

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

2 • 2012

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –
ГИТИС

*Альманах 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.*

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева

Редакционная коллегия
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов,
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке
«Три сестры» А. П. Чехова. IV действие.
В. А. Симов. Зарисовка. 1901

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет
театрального искусства –
ГИТИС, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Д. О. Хаустова

ТЕАТР МЕСТИ:

ТРАГЕДИЯ ДОБЛЕСТНЫХ БРАТЬЕВ Д'АМБУА9

Е. А. Вдовина

У МИКРОФОНА ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ КАЧАЛОВ

Неизвестные страницы творческой биографии30

В. Я. Левиновский

«СВОБОДНЫЙ ТЕАТР» КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ42

М. Г. Литаврина

НЕИЗВЕСТНЫЕ ЛИЦА РУССКОЙ

ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ЗА РУБЕЖОМ.

МАРУЧЧА79

Е. Г. Хайченко

«РАНЕННЫЕ В ДИАФРАГМУ»

(Театральная публика в зеркале

античной комедиографии)104

ЖИВОПИСЬ

О. В. Зайчикова

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ РЕЖИССЕРА И ХУДОЖНИКА

В РУССКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА129

МУЗЫКА

О. О. Москвина

КАТАРСИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА СМЕРТИ
В СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ Р. ШТРАУСА

«СМЕРТЬ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ»155

VARIA

«ДОСТОЕВСКИЙ СЕГОДНЯ.

По ком плачет младенец...»

Материалы международной

научно-практической конференции169

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

D. Khaustova. REVENGE THEATRE: TRAGEDY OF THE VIRTUOUS BROTHERS D'AMBOIS	9
E. Vdovina. VASILY IVANOVITCH KACHALOV IS ON AIR	30
V. Levinovsky. KOTE MARJANISHVILI'S «FREE THEATRE»	42
M. Litavrina. RUSSIAN THEATRE PEDAGOGUES ABROAD UNKNOWN IN THEIR HOMETLAND: MARIA (MARUCCA) OUSPENSKAYA	79
E. Khaychenko. WOUNDED IN THE DIAPHRAGM (a reflection of the theatre-going public in the mirror of classical antiquity)	104

FINE ARTS

O. Zaychikova. AN INTERACTION BETWEEN DIRECTOR AND ARTIST IN RUSSIAN THEATRE AT THE TURN OF THE XX CENTURY	129
---	-----

MUSIC

O. Moskvina. CATHARTIC INTERPRETATION OF DEATH IN R. STRAUSS'S SYMPHONIC POEM «DEATH AND TRANSFIGURATION» (TOD UND VERKLÄRUNG)	155
---	-----

VARIA

DOSTOEVSKY TODAY

For whom the infant cries ...

Materials of an international research

and practice conference169

■ *meamp*

ТЕАТР МЕСТИ:

ТРАГЕДИЯ ДОБЛЕСТНЫХ БРАТЬЕВ Д'АМБУА

Статья посвящена анализу художественных особенностей трагедий Джорджа Чапмена «Бюсси д'Амбуа» и «Мечь за Бюсси д'Амбуа». Эти пьесы являют пример трагедий долга, представленных английским зрителям на рубеже XVI—XVII веков.

Ключевые слова: Джордж Чапмен, английский театр эпохи Возрождения, трагедия мести, трагедия долга.

**D. Khaustova. REVENGE THEATRE:
TRAGEDY OF THE VIRTUOUS BROTHERS D'AMBOIS**

The article analyses artistic characteristics of “Bussy d’Ambois” and “Revenge of Bussy d’Ambois”, two tragedies written by George Chapman. These plays constitute a vivid example of duty tragedies that were presented to the English audience at the turn of the XVII century.

Key words: George Chapman, English Renaissance theatre, revenge tragedy, duty tragedy.

Крoвая трагедия мести — жанр, получивший развитие в английском театре эпохи Возрождения на рубеже XVI—XVII веков. Основы жанра заложил Томас Кид, написавший в 1588—1590 гг. «Испанскую трагедию», постановки которой с неизменным успехом шли на сцене в течение многих лет. Последователи Кида развивали удачную формулу трагедии, рассуждая о долге и чести, усиливая значение злодейской интриги или анализируя природу порока.

Центральной темой трагедий мести, представленных английской публике в 1600—1620 гг., стали вопросы защиты чести и справедливого отмщения за злодеяние. Зрители увидели «Бюсси Д'Амбуа» и «Мечь за Бюсси д'Амбуа» Джорджа Чапмена, «Честный поединок» Томаса Миддлтона и Уильяма Роули,

* Хаустова Дария Олеговна — аспирантка кафедры истории зарубежного театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: dary_key@mail.ru.

«Роковое приданое» Филипа Мессинджера и Натаниэла Филда, «Гамлета» Уильяма Шекспира.

На ограниченном пространстве статьи нет смысла рассуждать о величии и исключительной роли «Гамлета», эта пьеса стоит вне времени. И все же в историческом контексте и по структурным особенностям ее надлежит назвать вершиной английской трагедии мести. Весьма вероятно, что немногочисленность трагедий, посвященных теме долга, отчасти объясняется именно исключительной силой «Гамлета», отзвуки которого отчетливо слышны во всех рассматриваемых пьесах. На русский язык ни одна из трагедий долга, кроме «Гамлета», не переведена. Мысли историков театра (как российских, так и зарубежных) прикованы к «Гамлету»; труды его современников, создавших трагедии долга на рубеже XVI—XVII вв., едва удостоены внимания.

Тем не менее эти трагедии заслуживают детального анализа. Именно они определили *героический этап эволюции трагедии мести* в английском театре. Отважные *герои* прежде всего дорожили честью, и месть воспринимали как тяжкую повинность, к выполнению которой их приговорили призраки отцов и братьев, репутация семьи и, наконец, сам кодекс доблести эпохи высокого Возрождения, вступающий в странное противоречие с добродетелями и заповедями христианства.

Пьесы «Бюсси д'Амбуа» и «Месть за Бюсси д'Амбуа» представляют особый интерес для исследователя. Их разделяет около 6 лет, за которые славные времена доброй королевы Бесс сменились тусклым правлением ее преемника Якова I. Но это все еще была эпоха английского Ренессанса. Обе трагедии посвящены теме мести и долга. Их главные герои — родные братья. Оба благородны, оба смелы, оба следуют кодексу чести... и при этом они разительно отличаются друг от друга. Так уловил изменение героя своего времени Джордж Чапмен.

Первая пьеса открывается монологом Бюсси д'Амбуа, который рассуждает об алчности, продажности, жестокости современного ему общества. Вспоминая о тяготах прошлого и думая о том, как мало хорошего сулит ему будущее, герой играет роль хора (в составе которого нет, однако, ни призрака, ни мести, ни прочих полезных в трагедии того времени персонажей) [G. Chapman, 1905].

Принимая приглашение принца, Бюсси попадает в центр дворцовых интриг и мгновенно вступает в конфликт с герцогом де Гизом. Герой не имеет права вызвать на дуэль оскорбившего его де Гиза, но приближенных герцога — может вполне. Дерется он в сопровождении двух друзей, и когда папский нунций рассказывает королю Генриху III о поединке, то поднимает тему мести. Мечь (с заглавной буквы) двигала Бюсси, бросившегося на врагов при виде гибели друзей. При этом представитель Папы Римского при дворе Генриха III едва ли осуждал такого рода отмщение.

Тема мести продолжена в споре короля и его младшего брата. Герцог Анжуйский полагает, что верховный закон для настоящего мужчины — закон его *чести*, его *репутации*. Генрих возражает, что такой подход чреват беззаконием. Брат короля испрашивает у суверена прощение для своего приближенного. В диалоге звучит осуждение мести, но вместе с тем говорится, что убийцы, совершившие преднамеренное злодеяние, и мстители, умертвившие врага, перед законом не могут быть равны. Бюсси нисколько не мучается вопросом о том, мстить или не мстить; он точно знает, кому и за что.

Конечно, трагедия не обходится без присутствия дамы. Бюсси д'Амбуа пользуется благосклонностью графини де Монсоро. Герцог Франсуа Анжуйский желает, чтобы графиня стала его любовницей, и получает отказ. Узнав, что его счастливый соперник — д'Амбуа, герцог входит в сговор с де Гизом, чтобы уничтожить своего бывшего фаворита, отомстить за то, что Бюсси в любви к чужой жене более успешен. Едва ли эта мечь законна.

Тем временем д'Амбуа приобретает все новые и новые черты человека доблестного, прямого, цельного, лишённого недостатков, достойного восхищения всех без исключения — даже королевской особы.

HENRY

A man so good that only would uphold
Man in his native noblesse, from
whose fall

All our dissentions rise; that in himselfe
(Without the outward patches of our
frailty,

ГЕНРИХ

В нём доблестные качества сли-
лись настолько,

Что благородству нет предела.

Он истинным величием отмечен
(Что не чета величью напускному).

Он знает сам, что безупречен.

Riches and honour) knowes he com-
prehends
Worth with the greatest. Kings had
never borne
Such boundlesse empire over other
men,
Had all maintain'd the spirit and state
of D'Ambois;
Nor had the full impartiall hand of
Nature,
That all things gave in her originall
Without these definite terms of Mine
and Thine,
Beene turn'd unjustly to the hand of
Fortune,
Had all preserv'd her in her prime
like D'Ambois...

Все короли могли бы вверить
Безграничные державы
Таким героям, как д'Амбуа,
Будь люди так сильны и телом, и
душой.
Природа беспристрастною рукой
Дарит всем поровну — тебе и мне.
Но в миг творенья д'Амбуа Фор-
туна,
Должно быть, подтолкнула мать-
природу,
И та всё лучшее ему передала.

(Перевод Д. Х.)

Конечно, Франсуа Анжуйский не может быть обличен лишь в том, что его раздосадовал адюльтер Бюсси д'Амбуа и Тамиры де Монсоро. Брат короля мечтает о короне и ждет смерти Генриха III. В словах Бюсси, обращенных к герцогу, звучит яркий рефрен: «Сотвори что угодно, но только не убийство короля» («Doe any thing but killing of the King»). Анжу выступает на сцене в качестве ренессансного злодея-политикана. Благородство и чувство долга Бюсси подтверждено словом и делом.

Идеальный герой просто обязан погибнуть, иначе было бы непонятно, что с ним делать в финале трагедии. Смерть предрешена, но в IV—V актах появляются сцены, в которых духи пытаются убедить д'Амбуа от предначертанной ему доли. Бюсси хочет узнать свою судьбу, чтобы противостоять ей, и обращается за советом и помощью к брату Комоле. Монах вызывает могущественных духов, что возникают сквозь грохот и дым. Дух по имени Бегемот, «Император тьмы, что скрывает истину» («Emperog of that inscrutable darknesse, where are hid all deepest truths»), волшебным образом убирает препятствия — стены, двери и засовы — и показывает монаху, Бюсси и Тамире заговорщиков. Брат короля, герцог де Гиз и граф де Монсоро замышляют убийство д'Амбуа. Драматически ре-

шение достаточно интересное: Тамира и Бюсси видят своих врагов, но не могут их слышать. Зрителям слышны указания, которые герцоги дают графу де Монсоро. Немая для Бюсси и Тамиры сцена заканчивается. Бегемот сокрушается: опасность налицо, а монах и Бюсси поздно к нему обратились. Единственное, в чем дух уверен, это то, что пока сама графиня не вытянет для д'Амбуа смертельный жребий, он будет невредим. Бегемот обещает прийти на помощь герою по первому его зову.

