) среди фильмов свыше шести минут главный приз забрал еще один советский мультфильм — «Цапля и журавль» Юрия Норштейна. 5 октября Хайдаров отбыл в Москву, и его сменил начальник главка Госкино Геннадий Шолохов. С ним Хитрук провел в Лос-Анджелесе шесть полных дней (6–11 октября) — правда, компаньон регулярно уходил осматривать «игровые» студии. Утром 12-го они вернулись в Нью-Йорк и вечером вылетели домой [1, л. 57–58].

Ниже приводится отчет Ф. С. Хитрука с небольшими купюрами³. Автор подробно рассказывает о Нью-Йоркском фестивале и работе жюри, о посещении калифорнийских студий и Диснейленда, передает содержание своих разговоров с американцами, анализирует организационно-производственную структуру студий, а также кратко суммирует, чем зарубежный опыт может быть полезен «Союзмультфильму». Текст не предназначался для печати, поэтому Хитрук не стесняется признавать недостатки отечественного мультпроизводства.

НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ ВНЕШНИХ СНОШЕНИЙ
ГОСКИНО СССР тов. СЛАВНОВУ А. А.
От Хитрука Ф. С.
режиссера к/с «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

ОТЧЕТ О ПОЕЗДКЕ В США <...>

Отчет о фестивале

Международный фестиваль мультипликационных фильмов в Нью-Йорке проводится регулярно с 1973 года. Нынешний, 3-й по счету, приурочен к юбилейной дате: 75-летию американской мультипликации.

Официально фестиваль проходит под патронажем Совета по искусству штата Нью-Йорк и при поддержке Колумбийского университета. Фактически же всю работу вел его постоянный директор Фред Минц и его добровольные помощники.

По своему масштабу, авторитету и охвату зрителей данный фестиваль не может быть поставлен в один ряд с аналогичными кинофестивалями мультипликационных

³ Документ без даты, но явно написан сразу по возвращении. Все подчеркивания принадлежат автору. Опечатки исправлены. Написание иностранных имен и названий приведено в соответствие с современным словоупотреблением.



Фото 1. Кадр из мультипликационного фильма «Цапля и журавль» (1974, реж. Ю. Норштейн) © ФГУП «ТПО «Киностудия «Союзмультфильм»» / A frame from the animated film “The Heron and the Crane” (1974, Yu. Norshteyn) © Soyuzmultfilm Studio

фильмов в Анси, Мамае и Загребе. Недостаток финансовых средств не позволил создать ему надлежащую рекламу и привлечь широкую аудиторию: предоставленный Колумбийским университетом просмотровый зал посещали в основном студенты и профессионалы — мультипликаторы (примерно 150–200 зрителей). Не совсем удачно было выбрано время проведения фестиваля: одновременно с ним проходил 13-й кинофестиваль художественных и короткометражных фильмов в Линкольн-центре, привлечший гораздо

большее внимание кинематографической общественности Нью-Йорка.

4 Хитрук в 1984 году:

«Это был очень интересный фестиваль современной мультипликации, компьютерной анимации, которая тогда еще только входила в моду. Мне больше всего запомнилось <...> вступительное слово его директора, Фреда Минца, которое звучало примерно так: “Мультипликация ныне похожа на женщину, которая одела свое лучшее платье и не знает, куда пойти”. Мне кажется, что это было верно сказано...» [3, с. 70]. Подробнее о фестивале 1975 года см.: [7; 8].

Тем не менее, благодаря энергии Ф. Минца и энтузиазму его сотрудников, фестиваль мультфильмов прошел удовлетворительно: программа была интересной и разнообразной, служба информации действовала четко, участникам и зрителям представилась возможность прослушать цикл лекций о новых достижениях в области мультипликационной техники. <...>

Условий, ограничивающих включение фильмов в конкурс, фактически нет ни по сроку выпуска, ни по метражу. У меня сложилось впечатление, что настоящей отборочной комиссии на этом фестивале тоже нет⁴. <...>

Состав международного жюри: Фрэнк Томас (режиссер-мультипликатор студии У. Диснея) — председатель жюри, Луиза Бодде (Канадская синематека), Ф. Хитрук (СССР),

Мирослав Киёвич (Польша), Марцель Янкович (Венгрия), Фил Киммельман и Леонард Молтин (США)⁵.

Конкурсная программа состояла из 120 фильмов, преимущественно американских. Англия представила 10 фильмов, Канада 8, Югославия 6, СССР 5, ЧССР 4, Венгрия и Иран по 2, Япония, Финляндия, Швеция, Бразилия, Австралия, Польша, Венесуэла, Италия и Румыния по 1, Франция 3 фильма.

Советские конкурсные фильмы: «Щелкунчик», «Цапля и журавль», «Полет», «Как жены мужей продавали», «Почему у ласточки хвост рожками».

Процедура жюри была следующей. После каждого просмотра члены жюри решали, какие фильмы оставить для дальнейшего обсуждения и какие сразу исключить. Все наши фильмы прошли в первом туре и остались для дальнейшего голосования. На заключительном заседании жюри единогласно присудило первую премию «Золотой праксиноскоп» советскому фильму «Цапля и журавль», реж. Юрий Норштейн (фото 1). Фильм «Почему у ласточки хвост рожками» (реж. Амен Хайдаров, студия «Казахфильм») получил третью премию — «Бронзовый праксиноскоп» по разделу фильмов для детей. Почетного диплома удостоен фильм украинского режиссера Ирины Гурвич «Как жены мужей продавали».

Среди других премированных фильмов — «Заведите себе собаку» (Венгрия), «Голод» (США), «Чудовище мсье Расина» (Франция), «Жизнь птицы» (ЧССР). Главная премия, «Гран-при», дана детскому фильму американского режиссера А. Пирсона «Ваззат»⁶.

То, что жюри присудило высшие призы детским фильмам и отклонило уже в первом туре фильмы, показывающие эротику, насилие и ужасы (а таких было немало и на этом фестивале), можно расценивать как положительный фактор, выгодно отличающий 3-й Нью-Йоркский фестиваль от некоторых других западных киноконкурсов.

В программе фестиваля было несколько показов т. н. «персональных ретроспектив» ветеранов американской мультипликации: памяти Уолта Диснея, памяти Уинзора МакКея; крупнейшие режиссеры Чак Джонс, Текс Эйвери, Уолтер Ланц показали свои работы периода с 1932 по 1970 гг. Была также показана ретроспектива английского режиссера Джорджа Даннинга и американской кинокомпании Ю.П.А.

Советские и венгерские мультипликаторы также представили свои ретроспективы. В нашу программу вошли следующие фильмы: «Сеча при Керженце», «Остров», «Окно», «Варежка», «Франтишек», «Отелло-67», «Простаки», «Как казаки невест вырчали».

Кроме того, в течение 4 дней показывались на утренних просмотрах фильмы, созданные при помощи ЭВМ («компьютерная мультипликация»). Их авторы, студенты и преподаватели различных вузов, а также некоторые профессиональные мультипликаторы, выступали с сообщениями о методах применения ЭВМ в рисованном фильме⁷.

5 Все — известные режиссеры мультипликации, кроме Луизы Бодде (куратор) и Леонарда Молтина (кинокритик, историк кино). В 1990-е Хитрук переведет книгу Молтина «О мышах и магии. История американского рисованного фильма» [9].

6 “Whazzat?” («Что это?») — 10-минутный пластилиновый мультфильм Артура Пирсона, экранизация древнеиндийской притчи о том, как шесть слепых пытаются описать слона.

7 На фестивале был отдельный конкурс для компьютерных мультфильмов. Победил «Голод» (“Hunger”) Питера Фолдеса.

Всего на фестивале было показано свыше 240 фильмов.

Реакция зрителей на советские мультфильмы

Как конкурсная, так и ретроспективная программа принималась аудиторией (в большинстве своем — профессионалами) очень хорошо. Для многих наши фильмы оказались полной неожиданностью. Забегая вперед, скажу, что и на студии Диснея наши фильмы вызвали искреннее удивление. Вероятно, это объясняется тем, что в США почти ничего не знают о советской мультипликации (впрочем, я убедился, что и наша кинематография в целом мало знакома американской публике, хотя интерес к ней велик).

Наибольший успех имели «Цапля и журавль», «Сеча при Керженце», «Остров». Чрезвычайно тепло отзывались о фильмах «Как жены мужей продавали» и «Почему у ласточки хвост рожками», отмечая их самобытность и верность народным традициям. Все, кто беседовали с нами после просмотра конкурсной и ретроспективной программы, говорили о разнообразии стилей, индивидуальности художественного почерка каждого режиссера. Откровенно признавались, что ожидали увидеть нечто унифицированное, в одном «заданном» стиле и наивно спрашивали: «А вам разрешают делать то, что вы хотите?» Один из собеседников сказал: «Все ваши фильмы очень добрые». Действительно, на фоне многих картин, где главной темой было насилие и распад человеческой личности, наши фильмы звучали свежо и оригинально именно в силу своего оптимистического строя. Парадоксально, но факт: то, что мы у себя иногда считаем традиционным и устарелым, для американской публики оказалось новаторством — настолько ей приелись фильмы-ужасы и порнография. Впрочем, не хочу делать обобщающих выводов, поскольку беседовал главным образом с мультипликаторами.

По просьбе советской миссии мы показали специально подобранную программу детям сотрудников советской колонии в Нью-Йорке. Просмотр прошел с большим успехом. Конечно, дети жалели, что мы не показали им новые выпуски «Ну, погоди!». Вообще же нас просили (уже взрослые) присылать им новые мультфильмы: то, что они смотрят, имеет уже 4–5-летнюю давность. Мы обещали передать эту просьбу руководству Госкино. <...>

Посещение студии «Уолт Дисней продакшен»

Прежде всего нужно сказать, что прежней, всемирно известной студии Диснея уже нет: из 1 200 мультипликаторов, работавших в ней в период расцвета (1938–1942 гг.), осталось только 70. Мультипликация занимает лишь небольшую часть общей продукции, в основном выпускаются т. н. «натурные» фильмы — видовые, научно-популярные, художественные. В настоящее время цех мультипликации занят производством одного полнометражного мультфильма «Спасатели» — реж. Вольфганг Райтерман⁸. Работа над ним началась более 2-х лет назад, общий срок производства — 4 года. Плановая стоимость фильма 2,7 миллиона долларов, но сам режиссер считает, что он обойдется дороже.

Я видел черновой материал и несколько готовых эпизодов. Могу сказать, что по уровню профессионализма, тщательности разработки актерской игры и технике одушевления это работа высшего класса.

8 «The Rescuers». Вышел на экраны в 1977 году.



Фото 2. Кадр из мультипликационного фильма «Книга джунглей» (1967) © Walt Disney Productions / A frame from the animated film "The Jungle Book" © Walt Disney Productions

Нам показали один из последних фильмов — полнометражную ленту «Джунгли», современную версификацию «Маугли» Киплинга⁹. Хотя Киплингом там и не пахнет (это типичный бродвейский мюзикл), мастерство мультипликата поразительное, музыкально-ритмическая и актерская разработка не только не уступает прежним фильмам Диснея, но, пожалуй, даже превосходит все, что было сделано до этого (фото 2).

Однако чувствуется, что со смертью Диснея что-то исчезло из этих фильмов. Нет уже той цельности драматургической мысли, значительности темы, ясности и простоты, которыми отличались «Три поросенка» и «Бэмби».

Большая потеря для студии (и, думаю, для зрителей), что больше не выпускаются серии с Микки Маусом и другими знаменитыми героями диснеевских короткометражек. Работники студии сами сожалеют об этом, но сделать ничего не могут: производство короткометражек обходится слишком дорого, фирма не выдерживает конкуренции на кинорынке.

Как нам объяснили, мультипликация на студии Диснея вообще не рентабельна. Она существует за счет прибылей от других видов продукции (натурные фильмы, выпуск журналов и комиксов, продажа изделий с персонажами из диснеевских сериалов) и — главным образом — от доходов двух крупнейших в мире зрелищных предприятий: «Диснейленд» и «Диснейуорлд» («Страна Диснея» — близ Лос-Анджелеса и «Мир Диснея» во Флориде). Трудно сказать, как долго фирма собирается «подкармливать» у себя мультипликацию и сможет ли она восстановить прежний потенциал.

⁹ «Книга джунглей» ("The Jungle Book"), реж. В. Райтерман. Вышел в 1967 году.

После смерти Уолта Диснея и его брата Роя фирмой руководит совет директоров. Основной пай в руках наследников Диснея, которые не проявляют особой любви к мультипликации. Мне кажется, что они не закрывают мультипликацию больше из соображений престижа и из уважения к памяти У. Диснея. Но сама студия в целом продолжает развиваться: нам показали строительство нового административного корпуса на обширной территории студии.

Собственно студия, которая является лишь частью общей корпорации (имеющей около десятка филиалов), расположена в районе Бербанк на ул. Буэна Виста в Лос-Анджелесе. Она занимает площадь в 20,6 га. 53 отдельных здания образуют маленький городок с улицами и бульварами: «Бульвар Белоснежки», «Проезд Дональда Дака», «Бульвар Микки Мауса» и проч.

Основные здания: цех мультипликации, 4 съемочных павильона, кинотеатр на 800 мест, административный корпус, производственный корпус (контуровка, заливка, цех красок, цех обработки пленки и т. д.), отдел рекламы, отдел продажи и проката.

Организационно-технологическая схема мультипроизводства

Сама технология мало чем отличается от нашей, за исключением того, что контуровка (один из наиболее трудоемких процессов) заменена машинным способом — электрографией¹⁰. Еще одно отличие: весь черновой материал снимается на фонах, с наездами и наплывами (т. е. именно так, как будет выглядеть в готовом фильме) и просматривается вместе со сведенной фонограммой (музыка, реплика, шумы). Лишь после окончательной корректировки и монтажа черновых проб материал передается в дальнейшую обработку. Это разумно: таким образом удастся избежать значительных затрат на переделки в процессе цехового производства.

Съемочная аппаратура также не отличается новизной. Некоторые станки даже не имеют автоматической наводки фокуса (у нас это имеется). Но управление станком удобнее: движение прижимного стекла и сама съемка осуществляется ножными педалями, руки оператора заняты только сменой целлулоидных заготовок — это значительно убыстряет процесс съемки.

Чрезвычайно интересен «Мультиплан» — многоярусный съемочный станок, предмет гордости самого Диснея. Сооружение это довольно громоздкое, но удивительно маневренное, дающее самые разнообразные возможности движения камеры. Таких станков на студии сейчас три, практически же используется лишь один (ввиду сокращения объема производства).

Целлулоид двуцветный, очень прозрачный, позволяющий использовать сразу до 5–6 слоев без ущерба для цвета.

Шкала красок намного шире нашей: помимо основных цветов имеются и специальные нюансировки для различных слоев. Краски покупаются в готовом виде, поставщик — фирма «Дюпон». В цехе имеется лишь две маленькие краскотерки. Качество красок высокое: они прочно держатся на целлулоиде, наносятся очень тонким слоем и при этом сохраняют первоначальную яркость. Разводятся, как и у нас, на воде, смешивание производит сама заливщица.

¹⁰ На «Союзмультфильме» в 1968–1975 годах работала экспериментальная лаборатория электрографии, не давшая ощутимого производственного эффекта.

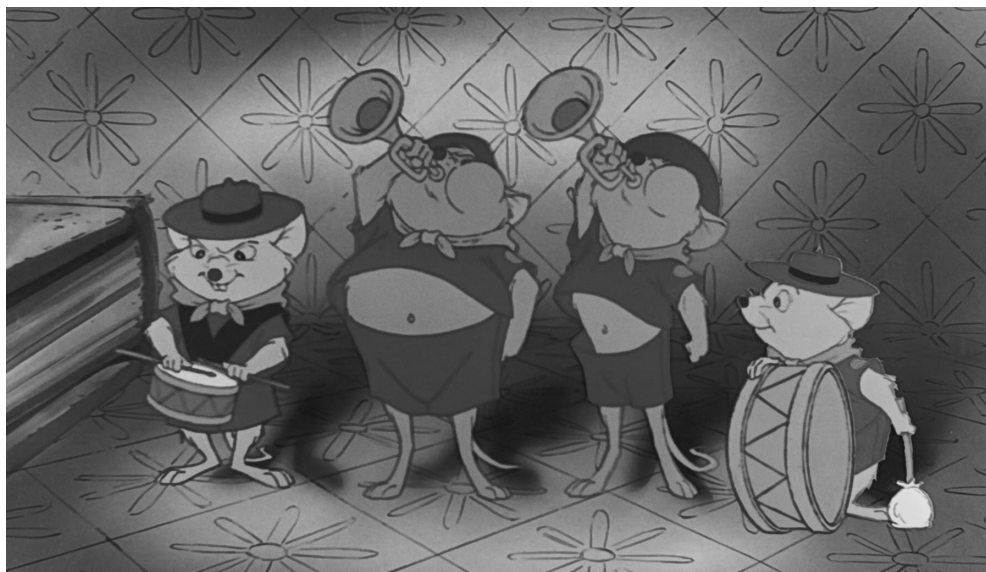


Фото 3. Кадр из мультипликационного фильма «Спасатели» (1977) © Walt Disney Productions /
A frame from the animated film "The Rescuers" © Walt Disney Productions

На каждой стадии существует отдел технического контроля (3–4 чел.). Контролер визирует каждую проверенную им сцену своим личным штампом.

Мне, как мультипликатору, наиболее непривычным показалось то, что штифты для крепления бумаги и целлулоида находятся внизу (у нас они наверху). Я убедился, что такое расположение штифтов гораздо удобнее во всех процессах, особенно во время съемки.

Перейду к описанию творческого процесса.

Схема организации здесь принципиально иная, чем у нас. Вот как выглядит съемочная группа ф[иль]ма «Спасатели» (фото 3):

1. Режиссер-постановщик.
2. Художники-постановщики — 4 чел.
3. Режиссеры — 2 чел.
4. Главные аниматоры — 3 чел.
5. У каждого гл[авного] аниматора по 3–4 аниматора (мультипликатора).
6. У каждого аниматора по 2 ассистента, что соответствует нашим прорисовщикам и фазовщикам (в отдельных случаях ассистент выполняет функцию мультипликатора, дающего дополнительные компоновки).

Основная особенность работы в том, что весь творческий процесс, начиная от разработки идеи и кончая монтажом черного материала, осуществляется коллективно. Эту методику Дисней ввел еще в период «Белоснежки». Например, сценарий разрабатывается совместно со «стори-мен» (сценарист), режиссером и главными художниками. Зачастую он сперва изображается в серии рисунков, а потом уже записывается.

Создание типажа (как у них говорят — «характера») также является плодом коллективного творчества: первую идею дает главный художник, затем

художник-компоновщик (должность, которую у нас почему-то ликвидировали) корректирует персонажа и разрабатывает в деталях, затем главный аниматор апробирует его в движении и нередко предлагает иную трактовку: Дисней наделил мультипликаторов такими полномочиями и обязал художников-постановщиков считаться с их мнением.

Известно, что Уолт Дисней, как руководитель постановки, почти каждый рабочий день начинал с «конференции» для совместного обсуждения сценария, раскадровки, типажей, мизансцен и проч. Здесь же решались и все спорные вопросы, касающиеся трактовки отдельных компонентов фильма. Окончательное решение давал сам Дисней, но каждый член съемочной группы (включая мультипликатора) имел возможность отстаивать свою точку зрения. Таким образом каждый член группы являлся, по существу, соавтором фильма.