Предсказание сбывается: рука возлюбленной ведет героя к смерти. Бегемот говорит, что Монсеньор и де Гиз — министры Судьбы (*Who are Fates ministers? — The Guise and Monsieur*), но, похоже, советует Бюсси попытаться избежать злой доли. Стоики от судьбы не бегут, а кроме того, кто их, духов, знает — чьи они на самом деле, на чьей стороне. Разве можно принимать их слова на веру? (Снова вспомним «Гамлета».) Далее действие развивается удивительным образом: Бюсси, увидев графа де Монсоро, переодетого монахом, решает, что могущественный Бегемот не князь духов, а князь лжецов. Д'Амбуа читает письмо Тамиры и устремляется на свидание. В садовом домике Бюсси, наконец, понимает, что Монсеньор и де Гиз приготовили ему ловушку. Он не намерен отступать и готов драться с трусливыми убийцами. Но сообщники графа стреляют из укрытия и смертельно ранят Бюсси. Графиня умоляет героя пощадить ее мужа, но чуть позже, когда д'Амбуа уже истекает кровью, графиня просит прощения у него за то, что вызвала возлюбленного на предательское свидание.

Гигант погибает, но перед смертью дарует прощение всем и говорит, что его гибель никому не принесет славы. Герой встречает гибель «с мужеством и достоинством стоика» [*А. Н. Горбунов*, 1986, с. 18].

BUSSY

Prop me, true sword, as thou hast ever done!

The equall thought I beare of life and death

Shall make me faint on no side; I am up.

БЮССИ

На шпагу верную я обопрусь,
как в дни былые!

Я думаю о жизни и о смерти, что
меня

Склонить пытаются то в эту сторону,
то в ту.

Но я стою, подобно римской статуе,

Here, like a Roman statue, I will stand | И буду непреклонен,
Till death hath made me marble. | пока в холодный мрамор
Смерть не превратит меня.

(Перевод Д.Х.)

Сцену убийства заключает проповедь, с которой обращается к чете де Монсоро тень брата Комоле. Он просит супругов воссоединиться и убеждает графа, что жену следует простить, а раны, нанесенные ее телу и душе этими страшными событиями, излечить не только снадобьями и бальзамами, но и слезами самого де Монсоро. Трагедию завершает сцена прощения и прощания графа и графини.

Критики нередко называют Бюсси стойком [*F. Bowers*, 1971; *А. Н. Горбунов*, 1986]. Но какие же качества настоящего стойка отличают Бюсси? Вспомним, их было четыре: благоразумие, мужество, справедливость, мудрость. Мудрец-стойк стремится жить в согласии с природой и избегает сильных страстей. Апатия и отрешенность, в особенности согласно римским стойкам, — идеал поведения мудрого человека [*А. Ф. Лосев*, 1998]. Д'Амбуа безусловно исполнен мужества. Он благороден и справедлив — в соответствии с канонами XVI—XVII вв. Но Бюсси не достает благоразумия и мудрости. Но главное не в этом: графа обуревают страсть, и именно она становится непосредственной причиной его гибели. Хотя мы понимаем, что глубинные причины много сложнее: это роль Бюсси д'Амбуа при дворе, это его отповедь герцогу Анжуйскому и конфликт с герцогом де Гизом, это твердость его позиции в отношении короля. В целом Бюсси характеризует дерзость поступков: он дерзает, а значит, отваживается, решается, осмеливается, даже посягает (например, на узы брака). «Power to do» — так описал основную черту характера Бюсси Фредерик Боас, посвятивший исследованию творчества Чапмена многие годы [*М. А. Boas*, 1905]. Значит, об апатичном, бесстрастном герое-стойке не может быть и речи. Напротив, драматург явил публике мощного, волевого, страстного ренессансного человека — героя без страха и упрека.

«Обращение автора “Бюсси д'Амбуа” к философии римских стойков, Марка Аврелия, Эпиктета и в особенности Сенеки,

учивших преодолевать страсти силой разума, обретая внутренний покой и отрешенность, было типичным симптомом безвременья начала XVII в. При этом стоицизм у Чапмена часто принимал характерную для его эпохи форму неостоицизма, вбирая в себя элементы христианской доктрины и неоплатонизма, что особенно заметно в поздних трагедиях драматурга» [R. Ornstein, 1960]. Следует согласиться, что в пьесе Чапмена *стоические доблести* тесно переплетены с христианскими ценностями. Но внутренний покой? Отрешенность? Бюсси эти качества ни в коей мере не присущи. Таким образом, если титаническая личность в духе Марло и приобретает некоторые черты *сенекианского человека*, то только в сцене смерти, когда герой отвергает помощь возлюбленной и остается непреклонным до последнего вздоха.

В чем причина того, что не вполне обоснованное суждение получило широкое распространение в среде историков искусства? Позволим себе предположить, что произошло некоторое смешений черт героев двух пьес, братьев Бюсси и Клермона д'Амбуа.

Трагедия «Мечь за Бюсси д'Амбуа» была представлена публике в 1610 г. Джордж Чапмен был уже известен как автор не только поэтических переводов и поэм, но и трагедии «Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона» («The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron», 1608) и целого ряда комедий, снискавших немалую популярность.

Действие открывает диалог Балиньи (зятя Бюсси) и маркиза Ренеля [G. Chapman, 1905].

BALIGNY

To what will this declining kingdome
turne,
Swinding in every license, as in
this
Stupide permission of brave D'Am-
bois Murther?
Murther made paralell with Law!
Murther us'd
To serve the kingdome, given by sute
to men

БАЛИНЬИ

Куда стремится это королевство?
Устои все перевернув,
Убийство д'Амбуа простить и узаконить!
Убийство к правосудью приравнять!
Убийство взять на службу королевству,
Чтобы трусливым пугалам, ничтожествам

For their advancement! suffered
scarcrow-like
To fright adulterie! what will policie
At length bring under his capacitie?

Орудье дать спастись от адюль-
тера!
Политика такая привести к чему
способна?

(Перевод Д.Х.)

Итак, до начала пьесы (что типично для кидовской трагедии) совершенно подлое, трусливое убийство, которое сошло злодеям с рук. Адюльтер упоминается, но акцент перенесен на то, что низость (ни намек на месть мужа) была возведена чуть ли не в ранг закона. Частный случай рассматривается как общее, типичное явление: пришло в упадок королевство. В мирное время, без опасностей и войн что-то прогнило («Idleness rusts us»). Раньше все было ясно: врагов встречали на поле боя, а теперь преобладают мелочные обиды, зависть, интриги. Ушла эпоха дел, наступило время слов. Пространная беседа заканчивается, однако, тем, что справиться с упадком королевства по силам герцогу де Гизу и его приближенным (де Гиз из злодея первой пьесы превращается в положительного героя второй — возможно, именно потому, что в период разочарования нужен тот, кто способен внести в хаос гармонию). Пока новый мир не построен де Гизом, есть время отомстить за понесенные потери (и нанесенные оскорбления). Прежде всего необходимо обеспечить возмездие за гибель Бюсси д'Амбуа, который приходился бы Балиньи шурином, коли был бы жив, когда его сестра Шарлотта выходила замуж.

Таким образом, со времени убийства прошло уже некоторое время, и теперь призрак (хотя он и не появляется на сцене в первом акте) взывает к отмщению. Обстоятельство, отличающее замысел Чапмена от многих трагедий школы Кида, состоит в том, что мститель питает отвращение к самому акту возмездия. Такое же неприятие мести, которая влечет за собой убийство, смерть, мы встречаем у Гамлета. Принц сомневается, медлит. «...Гамлет страдает оттого, что не в силах отказаться от обязанностей мстителя» [И. А. Аксенов, 1937, с. 83]. Он не доверяет призраку и постоянно возвращается к мыслям о смерти, о тлене. По словам А. В. Бартошевича, «“Гамлет” весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с не-

бытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она на ощупь, внюхаться в ее запах (сцена с черепом Йорика)» [А. В. Бартошевич, 2008, с. 5].

Клермон лишен возможности сомневаться в том, кому мстить, но совершить акт отмщения, просто убив врага, не может. При этом переживаний на тему смерти у героя нет: он фаталист и примет любой исход. «Что та краска, что эта», — Клермону безразлично. Как джентльмен, понимая, что избежать «ответственности» ему не удастся, д'Амбуа избирает способ, соответствующий кодексу чести дворянина, — дуэль. Дуэли не приветствовались в якобитской Англии, но воспринимались более терпимо, чем акты личной мести.

Герцог Анжуйский дает такую характеристику младшего д'Амбуа:

MONSIEUR

Men affirme,

Though this same Clermont hath a
D'Ambois spirit,

And breathes his brothers valour, yet
his temper

Is so much past his that you cannot
move him.

МОНСЕНЬОР

Люди говорят,

Что жив в Клермоне дух д'Амбуа,

Что доблести исполнен он, но
нрав

Его совсем иной. Он так возвы-
шен,

Что безразличен ко всему:

его не сдвинешь.

(Перевод Д. Х.)

Краткое, казалось бы, замечание, но в нем есть указание на стоический идеал. Клермон испытывает отвращение (loath) к мести. Более мягкие синонимы: он не склонен, воспринимает с неохотой, — представляются более точными с позиций стоицизма, так как омерзение, отвращение — форма неприятия, которая является уже аффектом, от чего стоик должен быть свободен. «Его не сдвинешь», темперамент иной — не то, что Бюсси, загоравшегося мгновенно, готового к действию и противодействию. Так стоицизм брата, проявившийся в мужестве, с которым он встретил смерть, перерос в стоическую отстраненность Клермона. Ренессансная гармония тела и духа трансформирова-

лась в дисгармонию красоты утонченного миньона, его «утраченных иллюзий и потерянных идеалов» [А. А. Аникст, 1965].

В первом акте трагедии есть диалог, в котором происходит сопоставление двух братьев: «Ты больше знаешь и стремишься разобрататься в сути вещей, ты более простодушен, ты уважаешь закон» («Thy soule, more learn'd, is more ingenuous, searching, judiciall»). Франсуа Анжуйский говорит, что братья д'Амбуа — воины, составляющие славу Франции, но затем напоминает Клермону, что братья были бедны, прибыли ко двору на барже с углем и стали чуть ли не попрошайками. Д'Амбуа наконец проявляет признаки раздражения. В эту минуту напоминанием о «Бюсси д'Амбуа» звучит знакомое: «Но не убийство короля» («But killing of the King»). Ситуация повторяется: теперь уже младший д'Амбуа, Клермон, заявляет Франсуа, что тот недостойн быть братом короля. В дальнейшей беседе де Гиз, д'Амбуа и Балиньи продолжают обсуждать несовершенство мира. Балиньи даже решает, что деяния недостойных надобно представить на подмостках, а Клермон полагает, что достаточно будет кукольного балагана. Герои Чапмена приходят к неоднократно (временами — блестяще) эксплуатировавшейся формуле: «Весь мир — театр».

BALIGNY

Is not all the world esteem'd a stage?

CLERMONT

Yes, and right worthily; and stages too
Have a respect due to them, if but onely
For what the good Greeke moralist
sayes of them:

«Is a man proud of greatnesse, or of
riches?

Give me an expert actor, Ile shew all,
That can within his greatest glory fall'.

Is a man fraid with povertie and low-
nesse?

Give me an actor, Ile shew every eye
What hee laments so, and so much
doth flye,

The best and worst of both».

БАЛИНЬИ

Но разве мир не уважаемая сцена?

КЛЕРМОН

Да, и заслуженно притом. Но
сцена тоже

Полна почтения к великим людям.
Нам моралист из греков так сказал:
«Гордиться следует делами, не бо-
гатством.

Умелого актёра дайте мне, я покажу,
Что и в величье есть паденье.

Вы в бедность впасть боитесь, в
нищету?

Актёра дайте мне, я покажу,
О чём вы сетуете и чего страшитесь.
Увидит каждый лучшее и худшее
на свете». (Перевод Д. Х.)

Де Гиз озабочен судьбой д'Амбуа; он боится потерять фаворита. Как в первой пьесе Генрих III пел хвалу Бюсси, так теперь де Гиз поет славу его брату.

DE GUISE

That Clermont is my love;
France never bred a nobler gentleman

For all parts; he exceeds his brother
Bussy.

Farre: because (besides his valour)

Hee hath the crowne of man and all
his parts,

Which Learning is; and that so true
and vertuous

That it gives power to doe as well as say
What ever fits a most accomplit
man;

Which Bussy, for his valours season,
lackt.

ДЕ ГИЗ

Клермон — любовь моя.

Ведь Франция ещё не знала
джентльмена,

Что благородством превзойти бы
мог его.

Он, несравненный, выше, чем
Бюсси.

... Доблестный Клермон

Ещё отмечен знаньем, он учёный,
Он коронован мудростью, а это

Придать способно силу и делам,
и мыслям человека.

Клермон так совершенен, целен
так,

Что брат Бюсси сравниться с ним
не смог бы.

(Перевод Д. Х.)

Постепенно выясняется, что Клермон — «абсолютный», идеальный человек, лишенный каких-либо пороков. Тем самым Джордж Чапмен использует испытанный прием: герой, прекрасный и телом, и душой, противостоит чуждому ему обществу. Правда, не всему, а с некоторыми исключениями. Ученость (и чрезмерная многословность) Клермона не могла не раздражать простую публику, но мститель, придерживавшийся кодекса английского джентльмена, напротив, не мог не снискать симпатий.

Высшим воплощением благородства для героя, как это ни странно, является герцог де Гиз. Клермон утверждает, что де Гиз не был зачинщиком Парижской резни, он также неповинен в том, что пролилась кровь, как греки невиновны в том, что разлилась Троянская война. Если бы Парис не украл прекрасную Елену, то грекам незачем было бы воевать Троию. Если бы гуге-

ноты не угрожали королевству, то и резни в Париже не было бы. «Де Гиз заслуживает и моей любви, и моей жизни».

Клермон читает пространные нотации, рассуждает о том, что видимость добра ценится нынче выше, чем само добро («More glory in the outward grace of goodnesse then in the good it self»), вспоминает греческих философов и ораторов. Некоторое оживление в действие привносит посылный, передающий анонимное письмо с предупреждением о готовящемся аресте. Как и Гамлет, Клермон не склонен видеть зло в других: письму он не верит.

Джордж Чапмен, не делая протагониста злодеем, настойчиво напоминает зрителям, что месть губит героя, его идеалы рушатся. Д'Амбуа убежден, что если мстишь, отвечая злом на зло, не можешь не стать злодеем.

CHARLOTTE

Send him a challenge. Take a noble course

To wreake a murther, done so like a villaine.

CLERMONT

Shall we revenge a villanie with villanie.

CHARLOTTE

Is it not equall?

CLERMONT

Shall wee equall be with villaines?

Is that your reason?

CHARLOTTE

Cowardise evermore

Flyes to the shield of reason.

CLERMONT

Nought that is

Approv'd by reason can be cowardise.

CHARLOTTE

Dispute, when you should fight!

Wrong, wreaklesse sleeping,

Makes men dye honorlesse; one borne, another

Leapes on our shoulders.

ШАРЛОТТА

Будь благороден: вызов посылай, Излей всю злобу на убийцу, как злодей.

КЛЕРМОН

Что, отвечать злодейством на злодейство?

ШАРЛОТТА

Да, чем не равенство?

КЛЕРМОН

И уравнием с изуверами себя?

Вот твой резон!

ШАРЛОТТА

Резонов трусы ищут,

Под тенью их скрываясь от борьбы.

КЛЕРМОН

То, что имеет под собой причины,

Мы трусостью считать не можем.

ШАРЛОТТА

Всё было б так, когда бы речь не шла о драке.

Негоже мести спать, так ты умрёшь бесчестным.

CLERMONT

Wee must wreake our wrongs
So as wee take not more.

CHARLOTTE

One wreakt in time
Prevents all other. Then shines vertue
most
When time is found for facts; and
found, not lost.

...

CLERMONT

I repent that ever
(By any instigation in th'appearance
My brothers spirit made, as I imagin'd)
That e'er I yeilded to revenge his
murther.
All worthy men should ever bring their
blood
To beare all ill, not to be wreakt with
good.
Doe ill for no ill; never private cause
Should take on it the part of publike
lawes.

Коль зло простишь, другое не замедлит

На нас тотчас же навалиться.

КЛЕРМОН

Мстить должно, только если
Терпенья чаша переполнена совсем.

ШАРЛОТТА

Месть вовремя свершишь
И беды все предотвратишь.
Так доблесть засияет.
Упустишь время — потеряешь всё.

...

КЛЕРМОН

Раскаиваюсь, что поклялся
Я брата призраку (так думаю, то он был)
Его убийце отомстить. Достойный человек
Всю кровь свою отдать стремиться должен,
Чтобы страдания перенести.
Нет зла такого, чтобы на него
Мы злом должны были ответить.
Месть личная не может закона роль играть.

(Перевод Д. Х.)

Клермон делает все возможное, чтобы, если не уклониться совсем, то оттянуть акт возмездия. Это ни в коем случае не трусость, но в то же время и не потребность получить неоспоримые доказательства вины убийц(ы) брата.

CLERMONT

Chance what can chance mee,
well or ill is equall
In my acceptance, since I joy in neyther,

КЛЕРМОН

Испытывает случай вновь меня:
К добру или злу склонилась чаша, —
Мне всё равно. Ни в том и ни в другом

But goe with sway of all the world together.

In all successes Fortune and the day
To mee alike are; I am fixt, be shee
Never so fickle; and will there repose,
Farre past the reach of any dye she
throws.

Отрады не найти. Весь мир качается

То в эту сторону, то в ту. Фортуна
Так непостоянна. Но мне —
Что выигрыш, что поражение, —
Любую краску времени приму.

(Перевод Д. Х.)

Эдакая «ясность, которая ведет к стремительным поступкам, именно потому, что основания для этих поступков являются сомнительными, короче говоря, неопределенность конечных целей и крайняя решительность перед лицом непосредственной ситуации» — так, перефразируя Уайли Сайфера, писал А. А. Аникст о маньеризме в драматургии [А. А. Аникст, 1965]. Но здесь не «зыбкость нравственных понятий» героя (или автора), а напротив, утрированная их жесткость, которая приводит к бессмысленной решимости: «Что быть, что не быть — все одно». Клермон д'Амбуа настолько поглощен мыслями об особенностях философских школ, о смысле высказываний мудрецов, что к внешним, не имеющим прямого отношения к его внутреннему миру событиям и проблемам он просто безразличен.

Де Гиз приходит на помощь Клермону и рассказывает королю о том, какими положительными качествами обладает герой. В этом монологе Клермон назван, наконец, сенекианским человеком. Ни в «Бюсси д'Амбуа», ни в «Мести за Бюсси д'Амбуа» при всем многообразии неявных заимствований и намеков на Луция Аннея Сенеку больше этот термин нигде не встречается. Сенекианский человек — обобщение, которым герцог де Гиз завершает оправдание героя перед королем.

HENRY

But wherein is this Clermont such a rare one?

GUISE

In his most gentle and unwearied minde,

Rightly to vertue fram'd in very nature;

In his most firme inexorable spirit

ГЕНРИХ

Но в чём же исключительность Клермона?

ДЕ ГИЗ

Его пытливый, утончённый ум
Природой создан для познания.

Он мудр и непреклонен,

От ценностей, которые избрал,

<p>To be remov'd from any thing hee chuseth For worthinesse; or beare the lest perswasion To what is base, or fitteth not his object; In his contempt of riches, and of greatnesse In estimation of th'idolatrous vulgar; His scorne of all things servile and igno- noble, Though they could gaine him never such advancement; His liberall kinde of speaking what is truth, In spight of temporising; the great ri- sing And learning of his soule so much the more Against ill fortune, as shee set her selfe Sharpe against him or would present most hard, To shunne the malice of her deadliest charge; His detestation of his speciall friends, When he perceiv'd their tyrannous will to doe, Or their abjection basely to sustaine Any injustice that they could revenge; The flexibilitie of his most anger, Even in the maine careere and fury of it, When any object of desertfull pittie Offers it selfe to him; his sweet dispo- sure, As much abhorring to behold as doe Any unnaturall and bloody action; His just contempt of jesters, parasites,</p>	<p>Он не откажется, И твёрд он в убеждениях. К богатству, почестям он равноду- шен, Внимателен к тому лишь, что до- стойно, Но презирает всё, что скверно, низко, льстиво. Его не подкупить подобострастьем. В лицо он правду говорит, сво- бодно, Ловчить, юлить не станет никогда он. Душа его в бореньях против злой Фортуны, Что неудачи нам несёт, так пре- успела, Что бедам вопреки, наветам, Всем умыслам и обвиненьям лож- ным, Он выстоит. Он ненавидит деспо- тов, Не понимает тех, кто не готов терпеть Судьбы удары и мечтает лишь о мести, О справедливости не думая совсем. Он сострадать готов и гнев смяг- чит, Коль жалости достоин человек. Он милосерден, зла в нём нет ни капли, Питает отвращенье он к насилью, Кровопролитью и жестокости. Он также Позёров презирает, паразитов, Бездельников подобострастных, Поганых сплетников и трапачей.</p>
--	---

<p>Servile observers, and polluted tongues— In short, this Senecall man is found in him, Hee may with heavens immortall powers compare, To whom the day and fortune equall are; Come faire or foule, whatever chance can fall, Fixt in himselfe, hee still is one to all.</p>	<p>Сказать короче — Он сенекианский человек. Он силою Сравниться смог с самими небесами, И в радости, и в горе он спокоен, Победу, поражение, всё приемлет, Что б случай ни принёс, — он будет стоек.</p> <p style="text-align: right;">(Перевод Д. Х.)</p>
--	--

Манифест завершен.

В пятом акте из-под сцены является, наконец, призрак Бюсси. Зрители и сами теперь видят тень убитого героя. Отличие от кидовского канона серьезное: не только мститель, но и призрак медлил и ждал момента, чтобы убедительно потребовать отмщения. Интересно и то, что Монсеньору, непосредственно причастному к убийству, возмездие уже не страшно: он умер. Сцена явления тени старшего брата младшему — очевидное подражание Шекспиру. Клермон видит Бюсси, внимает ему. Де Гиз призрака не видит («Saw you nothing there?»), точно так же, как Гертруда не видит тени старшего Гамлета, обращающейся к сыну («Do you see nothing there?»). Но Бюсси гораздо более многословен, чем Гамлет-старший, который ограничивается напоминанием о том, что принц медлит, и призывом сжалиться над королевой.

Нельзя не оправдать тень Бюсси д'Амбуа: это первое явление, и возможности изложить свою позицию в отношении современного мироустройства, расцвета подлости и низости, а также необходимости возмездия у призрака не было вплоть до пятого акта трагедии. Но не будем забывать: Клермон уже видел тень и слышал ее стенания. То есть Бюсси пришел вновь, чтобы «вдунуть жизнь» в готовность младшего брата, которая никогда горячее и не была. На протяжении четырех действий Клермон был занят материями, далекими от мести за Бюсси. Лейтмотив несовместимости правосудия и мести звучит в трагедии несравнимо сильнее, чем тема неотложности отмщения, вложенная в уста неукротимо однообразной Шарлотты и едва прорисованной Тамиры.

Призрак Бюсси, обращаясь к доктрине христианства («true doctrine»), говорит, что думать нужно о жизни духовной («rather without the body than within») и о жизни для Бога («to your God still than yourself»), а затем утверждает, что, раз от власти не придется ждать справедливости, месть становится делом богоугодным. Тем самым Бюсси пытается разрешить этическую проблему брата. Поддержка, однако, представляется достаточно сомнительной. Клермон неоднократно подчеркивает, что полагается всегда и во всем на себя самого, что точно соответствует принципам стоицизма. Поэтому монолог призрака можно рассматривать как некий христианский протест против этики стоиков, основанный, по мнению исследователей, на положениях известного труда Святого Августина «О Граде Божием». Призрак Бюсси возвещает Клермону, что тот причислен к Граду Божьему и обязан свершить то, что угодно Господу. Но христианство ни в коем случае месть не оправдывает, и на самом деле тень Бюсси обращается скорее к философии брата, считающего себя частью огромного мира, с присущим ему универсальным порядком. В этом порядке добродетельными считаются мужество и справедливость. К этим качествам Клермона в конечном счете и вызывает призрак. Нельзя не вспомнить, что если старший Гамлет имел все основания взывать к мести (его подлейшим образом отравил брат, стремившийся к власти), то у Бюсси основания были весьма зыбкими (его убили по приказу обманутого мужа).