Обычно полнометражный фильм разбивался на эпизоды (по 300–400 мт [метров]) и после утверждения основной изобразительной концепции и типажей полностью переходил в руки режиссеров эпизода и главных аниматоров. Они уже самостоятельно разрабатывали мизансцены, актерскую игру, монтажную схему и конкретные задания для мультипликаторов. Зачастую они работали и с актерами, озвучивающими голоса персонажей, корректировали текст, временную разбивку по сценам и проч. Функция постановщика и главных художников была в том, чтобы сохранить единство художественной концепции всех эпизодов.

Признаюсь, мне не совсем понятна такая система. Но судя по тому, с какой тщательностью отрабатывается каждая сцена и каждая — даже самая малейшая деталь, — такая организация работы себя оправдывает. Следует учитывать, что успех фильма (особенно полнометражного) во многом зависит от тщательности отделки деталей движения, актерской игры и антуража. Дисней не жалел на это ни денег, ни времени — и всегда оставался в выигрыше.

Очень важно (и нам об этом следует подумать), что У. Дисней поднял авторитет мультипликатора. Вот что рассказал мне Фрэнк Томас, один из ведущих аниматоров студии и, на мой взгляд, один из лучших мультипликаторов мира:

«Однажды ко мне зашел Уолт (все на студии называли Диснея только по имени) и, заметив, что у меня не ладится работа, стал расспрашивать. Я сказал: с этим типажом трудно работать, он плохо двигается.

— Сделай другой типаж или подскажи художнику, — предложил Уолт.

— Не могу, — ответил я, — он мой начальник.

Уолт подумал немного и сказал:

— С завтрашнего дня ты сам будешь начальником. Назначаю тебя “супервайзером” — главным аниматором.

Так родилась эта новая должность».

Фрэнку Томасу сейчас 63 года. Но он не бросает своей работы, не стремится в режиссуру, поскольку сам является режиссером своего эпизода и функции его достаточно широки и разнообразны. Мы же часто теряем хороших мультипликаторов, которые, не видя для себя дальнейшей перспективы в этой должности, стремятся уйти в режиссеры (и не всегда ими становятся). Но дело не только

в престиже или в материальных соображениях. Гораздо важнее то, что старший аниматор имеет возможность заниматься своей главной задачей: разработкой актерской игры. И избавлен от необходимости отвлекаться на второстепенные, часто технические задачи, которые выполняют его ассистенты.

Кстати, преимущество такой системы еще в том, что она позволяет готовить кадры мультипликаторов прямо на производстве и во время работы.

Очень хорошо оборудовано рабочее место мультипликатора: каждый из них имеет отдельную комнату (максимум — одну на двоих), где имеется мовиола с тремя каналами: изображение, музыка, реплики. Мультистол больше нашего, снабжен большим кругом с двумя планками для подвижных штфитов, фиксатором для карандашей (простая спираль, но очень удобно) и — даже! — кассетным магнитофоном с наушниками для индивидуального прослушивания фонограммы: по-моему, это уже излишняя роскошь.

Заслуживает внимания шумовой кабинет. Уже в фильмах Диснея 35-летней давности поражало богатство звуковой палитры. Мы имели возможность ознакомиться с работой звукооформителей во время записи одного фильма. Бригада из 3-х человек работает безукоризненно четко: уже с первой репетиции звуки ложатся точно на изображение, их тембр и окраска великолепно сливаются с действием.

Кабинет имеет свою богатую фонотеку, но звукооформители редко пользуются ей: «Дольше искать, чем сделать заново», — объясняют они. Действительно, в их распоряжении около 1 500 различных шумовых приспособлений — от крохотной пищалки до полутораметрового гонга. Когда вспомнишь, что у нас все это делается одним человеком¹¹ и преимущественно на губах, невольно испытываешь чувство зависти. Уверен, что художественное воздействие наших фильмов намного выиграло бы, имей мы хотя бы половину такого оборудования.

Общее впечатление, которое я вынес из знакомства со студией Диснея, это — высокая производственная культура. Она чувствуется и во внешней планировке студийных объектов и прилегающих к ним территорий, и в продуманности интерьеров рабочих помещений, и в безукоризненной чистоте основных и подсобных служб. Видимо, Дисней хорошо усвоил завет Станиславского: «Татр начинается с вешалки». Когда мы начнем строить нашу новую студию (а необходимость ее уже давно назрела), следует учесть и эту сторону вопроса.

Студия «ХАННА-БАРБЕРА»

Эта студия, расположенная в районе Голливуда, может по праву считаться крупнейшей фабрикой мультфильмов. Именно — фабрикой, ибо все производство поставлено здесь на поток, подобно фордовскому конвейеру.

Студия основана в 1957 г. после того, как два бывших мультипликатора Джозеф Барбера и Уильям Ханна приступили к первой телевизионной мультпостановке «Рафф и Редди». С тех пор фирма выпустила более 20 серийных фильмов (от 10 до 90 минут каждый), 7 полнометражных лент и бесчисленное множество рекламных роликов. В основном ее корпусе работает 800 чел. (помимо этого фирма имеет 17 филиалов в США и других странах).

¹¹ Т. е. артистом-звукоподражателем Александром Барановым.

Фильмы «Ханны-Барберы» передаются тремя основными телекомпаниями Америки на 80 стран мира. Производственная мощность (по непроверенным данным) — 16 минут экранного времени в неделю, не считая т. н. «индустриальных» (рекламных) роликов, объем которых в сумме намного превышает «развлекательную» продукцию.

Основной творческий принцип (если его можно назвать творческим) — делать фильмы как можно быстрее и дешевле. В этом смысле фирма «Ханна-Барбера» является полной противоположностью студии Диснея.

Если у Диснея (по крайней мере, после того как прекратился выпуск серийных фильмов) все уникально и сам процесс приближается к лабораторному методу, то здесь все унифицировано и поставлено на индустриальную основу. Все декорации — и даже отдельные сцены — сохраняются для многократного использования в следующих сериях (ведь типажи и среда одни и те же, меняются лишь ситуации!).

Если у Диснея каждая сцена и каждое движение разрабатывается с предельной тщательностью, то у «Ханны-Барберы» движение упрощено до крайности: персонаж находится в статике, двигаются только губы, иногда руки и ноги, если уж без этого нельзя обойтись. Вероятно, с легкой руки этой фирмы и вошел в мультипликацию термин «лимитированная анимация».

Но зато фильмы обходятся этой фирме в 5–6 раз дешевле, чем Диснею. И надо отдать справедливость: фабрика эта работает действительно как часы. Я был в съемочном цехе и наблюдал работу операторов: на съемку каждого кадра они тратят не более 3-х секунд. Это значит, 20 погонных метров в час — чудовищная производительность! Цех электрографии напомнил мне сцену из фильма «Новые времена»...¹²

Конечно, ни о каких творческих поисках здесь не может быть и речи. Поиск ведется лишь до той поры, как фильм запустится в производство, но и то в тех случаях, когда начинается новая серия с новыми героями. А уже запущенные серии пекутся буквально как блины — ни одной лишней операции, ни одного лишнего движения.

И все же нам стоит приглядеться к этой студии. Не для того, чтобы перенять ее «творческий метод», а с тем, чтобы научиться избегать лишних затрат времени и средств там, где это возможно; для того, чтобы наш производственный организм работал так же четко и бесперебойно — конечно, без ущерба для качества и для здоровья сотрудников.

Почему я обращаю внимание именно на эту студию?

Потому, что по технологической схеме у нас с ней много общего: мы тоже

имеем цеховую систему, требующую идеальной ритмичности на каждой стадии производства; у нас почти такое же крупное предприятие, которое имеет тенденцию роста; мы также налаживаем выпуск серийных фильмов и должны с каждым годом увеличивать их объем; наконец, мы изготавливаем в год около 1 миллиона рисунков и обязаны подумывать: всегда ли это оправданно?

¹² Комедия Чарли Чаплина 1936 года. Речь идет о начальном эпизоде фильма, где Бродяжка Чарли «сражается» с монструозным заводским конвейером.

Оптимальным вариантом было бы сочетание: лабораторный метод во время поисков и индустриальный метод при исполнении — во всяком случае, когда речь идет о серийных фильмах. И самое главное: полная согласованность в работе групп и производственных цехов. Пока что мы этого не добились. Конечно, нельзя проводить аналогию между нашей студией и «Ханна-Барбера» или «Дисней продакшен» — цели и методы у нас разные. Но поучиться культуре производства мы можем — это в наших интересах.

Встречи и беседы с кинематографистами

Выше я уже говорил о том, какой отклик вызвали советские мультфильмы на Нью-Йоркском фестивале. Теперь — о беседах со специалистами, работающими в Лос-Анджелесе.

Прежде всего хочется отметить радушный прием, который был оказан нашим фильмам и нам как представителям советского кинематографа. Если представители руководства студии Диснея больше придерживались протокола (т. е. обращались с нами вежливо и корректно), то сами сотрудники — режиссеры и мультипликаторы — проявляли искреннее дружелюбие и заинтересованность и всячески старались это подчеркнуть. Особую заботу проявил Фрэнк Томас, который и был, по существу, инициатором нашей поездки в США.

Таковую же симпатию мы почувствовали со стороны студентов Калифорнийского университета во время показа наших фильмов. Известно, что американские студенты — публика сложная, от них можно ожидать всякое. Но в данном случае не было никаких осложнений. О политике вообще не было разговора (только одна студентка воскликнула на прощание: «Давайте сделаем так, чтобы наши правительства сели за один стол и договорились о мире!»). В основном беседы велись о мультипликации и о проблемах проката мультфильмов.

8-го октября мы показали наши фильмы сотрудникам студии Диснея. Зал, вмещающий примерно 80 чел., был переполнен: пришли не только работники диснеевской студии, но и представители других студий. Были показаны: «Сеча при Керженце», «Цапля и журавль», «Варежка», «Остров», «Отелло-67»¹³. Каждый фильм встречался продолжительными аплодисментами не только по окончании, но и во время демонстрации. Особый успех имел фильм Норштейна «Цапля и журавль». Реагировали на каждую деталь, даже на прочтение текста Смоктуновским, хотя и не понимали ни слова (фильм шел с субтитрами). Оживленно комментировали изобразительный строй в «Сече при Керженце». «Остров» и «Отелло-67» принимали даже лучше, чем у нас: ведь ситуация была им более знакома¹⁴. «Варежку» смотрели внимательно, отмечали тонкость актерской игры и очень сочувственно отнеслись к самой теме.

13 Видимо, Хитрук привез также и свои фильмы про Винни-Пуха. Из интервью 2005 года: «Мы сидели со знаменитым мультипликатором Вулли Райтерманом. Я его кутил тем, что привез ему коробку гаванских сигар. У них же там были запрещены <...>. А я ему привез и демонстративно положил на стол. И мы с ним очень хорошо поговорили. <...> мне неловко хвастаться, но он мне сказал, что ему мой Винни нравится больше, чем его собственный. Из всех наград эта для меня была одна из самых высших... Хотя я думаю, что он сказал это играючи и несерьезно. Но мой Винни-Пух ему правда понравился!» [2, с. 64]. Райтерман — режиссер первых двух диснеевских мультфильмов про героев А. А. Милна — «Винни-Пух и медовое дерево» (1966), «Винни-Пух и день забот» (1968).

14 Фильмы Хитрука «Остров» и «Отелло-67» — философские притчи с элементами антикапиталистической сатиры.

После просмотра состоялся обмен мнениями, который можно суммировать довольно неожиданным заявлением одного из мультипликаторов: «Мы вам завидуем». И объяснил почему: «Вы можете делать разные фильмы, а мы уже третий год делаем одно и то же» (имеется в виду полнометражный фильм «Спасатели»). Это было общим мнением. Отмечали также высокое качество мультипликата, значительность общественных проблем, отражаемых в фильмах.

Большой интерес вызвало то, что у нас развивается многонациональная мультипликация¹⁵. Подробно спрашивали о методах подготовки кадров мультипликаторов.

Высказывали пожелания чаще обмениваться информацией. Руководитель отдела рекламы и коммерческих связей предложил информационный обмен кинопрограммами и спросил, как мы относимся к обмену студентами кинофакультетов.

От разных лиц мы слышали один и тот же вопрос: кто руководит мультипликацией в СССР, каковы функции руководства, как осуществляется координация работы мультстудий в Москве и в союзных республиках? Видимо, представления о нашей стране очень наивные. Спрашивали, например: откуда я беру деньги на постановку фильма, кому продаю? Очень удивились, узнав, что в Москве есть специализированные кинотеатры мультипликационного фильма, что мультипликация пользуется большой популярностью у советских зрителей. Удивление понятно: в США, как и вообще на Западе, мультипликаторы живут только за счет рекламных фильмов. Художественная мультипликация имеет крайне ограниченный прокат.

Во время пребывания в Лос-Анджелесе у нас было несколько встреч с мультипликаторами студии Диснея и «Ханна-Барбера». Получилось так, что мне приходилось больше разговаривать со «стариками» — ветеранами диснеевской студии. И все они высказывали озабоченность о сохранении профес-

15 Хитрук в 1985 году писал: «Когда мы показывали в студии Диснея первый казахский фильм “Почему у ласточки хвост рожками” — даже по нашим тогдашним представлениям фильм далеко не совершенный, — с каким интересом его смотрели эти мультипликационные асы! Для них это была какая-то иная струя воздуха, пахнувшая совершенно неизвестными травами. Ведь они не знали, что в Казахстане есть своя мультипликация, и большинство из них вообще не знали, что существует Казахстан» [10, с. 23].

сионального мастерства. Молодые мультипликаторы больше полагаются на свою фантазию и мало думают о грамматике искусства — таково их общее мнение. Действительно, эра «классической» мультипликации, давшая «Белоснежку» и «Бэмби», уступает место новому течению — «лимитированной» (т. е. упрощенной) анимации. Это грозит вырождением искусства, [вырождением] профессионализма. Не только на студии Диснея я слышал такие разговоры. Ведущий мультипликатор студии «Ханна-Барбера» Чарльз Николс сказал: «Что делать? — мы хотим искусства, а они заинтересованы в прибыли» (при этом указал на присутствующего менеджера).

То, что вы видели по американскому телевидению — а оно очень много показывает мультипликацию, — действительно далеко от искусства. Деятели рекламы избрали довольно хитрый прием: они апеллируют к взрослым через их детей. Почти во всех мультфильмах — открыто



Фото 4. Кадр из мультипликационного сериала «Флинтстоуны» (1960–1966)
 © Hanna-Barbera Productions / A frame from the animated film “The Flintstones”
 © Hanna-Barbera Productions

или замаскированно — рекламируются товары. Не только игрушки, но и автомобили, и предметы домашнего потребления. Расчет простой: ребенок посмотрит такой фильм и начнет канючить: «Папа, купи такой-то автомобиль или такой пылесос». Папа, может, и не купит, но запомнит. А этого им и надо. То, что реклама вербует среди детей своих агентов, — еще полбеды. Хуже, что делается это с ужасающей безвкусицей. О многочисленных «вестернах» и «детективах» для детей и говорить не приходится: это вообще за пределами критики.

Так мультипликация в США формирует потребительское отношение детей, их уровень эстетических (и нравственных) понятий.

Вот почему в наших беседах чаще всего упоминалась детская мультипликация. Когда я перед показом наших фильмов сказал, что мультипликаторы больше, чем другие художники, отвечают за детей, — все присутствующие ответили аплодисментами. Видимо, для них это большой вопрос.

Должен оговориться: мои впечатления об американском телевидении очень отрывочные, да и с мультипликацией США я не успел как следует познакомиться за этот короткий срок. Может быть, есть совсем другие передачи и другие фильмы. Я говорю лишь о том, что видел сам¹⁶.

16 Хитрук в 2005 году: «<...> появилась новая волна — так называемая лимитированная анимация. Упрощенная. Вот такие сериалы типа “Семейка Флинтстоун” <...> Но надо сказать, они прекрасно смотрелись, и детьми, в частности, тоже. Это всех вполне устраивало, потому что там было насыщенное действие, очень хороший диалог, напряженные ситуации <...>. Такие мультфильмы имели преимущество перед классикой в том, что их можно было выпекать в три раза больше. Они буквально заполонили все. Потом это перетекло в Японию и на Тайвань» (фото 4) [2, с. 64]. «Флинтстоуны» — один из самых популярных сериалов “Hanna-Barbera”.

Посещение «Диснейленда»

Рассказывать подробно невозможно, да и не стоит: журналист М. Стуруа хорошо описал это зрелище в телепередаче¹⁷. Правда, одно дело смотреть по телевизору, другое дело — увидеть воочию. Впечатление действительно очень сильное. Поражает фантазия художника (мне говорили, что автором большинства аттракционов был сам Дисней) и техническое исполнение. Некоторые фигуры в аттракционах «Грот пиратов» и «Дом с привидениями» настолько реальны и движения их настолько убедительны, что даже взрослые пугались. Непонятно лишь одно: зачем водить сюда маленьких детей? А ведь ходили даже с младенцами.

Хорошо сделана циркорاما «Моя Америка». Удачный выбор точек съемки и абсолютная координация всех проекций создает полный эффект присутствия.

Мы посетили только 12 из 52 аттракционов. Но и это достаточно впечатляет. Думаю, что талант Диснея заключался не только в его неудержимой фантазии: он умел осуществлять свои проекты и не оставлял без внимания ни единой мелочи. А это не менее важно.

Популярность «Диснейленда» (как и «Диснейурлда» во Флориде) среди американцев огромна. Ежедневно его посещает около 30 000 человек, а в дни летних каникул — до 90 000. Наряду со зрелищными предприятиями здесь ведется бойкая торговля сувенирами — она и приносит основной доход.

Выводы и предложения

Поездка была очень напряженной и утомительной (особенно сказалась разница во времени — 10 часов). Мы просмотрели около 300 фильмов, посетили ряд студий, познакомились со многими мультипликаторами. Основное значение нашего визита я рассматриваю в том, что определенный круг американских кинематографистов получил более полное и более правильное представление о нашем искусстве. С другой стороны, и мы узнали много интересного о работе американских мультипликаторов. В данном отчете я не имею возможности изложить все детали: необходимо перевести и обработать полученный материал, представляющий большой интерес для специалистов. В ближайшее время это будет сделано. Пока что позволю себе сделать некоторые выводы из своих впечатлений.

1. Хотя Нью-Йоркский мульт[ипликационный] фестиваль и не столь значительный, есть смысл участвовать в нем: это одна из возможностей пропагандировать наше искусство среди определенного (пусть даже ограниченного) круга американской интеллигенции¹⁸. Эффект, вызванный показом нашей программы, оцениваю как весьма положительный.

2. Целесообразно более подробно изучить технологию и организацию мультпроизводства в США. Учитывая планирование строительства нового здания для к/с «Союзмультфильм», стоит обратить внимание на постановку дела в студиях «У. Дисней продакшен» и «Ханна-Барбера» именно в инженерно-техническом аспекте.

¹⁷ Журналист-международник Мэлор Стуруа регулярно выступал по ТВ с рассказами об американском быте и образе жизни.

¹⁸ 3-й Нью-Йоркский мультфестиваль стал последним.