Потерявший терпение призрак Бюсси приказывает прекратить разговоры и не отвлекать Клермона: мстить — его долг. На сей раз призрака видят все присутствующие, а Тамира даже пытается его обнять. Бюсси холодно советует ей воздержаться от такого шага, иначе сгусток воздуха, который они воспринимают как его фигуру, взорвется.

В несколько минут де Монсоро, только что пресмыкавшийся перед д'Амбуа, вызывавший презрение и отвращение зрителей, вдруг становится благородным христианином. Стоило ли трудиться и трансформировать образ графа в нечто аморфное и низкое, чтобы дать главному герою лишнюю возможность проявить добродетельность его характера? Отняв при этом шанс явить публике искусство фехтования? Или это сделано намеренно? Затем, чтобы не только месть, но и дуэль развенчать самым беспощад-

ным образом? Вероятнее всего, весь эпизод примирения и взаимного прощения задуман как душеспасительный. Но реализован он в такой утрированной и суетливой форме, что выглядит просто нелепым — этически выдержанным — противопоставлением сцене, в которой Гамлет «дотравил» Клавдия:

HAMLET

Here, thou incestuous, murderous,
damned Dane,
Drink off this potion. Is thy union
here?

Follow my mother.

(William Shakespeare)

ГАМЛЕТ

Вот, блудодей, убийца окаянный,
Пей свой напиток! Вот тебе твой
жемчуг!

Ступай за матерью моей!

(Перевод Б. Л. Пастернака)

Д'Амбуа видит явление духов. Среди теней он узнает брата, кардинала и герцога де Гиза. Клермон не может сдержать возглас удивления: «Как странно! Де Гиз среди духов, с ним великий кардинал, но оба живы. И почему все празднуют возмездье это?» Приходит весть о гибели де Гиза. Случилось худшее, и д'Амбуа просит оставить его, чтобы он мог помолиться и подумать. Размышленья укладываются в формулу «Жить ли мне?». Но дилемма Клермона далека от гамлетовской: он не думает о забвении, о смертных снах, не мучается вопросом, что достойней — «терпеть позор судьбы иль оказать сопротивление». Логика д'Амбуа проста до абсурдности: де Гиз убит, смысл жизни исчез, королю мстить нельзя, остается одно — умереть.

CLERMONT

Shall I live, and hee

Dead, that alone gave meanes of life
to me?

Theres no disputing with the acts of Kings;
Revenge is impious on their sacred
persons.

And could I play the worldling (no
man loving

Longer then gaine is reapt or grace
from him)

КЛЕРМОН

Жить мне, когда его уж нет,

Того, кто смыслом жизни для
меня был?

Решенья королей не обсуждают,
Помазанникам Божьим мстить
нельзя.

Сыграть ли роль того, кого забо-
тит суета мирская?

Но никого не полюбить, — ведь
нет на свете

I should survive; and shall be wondred
at
Though (in mine owne hands being)
I end with him:
But friendship is the sement of two
mindes,
As of one man the soule and body is,
Of which one cannot sever but the
other
Suffers a needfull separation.

Равного величием ему?
Коль выживу, то буду изумляться
сам,
Зачем я жизнь не кончил вместе с
ним.
Ведь дружба — тот цемент, что
разум
Скрепляет двух людей, да так,
Что и душой, и телом они едины.
Коль один оторван, другой
Не вынесет разлуки.

(Перевод Д. Х.)

Клермон убежден, что душа, а не тело служит достойным вместилищем разума. Чем жить в окружении воров и мерзавцев и быть рабом властителей, лучше умереть и воссоединиться с герцогом де Гизом. Д'Амбуа совершает самоубийство. В начале четвертой сцены ничто, казалось бы, не предвещало такого развития событий. Клермон добился дуэли с графом де Монсоро и вышел победителем. Но месть не была главной темой трагедии, и зрители получили убедительное напоминание о том, что достойнейший из смертных, отомстив за брата, не мог не вернуться мыслями и душой к своему другу и покровителю.

При первом прочтении «Месть за Бюсси д'Амбуа» представляет собой трагедию мести, приближающуюся к кидовской модели. Убийство совершено до начала пьесы, и к отмщению взывает призрак. Герой клянется отомстить, на помощь к нему приходят друзья и родственники, усиление получают обе стороны — действия и контрдействия. На пути к возмездию возникают трудности, преодолению которых посвящен целый ряд сцен. Мстителя одолевают сомнения, мысли свои он облекает в философскую форму и щедро делится ими с публикой. В финале пьесы злодей, наконец, убит, месть совершилась, и мститель погибает.

Но при детальном рассмотрении пьесы, напротив, просматриваются серьезные нарушения канона Томаса Кида. Де Монсоро убил Бюсси открыто и признал это, что для протагониста исключает возможность сомнений относительно истинных обстоятельств смерти брата. Упоминание о появлении призрака

Бюсси есть в самом начале пьесы, но к пятому акту, устав от ожидания, зрители уже не испытывают сильных эмоций ни при появлении тени, ни в момент клятвы Клермона. Месть не занимает всех мыслей героя, он поклялся и должен сдерживать слово, но у Клермона есть устремления и заботы, весьма далекие от мщения. Препятствия и трудности на пути мстителя вызваны не интригами врагов, а действиями людей, с основным конфликтом не связанных. Сомнения мстителя в контексте развития действия значения не имеют. Герой постоянно пребывает в своем уме, причем настолько трезвом, что временами это не может не вызывать сожаление. Убийца брата ничтожен и настолько занят поисками путей к самосохранению, что задумать интригу ему просто некогда. Тамира, возлюбленная Бюсси и последовательница Бель-Империи, к плану мести отношения практически не имеет; ей на помощь приходит Шарлотта, отбирающая у Тамиры черты героини, охваченной жадной возмездия. Акт мести соответствует всем правилам этикета, и зрители теряют возможность насладиться ужасами, наблюдая череду кровавых убийств. Мститель совершает самоубийство по причинам, с актом возмездия за Бюсси не связанным.

«Бюсси д'Амбуа» — пьеса, полная движения и жизни. Герои трудятся без усталости: интригуют, любят, спорят, дерутся на дуэли, сплетничают, наущничают, — каждому дано сполна забот по чину (по роли). Страсти накалены до предела и днем, и ночью. Трупов, правда, всего семь. Нет ни потоков крови, ни бессмысленной жестокости: пятеро убиты на дуэли, один скончался, переживая за судьбу влюбленных.

Если Джордж Чапмен и «читает мораль» устами героев, то делает это достаточно искусно. Таковы рассуждения о природе греха (спор Тамиры и Бюсси), о допустимости и законности личной мести (диалог Генриха III и Франсуа Анжуйского), о слепоте природы (беседа герцогов Анжуйского и де Гиза). Современному (невежественному) читателю приходится обращаться к «Словарю всемирной мифологии», но не слишком часто. В отличие от «Испанской трагедии», неполнота знаний о мучениях или подвигах греческих и римских героев и богов не мешает понимать смысл «Бюсси д'Амбуа», драмы, в которой герой эпической цельности, «титаническая личность в духе Марло, объединенная с “цельным человеком” в духе Сенеки» сталкивается с «общим

состоянием мира, чреватым драматическими ситуациями» [А. Н. Горбунов, 1986, с. 54].

«Мечь за Бюсси д'Амбуа» — трагедия, в которой мечь полностью развенчана. Инструментом обличения стало чрезмерное отягощение мстителя приверженностью стоическим доктринам и кодексу чести английского дворянина начала XVII в. Кровавой трагедии мести противопоставлена трагедия успешного возмездия, совершаемого джентльменом, действующим в полном соответствии с общественными идеалами.

Список литературы

Аксенов И.А. Шекспир: Статьи. Часть I. М., 1937.

Бартошевич А.В. Время не для «Гамлета» // Pro Scaenium: Вопросы театра. Вып. 2. М., 2008.

Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира / Младшие современники Шекспира. М., 1986.

Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1998.

Boas M.A. Introduction to «Bussy D'Ambois» and «The Revenge of Bussy D'Ambois». Boston & London, 1905.

Bowers F. Elizabethan Revenge Tragedy, 1587—1642. Princeton, 1971.

Chapman G. «Bussy D'Ambois» and «The Revenge of Bussy D'Ambois». Boston & London, 1905.

Ornstein R. The Moral Vision of Jacobean Tragedy. Madison, 1960.

Shakespeare W. Hamlet. London, 1998.

Интернет ресурсы

Аникст А.А. Бомонт и Флетчер // Бомонт и Флетчер. Пьесы: В 2 т. М.; Л., 1965. http://lib.ru/INOOLD/BOMONT/bomont_fletcher.txt

У МИКРОФОНА ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ КАЧАЛОВ
Неизвестные страницы творческой биографии

Статья посвящена творчеству В. И. Качалова на радио. Предпринята попытка выявить основные черты творческого метода артиста по сохранившимся записям, чтецким партитурам и воспоминаниям современников. Уделено внимание и такой теме, как влияние актеров МХАТ, и в частности В. И. Качалова, на первое поколение дикторов отечественного радио. Рассматриваются некоторые особенности художественного радиовещания в контексте развития отечественной культуры 1920—1930-х гг. Анализируется значение радиоработ Качалова в творческой биографии артиста и их место в художественной жизни эпохи.

Ключевые слова: Василий Иванович Качалов, радиотеатр, художественное слово, история советского художественного радиовещания.

E. Vdovina. VASILY IVANOVITCH KACHALOV IS ON AIR

The article is devoted to the radio performances of Vasily Kachalov. The author makes an attempt to elicit the main features of Kachalov's creative method using records, scripts with his remarks and memories of his contemporaries. Moreover, this study outlines the influence on the first generation of Soviet radio broadcasters produced by the actors of the Moscow Art Theatre and Vasily Kachalov in particular. This analysis reveals several characteristics inherent in radio broadcasting in the context of Soviet culture in 1920's and 1930's and endeavours to define the place of Kachalov's radio appearances both in his career and in the cultural life of the epoch.

Key words: Vasily Ivanovitch Kachalov, radio theatre, declamation, the history of Soviet radio broadcasting.

Имя Василия Ивановича Качалова неразрывно связано с историей отечественной культуры. Его творческому пути посвящено немало исследований. Актерские работы, созданные Качаловым на сцене МХАТа, его выступления на литературной эстраде — все

* Вдовина Елена Александровна — преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина. E-mail: e.a.vdovina@gmail.com.

это вполне заслуженно отмечено пристальным вниманием искусствоведов. Но есть одна область деятельности Качалова, которая осталась практически за рамками истории искусств: Качалов много и чрезвычайно интересно работал на радио. Мы попытаемся наметить возможные пути исследования для восполнения этого пробела в биографии выдающегося артиста.

Качалов начал выступать на радио одним из первых: 8 сентября 1924 г. состоялся первый радиоконцерт мастеров искусств, передававшийся из Большого театра, впоследствии признанный историками отечественного радио началом регулярного художественного радиовещания. И именно Качалов, исполнивший в этом концерте произведения Пушкина и Горького, был приглашен в качестве мастера художественного слова.

Такой выбор был сделан не случайно. Качалов — один из ведущих артистов Московского Художественного театра — к тому времени был не только всероссийской, но и всемирной знаменитостью. 24 августа 1924 г., всего за две недели до своего радиодебюта, Качалов вернулся в Москву из триумфальной поездки Художественного театра по странам Западной Европы и Америки, вернулся «возвеличенный европейской и американской славой» [А. В. Аганитова, 1954, с. 545]. Кроме того, Качалов был хорошо известен как мастер литературной эстрады — он начал выступать в концертах еще в 1900-х гг. Позже, в пору поиска радиогеничных голосов, не мог быть обойден вниманием знаменитый баритон Качалова, уникальный по глубине и тембральной окраске, которому отдавалась дань восхищения едва ли не в каждой посвященной ему театральной рецензии.