3. Американская мультипликация достигла заметных результатов в использовании новой техники, что позволило сократить трудоемкость и стоимость производства. Большие перспективы открывает применение ЭВМ — в этой области американцы накопили уже большой опыт. У нас предпринимаются некоторые шаги (напр., в Харькове¹⁹), но пока что слишком медленно и кустарно. Мы могли бы совместно с НИКФИ²⁰ заняться этим: дело стоящее. Важно только, чтобы инженеры и художники работали сообща.

4. Школа «классической» мультипликации на студии Диснея выработала методику обучения, представляющую ценность и для нас. Желательно изучить эту методику, ознакомиться с конспектами лекций и учебной программой.

5. Помимо личных контактов (возможности которых ограничены), очень полезно наладить обмен мультпрограммами для информационного показа. Такое пожелание высказывали и американские мультипликаторы, в частности Б. Джонс — нач[альник] отдела рекламы и внестудийных связей к/с Диснея. Единственно, что их смущает, — транспортные расходы.

6. Очень интересна система организации творческого процесса на студии Диснея. В творческом плане она имеет большие преимущества. Хотелось бы опробовать ее и у нас в порядке эксперимента. Есть вещи, которые и не нуждаются в проверке. Например, введение должности «главный мультипликатор», расширение подготовительного периода для полнометражных фильмов и установление для них особого производственного режима. <...>

Ф. Хитрук [подпись]

Засл[уженный] деят[ель] искусств РСФСР

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 6. Ед. хр. 106. Л. 57–70.
2. Любимова О. Кузнец кадров // Политический журнал. 2005. № 20 (71). С. 60–69.
3. Хржановский А. Ю., Хитрук Ф. С. Беседы при полной луне // Киноведческие записки. 2001. № 52. С. 59–97.
4. Хитрук Ф. С. Рассказы об аниматорах // Киноведческие записки. 2005. № 73. С. 204–211.
5. Хитрук Ф. С. Профессия — аниматор: в 2 т. Т. 1. / сост. Михайлин Ю. М.: Гаятри, 2007. — 304 с.
6. Хитрук Ф. С. Профессия — аниматор: в 2 т. Т. 2. / сост. Михайлин Ю. М.: Гаятри, 2007. — 304 с.
7. Beckerman H. Looking at festivals // Filmmakers Newsletter. 1975. Vol. 9. No. 2. P. 36.
8. Culhane J. What's New in Animated Films? Sex, Gluttony and Computers // New York Times. 1975. Oct. 19. P. 17.
9. Молтин Л. О мышах и магии. История американского рисованного кино / пер. с англ. Ф. С. Хитрук. М.: Издательство Дединского, 2018. — 640 с.
10. Проблемы синтеза в художественной культуре / ред. А. В. Прохоров, Б. В. Раушенбах, Ф. С. Хитрук. М.: Наука, 1985. — 286 с.
11. Корнацкий Н. Н. Приключения электроники. К истории компьютерной анимации в СССР // Искусство кино. 2022. № 9–10. С. 321–240.

19 В 1974 году харьковский кинолюбитель Евгений Мамут снял один из первых в СССР компьютерных мультфильмов «Рисует ЭВМ. Азбучная истина» (1974). О его встрече с Хитруком см.: [11].

20 Научно-исследовательский кинофотоинститут — советский монополист в разработке кинотехники.

REFERENCES

1. RGALI. F. 2469. Op. 6. Ed. hr. 106. L. 57–70.
2. Lyubimova O. *Kuznec kadrov* [Source of man power]. *Politicheskij zhurnal*, 2005, no. 20 (71), pp. 60–69.
3. Khrzhanovsky A., Khitruk F. *Besedy pri polnoj lune* [Conversations under the full moon]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2001, no. 52, pp. 59–97.
4. Khitruk F. *Rasskazy ob animatorah* [Stories about animators]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2005, no. 73, pp. 204–211.
5. Khitruk F., Mikhaylin Y. (ed.). *Professiya — animator: v 2 t. T. 1* [Profession — animator: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Gayatri, 2007. 304 p.
6. Khitruk F., Mikhaylin Y. (ed.). *Professiya — animator: v 2 t. T. 2* [Profession — animator: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Gayatri, 2007. 304 p.
7. Beckerman H. Looking at festivals. *Filmmakers Newsletter*. 1975, vol. 9, no. 2, p. 36.
8. Culhane J. What's New in Animated Films? Sex, Gluttony and Computers. *New York Times*. 1975, Oct. 19, p. 17.
9. Maltin L. *O myshakh i magii. Istorija amerikanskogo risovannogo kino/per. s angl. F. S. Hitruk* [Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons. Transl. by F. Khitruk]. Moscow: Izdatelstvo Dedinskogo, 2018. 640 p.
10. *Problema sinteza v khudozhestvennoy kul'ture/red. A. V. Prokhorov, B. V. Raushenbakh, F. S. Khitruk* [The problem of synthesis in artistic culture. Eds. A. V. Prokhorov, B. V. Raushenbakh, F. S. Khitruk]. Moscow: Nauka, 1985. 286 p.
11. Kornatsky N. N. *Priklyucheniya elektroniki. K istorii kompjuternoy animatsii* [Adventures of electronics. On the history of computer animation in the USSR]. *Iskusstvo kino*. 2022, no. 9–10, pp. 221–240.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Корнацкий Николай Николаевич — кинообозреватель газеты «Ведомости», выпускник аспирантуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

E-mail: kornatskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4258-4935

ABOUT THE AUTHOR

Nikolay N. Kornatsky — a film critic for newspaper “Vedomosti”, postgraduate of Lomonosov Moscow State University.

E-mail: kornatskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4258-4935

Статья поступила в редакцию: 25.12.2022

Отредактирована: 01.02.2023

Принята к публикации: 13.02.2023

Received: 25.12.2022

Revised: 01.02.2023

Accepted: 13.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Корнацкий Н. Н. Студия «Дисней» в 1975 году: рассказывает Ф. С. Хитрук // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 146–166.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166

FOR CITATION

Kornatsky N. N. Disney Studio in 1975: Fyodor Khitruk reports. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 146–166.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-146-166

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186
УДК 792.075+792.09

Н. А. Зверева
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0000-4222-5636

О Марии Осиповне Кнебель и методе действенного анализа

АННОТАЦИЯ

В мае 2023 года исполняется 125 лет со дня рождения Марии Осиповны Кнебель. В преддверии юбилейной даты ученица Марии Осиповны, выдающийся театральный педагог, профессор кафедры режиссуры драмы ГИТИСа, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения Наталья Алексеевна Зверева делится своими воспоминаниями о совместной работе с Марией Осиповной в 1971 году над постановкой пьесы А. Н. Островского «Таланты и поклонники» в Московском академическом театре имени Вл. Маяковского. Этот спектакль Мария Осиповна называла самым любимым из всех поставленных ею. На примере работы выдающегося режиссера над этой постановкой в статье прослеживаются некоторые особенности ее репетиционной работы.

Метод работы Марии Осиповны, основанный на действенном анализе пьесы, последнем гениальном открытии К. С. Станиславского, как называла его Кнебель, был получен непосредственно из рук самого автора. Развитию метода, введению его в практику театра и театральную педагогику Мария Осиповна посвятила многие годы своей жизни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. О. Кнебель, «Таланты и поклонники», театр имени Вл. Маяковского, актерский этюд, действенный анализ, К. С. Станиславский.

Natalya A. Zvereva
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-4222-5636

About Maria Osipovna Knebel and her method of effective analysis

ABSTRACT

May 2023 marks the 125th anniversary of Maria Osipovna Knebel's birth. On the eve of this anniversary, Natalya Alekseevna Zvereva, Knebel's student, outstanding theatre teacher, professor at the Department of Drama Directing at GITIS, Honored Art Worker of the Russian Federation, and Ph.D., shared her memories of working together with Maria Osipovna in 1971. It happened during the production of the play by A. N. Ostrovsky, "Talents and Admirers," at the Moscow Academic Theatre named after Vl. Mayakovsky. Maria Knebel called this performance the most beloved of all the productions staged by her. Using the example of Knebel's work on this production, the article traces some unique features of her rehearsal and pedagogical approach.

Her method of work was based on an effective analysis of the play. She obtained this last brilliant discovery of K.S. Stanislavsky (as Knebel herself described it) directly from him. Maria Knebel devoted many years of her life to this method's development, along with its introduction into theatrical practice and pedagogy.

KEYWORDS

M. O. Knebel, "Talents and Admirers", Moscow Academic Theatre n. a. Vl. Mayakovsky, acting sketch, action analysis, K. S. Stanislavsky.

Молодые начинающие режиссеры, встречаясь со мной, часто просят поговорить с ними о Марии Осиповне Кнебель, об особенностях ее работы с актерами и, в частности, о методе действенного анализа пьесы и роли. В ответ я обычно отсылаю их к давно уже рассказанному самой Марией Осиповной в ее статьях и книгах и напоминаю, что она часто предупреждала об опасности превращения метода в некую догму. На это мои собеседники обычно отвечают, что книги Марии Осиповны, разумеется, читали, в догму, конечно, ничего не собираются возводить, но теория — это одно, а реальная жизнь — совсем другое, и что им хочется просто поговорить со мной, много лет работавшей с Кнебель. В результате, так или иначе, разговор, вернее беседа, все же завязывается.

С Марией Осиповной Кнебель связан огромный период, пласт, объем (не знаю, как сказать) моей жизни. Это обучение-работа (именно так!) в течение почти четверти века на руководимом ею курсе в ГИТИСе (я поступила в аспирантуру, уже отучившись у великого Андрея Михайловича Лобанова, а после его смерти — у яркого, блестящего мастера Андрея Александровича Гончарова); это помощь ей при постановках четырех театральных спектаклей, где она числила меня своим сорежиссером; это, что не менее важно, постоянное человеческое, а не только профессиональное, общение с ней. Впрочем, не знаю никого другого, у кого личностное было бы так сплетено с профессией — сплетено неразрывно, увлекательно, иногда причудливо. Но побеседовать об этом, наверное, следует чуть позже.

Для начала лучше всего поговорить о действенном анализе пьесы, последнем гениальном открытии Станиславского, как называла его Кнебель, получившая этот метод непосредственно из рук первооткрывателя, когда работала его помощницей в Оперно-драматической студии. Развитию метода, введению его в практику театра Мария Осиповна посвятила многие годы своей жизни. В статье «О действенном анализе пьесы и роли» она пишет о нем подчеркнуто просто: «Речь пойдет о репетиционном приеме, предложенном Станиславским <...>. Суть этого приема, если изложить ее в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом» [1, с. 44]. Зададимся вопросом: что именно включает в себя «определенный предварительный разбор» и сколь долго он может длиться?

Обычно в этом месте нашей беседы мнения ее участников разделяются. Кто-то утверждает, что это процесс достаточно подробный, требующий времени, для кого-то он короток и на нем можно долго не задерживаться.

Разумеется, здесь возможны самые разные пути и сроки. Все зависит от пьесы, индивидуальности режиссера, особенностей его творческого воображения. Но как бы ни складывался этот период, Кнебель подчеркивает его необходимость: этюду «должен предшествовать важный этап работы над пьесой, который Станиславский назвал “разведкой умом”» [1, с. 55], и сразу за этим цитирует Станиславского: «По заготовленным разведкой путям направляется творческое чувство» [2, с. 228].

Так, опираясь на Станиславского, Кнебель справедливо соединяет в анализе пьесы разум и чувство, познание интеллектуальное и эмоциональное, превращая «предварительный разбор» в творческий процесс постепенного формирования замысла будущего спектакля.

Разумеется, это еще не замысел во всей его полноте и сложности, это скорее его предчувствие, потребность как можно точнее ощутить и сформулировать эмоциональную тему будущего спектакля, говоря языком терминов, его «сверхзадачу». (Кстати, я не помню, чтобы, работая в театре, Мария Осиповна пользовалась этим словом — хотя в ГИТИСе такое случалось, — она терминов вообще не любила.) Без этого для Кнебель невозможно было не только начинать репетиции, но даже сделать точное распределение ролей в будущем спектакле.

Успевают ли молодые режиссеры, работающие в современном театре, увлечь или хотя бы заинтересовать актеров, выходящих на этюды, темой будущего спектакля? Создается ощущение, что не у всех и не всегда это получается. Тому есть много причин, отнюдь не только творческих, но и организационных, зависящих от «бытия» конкретного театра, от качества предложенной драматургии и, наконец, от сроков, отпущенных для работы. Известно, что молодые режиссеры, особенно дипломники, как правило, получают в свое распоряжение и не самую интересную драматургию, и короткие сроки для постановки. Но об этих причинах надо говорить и писать отдельно.

Хорошо помню, как Мария Осиповна говорила ученикам, что нельзя брать к постановке пьесу, если она не вызывает в них никакого душевного отклика. Сама она такую драматургию отвергала.

Мне посчастливилось помогать ей в работе над «Талантами и поклонниками» на сцене театра имени Вл. Маяковского. Я уже писала о постановке «Талантов» [3], но об этом стоит рассказать более подробно. Мария Осиповна неслучайно называла спектакль самым любимым из всех поставленных ею, и думаю, что на его примере можно отчетливо проследить некоторые особенности ее репетиционной работы.

Она мечтала поставить эту пьесу. Это была пьеса об актерах и их судьбах. Это был мир ее мыслей, ее чувств, ее души.

Кнебель хотела рассказать в спектакле о счастливой и одновременно трагической влюбленности талантливой актрисы в прекрасное искусство театра — влюбленности, требующей иногда почти непосильных жертв.

Театр и то, что терпят и чем жертвуют во имя него, — так ощущала Мария Осиповна основной драматический конфликт пьесы. Главной в характере Негиной должна была стать одержимость театром, потребность играть, максимально выражая себя на сцене. Только сцена, призвание заставляют Негину расстаться с Мелузовым и уйти к Великатову, пообещавшему ей тот театр, о котором она мечтает.

А между тем спектакля могло и не быть. Ведь мы начинали работать над ним в Центральном детском театре, главным режиссером которого Мария Осиповна была в то время, однако в самом начале репетиций ей пришлось оттуда уйти из-за давних неизжитых конфликтов с директором театра. Вскоре после

ухода из ЦДТ вышла книга Марии Осиповны «Вся жизнь» [4]. Она подарила мне ее с надписью: «На память о ГИТИСе... о несостоявшихся “Талантах”, для которых мы не нашли нужных нам поклонников». Это был грустный период.

Но поклонники, к счастью, нашлись: позвонил Андрей Александрович Гончаров и предложил поставить пьесу у него в театре имени Вл. Маяковского. «Промысел Божий! Все, что ни делается, — все к лучшему», — прокомментировала Мария Осиповна предложение Гончарова, и мы начали прерванную работу в другом театре. Мы снова распределили роли в пьесе, а затем, еще до начала репетиций, познакомили наших артистов с эскизами оформления, сделанными замечательным художником Юрием Ивановичем Пименовым.

Творческое содружество Кнебель и Пименова длилось многие годы. Художественный строй пименовских декораций всегда обогащал и развивал замысел режиссера. А декорации к «Талантам и поклонникам» можно считать одними из лучших среди театральных работ Юрия Ивановича. Он любил атмосферу театра; часто бывал на репетициях, бродил за кулисами, посещал цеха: швейный, бутафорский, столярный. Недаром через несколько лет после работы над «Талантами» вышла его книжка «Таинственный мир зрелищ» [5].

Мы много говорили с Кнебель о том, как представляется нам сценическое решение спектакля, о том, что оформление не видится бытовым, что ему должна быть присуща театральность, об образе каждой сцены в отдельности. Потом я заболела и, к сожалению, не смогла присутствовать при подробном разговоре Кнебель и Пименова. Неожиданно скоро Юрий Иванович позвал нас к себе в мастерскую смотреть эскиз. Это не был карандашный или живописный набросок. Эскиз был написан маслом на довольно большом холсте. Мы смотрели на него и молчали. В нем было решение всего спектакля и образно, и технически совершенное, и одновременно это была живопись, прекрасная сама по себе безотносительно к спектаклю, — живопись Ю. И. Пименова. В эскизе было все то, о чем мы говорили с Марией Осиповной, но и много-много больше того. В нем была манящая, затягивающая атмосфера будущего спектакля.

Когда мы вышли из мастерской на улицу, я спросила у Кнебель: «Как вы сумели так все объяснить? Что вы ему сказали?» — «Ну все, о чем мы с тобой говорили, конечно. И еще я сказала ему: понимаешь, Юра, главное — это должен быть *театр*». Надо было слышать, как произнесла она это короткое слово, как выдохнула его, сколько сумела в него вложить, каким оно стало емким! И все это услышал, понял, почувствовал Юрий Иванович. Все это было в его эскизе.

Об оформлении «Талантов и поклонников» впоследствии говорили много, и, кажется, все без разногласий находили его интересным. «Перед нами, во всю свою таинственную глубину, во всей своей прекрасной обыденности открылась сцена, — писала критик А. Михайлова. — <...> Зритель увидел теперь всю сцену — вплоть до коричнево-красной задней кирпичной стены с трубами отопления, с вертикалями тросов, софитами, полуопущенными штанкетами; с приставленными “в несколько слоев” к этой стене декорациями из разных спектаклей <...>. А слева и справа от рампы к арбьерсцене уходили

ряды столиков с зажженными лампами и канделябрами. Они еще более подчеркивали глубину этого пространства, масштабы сцены, ее таинственность, ее готовность к превращениям. . . Это был прекрасно организованный натюр-морт — огромная композиция, искусно составленная из реальных вещей театра, объединенных любовью к той его стороне, которую не видит обычно зритель» [6, с. 82–83].

Художник создавал на сцене таинственную, манящую атмосферу театра независимо от того, где происходило действие: непосредственно в театре, в комнате Негиной или на вокзале. Пименов подчеркивал условность оформления, обнажая изнанку декораций, но это закулирье, эта театральная «кухня» были опоэтизированы художником.

«Поэтический хаос» театра должен был все время окружать Негину. Она была в нем, и она не могла жить без него.

Главным для режиссера стал образ театра — с его поэзией, манкостью и одновременно жестокостью, с его редкими праздниками и нелегкими буднями, со всем тем, к чему была так велика «душевная причастность» — по замечательному выражению Н. А. Крымовой — самой Марии Осиповны.

Вскоре мы познакомили актеров и с музыкой, написанной для спектакля прекрасным композитором Г. С. Фридом. Его партитура гармонично соединялась с декорациями художника. Бытово никак не оправданная, откровенно условная, она стала важнейшим компонентом театральной атмосферы.

Музыка пронизывала спектакль: в ней звучала и тема волшебства театра, и горькая драматическая тема неизбежных компромиссов, и легкая заманчивая тема соблазнов, предлагаемых Великатовым. Все участники спектакля ее оценили и полюбили.

Таким образом, еще до первых репетиций актеры уже могли ознакомиться и с художественным, и с музыкальным оформлением спектакля, ощутить его образный строй и свойственную ему «природу чувств». Такая возможность, к сожалению, нечасто предоставляется в театре. Это знакомство с художественным и музыкальным образом создаваемого спектакля, несомненно, положительно отразилось на атмосфере репетиций и первых этюдных импровизациях.

Но самым важным этапом, предшествующим этюдным пробам, является разбор пьесы по основным событиям.

В автобиографической книге «Вся жизнь» Кнебель пишет, вспоминая уроки Станиславского: «Взамен поисков “кусков” пьесы и роли, мельчивших драматургический материал, родилось учение о “событиях”, или, как говорил Константин Сергеевич, “действенных фактах”, которые являются истинными двигателями происходящего в пьесе. Нахождение не внешних, а истинных, глубинных, определяющих событий пьесы — дело очень сложное. Только с годами я поняла истинную его сложность. Но уже тогда мне было ясно, что Константин Сергеевич ставит процесс и результат этюда в полную зависимость от верного анализа событий. < . . . > Меня очень увлекло тогда определение событий в пьесе. Мне это давалось трудно — я все время мельчила события. < . . . > Почти всегда он предлагал сокращать список событий, доводить до минимума,

чтобы, как он говорил, увидеть пьесу крупно, с «птичьего полета»» [4, с. 254–255]. Надо заметить, что этому же умению ощутить пьесу целиком Мария Осиповна учила своих студентов-режиссеров в ГИТИСе.

Мария Осиповна любила говорить, что события — это всегда острый «конфликт между бытием и долженствованием человека». Конфликт, который вызывает необходимость в поступках, побуждая, а иногда принуждая человека к действиям.

Именно через цепь главных событий выражается замысел спектакля.

Главным событием первого акта пьесы А. Н. Островского Кнебель считала предстоящий бенефис Негиной, создающий для нее неразрешимые проблемы и вызывающий острые конфликты с окружающими. Вокруг этого события строились этюдные импровизации актеров, которые требовали от каждого участника конкретных активных действий. С их началом «репетиционный» прием превращался в метод действенного анализа.

Этот сложный момент иногда вызывает тревожные размышления у начинающих режиссеров. Впрочем, роль верно найденного события обычно не отрицается, но, по утверждениям некоторых из них, бывает так, что событие определено правильно и актеры соглашаются с ним и теми действиями, которые оно порождает. Однако этюд превращается в некую схему — все вроде верно, только скучновато, а поведение актеров формально.

Но Кнебель всегда подчеркивала, что воображение актера при восприятии события должно быть свободно в деталях и нюансах, выбор которых является привилегией его актерской индивидуальности. Она умела «раскручивать» конфликтную ситуацию события по всем направлениям, находя точные для каждого актера мотивы, побуждения и оправдания для его поведения. Ведь каждое событие имеет свое пространство, на котором оно зарождается, вызревает, развивается, и это пространство должно быть «обжито» актером.

Она говорила, что Станиславский, возможно, неслучайно предпочитал называть событие пьесы «действенным фактом», так как «действенный факт» — понятие как бы более объективное, драматургическое, а событие — более личностное, субъективно-эмоциональное.

По сути, каждый режиссер должен превратить «действенный факт» пьесы в событие его замысла, а главное, каждый актер должен найти свою личную «причастность» к происходящему. «А если этого не происходит?» — может спросить кто-то, как иногда я спрашивала у Кнебель. Она, посмеиваясь, отвечала, что надо уметь ждать и терпеть, постоянно «подкармливая» актерское воображение. Как правило, ее терпение вознаграждалось, но, вероятно, случались и огорчения. На одном из ее режиссерских уроков в ГИТИСе я дословно записала за ней: «Актера тем или иным путем, но надо увлечь. Можно иногда разбиться в лепешку и не увлечь. Режиссер топит печь самим собой, но можно сгореть, ничего не добившись». Впрочем, присущая ей мудрость позволяла не застревать на огорчениях, она умела извлекать из них уроки, и, что касается этюдов, Мария Осиповна всегда повторяла: если этюд «не заладился», главное — найти ошибку и суметь ее исправить.

Другое дело — после долгой, мучительной работы понять, что ошибка не исправима: она в неверном выборе актера, поэтому проблема точного распределения ролей была для нее важнейшей.

Кнебель прекрасно умела «проецировать» роль на индивидуальность актера. В умении чувствовать актерскую индивидуальность и соотносить ее с замыслом будущего спектакля заключалась одна из самых сильных сторон ее режиссерского дарования.

Надо отдать должное Гончарову: он позволил Марии Осиповне распределить роли в спектакле так, как ей хотелось. В нем играли прекрасные актеры: М. Штраух, В. Орлова, А. Лазарев, И. Охлупин, В. Самойлов, Г. Анисимова. Однако актрису на роль Негиной Кнебель привела с собой из ЦДТ, твердо объяснив Гончарову, что в театре Маяковского нет необходимой для этой роли индивидуальности (что породило свои сложности в дальнейшем при выпуске спектакля).

Обладая немалым актерским опытом, Кнебель понимала, как важно для артиста в каждой роли открывать новые грани своей творческой личности. Случалось, распределяя роли, она даже озадачивала актеров неожиданностью своего выбора. Хорошо помню, как замечательный актер Александр Лазарев изумился, узнав о своем назначении на роль Мелузова. Ему казалось, что Мелузов — это некий беспомощный идеалист, что даже в самой фамилии его есть нечто «слабое» и что к нему — резко конфликтному «громиле почти двухметрового роста, который и подрасться может, если надо», как он говорил о себе, — роль не имеет никакого отношения. «Это как раз то, что нужно», — парировала Кнебель. Ей нужны были присущие Лазареву мужское обаяние и воля. Нужен был Мелузов, которого трудно не любить, в котором ощущалось бы глубокое чувство к Негиной, сочетавшееся с верой в правоту своих идеалов и неприятием компромиссов. Кажется, в начале работы Лазарев не очень поверил режиссеру, затаив некоторые сомнения в душе, но в дальнейшем оценил выбор Кнебель, поняв, что его не заставляют «играть в поддавки».

Еще менее была готова согласиться на роль Домны прекрасная актриса Вера Орлова. Ей, еще недавно лирической героине, предлагалось играть мать Негиной, какую-то «старуху» Домну Пантелеевну. Показывая на фотографию О. О. Садовской, знаменитой исполнительницы этой роли — старуха в платке, фартуке, деревенской кофте, существо темное и одновременно хитроватое, — Орлова предупредила: «Я так не сумею» (в подтексте слышалось: «И не хочу. И не буду!»). Но, опираясь на обстоятельства, найденные в тексте, Кнебель объясняла, что Домна — вдова музыканта, игравшего на флейте в театральном оркестре; вся жизнь ее прошла около театра, при театре. Домна уже многому научилась: шить для дочери театральные костюмы, перелицовывая и перекраивая одно и то же платье, держать в порядке плохонькие квартирки, пряча за театральными афишами с именем Негиной дыры на дешевых обоях, отваживать ее наглых поклонников. Это уже не деревенская баба, но бойкая, озорная мещаночка: «Озорство во мне есть, это уж греха нечего таить!» [7, с. 212]. Способ выживания с помощью бойкой манеры лицедейства — вот чем увлекала Кнебель актрису.

Обаятельное, озорное лицедейство окрасило все поведение Домны-Орловой. И актриса впоследствии совсем не жалела, что согласилась на эту роль, принесшую ей настоящий успех. Думаю, что только режиссер, полжизни своей отдавший актерской профессии, в состоянии так понимать, так видеть насквозь актеров, с которыми работает.

А. А. Гончарову, только недавно ставшему главным режиссером театра имени Вл. Маяковского, было очень интересно и важно узнать, как воспримут метод действенного анализа с его импровизационно-этюдным способом работы актеры, привыкшие к жестко-постановочной режиссуре Н. П. Охлопкова.

В своей статье, посвященной памяти М. О. Кнебель, он писал: «... приход Кнебель был очень важен для Театра им. Маяковского, я даже думаю, что гораздо важнее явления М. Захарова, который, ставя “Разгром” в эстетике Мейерхольда, дал возможность актерам вспомнить привычные с охлопковских времен навыки. Мне же была необходима Кнебель с ее способностью <...> влезать в человеческую плоть актеров. <...> Первоначальный этап работы всегда был самой сильной стороной творчества Марии Осиповны, здесь она умела покорять» [8, с. 30].

К этюдам актеры относились по-разному: одни с интересом, другие — не скрывая некоторого скепсиса, привычно пряча под легкой иронией неуверенность в собственных пробах. Но и они, постепенно освобождаясь, все больше увлекались этой первой свободной проверкой своего поведения в роли.

Вся пьеса была пройдена этюдами от начала и до конца.

Мария Осиповна всегда старалась не перегружать первые предэтюдные разборы многочисленными нюансами, но акцентировала важность и неизбежность развивающегося конфликта, отмечала самые главные изменения в поведении действующих лиц. Кроме того, она обычно просила актеров не спешить — «возьмите себе право на неторопливость», — а сосредоточиться на том, чтобы по-настоящему видеть и слышать партнера. Она говорила, что главная беда этюдов заключается обычно в отсутствии настоящего восприятия, а значит, и в отсутствии подлинного взаимодействия. Сама она и в жизни, и в работе обладала великим даром восприятия, талантом видеть, слышать, внимать, ничего не пропуская. И что самое поразительное, в этом даре точнейший анализ сочетался с почти наивной непосредственностью.

Мы обе с волнением ожидали первый этюд по начальной сцене пьесы, игравшийся М. Штраухом и В. Орловой. Все присутствующие на репетиции артисты тоже замерли в напряжении: что получится? Нас обеих поразило, с какой спокойной легкостью вышел на первый этюд Штраух, хотя сцена была трудной: большой сложный диалог Нарокова с Домной Пантелеевной. Нароков появляется в доме Негиной, чтобы вручить ей собственноручно переписанную бенефисную роль, но застает дома лишь мать актрисы.

Встречаются бывший барин, влюбленный в театр, потративший на него все свое состояние и об этом не жалеющий («... счастье, что я делал любимое дело» [7, с. 214]), и озорная мешаночка, утверждающая, что нет в этом театре «ничего хорошего, кроме дурного» [7, с. 215], и подсмеивающаяся над неудачником. Для Нарокова бенефис — это обожаемая им актриса в лучшей из ее ролей,

это гордость за ее талант, это праздник театра, которому отдана его жизнь. Для Домны — это позарез необходимые деньги, дающие наконец возможность расплатиться с долгами и хоть ненадолго вырваться из нищеты.

Кнебель вспоминала впоследствии: «Сыграл Штраух этюд превосходно! Свободно, спокойно, уверенно. Ему была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские убедительные доводы за свое право любить искусство и отдавать ему жизнь. . . Поразило, что, не зная слов, Максим Максимович твердо знает историю нароковской жизни, знает ее досконально. . .» Но кажется, что надо отдать должное и Орловой: она сумела увидеть, услышать партнера и найти в нем то, что вызывало в Домне протест и насмешки. Этот первый этюд, убедительно сыгранный двумя признанными мастерами театра, сыграл свою роль в приятии действенного анализа.

В соответствии с главной эмоциональной темой спектакля определялись главные события каждого акта.

Весь первый акт проходил под знаком «предстоящего бенефиса»: впереди бенефис — самое важное событие в жизни актрисы. А играть не в чем! Не в чем выйти на сцену! И денег на костюм нет! И кроме того, Негина уже неделю не играла («. . .меня публика и забыла совсем» [7, с. 237]). И уже теряется вера в себя, уже гложет страх провала, и все мысли об одном: бенефис, роль, костюм и опять бенефис.

А в дом приехал с предбенефисным визитом князь Дулебов, и надо поддерживать пустой, скучный разговор с человеком, не помнящим даже хорошо названия спектаклей, в которых она играет, и до усталого сознания не сразу доходит, что противный старик приехал ее купить, суля большие деньги, и что ссора с ним может погубить ее бенефис.

И когда наконец поняв цель визита, Негина выгоняет князя, задыхаясь и захлебываясь слезами, она кричит и плачет не только потому, что оскорблена грязным предложением, но и потому, что нервы ее и без того натянуты, напряжены, кричит не только от обиды, но и от усталости, отчаянья, от страха за исход предстоящего бенефиса.

Болезнь тема «предстоящего бенефиса» проходит через все последующие сцены первого акта. Это и скандал с матерью, разгневанной ссорой дочери с влиятельным «поклонником», и встреча с Мелузовым, напротив, утверждающим, что она поступила совершенно правильно. И приход Великатова и Смельской, которой достаточно глянуть на попытку «соорудить» хоть какой-то костюм, чтобы сделать неутешительный вывод: «Все это, душа моя, не годится» [7, с. 230]. И, конечно, неожиданная помощь Великатова, приславшего через Смельскую необходимую для костюма материю. Так события этих сцен нанизаны на стержень главного события акта — «предстоящий бенефис».

Главным событием второго действия пьесы стал «срыв бенефиса», организованный мстительным князем Дулебовым: бенефис Негиной намеренно не анонсируется, а значит, и билеты на него почти не раскупаются зрителями. Ни попытки Негиной усюветить антрепренера, ни решительные протесты Мелузова против творящейся несправедливости ни к чему не приводят.

И только вмешательство Великатова, его «благородный жест» — он сам покупает большую часть билетов, вызывая ажиотаж среди окружающих, — помогает спасти дело. Бенефис спасен! Но антрепренер не продлевает контракт Негиной — она остается без театра...

«Успех бенефисного спектакля», победа актрисы над интригами, страхами, волнением, «творческая победа» стала главным событием третьего акта. Сцена эта начинается словами Негиной: «Ох, устала!» [7, с. 257] — и дальше следует, казалось бы, обычный будничным разговор обо всем понемногу: о том, как мало остается из бенефисных денег, если расплатиться с долгами, о том, что нет гардероба, а без гардероба куда же деться, о том, как «надоело нищенство», и т. д.

В зависимости от замысла спектакля различные обстоятельства могут стать важными для решения и актрисы в этой сцене. Возможно, что главной темой станет безвыходность положения Негиной: бенефис с оглушительными аплодисментами, цветами и подарками прошел, и осталась только усталость и тяжелая неопределенность будущего. Нет денег, нет места («А куда поедешь, кого я знаю?» [7, с. 259]). Тогда основной для Негиной в сцене «после бенефиса» станет несправедливость жестокой и злой интриги, лишаящей ее театра. Это будет грустный вечер после радостного праздника и горький трезвый разговор о дальнейшей судьбе.

Однако Кнебель считала, что главным для Негиной в этой сцене должен стать ее прошедший бенефис: она все еще в мыслях о спектакле, о роли, она еще не дома, еще на сцене, еще произносит текст, слышит реплики партнеров и особую тишину замершего зала и аплодисменты. Она говорит с матерью о нищете, долгах и деньгах, но ничто не в состоянии сейчас расстроить ее и уничтожить ощущение счастья. И, отвечая матери, она все время прислушивается к своему внутреннему миру, который так силен и ясен в ней. (В этом было, пожалуй, что-то от характера самой Марии Осиповны, говорившей, что беды неизбежно приходят, но, если возникает праздник, ему надо уметь радоваться.) Негина чувствует себя сильной в этот момент, потому что верит в свое призвание, в свой дар.

Режиссеру важно было подчеркнуть конфликт между обыденными повседневными разговорами, которые велись почти машинально, и потребностью Негиной сохранить свой внутренний мир.

Кнебель любила повторять, что хорошие актеры отличаются прежде всего умением полностью сосредотачиваться на важнейшем для восприятия события, долго существуя «на шлейфе» его, и тем дольше удерживать это событие, чем оно крупнее и значительнее.

Только неожиданное письмо Великатова, предлагающего создать для нее театр, где она сможет стать полной хозяйкой, заставляет ее отозваться, вспомнить, что, несмотря на все радости ее успеха, она — никто, актриса без театра.

«Узел» в жизни Негиной, в котором переплелись ее одержимость сценой и невозможность существовать в атмосфере интриг и травли, затягивался все туже. Пока не стало ясно, что можно только разрубить его одним решительным ударом.

Таким ударом стало решение Негиной уехать с Великатовым, обещавшим создать ей тот театр, в котором она сможет полностью реализовать себя как актриса.

Поняв, что ее жизнь нераздельно связана со сценой, Негина выбирает свою судьбу, и этот выбор тоже во многом определяется главным событием акта — успехом прошедшего бенефиса. На вопрос Пименова о том, что ожидает Негину в будущем, Кнебель отвечала: «Негина испытала на себе все чары театра. Ей ведомы потрясения. Саша Негина никогда не будет счастлива, никогда не обретет покоя. Она испытает мгновения счастья только на сцене. Роль Негиной, с моей точки зрения, трагедийная. Она в самой себе несет отрицание какого бы то ни было благополучного конца».

Знаменательно, что, выслушав режиссера, Пименов ответил: «В общем-то все мы топим свою творческую печку самими собой».

Главным событием четвертого акта стало «прощание с прошлым», что являлось, по сути, осознанием своего права на сделанный выбор, на «посвящение себя сцене, профессии».

Вероятно, в пьесе Островского есть какой-то элемент недосказанности, и отношение Негиной к Великатову позволяет предположить возникающее увлечение. Но подчеркивать это в рисунке роли казалось режиссеру принципиально неверным, уводящим от главной темы спектакля.

Все обстоятельства роли Негиной группировались вокруг острых театральных проблем ее бенефиса. Остальное, в частности «благородные жесты» Великатова, существовало как бы на шлейфе главных событий.

Одержимость Негиной театром, потребность максимально выражать себя на сцене, ее возбудимость требовали особого нерва, ритма, остроты восприятия. И к этому Мария Осиповна осторожно подводила актрису уже на первых этюдах.

На одной из репетиций кто-то из актеров удивленно и даже с укором заметил, что неслучайно Островский дал своей героине фамилию Негина — значит, речь идет о существе нежном, трогательном. «А у вас она вспыльчивая, колючая». — «Спектакля о трогательной, нежной девочке и ее любовных переживаниях не будет. Будет спектакль об актрисе», — жестко, с несвойственной ей резкостью ответила Кнебель.

Сцена прощания Негиной с Мелузовым, неожиданно появившимся на вокзале, оказалась самой трудной для Александра Лазарева. Лазарев, работавший над ролью увлеченно и серьезно, никак не мог нащупать верную и органичную для него линию поведения. И режиссер, и актер сходились во мнении, что Мелузов должен пытаться остановить Негину перед непоправимым поступком. Но режиссер требовала внешней сдержанности, строгости, даже жесткости поведения. А для актера остановить означало убедить, удержать, не пуская даже силой тогда, когда бессильны всякие слова. В этом прежде всего виделся актеру протест Мелузова против происходящего. «Не заставляйте меня играть слабость и беспомощность, не лишайте меня активного действия», — говорил Лазарев.

Но сцена получалась суетливой и фальшивой, а главное, в ней действовал как бы другой Мелузов, не тот, каким он был в предшествующих этюдных

пробах. Во время послеэтюдного разбора Кнебель обратила внимание Лазарева на то, что большая часть текста в сцене принадлежит Негиной: ей необходимо убедить Мелузова в невозможности для нее поступить иначе, и она говорит много и торопливо (потому что до отхода поезда остались считанные минуты). Негину не надо силой удерживать и не отпускать, она хочет, чтоб ее поняли, ей поверили... Но Мелузов, каким он задумывался в спектакле, ощущает в поступке любимой женщины то высшее предательство, с которым нельзя смириться. Слушая ее доводы, он не может их принять.