Справедливости ради, надо сказать, что отношение современников к голосу Качалова не было совсем уж однозначно-положительным, находились и критики. Например, В. Э. Мейерхольд, отдавая дань уважения творческой индивидуальности Качалова, на репетициях «Бориса Годунова» в ГостИМ выступал с резкими критическими замечаниями в его адрес именно за особенности голоса: «Когда я узнал, что в Художественном театре Бориса играет Качалов, я немножко испугался, потому что, несмотря на то, что это очень большой актер и очень интересный, очень умный актер, — в свойстве его голосового аппарата есть такой порок, что он — не на всех, конечно (на какую-то часть зрительного зала он действует

очень хорошо — как “бархатный мед”: так его бархатный голос действует), но я знаю, есть люди, которые говорят: “Вот красивый голос, который очень скоро надоедает”. Свойственно ему какая-то тяжеловатость, любование своими звуковыми эффектами» [В. Э. Мейерхольд, 1968, т. 2, с. 378]. Не стоит забывать о контексте, в котором было сделано это замечание: считки начались в апреле 1936 г., спектакль готовился к столетию со дня гибели А. С. Пушкина. Репетиции «Бориса Годунова» проходили одновременно в трех крупнейших московских театрах: в Малом, в МХАТ и в Гостиме. Для режиссера Мейерхольда было важно через это замечание донести до труппы свое видение спектакля, еще раз укрепить в сознании исполнителей разницу в сценическом существовании актеров разных школ и, возможно, несколько подбодрить коллектив, с которым он приступал к этому своеобразному соревнованию.

В радиоработах «бархатный мед» голоса Качалова оказался как нельзя кстати. Он работал едва ли не во всех речевых жанрах художественного радиовещания: выступал с художественным чтением, играл в спектаклях МХАТ, транслировавшихся по радио, принимал участие в радиопостановках. Качалов никогда не ставил себя в положении «приглашенной звезды». Беспримерная строгость и требовательность к себе заставляли Качалова вести непрерывный творческий поиск, в частности, на радио — поиск исполнительских приемов передачи в радиоэфире всех тонкостей «жизни человеческого духа», которые могли быть выражены в слове.

Результаты этого поиска, разумеется, представляют особый интерес для исследования. Задача вывести из многолетней работы Качалова стройную систему, набор неких специфически-радийных приемов, которые можно было бы применять на практике при работе с современными исполнителями, — весьма заманчива. К сожалению, источники такого исследования немногочисленны. Качалов не оставил ни учебника, ни книги воспоминаний. Мы можем только строить догадки об особенностях его художественного метода на основе свидетельств современников, разбирая его собственные пометки на полях тчетских партитур и, конечно, прослушивая сохранившиеся записи.

Из воспоминаний современников — коллег-актеров, дикторов, слушателей — хочется выделить очерк Н. А. Толстой о ра-

боте Качалова на радио в ее книге «Из записок диктора». Небольшой фрагмент позволяет «увидеть» Качалова в момент творчества, во время исполнения одного из знаменитых на литературной эстраде качаловских «монтажей» — сцен, а иногда и целых актов из пьес, которые он исполнял в концертах. Эти «монтажи» были оригинальным жанром на литературной эстраде того времени: Качалов исполнял роли всех персонажей сцены, добиваясь для каждого особого звучания с помощью различных приемов речевой характерности, которой владел виртуозно.

Толстова пишет: «Мне пришлось однажды вести передачу, в которой Качалов читал сцену Сатина и Барона из пьесы Горького “На дне”. Как обычно, Василий Иванович сидел у микрофона, чуть подавшись вперед, перед ним лежала открытая книга, в которую он не заглядывал. Как всегда, его жесты были скупы и точны. Переходя от одного персонажа к другому, он всякий раз делал едва заметные движения, и передо мною возникали то Барон, то Сатин. Может быть, думала я, это мне только кажется оттого, что я вижу самый процесс перевоплощения, вижу, как, играя Сатина, Василий Иванович величаво поднял голову, как съехался и поправил галстучек Барон. Слушатель ничего этого не видит и, конечно, слышит голос одного Качалова, чтобы представить себя на месте слушателя, закрываю глаза, но от этого ничего не меняется: я отчетливо слышу, как разговаривают два человека. Открываю глаза — у микрофона один Качалов» [Н. А. Толстова, 1965, с. 62].

Одно из немногих сохранившихся писем радиослушателей к Качалову позволяет судить о реакции как раз на эту радиоработу Качалова. Автор письма так описывает свое впечатление: «Шел я через Краснопресненский сквер и был остановлен голосом диктора, объявившего, что сейчас выступит Василий Иванович Качалов — сцена из спектакля “На дне”. Слышимость была великолепная, Вас я почти видел. С каждым новым словом, с каждой репликой я, очень сухой, малочувствительный человек, начинал все больше и больше волноваться. Я не замечал ни сквера, ни детских шалостей, ни трамвайного шума. Я слышал замечательные слова, голос Барона, голос настоящего “дна”. Великим артистом сделано все, что можно сделать. Дальше идти некуда. Мы слышали настоящее искусство» [там же].

Пометки Качалова на машинописных или рукописных экземплярах его литературных программ довольно скупы. Педантично расставлены ударения в словах, произношение которых, по-видимому, вызывало у Качалова сомнения. Некоторые слова подчеркнуты — что означало, по-видимому, логический акцент. Пометки сделаны то карандашом, то чернилами — чернилами разных цветов: видно, что Качалов не раз возвращался к своим чтецким партитурам, отмечал важные нюансы на разных этапах своего кропотливого труда.

Аудиозаписи Качалова можно разделить на два типа: те, что сделаны непосредственно на концерте — в присутствии публики, и те, что были записаны в студии. Качалов на страницах журнала «Говорит СССР» в своей едва ли не единственной статье, посвященной радиоискусству, объясняет разницу в творческом самочувствии в том и другом случае: «Самочувствие это двоякое. Оно зависит от того, выступаешь ли в студии без публики, или же где-нибудь в зале на большом вечере при публике, где есть микрофон. В первом случае испытываешь волнение от сознания, что говоришь в эфир, что тебя слушает отдаленная многомиллионная аудитория. Волнение это приятного порядка, которое возбуждает, подымает известную энергию, усиливает, повышает чувство ответственности; но этим приятным волнением овладеваешь и переключаешься на определенное самочувствие — общение с невидимым слушателем.

Когда же выступаешь перед микрофоном и публикой — в Доме ли Союзов, в консерватории или даже в радиотеатре, — то здесь часто появляется волнение непобедимое, волнение от того, что теряется чувство ориентации. Раздваиваешься между присутствующим зрителем и отсутствующим слушателем.

В этих случаях трудно найти нужный темп, нужную силу звука. Иногда кажется, что для присутствующей в зале публики говоришь слишком громко или слишком медленно, слишком отчеканиваешь дикцию, потому что для публики, которая близко сидит и видит мимику, может быть достаточно полутона и той паузы, которая сопровождается мимикой.

Иногда начинает смущать, что для публики, слушающей тебя по радио и не видевшей мимики, непонятна эта пауза или до нее не может дойти этот полутон или четверть тона. А в то же

время присутствующая публика может подумать “Зачем он так подчеркивает и так отчеканивает свою дикцию?” И это обстоятельство усиливает волнение» [«Говорит СССР», 1934, №4, с.35].

И действительно, студийные записи Качалова отличаются филигранной проработкой, интонационные, логические нюансы в них тоньше. Исполнение отличается особенной музыкальностью — знаменитый качаловский голос здесь по-особенному выразителен, отражает малейшие движения мысли и чувства. По характеру исполнения их можно назвать камерными, интимными, это доверительный разговор со слушателем. Отметим, что такая манера исполнения очень не характерна для исполнителей в 1930—1940-е гг., это можно заметить, если послушать записи других чтецов — современников Качалова. Почти все они читают в приподнято-торжественной манере митинга, это разговор не с отдельным человеком, не с личностью, а с толпой, с массой.

Особый интерес к радио появился у Качалова с развитием звукозаписи. Он был первым артистом МХАТ, записавшим свои выступления на радио. В 1933 г. экспериментальной лабораторией звукотехники сектора художественного вещания Всесоюзного радиовещательного комитета были записаны фрагменты упомянутых выше качаловских монтажей. Первой была записана композиция из нескольких сцен «Гамлета» (Гамлет, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн). Вскоре были записаны сцены из «Горя от ума» (Чацкий, Фамусов, Скалозуб), диалог Сатина и Барона из пьесы «На дне» и диалог Гарабурды с Иоанном Грозным из «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

Будучи необыкновенно самокритичным, требовательным к себе артистом, Качалов в звукозаписи прежде всего увидел чрезвычайно эффективный способ для анализа своего сценического и концертного исполнения: «Чудесная вещь — запись на пленку. Какие огромные возможности связаны с этим делом. Оно должно найти свое широкое применение в производственной работе театров. С помощью пленки актеру легче всего проверять себя, устранять свои недостатки. Своего голоса не знаешь, самого себя ведь не слышишь... Не веришь режиссерам. Когда, например, К. С. Станиславский делает замечание вроде того, что в этом месте у меня какая-то заштампованность, в этом — сентиментальность, а вот тут медлительность темпов, то не хочешь ве-

рить ему. А прослушаешь запись этого куска на пленке и думаешь: “А ведь прав, на все сто процентов прав Константин Сергеевич”» [«Говорит СССР», 1933, №19, с.32].

Если вдуматься, острый интерес Качалова к звукозаписи можно понять: ведь для драматического артиста изобретение звукозаписи и кинематографа решило одну из главных проблем актерского творчества — невозможность оценить произведение своего искусства со стороны, на мгновение отделиться от него, стать не исполнителем, а зрителем, критиком. То, что до этих пор было доступно художнику, скульптору, композитору — на основе своей отстраненной до некоторой степени оценки внести коррективы, стало, наконец, возможным и для исполнительского искусства, — для актера, певца, музыканта, танцовщика.

Толстова, в те годы начинающий диктор, рассказывала о том, как Качалов слушал собственные записи: «Он слушал пленку за пленкой, делал пометки на полях своей книги и нещадно браковал все записи. По его мнению, одно было чересчур слабо и маловыразительно, другое чересчур резко и даже несколько напыщенно, третье неплохо по исполнению, но неудачно по звучанию, четвертое приемлемо, но много лишних пауз, поэтому — “Запись стереть!”» [Н. А. Толстова, 1972, с. 100].

Так же, как на прославленной сцене МХАТа, в радиотеатре Качалов сохранил положение одного из ведущих артистов. В 1930 г. состоялась премьера знаменитого спектакля МХАТ «Воскресение» — инсценировки романа Л. Н. Толстого. В этом спектакле Качалов выполнял принципиально новую для театра того времени сценическую функцию. В программке спектакля Качалов значился как исполнитель роли «Лицо от автора» — своеобразный «ведущий» спектакля. За прошедшие с премьеры «Воскресения» десятилетия отечественный театр сильно продвинулся в сценическом освоении разнообразного — недраматургического в основе — литературного материала. Сегодняшнего зрителя не удивят ни присутствие на сцене «Человека в пенсне» в спектакле театра «Мастерская Петра Фоменко» «Три сестры», ни разложенный на реплики и монологи авторский текст чеховских инсценировок в постановке Камы Гинкаса. Но для зрителей первой трети прошлого века «Воскресение» было действительно новаторским спектаклем. Нельзя сказать, что отечественная сцена вовсе не знала

инсценировок, нет, но присутствие своеобразного посредника между сценой и зрительным залом, проводника авторского и режиссерского замыслов — это было действительно внове. Спектакль стал заметным явлением в художественной жизни Москвы. Сохранилось множество зрительских отзывов — и в печати, и в мемуарной литературе. Интересно, на наш взгляд, высказывание знаменитого в свое время наркома просвещения А. В. Луначарского: «(Качалов) очень мягко и непринужденно, без нажима, без педалей беседует с публикой, зрительным залом о том, что происходит на сцене, в то же время постоянно давая понять, что эти происходящие там события крайне для нас важны. <...> Спрашивается, много ли имеется артистов, которые могут в такой плоскости и с таким совершенством провести эту роль вестника и хора, умея казаться незримым на сцене и в то же время являясь ее центром, держа внимание публики в течение десятков минут» [«Красная газета», Ленинград, 3 февраля 1930 г.]. Смелый режиссерский театральный ход оказался необыкновенно полезным для радиоверсии спектакля, последовавшей в феврале 1935 г.