Для Мелузова невозможно останавливать Негину ни уговорами, ни тем более силой. Он не станет возмущаться, увещевать, удерживать. Даже смотреть на Негину в эти минуты он не в силах, и она напрасно будет ловить его взгляд в надежде на понимание. И чем непроницаемее стена отчуждения, окружающая Мелузова, тем настойчивее, эмоциональнее Негина в своем стремлении пробиться, убедить, доказать.

Поняв, наконец, бесполезность своих усилий, Негина молит уже только о прощении. И хотя долго молчавший Мелузов все-таки отвечает ей: «Живи, как хочешь, как умеешь! Я одного только желаю, чтоб ты была счастлива. Только сумей быть счастлива, Саша!» [7, с. 277] — в этих словах нет прощения, а есть только желание прекратить напрасную и уже невыносимую для обоих муку.

И Негина, хотя и хватается за эти слова: «Так ты не сердисься? Ну, вот и хорошо... ах, хорошо!» [7, с. 277] — знает, что она просто цепляется за слова, что всю жизнь ей теперь нести груз непростительной своей вины.

Последующие этюды доказали справедливость сделанных Кнебель замечаний. Сцена перестала быть фальшивой, обретя необходимый драматизм. А Лазарев понял, что речь идет не о беспомощности Мелузова, а о том, что допускает и чего не допускает создаваемый им характер. И я помню довольное лицо Лазарева, несколько раз повторившего в конце репетиции: «Я понял! Я не про-ща-ю!»

Может показаться, что проблемы, касающиеся создания характера, поднимать в этюде несколько преждевременно, но для Кнебель поиски действий по отношению к событию были невозможны без понимания сути человека, эти действия совершающего.

Из актеров, занятых в спектакле, Кнебель была менее всего знакома с Владимиром Самойловым, репетировавшим роль Великатова и только недавно перешедшим в театр имени Вл. Маяковского из провинции. Самойлов репетировал тщательно и серьезно, но как-то излишне «осторожно».

Что движет Великатовым в желании завоевать Негину? Подлинная страсть или каприз? Большое чувство или прихоть? В какой мере он честен, обещая создать для Негинной достойный ее театр? Но даже получая, казалось бы, четкие ответы на эти вопросы, актер чувствовал себя несколько неуверенно, пока Кнебель не подсказала ему сущность великатовского характера. Ссылаясь на определение «зерна», данное Вл. И. Немировичем-Данченко, как направленности темперамента, она сформулировала «зерно» Великатова: «Игрок. Азартный игрок». У Самойлова заблестели глаза: «Игрок! Это интересно. Это многое объясняет».

Актер понял, что его чувство к Негиной сильно, захватывающе, даже мучительно, но это прежде всего страсть игрока, увлеченного самим процессом борьбы с соперниками. Он не просто добивается Негиной, он азартно выигрывает ее у других, и прежде всего у Мелузова, потому что с самой первой встречи с ним Великатов ощущает в студенте, смеющем верить в «высокие благородные замыслы», нечто, с чем невозможно смириться. Великатов неожиданно понимает, что девочке, помешанной на театре и влюбленной в нелепого идеалиста-студента, не интересен он со всеми своими миллионами. А настоящий игрок тем азартней включается в игру, чем больше в ней риска.

Великатов искренен в своем обещании создать для Негиной театр, в желании наслаждаться и гордиться ее успехами. Вероятно, он создаст его и будет вкладывать в него не только деньги, но даже страсть, пока не пресытится этой затеей и не увлечется новой, в которую его неминуемо втянет темперамент и инстинкт «игрока».

Удивительна была способность Кнебель после недолгого знакомства с актером найти слова, необходимые именно ему для раскрытия творческой индивидуальности. Кому-то другому «зерно», возможно, показалось бы непонятным, но не Самойлову. Оно помогло актеру, подключив его природный темперамент, наполнить все поведение внешне сдержанного Великатова азартной внутренней энергией. Будучи сама хорошей актрисой, Кнебель никогда не показывала, «как» и «какой», а умела точно и немногословно подсказать нечто самое важное для каждого. Просто рассказывая о роли, она неожиданно преобразилась, обретая несвойственную ей логику восприятия и мышления.

Как-то один из учеников сказал мне, что, репетируя этюдами, он никогда не касается вопросов характера, так как боится использования театральных штампов уже в самом начале работы. Организовав вокруг события острый конфликт, он просит актеров действовать в обстоятельствах этого конфликта, исходя из своего «я», своей человеческой сущности. Вероятно, возможен и такой путь: все зависит от темы, режиссерского замысла и актеров. Что касается Кнебель, то «я в предлагаемых обстоятельствах» этюда было бы искусственным тормозом в работе хотя бы потому, что, выбирая актера, она уже искала его сопричастность к роли, и редко в этом ошибалась. А побуждая актера к действиям, всегда знала, какие из них допускает и какие из них не допускает создаваемый характер (как это было в случае с Мелузовым).

Кроме того, она всегда говорила, что к роли ведут разные пути и есть актеры, открывающие себя прежде всего через характер и даже внешнюю характерность.

Уже после ухода Марии Осиповны я наткнулась на интересное высказывание известного литературоведа А. П. Чудакова о существовании двух типов писателей. Один из них можно условно назвать «сущностным» (к нему, например, относится Достоевский), другой — «формоориентированным» (здесь прежде всего вспоминается Гоголь) [9, с. 275–276].

Несомненно, что существуют разные типы артистов, с теми или иными преобладающими особенностями мышления, восприятия и воображения.

Их, как и писателей, можно, хотя и несколько условно, разделить на представителей «сущностного» и «формоориентированного» склада. Иначе говоря, на артистов, для которых необходимо прежде всего понять сущность воплощаемого характера: убеждения, идеалы, интересы, — и артистов, которым необходимо изначально зацепиться за элементы формы: ощутить особенности другой физической структуры, внешности, ритмов, привычек, пластики и т. д.

Кнебель понимала, что актеры иногда стесняются полно и открыто выразить в роли свой внутренний мир, что некоторым из них необходима для этого некая «маска», за которую можно «спрятаться». Она знала, что есть актеры, которых надо уводить от преждевременно возникшей и закрепляемой ими формы, и есть те, кому, напротив, надо ее подсказать, кому нужна эта «оправа» роли, чтобы обрести смелость для раскрытия собственной души. Поэтому ей было важно дать актеру в этюде попытку импровизационного самовыражения, выявления его творческого «я».

Кажется, что в самой Кнебель органично объединялись оба вышеобозначенных творческих типа и сочетание их очень помогало ей реализовать себя и в актерской профессии, и в педагогике, и в режиссуре. Это становится особенно ясно, когда перечитываешь ее книги, прежде всего «Всю жизнь». Думаю, что, к сожалению, не все из бывших учеников ее читали. Но некоторые — став постарше! — все же прочитали: «ЖЫзнь — это большое важное слово. Кнебель его так и произносила с “Ы”». Оно становилось крупнее. И ее книга тоже “Вся жЫзнь”. Я только сейчас начинаю понимать название этой книги», — пишет в своих воспоминаниях о Марии Осиповне ее ученик Михаил Чумаченко [10, с. 178–179].

Кнебель обычно не устанавливала никаких жестких правил или ограничений в предэтюдном разборе сцены: он мог быть достаточно подробным или лишь намеченным по линии основного конфликта, все зависело от замысла пьесы и актерских индивидуальностей. Главным было лишь точное понимание события: что происходит? Или «что случилось?»

Она не настаивала — особенно в первых этюдах — на точных глагольных определениях действий, но, оговаривая с актерами отношение к происходящему, точно направляла их воображение в ту область, которая эти действия порождала, и не любила задач и действий утилитарных и легко достижимых. Разумеется, Мария Осиповна умела подбросить актеру яркое действенное приспособление, но не спешила делать это в первых импровизациях, ей было важно развязать инициативу самого артиста, дать ему возможность нащупать что-то свое.

Но главное, каждая пьеса, над которой она работала, была для нее «сама жизнь», и все происходило в ней как в «самой жизни», и говорила она о действующих лицах как о хорошо знакомых людях. А студентов ГИТИСа, часто стремящихся сделать в своих работах нечто неожиданное, сверхоригинальное по форме, она, посмеиваясь, успокаивала: «Не думайте, что увлечение жизнью приведет вас к натурализму».

Кроме того, Кнебель обладала прекрасным даром создавать на репетиции атмосферу доверия, непринужденности, свободного творческого поиска. При этом с поразительной прозорливостью она мгновенно отличала подлинные муки творчества от актерского позерства и лености, скрывающихся под многозначительными раздумьями.

Человек легкого подвижного темперамента, сохранившая в работе, несмотря на возраст, живость, энергию, даже озорство, она особенно ценила в актерах способность к импровизации, творческую возбудимость. Недаром Кнебель начинала свой путь в театре со студии Михаила Чехова, постоянно напоминая своим ученикам, что «если актер усвоит психологию импровизирующего творца, он найдет себя как художник. Поэтому воспитывать актера надо в первую очередь как художника-импровизатора» [4, с. 54]. Как бы детально и подробно ни представляла Мария Осиповна ту или иную сцену, она всегда готова была принять все новое, свежее, что вносил в нее актер: каждую находку, неожиданно возникшее приспособление, интонацию, нюанс во взаимоотношениях она встречала счастливым блеском восхищенных глаз.

Мои ученики часто спрашивают меня: не возникали ли в процессе нашей совместной работы с Марией Осиповной конфликты? Случались иногда. Но это были скорее не конфликты, а неизбежные разногласия. Я была много моложе, нетерпеливее, и до прихода к Марии Осиповне училась у Гончарова, режиссера точного рисунка и яркой выразительной формы. На его уроках часто звучали фразы «Событие не выражено!» или «Сцена не выстроена». Я их тоже иногда произносила, когда мы оставались наедине, после, как мне казалось, не слишком продуктивной репетиции. Кнебель отвечала: «Спектакль не строят. Его творят. Надо иметь терпение». Но поспорив, мы обычно находили что-то, казавшееся нам обоим важным для дальнейшей работы. И если никаких следов обиды друг на друга не осталось, то это свидетельствует о благожелательности, мудрости и терпении Марии Осиповны, так же как и надпись, сделанная ею на одной из подаренных мне книг: «Ты умеешь, помогая, сохранять и растить свою творческую личность. Спасибо за все».

После периода этюдных импровизаций, в котором, как говорил Гончаров, Мария Осиповна «умела покорять», начались репетиции с авторским текстом, с поисками выразительных мизансцен, действенных приспособлений и, наконец, сценические репетиции во всем комплексе их сложных проблем.

Если сложности с этюдным методом были успешно преодолены, то некоторые сомнения по поводу режиссерской манеры работы у актеров все же появились, когда начались сценические прогоны «Талантов и поклонников». Конечно, при выпуске спектакля у актеров нередко появляется неуверенность и в себе, и в режиссерском решении. В данном случае она очевидно рождалась из-за отсутствия привычного для них постановочного диктата, из-за мягкости Марии Осиповны. Она говорила мне и Пименову, что актеры ждут режиссерского «допинга», к которому привыкли, не понимая, что все уже готово и без него, что им просто надо поверить себе и режиссуре.

После многих лет «допинга» поверить, что можно обойтись без него, было трудно. И актеры нервничали. Играя спектакль первый раз на зрителя, они, пожалуй, не слишком верили в его успех. И хотя по ходу действия они все больше ощущали живой отклик зрительного зала, все же долгие аплодисменты в финале, похоже, оказались радостной неожиданностью.

Однако в успехе был свой изъян. Гончаров считал, что необходимо заменить исполнительницу главной роли. Это было ударом для Марии Осиповны, считавшей, что индивидуальность Марианны Яблонской, с ее нервностью, резкостью, может вызывать споры, но она безусловно имеет право на роль Негинной.

Театр предложил ввести в спектакль молодую актрису Екатерину Градову, только что окончившую Школу-студию МХАТ. Актриса была введена, но отношения между Кнебель и Гончаровым накалились, и мы перестали бывать в театре.

Сложности и конфликты эти затянулись, к сожалению, надолго и окончились лишь после того, как Негину стала играть пришедшая к тому времени в театр замечательная Наталья Вилькина. «Таланты» шли в театре имени Вл. Маяковского много лет, пользуясь неизменным успехом. Неслучайно Кнебель называла этот спектакль самым любимым из всех ею поставленных. А конфликт между Кнебель и Гончаровым постепенно изжил себя. (Какое-то время спустя Гончаров даже пригласил нас поставить спектакль «Дядюшкин сон» по Достоевскому.)

Вспоминая «Таланты и поклонники», Гончаров писал, что в этом спектакле «было много удачных актерских работ. И стало понятно, что в Театр Маяковского пришла совсем иная культура, что актеры освоили что-то дотоле им неведомое. Работа с Кнебель оставила неизгладимый след в человеческой природе актеров» [8, с. 30].

Времена, в которые Мария Осиповна еще только начинала внедрение тогда для многих крамольного метода, давно прошли. Действенный анализ, давно перестав отпугивать даже самых консервативных режиссеров, еще при жизни Марии Осиповны начал развиваться ее учениками и последователями, обретая различные варианты и нюансы в соответствии с их индивидуальностями.

Так получилось, что еще в далеком 1964 году я помогала А. В. Эфросу в его работе над спектаклем по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь» в Московском театре имени Ленинского Комсомола, куда он только что был назначен главным режиссером.

Эфрос считался учеником Марии Осиповны, прекрасно владевшим секретами полученного от нее метода, доказательством чего служили его замечательные спектакли в ЦДТ. Придя в новый для него театр, он, естественно, стремился увлечь актеров своим способом работы.

Репетировал Эфрос блестяще. Я сидела, затаив дыхание: все было захватывающе интересно и... совершенно для меня неожиданно! Это был не тот метод, к которому я привыкла у Кнебель.

Почти не употребляя слово «событие», Эфрос точно раскрывал образную суть происходящего на сцене и предлагал актеру способ поведения, с помощью которого вскрывал необходимый конфликт. Он давал актеру четкие психологические и физические приспособления для осуществления действия,

опять же почти не употребляя этого слова, и, что особенно важно, его приспособления были удивительно свежими и современными. Это были актерские этюды на точный режиссерский рисунок сцены.

Потрясенная, я рассказала обо всем Марии Осиповне, на что она спокойно ответила: «Знаю. Но ведь у него хорошо получается, а победителей не судят. Хотя в этом, конечно, есть элемент формализма».

Признаюсь, я не скрыла, что влюбилась в «формализм» Эфроса. Мы долго спорили на эту тему. Я пыталась объяснить, что Эфрос прав: сразу, уже в первых этюдах, уводя актеров от затертых театральных красок, он перекрывает пути к штампу, предлагая свой свежий, современный ход. А Мария Осиповна отвечала, что это его ход, его готовые приспособления, не рожденные самим актером, и что его приспособления могут со временем стать его штампами, и, возможно, этюды скоро станут ему не нужны. (В этом она оказалась права — впоследствии Эфрос от этюдов отказался.)

Времена, конечно, меняются. Кнебель хорошо это знала, недаром она говорила своим ученикам в ГИТИСе: «Работайте как умеете, как чувствуете. Но не превращайте метод действенного анализа в догму. И не надо давить актера терминами. Режиссер обязан провести актера через свою логику разбора, но надо делать это, не поучая. Человек не любит, когда его поучают, в его натуре — “опрокидывать сентенцию”».

Кнебель понимала, что режиссер не должен заталкивать актера (да и себя самого тоже) в жесткие рамки «единственно верного» способа репетиций.

Иногда я спрашиваю наших учеников, пользуются ли они в работе с актерами методом действенного анализа. Они обычно отвечают примерно одинаково, что слова «метод», «анализ», «этюды» почти не употребляют, стараясь «не напрягать» актеров терминами, но после обязательного определения события и действий предлагают им немного поимпровизировать, на что актеры, особенно молодые, чаще всего соглашаются. Разумеется, результаты первых этюдов не всегда бывают убедительными, но ведь отрицательный результат — это тоже результат, и он нередко рождает у актера другую степень внимания и заинтересованности к последующей работе. Все соглашаются с тем, что другая степень творческой активности, некоего азарта, рождающаяся у актеров после удачных импровизаций, — самое главное достоинство предлагаемого метода репетиций. И, пользуясь этим, надо увлечь воображение актера ролью и замыслом будущего спектакля — той самой важной, волнующей проблемой, во имя которой он создается. А здесь термины вообще не нужны.

На книге, подаренной Марией Осиповной одному из своих учеников, она написала: «Берите от меня все, что я в состоянии дать Вам, и претворяйте по-своему, не выбрасывайте главного — что и во имя чего происходит в пьесе».

О чем? Во имя чего? — это были главные, неизменные вопросы Кнебель при работе над пьесой и спектаклем. Мария Осиповна стремилась решать эти вопросы прежде всего через создание живых, интересных сценических характеров, в которых — ей это было особенно важно — максимально

раскрываются творческие индивидуальности актеров. В книге «Вся жизнь» она пишет: «...я впервые почувствовала, какая режиссура мне близка. Ведь у каждого режиссера она — разная. Каждый в этой большой профессии протаптывает свою тропинку. Так вот я поняла, что способна “срачиваться” с актером в процессе создания роли так, что все, происходящее в нем, я чувствую, как в себе самой. И до сих пор проникновение в чужую душу и совместное рождение роли — самое радостное, что дали мне жизнь и моя профессия» [4, с. 284].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М.: Искусство, 1971. — 488 с.
2. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1957. — 551 с.
3. Зверева Н. А. Вспоминая Марию Осиповну Кнебель...: Уроки. Репетиции. Спектакли. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. — 143 с.
4. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. — 583 с.
5. Пименов Ю. И. Таинственный мир зрелищ. М.: Советский художник, 1974. — 80 с.
6. Михайлова А. А. Таланты и поклонники // Михайлова А. А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. С. 81–98.
7. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 5. М.: Искусство 1975. — 544 с.
8. О М. О. Кнебель / сост.: В. И. Лядов, А. Г. Зиновьева. М., 1998. — 204 с.
9. Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 251–291.
10. Чумаченко М. Н. Несколько заметок из творческого дневника // Обретение школы: М. О. Кнебель. Театральная педагогика. М.: Издательство ГИТИС, 2021. С. 169–181.

REFERENCES

1. Knebel M. O. *O tom, chto mne kazhets' a osobenno vazhnyim* [About what seems to me especially important]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 488 p.
2. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 4.* [Collected works: in 8 vols. Vol. 4.] Moscow: Iskusstvo, 1957. 551 p.
3. Zvereva N. A. *Vspominaja Mariyu Osipovnu Knebel...: Uroki. Repetitsii. Spektakli* [Remembering Maria Osipovna Knebel...: Lessons. Rehearsals. Performances]. Moscow: Russian University of Theatre Arts — GITIS, 2014. 143 p.
4. Knebel M. O. *Vs' a zhizn' [Entire life]*. Moscow: VTO, 1967. 583 p.
5. Pimenov Y. I. *Tainstvennyj mir zrelisich* [The mysterious world of spectacles]. Moscow: Sovetskij khudozhnik, 1974. 80 p.
6. Mikhailova A. A. *Talanty i poklonniki* [Talents and admirers]. In: Mikhailova A. A. *Obraz spektaklja* [Performance image]. Moscow: Iskusstvo, 1978, pp. 81 — 98.
7. Ostrovsky A. N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t. T. 5.* [Full Collected works: in 12 vols. Vol. 5]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 544 p.
8. О М. О. Кнебель [About M. O. Knebel] / comp.: V. I. Lyadov, A. G. Zinovieva. Moscow, 1998. 204 p.
9. Chudakov A. P. *Predmetnyj mir literatury (K problemam kategorij istoricheskoy poetiki)* [The subject world of literature (On the problems of the categories of historical poetics)]. In: *Istoricheskaja poetika: itogi i perspektivy izuchenija* [Historical poetics: Results and perspectives of study]. Moscow: Nauka, 1986, pp. 251–291.
10. Chumachenko M. N. *Neskol'ko zametok iz tvorcheskogo dnevnika* [A few notes from a creative diary]. In: *Obretenije shkoly: M. O. Knebel. Teatral'naja pedagogika* [Finding a school: M. O. Knebel. Theatrical pedagogy]. Moscow: GITIS, 2021, pp. 169–181.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зверева Наталья Алексеевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы
Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: anchar-07@mail.ru

ORCID: 0009-0000-4222-5636

ABOUT THE AUTHOR

Natalya A. Zvereva — Cand. Sc in Art Studies, Professor of the Drama Directing Department of the Russian
Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: anchar-07@mail.ru

ORCID: 0009-0000-4222-5636

Статья поступила в редакцию: 23.09.2022

Отредактирована: 13.01.2023

Принята к публикации: 15.01.2023

Received: 23.09.2022

Revised: 13.01.2023

Accepted: 15.01.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зверева Н. А. О Марии Осиповне Кнебель и методе действенного анализа // Театр. Живопись. Кино.
Музыка. 2023. № 1. С. 167–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186

FOR CITATION

Zvereva N. A. About Maria Osipovna Knebel and her method of effective analysis. *Theatre. Fine Arts. Cinema.*
Music. 2023, no. 1, pp. 167–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-167-186

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-187-195
УДК 78.071.1

О. Ю. Рахальская
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-9553-7470

Мир Мечислава Вайнберга

АННОТАЦИЯ

В 2022 году в «Библиотеке газеты «Музыкальное обозрение»» — издания, много делающего для популяризации и изучения творческого наследия М. С. Вайнберга, — вышла книга польского музыковеда Дануты Гвиздалянки «Мечислав Вайнберг — композитор трех миров» в переводе Алексея Давтяна. Это совместный проект «Музыкального обозрения» и Института Адама Мицкевича (в рамках координированной институтом культурной программы «NIEPODLEGŁA» на 2017–2022 годы), который нельзя не приветствовать. В семье композитора с вниманием и благодарностью изучают все доступные публикации, посвященные жизни и творчеству М. С. Вайнберга, — особенно когда речь идет о работах, в которых авторы стремятся дополнить его биографию вновь открытыми фактами, свидетельствами, документами, не говоря уже о серьезных искусствоведческих изысканиях в научных журналах и монографиях. Подобная рефлексия ни в коем случае не нацелена на сдерживание творческой, исследовательской, критической инициативы биографов и аналитиков у нас в стране и за рубежом. Наследники композитора признательны «Музыкальному обозрению» и Санкт-Петербургскому отделению издательства «Композитор» за организацию качественного русского перевода и публикации книги Д. Гвиздалянки в России. Это позволило подробно изучить новый текст и отметить его достоинства и недостатки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. С. Вайнберг, Д. Гвиздалянка, советская музыка, музыка XX века.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-187-195
УДК 78.071.1

Olga J. Rakhalskaya
Independent Scholar,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-9553-7470

The world of Mieczysław Weinberg

ABSTRACT

In 2022, there was published an interesting book by Polish musicologist Danuta Gwizdalanka *Mieczyslaw Weinberg: a Composer of Three Worlds* in a good translation into Russian by Alexey Davtyan. This is a joint project of the *Musical Review* newspaper and the Adam Mickiewicz Institute (within the framework of the cultural program “NIEPODLEGLA” coordinated by the Institute for 2017–2022), which cannot but be welcomed. The composer’s family attentively and gratefully studies all available publications devoted to the life and work of M. S. Weinberg. Especially when we stumble across books in which the authors seek to supply the composer’s biography with newly discovered facts, testimonies, documents, along with serious art studies in scientific journals and monographs. Such reaction is by no means aimed at curbing the creative, research, critical initiative of biographers and analysts in our country and abroad. The composer’s heirs are grateful to the *Musical Review* and the St. Petersburg branch of the Composer Publishing House for organizing a high-quality Russian translation and publication of D. Gwizdalanka’s book in Russia. This made it possible to study the new monograph in detail and note its indisputable advantages, as well as obvious drawbacks.

KEYWORDS

M. S. Weinberg, D. Gwizdalanka, Soviet music, music of the XX century.

Книга Д. Гвиздалянки содержит много важных и очень интересных сведений о судьбе и творчестве моего мужа Мечислава Самуиловича Вайнберга. Это касается не только польского периода его биографии, но также различных вопросов музыкальной и общественной жизни в СССР.

Особого внимания заслуживают достоверные сведения о судьбе отца композитора, Самуила Вайнберга, и обоснованные предположения о его гибели [1, с. 113 – 114]. В связи с этим по-новому высвечивается важнейшая линия сюжета оперы «Пассажирка», касающаяся одного из главных героев произведения — жениха Марты, узника Освенцима Тадеуша. Если учесть, что ни композитор, ни автор либретто во время работы над оперой не знали многих фактов о гибели Самуила Вайнберга, то сходство судеб Тадеуша и Самуила поражает. Тем более что в повести З. Посмыш Тадеуш не музыкант, а художник. Эта деталь в либретто изменена будто бы специально для того, чтобы подчеркнуть сходство: Тадеуш и Самуил — оба скрипачи, участники лагерного сопротивления, и тот и другой погибают от рук палачей. Музыка в сцене гибели героя и звучание Чаконы Баха — приношение композитора памяти отца, своего рода реквием.

Данута Гвиздалянка и Мечислав Вайнберг не были знакомы лично, никогда не встречались и не переписывались, что, бесспорно, сказалось на многих выводах автора. Конечно, не всегда биограф имеет возможность установить непосредственный контакт с героем жизнеописания, но это, как правило, компенсируется тщательным изучением всего, что можно назвать *свидетельствами от первого лица*. В книге Д. Гвиздалянки голос самого Вайнберга и *голос его музыки* звучит не часто, хотя автор, бесспорно, участливо, сострадательно относится к герою повествования и его непростой судьбе.

В последние годы (в том, что касается изучения жизни и творчества Вайнберга) сложилось направление, которое я бы обозначила словом «недоверие». В некоторых биографических работах о Вайнберге в той или иной форме утверждается, что он был человеком с двойным дном: якобы композитор что-то скрывал, был не так прост, каким мог казаться, и т. п. Некоторые авторы открыто заявляют, что не стоит верить тому, что композитор рассказывал сам о себе даже на смертном одре, — дескать, это надо еще проверить, *расследовать*, словно просветить рентгеновскими лучами. А в одной статье напечатано: «Расследование продолжается». Расследуют обычно преступления. До чего же хотят «докопаться» расследователи? В чем необходимо уличить автора «Пассажирки»? Чем вызвано такое недоверие к его словам о собственной жизни, о своей музыке?

Вайнберг мало говорил о себе? А может быть, его мало спрашивали? Многие сетуют на то, что до сих пор не опубликовано его следственное дело. Плохо, что не опубликовано, это факт. Но разве не известно, что по существующим законам публикация этих материалов в полном объеме невозможна? Мы ведь не знаем всех подробностей «дел» Заболоцкого, Эрдмана, Мандельштама, Шаламова. Ни Вайнберг, ни названные выдающиеся деятели отечественной культуры не нуждаются в популяризации ценой домыслов и инсинуаций,

предположений и догадок. За *свою правду* они заплатили слишком дорого, и потомкам необходима только правда, а не вольные вариации на заданную тему. Стоит ли подогревать интерес публики, создавая некую «детективную» интригу вокруг личности художника? Думаю, ничто достойное в истории мирового искусства не нуждается в подобной рекламе.

Все это не упреки, но вполне естественные вопросы к тем, кто стремится приноровить сложную и трагическую судьбу моего мужа к условностям современного медиaprостранства, где точности документально факта предпочитается скандальная сенсация, а серьезный искусствоведческий анализ заменяется всякого рода расследованиями. Вот и Д. Гвиздалянка вольно или невольно следует сложившейся журналистской традиции и изображает Вайнберга в каком-то странном, так сказать, «патологическом» контексте. Образ «аутичного психопата», судя по всему, так прочно приклеился к Вайнбергу, что Д. Гвиздалянка сочла нужным обратиться за консультацией к психиатру, который и обрисовал ей «психотип» Вайнберга [1, с. 190]. Конечно, ничего общего с реальным человеком этот «портрет» не имеет: это поймет любой, кто лично общался с композитором. К слову, мои родители были авторитетными психиатрами. Моя мама — Надежда Александровна Гринчар — прожила с М. С. Вайнбергом двадцать три года под одной крышей, а отец — Юлий Егидович Рахальский, известный и уважаемый в научном мире психиатр, профессор — также все это время близко общался с ним. Почему-то ни у кого из них никогда не возникало ни малейших подозрений в патологических изменениях в психике зятя. Что уж говорить о свидетельствах выдающихся коллег Вайнберга, которые в один голос говорят о необыкновенной цельности его личности и, как следствие, цельности его художественного мира. Д. Шостакович, М. Ростропович, Р. Баршай, Н. Пейко, Б. Чайковский, Г. Свиридов, К. Хачатурян и многие другие, кто оставил свидетельства о Вайнберге, сходятся в том, что автор «Пассажирки» даже в самые страшные для него времена никогда не был человеком дрожащим, заискивающим, морально двусмысленным.

Д. Гвиздалянка использует в книге теорию психолога Стивена Брауна, накладывая ее на «психологический портрет» Вайнберга. В соответствии с этой экстравагантной теорией творчество Вайнберга имеет «неврологическую основу», то есть написание музыки для него было чем-то вроде навязчивого состояния или нервного тика [1, с. 157]. Этим автор объясняет его высокую творческую продуктивность (!): дескать, он много работал, ибо подчинялся своему стремлению к эскапизму — навязчивой потребности что-нибудь да сочинять. В крайнем случае он переписывал свои ранние сочинения и с «незначительными» изменениями вносил их в новые. Мне кажется, во-первых, эти изменения незначительны только на весьма поверхностный и не вполне профессиональный взгляд, а во-вторых, хорошо еще, что Вайнберг подчинялся своему «неврозоподобному состоянию», а не голосам, повелевающим ему все время создавать музыку. Увы, подобная характеристика подходит для описания дилетантских причуд какого-нибудь

борзописца, но при чем здесь Вайнберг? Все-таки он был профессионалом самого высокого полета. Исследователи же с подобными взглядами на творческий процесс напоминают детей, ломающих игрушки, чтобы посмотреть, что внутри, но так и не уясняющих в итоге, что к чему. Однако человек не игрушка, память о нем требует как минимум осторожности.

Странным оселком для многих, кто пишет о Вайнберге, является его... имя. Не избежала соблазна по этой части и Д. Гвиздалянка. Хотя эта «научная» проблема, казалось бы, давным-давно исчерпана. Сам композитор (диктофонная запись Л. Никитиной) говорил, что *родители нарекли его Мечиславом*. Кстати, в Москве на одной из конференций мне пришлось услышать, что на самом-то деле Вайнберга звали Михаилом! Каким путем научная мысль докладчика привела его к столь нетривиальному суждению, я не поняла. Магия начальной буквы? Почему не Мануил или не Матвей? Очередная загадка. Суть же предположений Д. Гвиздалянки такова: звали будущего композитора Монеком или, еще лучше, Мосеком — до тех пор, пока он не стал учиться в консерватории. Выбравшись из района еврейской бедноты (Крахмальной и Железной улиц), он стал представляться Мечиславом и настаивать, чтобы его так называли [1, с. 24]. Но уверяю: у моего мужа не было необходимости на этом настаивать, потому что именно так его и звали с тех пор, как он себя помнил. Среди ассимилированных евреев был распространен обычай давать ребенку, чаще мальчику, два имени. Случай с Вайнбергом — вполне рядовой: его сакральное имя — Моисей, светское — Мечислав. У моего отца тоже было два имени: Иоиль и Юлий. Что же такого особенного в истории двух имен Вайнберга? Что вновь и вновь побуждает к свободным вариациям на эту тему, кроме привычки журналистов чуть ли не в каждом слове Вайнберга подозревать если не фантазию, то какой-то скрытый подтекст? Откуда это упорное пренебрежение к сведениям, исходящим из его уст?

Вот еще пример поиска противоречий там, где их нет: автор цитирует аудиозапись беседы Мечислава Вайнберга с музыковедом Манаширом Якубовым: «В 12 лет отец показал меня учительнице фортепиано Матулевич. Прекрасная была женщина. Я ей понравился, и она показала меня профессору Варшавской консерватории Юзефу Турчинскому, который когда-то, до революции, окончил консерваторию у известной русской пианистки Есиповой. Я этому Турчинскому понравился, и он решил меня взять к себе в класс в консерваторию» [1, с. 22]. Д. Гвиздалянка возражает: «Из документов, однако, мы узнаем, что Вайнберг попал к Турчинскому несколько иначе. Сохранилось заявление Самуила Вайнберга в консерваторию, куда его почти двенадцатилетний сын был принят в класс фортепиано в октябре 1931 года. Кто учил мальчика первые два года, мы не знаем. Только в 1933 году Вайнберг стал студентом Юзефа Турчинского...» [1, с. 22]. Но почему же Вайнберг попал к Турчинскому «иначе»? Разве рекомендация Матулевич отменяла необходимость заявления от отца и других документов, требуемых для поступления в консерваторию? И разве Турчинский не взял Вайнберга в свой класс, пусть не сразу, а через положенный срок? Зачем ставить под сомнение его слова, превращая эту практику в «принцип недоверия»? Ведь

не для того только существуют документы, чтобы опровергать все, что сохранила память человека, или отрицать его правдивость. В рассмотренном случае они только подтверждают слова Вайнберга.

Еще один вопрос, загадочность которого сильно преувеличена, — это фамилия матери композитора. Речь идет о «странном» сочетании польской фамилии и еврейского имени Сарры Котлицкой. Д. Гвиздалянка говорит о влиянии поэзии и судьбы Юлиана Тувима на Вайнберга: «Вайнберг определял свою идентичность так же, как Тувим. Оба чувствовали себя одновременно поляками и евреями. Тувим выразил это в стихотворении “Мать”, положенном на музыку в симфонии “Цветы Польши”. “Есть на кладбище в Лодзи, / На еврейском кладбище, / Польская могила моей мамы, / Моей мамы еврейской, / Могила моей мамы польки, / Моей мамы еврейки”». Замечательные стихи наводят автора книги на крайне парадоксальное суждение: «При чтении этих слов возникает мысль: не в них ли содержится ключ к загадке Сарры Котлицкой, возможно “выдуманной” Вайнбергом матери с еврейским именем и польской фамилией?» [1, с. 164]. Эта версия высказана совершенно ненавязчиво, а слово «выдуманной» взято в кавычки. Но думаю, она должна понравиться журналистам. По пути из статьи в статью кавычки отпадут, и через пару лет версия утвердится как факт, и Вайнберг уже в посмертном бытии вместо реальной матери обзаведется родительницей выдуманной. Нет, выдумщиком Вайнберг не был и, вопреки приписанной ему оторванности от внешнего мира, имя и фамилию родной матери он все-таки знал.

Позволю себе предложить свою версию истории фамилии Сарры, если уж и эта тема становится, судя по всему, предметом специальных исследований. Фамилия Котлицкая — не обязательно польская. В России есть деревня Старые Котлицы, а в Польше — Котлице. Возможно, и в других странах Восточной Европы есть или были населенные пункты с подобным названием. Предки Сарры могли носить фамилию по названию одного из этих мест. Такие топонимические фамилии у евреев встречаются нередко (Берлинский, Варшавер, Римский и др.). В этом контексте никакого диссонанса между именем и фамилией Сарры нет. Если эта версия неверна, то по крайней мере она не содержит подозрений в очередной фантазии Вайнберга.

Есть в книге еще одно изображение Вайнберга «в кривом зеркале»: якобы он, кроме музыки и страха, ничего не знал, не понимал и не чувствовал. Дескать, музыка и страх — основные составляющие его личности [1, с. 91, 153]. Пожалуй, это и есть самое гиперболическое и отнюдь не безобидное искажение реальности. Музыка — это, безусловно, мир, вне которого Вайнберг не мыслил своего существования, но разве это повод упрекнуть его в какой-то ремесленной, духовной, психической ограниченности? Всем, кто знал моего мужа в течение десятилетий, хорошо известен широчайший круг его гуманитарных интересов. Это был заядлый книголюб, человек невероятно любознательный и наблюдательный. В литературе он интересовался не только теми авторами, тексты которых использовал в своих сочинениях. Вайнберг великолепно знал живопись, театр, кинематограф. Кстати, именно широкий кругозор

композитора привлекал к нему многих выдающихся современников. А дружить Вайнберг умел. Друзей и новых знакомых он гостеприимно принимал в своем доме. Кроме того, он был нежным, любящим отцом. И при мифической «боязливости» он никогда не заискивал перед начальством, в любых обстоятельствах сохранял независимость суждений и решений. Хочется спросить: Вайнберг кого-нибудь сдал во время своего ареста под напором грубой силы, угроз и унижений? Где же его страх? В чем он материализовался? В музыке нет на это и намека, как свидетельствуют самые серьезные знатоки его творчества.

Страх никогда не был источником вдохновения для Вайнберга. Воля к жизни, творчеству, пронесенные через горе и лишения, любовь к близким и друзьям, чувство благодарности Богу, людям, новой родине — вот где источники его вдохновения. А еще — колоссальная ответственность за свое призвание. Выразить это можно только в постоянном самосовершенствовании. Непрерывный труд Вайнберга только этим и объясняется.

Глубоко ошибочно утверждение автора книги о некой ограниченности музыкального кругозора Вайнберга [1, с. 117, 119, 181–182]. На самом деле круг интересов и знаний Вайнберга в музыке был невероятно широким. Конечно, он знал и Брукнера, и Шумана (о них пишет автор), но не только! Огромный объем музыки Вайнберг знал наизусть и играл по памяти — от Баха до нововенцев. Своей музыкальной эрудицией Вайнберг удивлял и восхищал многих коллег, среди которых были и настоящие энциклопедисты (Н. И. Пейко, Р. С. Бунин). Недавно в телефонном разговоре со мной композитор Александр Раскатов с восхищением рассказывал о невероятной музыкальной осведомленности Вайнберга, подтверждением которой может служить его внушительная коллекция грампластинок и нотная библиотека. Что-то он сам покупал, многое привозили ему друзья-музыканты из зарубежных гастролей. Пластинки охватывали, пожалуй, всю историю музыки, включая и различные национальные и религиозные музыкальные традиции — от старинных памятников чешской народной музыки, богослужебных православных песнопений, колокольных звонов, всего Баха, Шарпантье, Генделя, Телемана, Бетховена и Шопена до своих современников. Вайнберг отлично ориентировался в современном музыкальном искусстве — отечественном, европейском, американском. Недоумение вызывают рассуждения о своеобразной ограниченности общего образования Вайнберга [1, с. 117]. На чем они основаны? Точные науки, действительно, интересовали его меньше, но мировая литература, живопись, архитектура — знания Вайнберга в этих областях были глубокими и обширными и постоянно обновлялись. Вайнберг годами выписывал и внимательно изучал многие литературные журналы. Мой муж никогда не бравировал своими познаниями в музыке и литературе, но разве скромность перестала быть достоинством художника?