Велико влияние Качалова и на представителей первого поколения дикторов отечественного радиовещания. Толстова вспоминала: «Он никогда не выступал перед дикторами с докладами о своем творческом пути, не учил нас, как другие, выразительному чтению, не проводил бесед о дикторском мастерстве, но, тем не менее, многие дикторы старшего поколения не без основания считают его своим учителем. Ведь каждая качаловская передача была для нас уроком беззаветного служения искусству, школой совершенного владения всеми тайнами выразительного чтения, примером уважительного отношения к каждому выступлению перед микрофоном» [Н. А. Толстова, 1965, с. 62].

В начале 30-х г. Качалов получил официальное предложение провести серию занятий с дикторской группой. Сославшись на занятость, Качалов отказался и предложил в качестве преподавателя предполагаемого курса кандидатуру Н. М. Литовцевой. Актриса и режиссер МХАТа, педагог Школы-студии МХАТа, Литовцева обладала колоссальным театральным и педагогическим опытом. Литовцева — жена Качалова — была режиссером многих спектаклей с его участием, постоянным советчиком и критиком его работ на литературной эстраде. Можно предполо-

жить, что и Качалов не оставался в стороне от педагогической деятельности Литовцевой, особенно принимая во внимание живой интерес Качалова к делу радио и некоторые параллели в творческой жизни Качалова и в преподавании Литовцевой.

Приблизительно в это же время (начало тридцатых годов) Качалов был назначен председателем группы мастеров художественного слова Всероссийского Театрального Общества. Он активно участвовал в деятельности этой своеобразной лаборатории по теории и практике чтецкого искусства. Один из основополагающих принципов чтецкого искусства, который, без сомнения, был известен Качалову, был сформулирован основоположником жанра А. Я. Закушняком: «В отношении рассказчика к действующему лицу и ко всему, что происходит в рассказе, — вся соль искусства рассказывания...» [А. Я. Закушняк, 1984, с. 58]. Судя по отзывам современников, в «Воскресении» Качалову удалось применить этот принцип на практике: «Из всех персонажей спектакля “Лицо от автора” было самым действенным. Оно врвалось в тишину зрительного зала с темпераментом подлинного трибуна, требуя немедленного и страстного отклика» [А. В. Агапитова, 1954, с. 564].

В 1935 г., после окончания дикторской группой очередного учебного цикла, Литовцева обратилась с открытым письмом к работникам радио на страницах журнала «Говорит СССР». Вот какие требования режиссер МХАТа, ученица Станиславского, предъявляла к работникам радиоэфира:

«Достаточно ли советской радиопередаче “сухого” чтеца, объективного и равнодушного произносителя того или иного сообщения? Конечно, нет. Нужен диктор-творец, диктор-художник, диктор-актер. Любой текст — от метеорологических сводок до сообщения о спасении челюскинцев, от перечня действующих лиц в спектакле и до характеристики творческого метода Мейерхольда и т. д. и т. п. — можно формально и пассивно-добросовестно проговорить. И можно сказать его слушателю так, чтобы он заволновался, обрадовался, огорчился, увлекся. Но для этого нужно, чтобы диктор был творческим работником, чтобы в зависимости от темы передачи он перевоплощался: то во влюбленного в свою науку физиолога, то в энтузиаста-шахматиста, то в музыковеда. Он должен сам быть увлечен своим текстом, до-

лжен любить его, гореть им. Он должен ощущать свой рабочий процесс не на расстоянии между своим ртом и микрофоном, а между микрофоном и самим слушателем. Он должен видеть перед собой этого слушателя и чувствовать свою ответственность за правильное восприятие слушателем его работы» [«Говорит СССР», 1935, №8, с.42].

Конечно же, в этих словах прежде всего слышны отзвуки, если не сказать прямые цитаты, трудов К.С. Станиславского, его «Работы актера над собой», которая в эти годы еще не была написана, но основополагающие элементы Системы и Литовцева, и Качалов, проработавшие с ее автором более 30 лет, знали досконально. Несколько лет спустя описание этих элементов было положено Станиславским в основу главы «Речь и ее законы» своего программного сочинения: «На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так точно, как и бездейственные слова. На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств.

Все это говорит о том, что слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или подтекстом, который в них вложен» [К. С. Станиславский, т. 3, с. 84–85]. Однако в том творческом методе, который Литовцева считала единственно правильным для советского диктора, можно разглядеть еще и упомянутый нами принцип творчества артиста-чтеца, который в это время так занимал Качалова.

Метод, предложенный Литовцевой, не получил дальнейшего применения, но полемика вокруг этого вопроса привлекла внимание руководства. По инициативе председателя Комитета радиофикации и радиовещания при Совнаркомом СССР П. М. Керженцева был организован творческий конкурс дикторов центрального радио, проходивший под лозунгом: «Диктор — не говорящий автомат, а творческий работник!» В комиссию были приглашены ведущие артисты Художественного театра, в том числе и Качалов. Постепенно между «художественниками» и дикторами сложились отношения, наподобие тех, что назывались в те годы «шефскими», хотя документально они никак не

были зафиксированы. Под «опеку» Качалова попал начинающий диктор Юрий Левитан. Качалов при колоссальной загруженности в театре и на эстраде, ведя широкую общественную деятельность, тем не менее очень серьезно относился к своей преподавательской работе, отдавал занятиям с Левитаном много сил и времени. Впоследствии, когда Левитан был награжден орденом Трудового Красного Знамени, он говорил, что орден, полученный им, — «орден для двоих» — для него самого и для его учителя [А. А. Шерель, 1985, с.120].

Надо сказать, сам Качалов довольно скептически относился к своей славе, своему успеху, в частности, и на радио. В последние годы жизни, тяжело больной, находясь на лечении в санатории в Барвихе, он однажды начал читать стихи своим соседям по палате, только для того, чтобы отвлечь их внимание от своего же концерта, передававшегося по радио. И это отнюдь не было кокетством. В личном дневнике в это же время Качалов пишет: «Вчера два раза слушал себя по радио: в 6 часов Маяковский — это только плохо, а в 11 часов — Гамлет, это просто ужасно» [там же, с. 149]. Звукозапись как способ оценки собственного исполнения явила здесь свою оборотную сторону: находясь на более зрелом художественном уровне, артист уже не мог изменить свое творение, усовершенствовать его.

В одном из своих немногочисленных, но тем более ценных высказываний о работе на радио Качалов говорит: «К микрофону не подойдешь экспромтом, налегке, без солидного багажа. Все должно быть заранее продумано, прочувствовано, взвешено. Во время передачи не будет времени собрать все это, если заранее не собрал... И если актеру нужно сказать у микрофона хотя бы три слова, он обязан сказать их так, чтобы безызвестный радиослушатель где-то за Уралом поверил каждому слову и почувствовал за этими словами всю душу человека» [Н. А. Толстова, 1965, с. 70]. Сейчас можно сказать, что Качалову удалось не только преодолеть тысячи километров, разделяющие его с «безвестным радиослушателем». Актерское дарование Качалова, обаяние его личности были так велики, что смогли пробиться сквозь временные границы и стать близкими и нужными нашему современнику. Продолжают выходить аудиозаписи Качалова, только теперь не на пластинках, а на современных компакт-дисках, на-

пример, компания «Ардис» включила несколько качаловских записей стихов А. Блока и В. Маяковского в изданную ею в 2010 г. антологию «Театр у микрофона». Голос Качалова легко отыскать и в Интернет-пространстве. На одном из популярных сайтов любителей аудиокниг можно найти чеховскую «Каштанку», где авторский текст читает Качалов. За полтора года, которые файл находится на сайте, пользователи скачивали его 570 раз. Если сравнивать с аудиоверсиями популярного массового чтения — цифра, может, и невелика, но все-таки диалог между великим артистом и слушателем продолжается, Качалов по-прежнему находит свою аудиторию.

Список литературы

«Говорит СССР», 1933, №19.

«Говорит СССР», 1934, №4.

«Говорит СССР», 1935, №8.

«Красная газета», Ленинград, 1930 г., 3 февраля.

Агапитова А. В. Летопись жизни и творчества В. И. Качалова // Василий Иванович Качалов // Сборник статей, воспоминаний, писем / Под ред. В. Я. Виленкина. М., 1954.

Закушняк А. Я. Вечера рассказа. М., 1984.

Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968.

Станиславский К. С. Соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 3.

Толстова Н. А. Внимание, включаю микрофон! М., 1972.

Толстова Н. А. Из записок диктора. М., 1965.

Шерель А. А. Рампа у микрофона. М., 1985.

«СВОБОДНЫЙ ТЕАТР» КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Автор исследования впервые реконструирует малоизученные события, связанные с основанием «Свободного театра» (1913) в Москве, и причины скоротечного краха уникального эксперимента великого грузинского режиссёра Котэ Марджанишвили.

Ключевые слова: уникальное творение «серебряного века», «фантастическая затея», реформаторские цели, Таиров, Санин, Стравинский, Прокофьев, синтез музыки и драмы.

V. Levinovsky. KOTE MARJANISHVILI'S «FREE THEATRE»

The author of the research tries to reconstruct an understudied chain of events connected with the foundation of «Svobodny Theatre» (“Free theatre”) in 1913 in Moscow and the reasons for the swift disruption of this unique experiment made by the great Georgian director Kote Marjanishvili.

Key words: synthesis of music and drama, K. Stanislavsky, A. Tairov, A. Sanin, M. Mussorgsky, I. Stravinsky, S. Prokofiev.

«Свободный театр», открытие которого А. И. Таиров назвал «шумным фейерверком, разорвавшимся над скучными буднями театральной жизни», — так и остался одним из загадочных явлений в истории русского театра XX века. Уникальное творение «серебряного века», у истоков которого стоял Котэ Марджанишвили (1872—1933), просуществовал один сезон и канул в вечность. В «советский период» музыковеды считали его театром драматическим, театроведы — музыкальным.

Среди источников, касающихся «Свободного театра», следует обратить внимание на краткую характеристику, которую дал

* *Левиновский Владимир Яковлевич* — кандидат искусствоведения. Известный режиссёр музыкального театра. Нью-Йорк. E-mail: vlevinovsky@yahoo.com.

этому театру П. А. Марков, назвав проект Марджанишвили «фантастической затеей» и «дорогостоящей игрушкой» [*П. А. Марков*, 1970, с. 11, 13]. Кратко, но не бесспорно по той причине, что музыкальная составляющая эксперимента оказалась вне поле зрения великого театрального писателя.

Советская «Театральная энциклопедия» аттестует «Свободный театр», называя его «экспериментально-новаторским» без четкой творческой программы, даже «эkleктичным». В монографии Этери Гугушвили «Котэ Марджанишвили» (1958) не нашлось внятной информации о судьбе «Свободного театра». Примечательным явилось предисловие С. С. Кары к книге «Повесть о жизни» Н. Ф. Монахова, где автор безапелляционно заявляет, что «критики и театроведы, писавшие о Монахове... да и сам он в “Повести о жизни” сильно преувеличивают значение его выступлений в Московском «Свободном театре» и перелом в актерской судьбе Монахова в 1913 году. Художественную программу «синтетического» театра автор называет «очень громкой эффектной бравадой» [*С. С. Кара*, 1961, с. 14, 20].

Единственной работой, в которой автор ближе всех подошел к верному пониманию реформаторского почина Марджанишвили, был автор книги «Оперетта» М. Янковский, который сформулировал коренную причину «реформаторства» режиссуры «Свободного театра» [см.: *М. Янковский*, 1937, с. 353]. Попыткой объективно осветить историю «Свободного театра» явилась работа «К. А. Марджанов и русский театр» Г. Крыжицкого, в которой содержится немало подробностей, рисующих атмосферу «Свободного театра», его репертуар и реформаторские цели его основателя, освещаются подробности жизни и краха «синтетического» театра [*Г. Крыжицкий*, 1958]¹.