У моих родителей было много друзей из числа репрессированных. Все они, как и Вайнберг, за годы насилия приобрели повышенную тревожность, но никто из них не утратил богатства личности и внутренней свободы. С ними, между прочим, Вайнберг тоже дружил. Испытания не сломили этих прекрасных людей, разве что подорвали физическое здоровье.

Не могу оставить без внимания еще одну странную деталь книги, когда автор подменяет вполне естественную любовь Вайнберга к своей второй родине — Советскому Союзу, России — мифической любовью к советской власти [1, с. 139]. Это уж совсем лишнее.

На фоне перечисленных ошибочных суждений почти безобидным выглядит рассуждение автора о личной жизни композитора. Д. Гвиздалянка пишет, что Вайнберг влюбился в Ольгу Рахальскую, то есть в меня, в середине шестидесятых годов, а вступил во второй брак в 1970 году. Зачем-то автор подсчитывает, что Вайнберг не разводился десять лет с первой женой. Это пустяк, но, согласно правилам арифметики, с середины шестидесятых до 1970 года прошло не десять, а пять лет. Возможно, эта арифметическая погрешность должна добавить лишние штрихи к «психологическому портрету» композитора.

Люди, которые знали Вайнберга — ушедшие и живые, — вспоминают о нем как о человеке редкой интеллигентности и высокого душевного благородства. Эти качества подтверждает и его музыка, которая является зеркалом его внутреннего мира — *мира на редкость целостного, морально недвусмысленного*. Людмила Никитина, автор единственной прижизненной монографии, посвященной симфониям Вайнберга [2], уже после смерти композитора опубликовала в журнале «Семь искусств» [3] его письмо к Д. Д. Шостаковичу (впервые этот документ был напечатан в материалах международного форума «Мечислав Вайнберг» библиотеки газеты «Музыкальное обозрение» [4, с. 37–38]), где он говорит о Зофии Посмыш, по повести которой было создано либретто оперы «Пассажирка»: «...17-летней девушкой попала в Освенцим, где провела 3 года, и вся последующая жизнь ее насыщена проблематикой тех лет — лет, в которых человек был историей поставлен перед самым жестоким экзаменом — морального характера (курсив мой. — О. Р.)». У каждого, кто прикасается к творческому наследию и жизни Вайнберга, есть, безусловно, право на собственное восприятие тех или иных фактов и явлений. При этом стоило бы помнить о том, что испытания, через которые прошел мой муж и многие его современники, требуют от нас, помимо всего прочего, моральной ответственности. Я не теряю надежды, что придет время, когда новое поколение исследователей будет расценивать свидетельства композитора о себе как драгоценность, а не как источниковедческую аллюзию. Возможно, именно тогда на страницах печати образ прекрасного человека и выдающегося художника не будет подменяться мало на него похожим «психотипом», а цельность его личности и мировидения станет очевидной еще большему числу ценителей музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг — композитор трех миров / пер. с польского А. Давтяна. СПб.: «Композитор — Санкт-Петербург»; Библиотека газеты «Музыкальное обозрение», 2022. — 212 с.
2. Никитина Л. Д. Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972. — 209 с.
3. Никитина Л. Д. Моисей (Мечислав) Вайнберг // Семь искусств: [Электронный журнал]. 2021. №4 (131). URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2021/nomer4/lnikitiina/> (дата обращения 17.12.2022).
4. Клокова А. Г. Мечислав Вайнберг (1919–1996). Страницы биографии. Письма. М.: Библиотека газеты «Музыкальное обозрение», 2017. — 72 с.

REFERENCES

1. Gwizdalanka Danuta. *Mechislav Vajnberg — kompozitor trekh mirov* [Mieczysław Weinberg: a Composer of Three Worlds]. Saint Petersburg: Kompozitor — Sankt-Peterburg, 2022. 212 p.
2. Nikitina L. D. *Simfonii M. Vajnberga* [Symphonies by M. Weinberg]. Moscow: Muzyka, 1972. 209 p.
3. Nikitina L. D. *Moisey (Mechislav) Vaynberg* [Moses (Mieczysław) Weinberg] *Sem' iskusstv*. 2021, no. 4 (131). Available from: <https://7i.7iskusstv.com/y2021/nomer4/lnikitina/> (accessed 17th December 2022).
4. Klokova A. G. *Mechislav Vajnberg (1919–1996). Stranicy biografii. Pis'ma* [Mieczysław Weinberg (1919–1996). Sketches for biography. Letters]. Moscow: Biblioteka gazety “Muzykal'noe obozrenie”, 2017. 72 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рахальская Ольга Юльевна — вдова композитора Мечислава Самуиловича Вайнберга, хранитель его архива.

E-mail: anna.weinberg@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-9553-7470

ABOUT THE AUTHOR

Olga J. Rakhalskaya — the widow of the composer Mieczysław Samuilovich Weinberg and the keeper of his private archive.

E-mail: anna.weinberg@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-9553-7470

Статья поступила в редакцию: 22.09.2022

Отредактирована: 21.12.2022

Принята к публикации: 25.01.2023

Received: 22.09.2022

Revised: 21.12.2022

Accepted: 25.01.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рахальская О.Ю. Мир Мечислава Вайнберга // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 187–195.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-187-195

FOR CITATION

Rakhalskaya O.Y. The World of Mieczysław Weinberg. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 187–195.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-187-195

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209
УДК 792.03+792.027+159.98

Е. В. Шахматова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6159-7280

Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор Всероссийской научной конференции с международным участием, которая прошла в ГИТИСе 2–3 ноября 2022 года. К. С. Станиславский, работая над системой, обнаружил совпадение некоторых приемов своей педагогической практики с принципами йоги. Он интуитивно пришел к тем же методам воздействия на психику, которые были известны на Востоке в течение тысячелетий. В процессе работы он обращался к понятию «прана», заимствованному им у йогов, использовал он и такие термины, как «лучеиспускание» и «лучевосприятие», «излучение» и «влучение», взятые у французского философа и психолога Т. Рибо.

Во второй половине XIX века в психологии получило широкое распространение понятие психической энергии, которое использовалось для толкования многочисленных необъяснимых феноменов, происходивших на спиритических сеансах. З. Фрейд освободил этот термин от мистических наслоений и обозначил его словом «либидо». К. Г. Юнг, создатель аналитической психологии, предложил считать либидо нейтральной по своему характеру, универсальной психической энергией. Станиславский, обратившись к некоторым принципам учения йоги, создал различные методики для развития и совершенствования психотехники актера. В дальнейшем на их основе его соратниками, последователями и учениками был разработан ряд психофизических тренингов, весьма полезных в процессе воспитания актера и вошедших в театральное учение Станиславского, известное во всем мире как его «система».

Цель конференции состояла в выявлении тех аспектов культуры Серебряного века, которые способствовали рождению и становлению системы К. С. Станиславского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Система К. С. Станиславского, Серебряный век, русский театр, йога, восточные практики, психотренинг, энергетический аспект искусства актера.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209
УДК 792.03+792.027+159.98

Elena V. Shakhmatova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6159-7280

The formation of K. S. Stanislavsky's system in the context of the Silver Age Culture: Influence of the East

ABSTRACT

The article presents an overview of the All-Russian scientific conference with the contribution of international participants. It took place at GITIS on November 2–3, 2022. While creating his famous theatre system, K. S. Stanislavsky discovered some common details between his methods of pedagogical practice and yoga. He intuitively came to the same methods of influencing the psyche that had been known in the East for thousands of years. In the process of his work, he addressed the concept of “prana”, that he borrowed from the yogis. He also used such terms as “emission” and “perception”, “radiation” and “induction”, that were adopted from the French philosopher and psychologist T. Ribo. In the second half of the 19th century, the concept of psychic energy became widespread in psychology and was used to interpret numerous inexplicable phenomena during spiritual sessions. Sigmund Freud freed this term from mystical overtones and denoted it with the word “libido”. Carl Jung, the founder of analytical psychology, proposed to consider *the libido* neutral by its character as a universal psychic energy. By addressing some principles of yogic teaching, K. S. Stanislavsky created various methods for the development and improvement of the actor's psychotechnics. From this basis, his colleagues, followers, and students later developed a number of psychophysical trainings. They became part of Stanislavsky's method known throughout the world as his “system” and have proven to be very useful in the process of an actors' education. The purpose of the conference was to reveal those aspects of the Silver Age culture which contributed to the creation and establishment of the K. S. Stanislavsky system.

KEYWORDS

K. S. Stanislavsky's system, Silver Age, Russian theatre, yoga, eastern practices, psycho training, energetic aspect of the actor's art.



Фото 1. Открытие конференции. Общий вид читального зала библиотеки Российского института театрального искусства — ГИТИС © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Opening of the conference in the reading room of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Второго и третьего ноября 2022 года в Москве состоялась Всероссийская научная конференция с международным участием (фото 1), в рамках которой рассматривались различные аспекты культуры рубежа XIX–XX веков, которые способствовали рождению и становлению системы К. С. Станиславского. Организаторами конференции выступили Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Российский государственный институт сценических искусств, Государственный институт искусствознания, Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина, Театральный институт имени Бориса Щукина, НИИ нормальной физиологии имени П. К. Анохина и Ryutsu Keizai University (Япония). Конференция носила междисциплинарный характер. Среди участников присутствовали искусствоведы, представители философских, филологических, педагогических, психологических и биологических наук.

С приветствием к участникам конференции обратился ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Г. А. Заславский, отметивший значимость тематики конференции для ГИТИСа, исторически связанного со многими процессами Серебряного века, осмыслению которых посвящены многие темы секционных заседаний.

В своем вступительном докладе «Становление системы Станиславского — контекст, периодизация, осмысление» профессор Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасский (фото 2) сообщил, что встреча К. С. Станиславского с учением об аффективной памяти и йогой была не только ошеломляющей, но и предчувствуемой — актерский организм великого теоретика театра «знал» многое из того, о чем говорилось в книгах Т. Рибо и Рамачараки, еще до их прочтения. Несмотря на это, знакомство с учением об аффективной памяти и йогой позволило мастеру отточить



Фото 2. Выступление профессора Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасского © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Professor of the Russian State Institute of Performing Arts S. D. Cherkassky © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

собственный профессиональный лексикон и выработать тренинги (с точки зрения йоги — проверенные веками) тех самых элементов творческого самочувствия актера, из которых складывалась система К. С. Станиславского (само слово «система» появилось в его записях в 1909 году). Открытия в области психотехники актера, сделанные К. С. Станиславским в ранний, по сути базовый, период становления системы, определили не только логику ее развития, но и целостность. Периодизацию системы К. С. Станиславского традиционно проводят по приоритетному элементу целостного творческого самочувствия: 1910-е — эмоциональная память, 1930-е — действие. Периодизация эта не свободна от давления исторического контекста и — что становится все более очевидно — не соответствует эволюции взглядов самого К. С. Станиславского. Без ясности в этом, казалось бы, историческом вопросе невозможна современная практическая педагогика, невозможно соотношение наследия К. С. Станиславского со школами М. А. Чехова, Н. В. Демидова, да и с мировым развитием системы в практике Е. Гроувского, Л. Страсберга, С. Майснера и многих других.

И. В. Сахнова, доцент кафедры психологии Московского финансово-промышленного университета «Синергия», в своем выступлении «Сравнительный анализ основных положений исследований эмоциональной памяти в трудах Т. Рибо и И. П. Павлова в контексте системы К. С. Станиславского» рассказала о предпринятой ею попытке выявить в ходе междисциплинарного исследования характерные для научного мира рубежа XIX–XX столетий представления о чувственно-эмоциональной сфере человека методом сравнительного анализа основных положений исследований Т. Рибо и И. П. Павлова в свете системы К. С. Станиславского, его представлений о понятии «аффективная (эмоциональная) память». И. В. Сахнова продемонстрировала сравнительную таблицу

анализа их основных работ, сопоставив и проинтерпретировав полученные выводы с опорой на классические исследования в психологии (Б. Г. Ананьев «Опыт психологической трактовки системы Станиславского», 1941) и концептуальные выводы современных междисциплинарных исследований (А. А. Бармак, Е. Я. Басин, М. К. Найденко, С. Д. Черкасский и др.).

В сообщении «Использование суггестивных психотехник для развития творческого потенциала актера» старший научный сотрудник Московского научно-практического центра медицинской реабилитации, восстановительной и спортивной медицины при Департаменте здравоохранения города Москвы А. В. Квитчастый рассказал, что современная психология располагает большим количеством данных, свидетельствующих о наличии связи между измененными состояниями сознания и раскрытием творческого потенциала. Он отметил особую роль гипноза в стимуляции психологических условий различных видов творчества, в том числе театрального искусства. С точки зрения психологической науки, когда актер вживается в роль, возникает феномен диссоциации с собственным «я»: образ мышления и восприятия себя и окружающих изменяется в результате аутосуггестии (самовнушения). Другими словами, актер отстраняется от собственной личности и начинает ассоциировать себя с совершенно иной, иллюзорной личностью. То же самое происходит с индивидом в ходе гипнотического сеанса: в результате гетеросуггестии — внушения, осуществляемого гипнологом, — человеку транслируется мысль о том, что он становится кем-то другим. Важно также, что гипнабельность, как уникальная способность индивида входить в гипнотический транс и испытывать на себе различные эффекты данного состояния, равно как и мастерство актера, тесно связана с развитием высших психических функций: памяти, мышления, воображения и речи. Все вышесказанное позволяет предположить, что гипноз может служить одним из инструментов развития творческих способностей актеров. К сожалению, данная проблема редко оказывается в фокусе исследователей, однако немногочисленные эмпирические работы подтверждают правомерность этой гипотезы.

Ведущий научный сотрудник и руководитель научной группы системной психофизиологии НИИ нормальной физиологии имени П. К. Анохина А. В. Ковалева в своем выступлении «Современные подходы к оценке и коррекции психического состояния актера» представила актуальные методы диагностики психических состояний человека, в том числе измененных состояний сознания (например, медитация), и продемонстрировала связь между психической сферой и физиологическими изменениями в организме, которые можно измерить объективными аппаратными методами. Особое внимание она уделила теме стресса и коррекции стресс-индуцированных состояний, подчеркнув, что современная наука располагает надежными технологиями, такими как тренинги с биологической обратной связью (БОС). БОС-тренинги представляют собой инструмент, позволяющий человеку самому или с помощью специалиста обучиться управлять выбранным физиологическим параметром с целью его изменения в нужном направлении.

Подобные технологии могут применяться в ситуациях страха сцены, экзаменационного стресса и повышенной тревожности в любых других ситуациях, для развития навыков саморегуляции.

Научную дискуссию продолжил В. А. Нижельской, арт-директор Ryutsu Keizai University (г. Токио). Его доклад «Физиологические подходы к исследованию педагогических проблем обучения актера» был посвящен высшей психической функции — творческому мышлению, которое проявляется в двигательной активности тела и выразительном движении. Целью своего исследования он поставил фиксацию в графическом и цифровом формате выразительного движения, а также выявление пространственно-временных критериев количественной оценки выразительности. Он продемонстрировал запись эксперимента, в котором приняли участие трое добровольцев, обладающих разным уровнем актерской подготовки. В результате исследования была представлена структура выразительного движения в графическом и цифровом формате, что позволило произвести расчеты пространственно-временных показателей и дать объективную количественную оценку качеству выразительности движений участников эксперимента. Было установлено, что выразительные движения возникают при интеграции следующих компонентов: двигательные способности и двигательный опыт, образ движения, пластически выразительная структура построения движения. Кроме того, выразительные движения затрагивают глубинные психологические функции: воображение, творческое мышление, эмоциональный контроль и т. д.

Естественно-научную тематику конференции продолжила Е. Л. Сергиенко, доцент кафедры философии, истории и теории культуры Театрального института имени Бориса Щукина. В докладе «Развитие энергетического ресурса студента-актера: проблемы и перспективы» она отметила, что сценическая деятельность требует от актера динамического состояния готовности к творчеству — напряжения духа, эмоциональной наполненности, максимального расхода энергии, способности становиться в спектакле источником «света психического». Специфика актерского ремесла предполагает противоположно направленные проявления — спонтанность и самоконтроль, которые, взаимно обогащаясь, являются подлинным источником излучения в актерской игре. Психическую энергию актера также пополняет переживание удовлетворенности от выполняемой деятельности. Энергетический потенциал человека как системное свойство формируется и проявляется при постоянном взаимодействии с другими людьми. Вместе с тем психологически сложные условия профессиональной актерской деятельности создают барьеры для развития психофизического и энергетического потенциала актера. Проблема энергии студентов-актеров заключается не только в ее количестве, но и в умении эффективно моделировать ее в условиях сценического пространства, грамотно использовать при переходах от покоя к активным действиям. Владение техниками тела — не достаточное, но необходимое условие управления энергией. Навыки «совладающего поведения», эмоционально-волевой регуляции определяют профессиональную готовность студентов-актеров к профессии.



Фото 3. Е. В. Казакова проводит «Практический класс по хатха-йоге: восстановление психофизического баланса актера как способ подготовки к репетиционному и сценическому процессу» для студентов 3-го курса мастерской Ю. Н. Бутусова © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / E. V. Kazakova conducts a master class “Practical class on Hatha Yoga: Restoring the psychophysical balance of an actor as a preparation for the rehearsal and stage process” with students of the workshop of Yu. N. Butusov © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Психологическое сопровождение театрального образовательного процесса способствует формированию и развитию такой готовности.

После перерыва ведущим конференции стал М. Л. Фейгин, доцент кафедры режиссуры драмы ГИТИСа. Он представил ученому собранию независимого исследователя, инструктора хатха-йоги (УТТС-200), преподавателя актерского мастерства и искусства речи Е. В. Казакову (фото 3), которая в докладе «Становление и проявление творческой энергии для развития актерского потенциала» сосредоточила свое внимание на теоретическом и практическом исследовании взаимодействия актера и зрителя, актера и роли, актера и самого себя как личности. Здесь, считает она, внимание должно уделяться йоге как одному из инструментов и проводников между творческой и реальной жизнью.

При подготовке к конференции она использовала работы представителей классической театральной школы и тех, кто уже стал классиком, в том числе Г. Товстоногова, Е. Грозовского, П. Брука. Автор доклада отметила, что понятие «целостность актера» играет важную роль как в профессии, так и в личной жизни. Медитация, йога, творческая гигиена, рефлексия, стремление к вечному «я» и вопросы нравственно-этической составляющей также становятся ключевыми факторами при формировании энергии, духа и материи. Актер является отражением поступков, страстей, желаний, помыслов зрителя, человека. Актерская природа в полной мере проявляет себя на сцене, во время действия, и важно, чтобы в ходе этого процесса был установлен энергетический контакт, основанный на чувственности, триггерах, саморефлексии.