¹ Помимо указанных источников следует указать и такие, как мемуары Н. Ф. Монахова «Повесть о жизни» с предисловием С. С. Кары, воспоминания В. Л. Юрениной «Записки актрисы» (1946), сборник «Дела и дни Большого Драматического театра», посвященный 30-летию творческой деятельности Н. Ф. Монахова (1926) со статьями А. Пиотровского, С. Мокульского, М. Кузмина. Основная информация остаётся расплывчатой по газетно-журнальным источникам — в журналах «Театр и искусство» и «Маски» (1914), в газетах — «Русские ведомости», «Русское слово», «Театр», «Театральный курьер». Круг поиска ограничен хронологией сезонного существования «Свободного театра» (1913 и 1914 годы).

В качестве причины краха театрального проекта была выдвинута удобная для того времени версия о «бездушии» и «жадности» антрепренера В. В. Суходольского, якобы погубившего идею К. Марджанишвили. Эта тенденция получила свое подтверждение и в позднейшей истории России, когда было запущено в обиход словечко «олигарх», не отражавшее сущность его этимологии. В творческом плане «Свободный театр» запомнился главным образом как театр, на сцену которого в спектакле «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского были выведены живые волю...

Между тем открытие «Свободного театра» привлекло внимание многих выдающихся деятелей театра «серебряного века» и стало незаурядным событием в истории русского театра. Минувшие со дня открытия «Свободного театра» десятилетия принесли новые свидетельства, которые позволяют по-новому осмыслить недолговечную, но поучительную для нашего времени судьбу проекта Котэ Марджанишвили. Выясняется, что у Театра ХОПСРО — «синтетического» театра, основанного Ф. Ф. Комиссаржевским в Москве в 1918 году, — был не только выдающийся предшественник, но и сопутствующая ему «история», в которой кроме Марджанишвили, А. Я. Таирова и А. А. Санина сыграли важную роль И. В. Стравинский и С. С. Прокофьев, дирижеры К. С. Сараджев и Ю. Я. Сахновский, композиторы А. К. Лядов, В. Г. Каратыгин, Ю. Сахновский, главный редактор московского журнала «Музыка» В. В. Держановский и даже молодой петербуржец Б. В. Асафьев. Особую роль сыграл С. П. Дягилев, который в неожиданно открывшейся «игре интересов» сыграл роль «пиковой дамы», означавшей еще со времен Пушкина «тайное недоброжелательство».

Предлагаемый очерк не ставит целью исчерпать «сюжет» крушения театрального проекта Марджанишвили, которого в России нарекли Марджановым, но поможет выяснить причины неудачи великого грузинского режиссера, ставшего в России жертвой «обстоятельств», в которых кроме его идеализма и практических просчетов имела место театральная интрига, нити которой протянулись от Москвы до Парижа...

К созданию театра Марджанишвили приступает с истинно грузинским размахом. Для этой цели он уже успел присмотреть здание «Эрмитажа», которым владел известный московский меценат и коллекционер С. И. Щукин. Последний в 1912 году на-

значает Марджанишвили главным режиссером труппы будущего «Свободного театра». Переоборудование здания сопровождается щедрой затратой средств, которые предоставил родственник Марджанишвили В. П. Суходольский, человек в театральном деле не искушенный, но желавший прослыть меценатом. Предводитель калужского дворянства, человек, производивший серьезные операции в банковской сфере, он был увлечен планами Марджанишвили.

Марджанишвили отправляется по городам и весям европейских стран, где ведет переговоры. В Германии с М. Рейнгардтом, во Флоренции — с Г. Крэггом, с которым завязались дружеские отношения во время работы над «Гамлетом» в Художественном театре. Но с Крэггом договориться не удалось. Дорогим оказался Крэг. Грузинский режиссер смотрит спектакли Рейнгардта, опереточные спектакли Лондона, Вены, Варшавы, жадно впитывает впечатления от встреч с европейскими труппами. В Шарлотенбургской опере изучает светотехнику, в Париже встречается с бывшим режиссером МХТ А. А. Саниным, который принимает предложение руководителя «Свободного театра».

В труппу Марджанишвили вошли яркие актерские индивидуальности: только что покинувшая МХТ Алиса Коонен, артисты драмы М. Ф. Андреева, Н. П. Асланов, А. Л. Зиновьев, выдающийся оперетточный артист, любимец Станиславского Н. Ф. Монахов, О. А. Голубева, солисты оперы Т. А. Розова, И. П. Милявская, В. В. Макарова, Шевченко, А. Н. Дракули, А. Д. Каратов, выпускники Московской консерватории, сценографы К. А. Сомов, В. А. Симов, А. А. Арапов, тесно связанные с Художественным театром. Союз с такими режиссерами, как А. Я. Таиров и А. А. Санин, обещает весну для «Свободного театра».

В качестве консультанта Марджанишвили избирает главного редактора московского журнала «Музыка» В. В. Держановского, ориентированного на современную музыку и молодых композиторов. Это он открыл молодого Асафьева, это его усилиями в московских Сокольниках проводятся «Вечера современной музыки» с участием Сокольнического симфонического оркестра под управлением ученика Никиша К. С. Сараджева.

В стенах редакции журнала «Музыка» Марджанову была подсказана идея создания новой редакции незавершенной оперы

«Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского. Для реализации такой заманчивой идеи нужен был не «завмузчастью», но главный дирижер симфонического оркестра, каковой и должен быть в организуемом театре. В. Держановский рекомендует К. Сараджева, который с 1900 года в течение четырех лет работал концертмейстером-скрипачом в Московской Частной опере, застав в руинах театр С. И. Мамонтова. В 1908 году он начал работать как дирижер Сокольнического симфонического оркестра. Вместе с Держановским активно популяризировал музыку современных композиторов. С 1911 по 1913 год возглавлял Московскую «Народную оперу».

За редакционным столом журнала «Музыка» формируется заманчивая идея — открыть первый сезон «Свободного театра» мировой премьерой оперы Мусоргского. Проблема — получение нотного материала от издательского дома «Бессель и К^о». С начала века к незавершенной опере Мусоргского стал проявляться повышенный интерес. Она была поставлена в Москве, в Товариществе Частной оперы (1902, дирижер М. М. Ипполитов-Иванов), и в 1905 году в Петербурге — силами студентов консерватории (Театр В. Ф. Комиссаржевской, дирижер А. К. Глазунов). Вторично в Петербурге опера была поставлена кружком «Вечера современной музыки» во главе с В. Ф. Нувелем. Премьера состоялась 17 декабря 1911 года. Ни одна из осуществленных попыток не смогла охватить целостный замысел композитора. Необходимо было собрать воедино разрозненный нотный материал, уже частично изданный под редакцией А. К. Лядова.

Одновременно в журнале «Музыка», ставшем своеобразной экспертной частью «Свободного театра», обсуждается идея приглашения к сотрудничеству И. Ф. Стравинского, живущего в Париже и молодого С. С. Прокофьева — студента Петербургской консерватории. Стравинский одобряет решение открыть первый сезон нового московского театра мировыми премьерами — юношескими операми «Соловей» И. Ф. Стравинского и «Мадалена» С. С. Прокофьева, рядом с которыми должен встать незавершенный шедевр Мусоргского — «Сорочинская ярмарка».

Три оперы имели общую судьбу — они были незавершенными опусами трех русских композиторов. «Мадалена» нуждалась в инструментовке; у «Соловья» был написан только

Пролог — недоставало еще двух актов; возвращение на сцену «Сорочинской ярмарки» было сопряжено с еще большими трудностями. Предстояло выиграть тяжбу с издательским домом «Бесселя и К^о», чтобы заполучить нотный материал для его инструментовки и создания музыкально-драматического сценария оперы с текстом Гоголя.

В процессе обсуждений на афише первого сезона появились «Кашей бессмертной» Н. Римского-Корсакова и оперетта «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. В качестве драматических произведений были представлены мелодрама «Арлезианка» А. Доде на музыку Ж. Бизе, а также китайская новелла «Желтая кофта» Хезельтона и Фюрста, еще не шедшая в России, и музыкальная пантомима «Покрывало Пьеретты» Э. Дохнаньи по пьесе А. Шницлера.

Марджанишвили поручает А. Санину поставить «Соловья», «Сорочинскую ярмарку» и «Арлезианку» Ж. Бизе, за собой — оставляет «Кашея бессмертного» Н. Римского-Корсакова и «Прекрасную Елену» Ж. Оффенбаха. «Желтая кофта» и «Покрывало Пьеретты», выдвинутые по инициативе приглашенного А. Я. Таирова, закрепляются за самым молодым режиссером, в то время тяготевающим к пантомиме и ритмо-пластическим построениям.

В стратегии распределения репертуара среди трех постановщиков Марджанишвили проявил себя как незаурядный стратег, руководствовавшийся интересами дела, пренебрегая личными амбициями. Открытие театра он поручает А. Санину, исходя из продуктивной идеи, что успех театра независимо от того, кто выйдет на сцену в день открытия первого сезона, он, Котэ, будет автором этого праздника...

А. А. Санин (1869—1956) не случайно был призван обеспечить открытие «Свободного театра» постановкой оперы Стравинского. Марджанишвили и Санин — бывшие мхатовцы. На парижских сезонах С. П. Дягилева Санин поставил «Бориса Годунова» и «Хованщину» с участием Ф. И. Шаляпина, который высоко оценил мхатовского режиссера. На сцене петербургского Народного дома, в антрепризе Н. Фигнера, Санин уже с блеском осуществил постановки более десяти опер, в том числе «Князь Игорь», «Вражья сила», «Рогнеда», «Чародейка» и другие. В Петербурге Санина называли «Духом обновления» оперного театра.

Газеты начали регулярно освещать ход реконструкции шукинского театра «Эрмитаж». Прослушивание и «пробы» артистов проходят ежедневно, собирая в эрмитажном саду сотни желающих. Пресса взвинчивает публику, помещая информацию о том, что театр ведет переговоры с Сарой Бернар, Дузе и даже... Сальвини... Это не преувеличение. Это — ж е л а н и я Марджанишвили, который пытается привлечь в труппу маститых актеров. В Монте-Карло он встречался с примадонной Лидией Липковской, но безуспешно. Приглашает Ф. И. Шаляпина — безуспешно, но великий артист внимательно следит за экспериментом «чудесного грузина». Среди приглашенных в прессе упоминаются Давыдов, Коонен, Андреева, Балтрушайтис. В саду «Эрмитажа» — толпы молодых абитуриентов. Обращает на себя внимание разнородность пришедших на «пробу». Здесь молодые артисты драмы, артисты хора, студенты консерватории, оперные артисты. Набор труппы проводится с мхатовской основательностью — на прослушивании предлагаются этюдные построения, импровизации, проверяются голос, слух, ритм, пластичность.

«У нас в Москве открывается в будущем году еще один театр, который называться будет “Свободный театр”, — пишет Шаляпин к Горькому. — Достали много денег, собрали огромную труппу, устраивали пробы — на пробе было 1000 человек. Наконец, выбрали наиболее способных и будут играть все, то есть оперу, оперетту, комедию, драму и трагедию. Дай-то бог, но я все-таки отношусь к этой затее скептически. Дело начать не хитро, но тяжело все-таки сделать его без школы» [АН СССР. Горьковские чтения. 1949—1952 гг., 1954, с. 37—38].

«Эрмитаж», ставший «Свободным театром», переоборудован. Фойе заново отделано и уютно обставлено; зрительный зал — с удобными креслами. Сцену от зала отделяют аппликации занавеса, со вкусом выполненного известным мирискусником К. А. Сомовым. Художник задумал сделать занавес, не прикасаясь к нему кистью. После трех месяцев работы нескольких десятков вышивальщиц занавес, вышитый шелком, изобразил пышное маскарадное празднество — сцену из *commedia dell'arte*. Е. Гунст, наведывавшийся из Петербурга в Москву, дает подробное описание нового интерьера. Его почему-то раздражают красивые кресла партера 1200-местного зала, ложи, отде-

ланные под дуб. Раздражение достигает апогея, когда из зала петербургский гость переходит в фойе, где его встречают уютные диванчики с подушечками, живые цветы, создающие домашний уют для зрителей «Свободного театра» [*Евг. Гунст*, 1913, №43].