Тему йоги развил А. В. Кургузов, доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа. В своем докладе «Философия систем йоги — истоки, принципы и практическое применение в актерском искусстве» автор подчеркнул необходимость понимания особенностей разных направлений йоги

и множества разнообразных техник медитаций, постановки дыхания, физических упражнений и жизненных принципов для оценки влияния на профессиональную подготовку артиста. Кроме популярной хатха-йоги и ее многочисленных разновидностей существует множество других типов йогических практик, зачастую не похожих на хатха-йогу и внешне, тем более внутренне. Изначально йога представляет собой не гимнастику, а выстраивание своего пути к постижению верховной личности Бога. Йога — путь к Богу, и он может быть пройден по-разному. Из множества разновидностей особо выделяются карма-йога, гьяна-йога, санкхья-йога и бхакти-йога. Каждая из них в отдельности и все вместе они могут использоваться в практике актерской деятельности. С базовыми текстами йогических методов в тогда еще весьма несовершенных переводах российское творческое сообщество познакомилось на рубеже XIX–XX веков. Карма-йога — это йога повседневной деятельности, посвященной некоему выбранному принципу. Каждое действие актера, даже самое простое, должно быть осознанным и продуманным. Гьяна-йога — это йога знания, смысл которой заключается в накоплении навыков, знаний, методик, практик, а также в стремлении максимально широко охватить опыт и знания человечества. В гьяна-йоге нет лишних знаний. Санкхья-йога — это особые практики размышления о различных аспектах Бога. Бог — это одновременно безличный Брахман, для достижения которого следует максимально отказаться от собственной личности; Параматма — сила жизни всего, нас окружающего; и Бхагаван — личностное воплощение Бога, которое испытывает эмоции по отношению к человечеству. Бхакти-йога — йога преданности, она считается высшей формой йоги, позволяющей, например, актеру ощутить эмоциональную связь со зрителями и вообще всем миром.

Доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Э. В. Захаров в своем докладе «К. С. Станиславский о значении образования для артиста» поднял важную тему необходимости постоянного саморазвития актера. По мере формирования Московского художественного театра К. С. Станиславский неуклонно повышал требования к профессиональным способностям артиста. Его теория представляет собой высокоорганизованную систему, в центре которой — постоянная строгость артиста к самому себе. Причем ориентиром в этом процессе являлся он сам, беспощадный к собственным недостаткам. С течением времени его требования подводили к суждению о невозможности личного творчества на сцене — таков был суровый приговор самому себе. При этом реформатор театра ратовал за необходимые условия становления профессионального мастерства актера — образование и воспитание, так как с этих азов начинается становление художника. Высокая миссия артиста утверждается в его благотворном влиянии на сознание публики, и для этого нужно быть «образованным и развитым человеком». Интеллектуальный уровень профессионала сцены должен соответствовать мастерству современных драматургов: Ибсена, Гауптмана, Чехова и Горького. К. С. Станиславский подчеркивал гармоничное соотношение в личности артиста тонкости интеллектуальных знаний с художественным мировосприятием. Уровень актера

отражает результаты его напряженного аналитического подхода к разбору шедевров мировой драматургии. Этим обосновывается личная ответственность артиста за точное донесение до публики идей гениальных драматургов.

Педагог и аспирант Российского государственного института сценических искусств К. М. Стрелец продолжила основную тему конференции. В докладе «Индийские и европейские составляющие йоги XX–XXI веков» она обратилась к истории: как система упражнений для физического и духовного самосовершенствования йога возникла в глубокой древности в Индии, однако европейская йога, какой ее знает современный человек, сформировалась на рубеже XIX–XX веков. В настоящее время в европейской культуре существует более пятидесяти стилей йоги, каждый из которых базируется на одном из шести классических видов йоги. Возникает вопрос: как отделить коммерциализованный продукт рынка услуг от духовной практики целостности и самосовершенствования? Для этого необходимо проследить путь ассимиляции восточной практики на Западе, определить современную формообразующую методологическую структуру науки о йоге и сформулировать понятие современной йоги, которая далека от того, какой эта практика была изначально. К. М. Стрелец представила анализ индийской йоги, ее культурное переосмысление Западом и ее восприятие в современном образовательном процессе воспитания актеров драматического театра.

В докладе ведущего специалиста научного отдела ГИТИСа и научного сотрудника отдела «Музей-квартира М. М. Плисецкой» ГЦТМ имени А. А. Бахрушина В. С. Пильгун «Проекционный театр С. Б. Никритина: программа актерского тренинга» сообщалось о малоизвестных фактах театрального авангарда. С. Б. Никритин, наделенный различными талантами, был создателем теории проекционизма, группы «Метод», Проекционного театра и особой методологии актерского тренинга. Акцент в деятельности театра был им сделан на обучении актера нового типа, пригодного для абстрактного театра. Программа воспитания актера была интердисциплинарной и включала в себя несколько авторских курсов Никритина, построенных в контексте научных тенденций того времени. У Соломона Борисовича было совершенно новое понимание специфики выразительных средств актера, он разрабатывал такие компоненты техники актера, как движение, голос и акустика в новом их качестве. В театре Никритин выступил в роли идейного руководителя, режиссера, драматурга и теоретика в области актерской техники. Его театральный проект формировался на протяжении пяти лет, и главным выразительным средством его театра стал актер. В докладе автор пыталась проследить связь театральной режиссуры с традициями Востока, сходства экспериментального актерского тренинга с учением К. С. Станиславского, а также встроить театральные опыты Никритина в театральный контекст начала XX века.

Завершил заседание первого дня конференции заведующий кафедрой театрального искусства и сценической речи Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ) Э. Е. Манзарханов. В своем докладе «Этика Станиславского и системы нравственных норм в восточных учениях и практиках» он провел параллель между этикой Станиславского и этическими

нормами и правилами, принятыми в различных духовных учениях и практиках Востока. Э. Е. Манзарханов отметил необходимость следовать этике как важнейшее условие для освоения своего пути актером не только в творчестве, но и в изучении методов и методик энергетических практик восточных систем. Правила и нормы, изложенные в этике К. С. Станиславского, являются неотъемлемой частью его системы, этические позиции которой, в свою очередь, совпадают с нравственными принципами различных духовных систем и учений Востока. Таким образом, ученик, знакомясь с тренингами из различных восточных практик, должен строго следовать указанным этическим нормам, только тогда он сможет освоить и применить эти практики в своей профессиональной деятельности. В качестве примера автор доклада привел ряд упражнений из различных восточных систем, указывающих на прямую связь этических воззрений с освоением и развитием энергетического потенциала человека, которые могут быть особенно ценными для актера.

Второй день конференции открыл М. Л. Фейгин и передал слово старшему научному сотруднику сектора искусства стран Азии и Африки ГИИ и доценту кафедры зарубежного театра ГИТИСа Е. Б. Морозовой. Из ее доклада «Концепция “реализм” в контексте формирования нового типа театра в Японии в начале XX века» присутствующие узнали, что рубеж XIX и XX веков был для Японии периодом активного знакомства с западной цивилизацией, что проявилось в самых разных областях общественной жизни и дало толчок к становлению театра европейского типа, получившего название «сингэки» («новая драма»). Наиболее ярким идеологом новой театральной философии, именно в стиле русского психологического театра, был Осанаи Каору. Его приезды в Россию в 1912 году и в Советский Союз в 1927-м, личное знакомство с К. С. Станиславским и присутствие на репетициях в МХТ во многом определило принятие японцами системы Станиславского. Спектакли, поставленные Осанаи Каору по «режиссерским дневникам», привезенным из Советского Союза, кардинально повлияли на изменение актерской традиционной школы игры. Происходил процесс обучения новой исполнительской технике, основанной на реализме сценического выражения, формировалась новая генерация японского актера. Переход к новой драме и к иным способам исполнительского мастерства японцами был воспринят «по-японски», в контексте традиционных методов познания: новое знание стало восприниматься как строгий канон. Таким образом, новый этап японского театрального искусства не только дал возможность театральным деятелям с обеих сторон по-новому осмыслить меняющуюся реальность, но и позволил создать собственный тип психологического театра, соединив законы русского театра с японской эстетикой.

Следом выступил Буйян Абул Башер МД Зиаул Хок, доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки (Бангладеш) и соискатель кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа. В докладе «Система К. С. Станиславского и техника традиционного театра в спектаклях “Театра корней” в Бангладеш: поиск нового стиля» он рассмотрел систему К. С. Станиславского как один из путей создания контрмодуса актерского действия в театре постколониальной культуры. Английские переводы книг

К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой» впервые появились в Восточном Пакистане в конце 1960-х годов. Тогда же были предприняты первые попытки использовать элементы системы в практике театра. В 1998 году система Станиславского вошла в основу обучения актеров на факультете театра и музыки Университета Дакки. В начале 1990 года в Бангладеш возник «Театр корней», который отвергал все западные театральные практики и бросал вызов основам реалистического театра. Исследуя принципы народного театра, театральные деятели выступили за возрождение исполнительской техники традиционного театра, создав контрмодус актерской игры. Результатом этого подхода стал «гибридный театр», ассимилирующий систему К. С. Станиславского с традиционным театральным искусством Бангладеш. Таким образом, система К. С. Станиславского стала основой для нового стиля актерской игры, возникшего в процессе создания «гибридных форм» театра.

Следующий доклад «Учебное пособие В. А. Ильева “Когда урок волнует” (театральная технология в педагогическом творчестве): к размышлению о роли визуальности в образовательном процессе» был представлен в онлайн-режиме двумя коллегами из Пермского государственного института культуры — деканом факультета культурологии и социально-культурных технологий Д. В. Горюновым и доцентом кафедры гуманитарных дисциплин К. В. Загородневой. На примере учебного пособия профессора Пермского государственного института культуры В. А. Ильева «Когда урок волнует» (Пермь, 2008) они рассмотрели взаимодействие метода «физических действий» К. С. Станиславского и визуального материала. Наряду с обширным теоретическим материалом в учебном пособии присутствуют практические упражнения: «Фотограф», «Картинная галерея», «Зримые картины» и ряд других. Соединяя визуальное и словесное как в педагогическом творчестве, так и в учебном пособии, В. А. Ильев постоянно апеллирует к системе К. С. Станиславского и к его утверждению «понять — значит почувствовать».

Профессор НИУ ВШЭ и кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Е. Н. Пенская в докладе «Восточные мотивы в репертуаре театров-кабаре Серебряного века» предприняла попытку интерпретации и трансформации восточных сюжетов в театрах малых форм в России в период 1910–1920-х годов. Она рассмотрела художественные практики постановок и рецепции восточной темы в Театре миниатюр на Троицкой, в «Бродячей собаке», в «Кривом зеркале», а также проанализировала причины провала пародийной реконструкции восточных мотивов на сцене. Вместо подлинного Востока получалась подслащенная олеография, напоминавшая этикетки парфюмерных изделий с «восточными картинками» или восточные безделушки, которые производили в те годы модные германские фирмы.

Доклад начальника научного отдела и доцента кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Е. В. Шахматовой «Ориентальная линия в творчестве Н. Евреинова» был близок по теме к предыдущему. Пытаясь понять причину широкого увлечения Востоком на рубеже XIX и XX веков, она отметила, что кризис ментальности выявил острое противоречие между рационалистической

картиной мира эпохи Нового времени и новейшими течениями в искусстве. Поворот к Востоку становился своеобразной формой протеста против прагматизма западной культуры. Круг философов, писателей, художников, композиторов, режиссеров конца XIX — начала XX века, которые испытали в той или иной степени серьезное тяготение к философии и искусству Востока, был достаточно широк. Н. Евреинов оказался среди тех режиссеров Серебряного века, которые с большим интересом исследовали эстетику восточного театра. Для первого представления театра «Кривое зеркало» в 1910 году Н. Евреинов предложил свою инсценировку сказки Магомада эль Бафи «О шести красавицах, не похожих друг на друга», которая была включена в мадрасское издание «Тысячи и одной ночи». Музыка и либретто были написаны им же. Далее последовала постановка «Сумурун» (1911) как диалог с М. Рейнхардтом, поставившим эту пантомиму на сцене театра Каммершпиль годом ранее. В 1913 году Евреинов обратился к американской пьесе Г. Бенримо и Дж. Хазлтона по мотивам традиционного китайского театра «Желтая кофта», которая успешно завоевывала европейские подмостки, а в России была поставлена почти одновременно А. Таировым в «Свободном театре». Завершает восточный цикл «Карагёз» (1916) — инсценировка Н. Евреинова турецкого народного театра. Яркие краски живописных костюмов, символизм действия, выразительность пластики, ассоциативность предметов, мгновенно преобразующихся в результате игры актеров, — все это Н. Евреинов активно использовал в своей режиссерской практике.

Продолжил тему Востока в репертуаре русского театра Серебряного века ведущий научный сотрудник научного отдела ГИТИСа А. Г. Колесников докладом «Ориенталии русской музыкальной сцены на рубеже XIX–XX веков». Он сообщил, что репертуар музыкального театра России издавна содержал в себе сочинения на темы Востока. Взаимодействие музыкального театра с духовными реалиями восточной культуры шло, как правило, двумя общими путями, такими как декоративизм и глубинное постижение. Орнаментальный характер спектаклей превалировал над процессом философского погружения в материал Востока. Жанры музыкальной сцены, в которых воплотилась приверженность Востоку, были разнообразны — от живописной миниатюры, одноактного балета или концертного номера до масштабного многоактного сценического полотна. Каждый из жанров и видов музыкального сценического искусства адаптировал в своих средствах, присущей им эстетике и поэтике свое понимание восточных традиций. Самыми распространенными средствами реализации замысла были прямое заимствование восточных мотивов и их сценическая интерпретация. А. Г. Колесников на примере конкретных спектаклей коснулся вопросов семантики, моды, рецепции и эффектного театрального жеста.

После перерыва ведение конференции перешло к профессору ГИТИСа А. А. Бармаку, который предоставил слово доценту кафедры вокального искусства Волгоградской консерватории имени П. А. Серебрякова Ю. С. Скворцовой. В ее выступлении «Тренинг актерской психотехники как духовная практика» отразилось понимание особенностей развития актерского тренинга в отечественной театральной школе на фоне активно изучаемого влияния йоги на становление системы К. С. Станиславского. Прослеживая исторические

параллели в изучении энергетики актера, она говорила об успешном опыте использования восточных практик современными режиссерами.

Профессор Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина и Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина Г. В. Якушева удивила присутствующих неожиданной темой своего доклада — «Прана в драматургии А. П. Чехова» — и вызвала бурную дискуссию. По ее мнению, «прана» (жизненная сила) в драматургии А. П. Чехова смещает традиционный акцент с результатов действия на его причины, и в этом заключается отступление от основополагающего принципа прагматичного Запада («В начале было дело» — И. В. Гёте, «Фауст») в сторону аналитически мыслящего и созерцательно-психологизирующего Востока, а также углубление ибсеновской «драмы идей» принципами «вчувствования», метемпсихоза, миманса, сансары и др. Тем самым под влиянием актуальной на рубеже XIX–XX веков древнеиндийской этики и эстетики метод А. П. Чехова фактически воплощает востребованные системой К. С. Станиславского задачи так называемого сверхсознания (надсознательного уровня психической активности) в сфере экспериментальной психологии («Вишневый сад», «Три сестры»).

Доцент кафедры истории, философии и литературы ГИТИСа Т. Л. Скрыбина продолжила своим докладом «Восток и Русь в прозе И. А. Бунина» тему Востока в литературе Серебряного века. Она сообщила, что И. А. Бунин, как и многие другие представители этой эпохи, искал на Востоке истоки мировой культуры, первоосновы человеческого общества. Совершив путешествие на Цейлон и в Индию, писатель глубоко впитал некоторые элементы восточной духовности: представление о прапамяти, связующей человека со вселенной, мысль о вечном перерождении, стремление разомкнуть привычные рамки бытия и выйти из цепи существования, буддистскую идею смерти как освобождения. Кармическое воздаяние, эрос и нирвана — основополагающие факторы художественного сознания Бунина. В рассказах «Город Царя Царей», «Братья», «Отто Штейн» он оригинально писал о Востоке, проникая в реальный, а не вымышленный, как у многих его современников (А. Блок, Н. Гумилев), мир восточного человека. При этом навеянное восточной философией и культурой понимание мира накладывалось у Бунина на описание жизни русской провинции (рассказ «Чаша жизни»), Москвы как древней столицы («Чистый понедельник»), русского характера («Жизнь Арсеньева», «Сны Чанга»). Восток и Русь соприкасаются в произведениях Бунина определенными гранями, наследуют нечто от древних циклов становления человечества.

Финальный доклад в онлайн-режиме из Лозанны представила доцент кафедры режиссуры драмы и руководитель магистрантов заочного отделения Калининградского филиала РГИСИ М. Б. Даксбури-Александровская — «Антропологический подход к практике тренинга актерской психотехники в Театральной школе Тантюрерьи города Лозанны 2000–2018 гг.». М. Б. Даксбури-Александровская рассказала, что поиски истоков тренинга актерской психотехники, начиная с 1989 года в мастерских ЛГИТМиКа Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана, привели ее в итоге в Европейскую театральную школу Тантюрерьи, где с 2000 года она сотрудничала с мастерами актерского тренинга на базе йоги «телесная экспрессия»

(*l'expression corporelle*, Armand Dalaoel), на основе тренинга Е. Гротовского «импровизация» (*l'improvisation*, Gustavo Frigerio) и «вокального тренинга» (*l'expression vocal*, A. Talamonty). Ее собственные тренинги по «методу физических действий» К. С. Станиславского, «биомеханике» Вс. Э. Мейерхольда, «эвритмии» Р. Штейнера и М. Чехова позволили органично вписаться в антропологическое направление исследований восточно-европейских и африканских техник, разрабатываемых в Лозаннском университете (UNIL) антропологическим факультетом при участии таких персон, как Марко Мотта, Ив Эрап, Андер Шоль, Жозефин Штеблер, Базиль Деспланд и др. Переводы книг по театральной антропологии Э. Барбы «Бумажное каное», «Словарь театральной антропологии» и «Тайное искусство исполнителя», искусствоведческая диссертация «Комплексная тренировка психофизического аппарата актера», издание книги «Профессиональная подготовка актера в пространстве Евразийского театра XXI века» и руководство выпускными квалификационными работами китайских магистров РГИСИ 2020 года — все это убедило ее в верности выбранного пути не только на практике, но и в теории.

Доклад М. Б. Даксбури-Александровской завершился демонстрацией учебного фильма «Методы тренировки психофизического аппарата актера в процессе обучения и в работе над спектаклем», представляющего собой запись проведенных ею занятий со студентами.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, философии и литературы, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6159-7280

ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Shakhmatova — D. Sc. in Philosophy, Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department IFLI, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6159-7280

Статья поступила в редакцию: 15.11.2022

Отредактирована: 24.12.2022

Принята к публикации: 10.01.2023

Received: 15.11.2022

Revised: 24.12.2022

Accepted: 10.01.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шахматова Е. В. Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 196–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209

FOR CITATION

Shakhmatova E. V. The formation of K. S. Stanislavsky's system in the context of the Silver Age Culture: Influence of the East. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 1, pp. 196–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-196-209

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Литературный редактор *М. Глушкова*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *М. Нагришко*
Оригинал-макет *Е. Бородина*
Верстка *Д. Титаренко*
Дизайнер *В. Солод*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169),
e-mail: gitispub@gmail.com

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 15.03.2023. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5