Такое же настроение Марджанишвили создает и за кулисами. В этом он следует за Станиславским — стремится привить молодым актерам жреческое отношение к театру. Он замыслил театр, который будет свободным от косности и рутины. С этой целью разрабатывает своеобразный «кодекс чести артиста».

«Перед нами большое, серьезное и страшно ответственное дело, — говорится в этом документе. — В руках каждого из нас наше будущее, судьба наша и судьба нашего молодого театра. К нам будут беспощадны. Вот почему мы должны сплотиться, помогать друг другу и помнить, что наша первая победа — дисциплина. Это внутренняя дисциплина, это чувство любви и беззаветной преданности источнику нашей жизни. Да поможет нам Бог любить и верить до конца. К. Марджанов» [цит. по: *Г. Крыжицкий*, 1958, с. 89–90].

Н. Монахов говорит о Марджанишвили с восторгом: «Это был необычайно темпераментный, пламенный, увлекающийся художник и человек». С глубокой теплотой вспоминает об атмосфере, которую создал Марджанишвили в театре: «Закулисная атмосфера “Свободного театра” выгодно отличалась от опереточной: во всем царила тишина, чистота, необычная вежливость и внимание к нашей работе» [*Н. Ф. Монахов*, 1961, с. 123].

Хор «Свободного театра» имел необычное лицо, это был ансамбль молодых голосов — студентов консерватории, ставших артистами хора. Принцип «сегодня в хоре — завтра солист» действовал безотказно. Для работы с хором приглашен Е. Д. Эспозито, тот самый дирижер, который работал в Московской Частной опере Саввы Мамонтова, дирижировал спектаклями с участием Шаляпина.

В короткий срок были выучены партии оперы Стравинского, которую композитор завершил и прислал клавиш для разучивания; успешно идут переговоры с С. Прокофьевым, который готовится к встрече с театром. К работе над «Сорочинской» привлечен известный композитор и дирижер Ю. С. Сахновский. Глубоко эрудированный музыкант и музыкальный критик, он становится

помощником Марджанишвили в работе с молодыми исполнителями, для которых организуются специальные консультации.

Для инструментовки «Сорочинской ярмарки» по рекомендации В. Держановского, из Петербурга приглашен композитор А. К. Лядов, которому поручена компоновка нотного материала неоконченной оперы Мусоргского с текстом одноименной повести Гоголя. Позднее, в сценическом процессе выясняется, что соотношение музыкальных номеров и речитатива носит «случайный характер». Поэтому к работе подключается Ю. С. Сахновский (1866—1930), который инструментует оперу на свой лад, создавая вторую редакцию [см.: К. С. *Сараджев*, 1962]. Марджанишвили участвует как автор инсценировки гоголевского текста, на афише поставлен текст: «Инсценировка К.М.», что являлось инициалами Марджанишвили. Из небольшой рецензии, подписанной «М.Г», мы узнаем от осведомленного автора, что инсценировка Гоголя—Мусоргского содержит 7 картин, опера поставлена в «художественной редакции В. Каратыгина» [«М. Г.» Спектакль «Сорочинская ярмарка». К открытию «Свободного театра» // Театральная газета, 1913, №1]. Последнее служит важным дополнением к тому, что мы знали об участниках создания сценической редакции оперы. Привлечение В. Г. Каратыгина было вызвано тем, что ранее «Бессель и К^о» издал в редакции А. К. Лядова только пять фрагментов оперы Мусоргского. Значительная часть оперы оставалась неизданной; только что был издан новый пласт музыки в обработке В. Каратыгина: Антракт к 3-й картине, взятый из «Ночи на Лысой горе» в обработке Н. Римского-Корсакова, и Заключительный гопак, содержащий сто тактов, написанных Мусоргским. К Гопаку пришлось дописать 270 тактов, что было сделано Ю. Сахновским.

Однако отсутствие партитуры «Соловья», которым планировалось открытие театра, грозило ломкой плана открытия. Опера была разучена, но отсутствовала партитура. Для ее создания прошло достаточно времени. Зимой 1912—1913 годов, заблаговременно, при посредничестве В. Держановского театр обратился к Стравинскому, живущему в Париже, с предложением завершить неоконченную оперу «Соловей» для мировой премьеры в «Свободном театре». Опера Стравинского, написанная в 1907 году в России вместе с пианистом и литератором С. С. Митусовым по

сказке Х. К. Андерсена, была создана в пору его художественного становления и нуждалась в доработке. Композитора волновал вопрос стилистики: музыкальный язык изменился и будет отличаться от ранее написанного Пролога. Тем не менее вскоре работа была завершена, и клави́р оперы «Соловей» оказался в руках К. Марджанишвили [см.: *И. Ф. Стравинский*, 1963, с. 95–96]. «Соловей» включен в репертуар «Свободного театра» и анонсирован в прессе.

К. Сараджев заблаговременно обратился к своему другу — опытному переписчику, преподавателю только что открывшейся Саратовской консерватории Борису Васильевичу Карагичеву². Последний готовится выполнить поручение. Но партитура так и не появилась в Саратове... Дав согласие на постановку «Соловья» в России, Стравинский оставался в непонятной нерешительности и явно медлил с присылкой партитуры.

Одновременно усилиями В. Держановского и по рекомендации Н. Я. Мясковского к открытию нового театра в августе 1913 года был привлечен 22-летний петербургский композитор Сергей Прокофьев с его оперой «Мадалена».

«Не говоря о совершенно необычном и поразительном по свежести и мрачной силе гармоническом письме, — пишет Мясковский Держановскому в августе 1913-го, — поражает вулканичность его темперамента. По напряженности стиля опера напоминает Р. Штрауса, только без пошлости того. Одна беда — такое произведение едва ли может быть поставлено у нас, несмотря на свою сценичность. Более трудных вокальных партий я не встречал».

В конце августа, за два месяца до открытия «Свободного театра», в Петербурге неожиданно объявляется К. С. Сараджев. По настоянию Мясковского и Держановского Прокофьев показывает московскому гостю свою оперу.

«“Мадалена” произвела на него впечатление, — записывает Прокофьев 27 августа 1913 года в своем дневнике, — хотя многого он не понял. Но вокальная сторона его не оттолкнула...» [*Сергей Прокофьев*, 2002, т. 1, с. 341].

² Б. В. Карагичев (1879—1946) — композитор и педагог, ученик С. И. Танеева, соученик Р. М. Глиэра, Н. К. Метнера, А. А. Скрябина, начавший свою педагогическую деятельность в Саратовской консерватории в 1912 году и в 1919 году ставший её профессором. (*Прим. автора*.)

К. Сараджеву было известно, что Сергей Прокофьев активно участвует в работе оркестрового класса консерватории под руководством Н. Н. Черепнина. В дирижерском репертуаре юноши были такие оперы, как «Каменный гость», «Фауст», «Пиковая дама», «Русалка», Прокофьев готовился дирижировать «Риголетто» и «Аидой». Именно поэтому последовала запись Прокофьева: «Сараджев нежно взял меня под руку и предлагал мне место помощника дирижера в “Свободном театре”. Я, не отказываясь и не соглашаясь, только осведомился, сколько будет работы».

Прокофьев увлеченно берется за переделку «Мадалены», написанной в 1911 году.

«На мой вопрос, — записывает Прокофьев, — какое впечатление на Сараджева произвела “Мадалена”, Мясковский сказал, что говорил об этом с Сараджевым, и тот ответил, что считает ее постановку возможной» [там же, с. 343].

Месяц спустя, 2 октября 1913 года, переделка «Мадалены» была завершена. Юношу Прокофьева манила идея встать за дирижерский пульт на премьере своей оперы. Однако вызов композитора и заключение договорных отношений по непонятным причинам затягивались... План открытия «Свободного театра» операми Стравинского и Прокофьева оказался под угрозой.

В срочном порядке обсуждается вариант открытия «Сорочинской ярмаркой». Вносятся коррективы в репертуар, обсуждаются такие названия, как «Укрощение строптивой» Шекспира, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка и оперетта «Боккаччио» Ф. Зуппе. Последняя выводится в анонс, извещающий о репертуаре первого сезона. Марджанишвили не драматизирует ситуацию и параллельно с репетициями «Сорочинской ярмарки», активно репетирует «Прекрасную Елену» Ж. Оффенбаха, привлекая автора нового текста известной оперетты.

Неожиданно возникли осложнения с издательским домом «В. В. Бессель и К^о», владевшим авторским правом на издание нотного материала оперы Мусоргского и его использование при постановке на сцене. Газеты подробно комментируют конфликт и длительную тяжбу театра с издателем, которую все же удалось уладить.

Задолго до открытия «Свободного театра» начинается паломничество именитых друзей, представителей прессы. Месяца

за полтора до официального открытия на черновой репетиции «Сорочинской ярмарки» присутствует Ф. И. Шаляпин и художник К. Коровин; в прессе помещены репортажи, в которых сообщается, что Шаляпину понравился спектакль. Он участвует в обсуждении репетиционного прогона, приветствует руководителей театра К. Марджанишвили, А. Санина, А. Таирова, К. С. Сараджева и Ю. Сахновского. Марджанишвили сердечно благодарит великого артиста, который по просьбе труппы спел арию Дон Базилио на итальянском языке.

За день до открытия «Свободного театра» 7 октября 1913 года Марджанишвили организует последнюю генеральную репетицию, на которую приглашен К. С. Станиславский. Он появился в сопровождении супруги М. П. Лилиной и режиссера-художника А. Н. Бенуа, приглашенного из Петербурга в МХТ для постановки «Хозяйки гостиницы» К. Гольдони. Марджанишвили сопровождает гостей по театру, Станиславский в восторге от реконструкции, внимательно рассматривает занавес, придуманный Сомовым. Затем «странный» оркестр, почему-то укомплектованный «из чехов», занимает свои места. К. Сараджев становится за пульт, и начинается просмотр. По окончании спектакля гости стоя аплодируют потрясенным артистам, которые впервые узрели Станиславского.

«Сегодня в 1 час дня была генеральная репетиция “Сорочинской ярмарки” в “Свободном театре”, — пишет Станиславский дочери К. К. Алексеевой. — Я, мама, Бенуа поехали туда. Впечатление великолепное. Санин молодец. Опера и музыка Мусоргского — чудесные. Молодежь выучена очень хорошо. И, несмотря на конкуренцию, — на душе было весело и отрадно. Театр превосходный. Занавес Сомова из лоскутьев — прекрасный. Успех большой и освежающий. Опять веришь в театр и в его силу» [К. С. Станиславский, 1960, с. 586].

О том, что Марджанишвили допустил прессу на генеральные прогоны «Сорочинской ярмарки» свидетельствует заметка, помещенная на следующий день в газете «Театр».

«По окончании репетиции, — пишет газета, — К. С. Станиславский прошел за кулисы. К.С. горячо приветствовал А. А. Санина, и в беседе с К. А. Марджановым высказал свое удовлетворение “Сорочинской ярмаркой” и пожелание успешной работы» [*М. Нур* // Театр, 1913, 8 октября, с. 6].

Очевидно, что оценка руководителя МХТ была настолько высокой, что это побудило А. Санина написать записку Станиславскому.

«Хотел Вас видеть хоть минутку, — пишет Санин, — хотел от всей души Вас поцеловать, от всей души выразить Вам мою глубокую любовь, мою нежную благодарность — за все, за все!» [Из письма А. А. Санина к К. С. Станиславскому от 14 октября 1913 г. // Виноградская И. «Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского», т. 2, 1971, с. 408].

К открытию «Свободного театра» Марджанишвили оказался во всеоружии. В конце концов можно завершить первый сезон премьерой «Соловья» и «Маддалены»! Еще не все потеряно! Все идет на подъеме. Пресса и журналы пестрят фотоиллюстрациями первых премьер «Свободного театра». Марджанишвили крайне озабочен желанием закрепить успех нового дела и в этих целях через две недели после открытия 20 октября 1913 года организует общественный просмотр «Сорочинской ярмарки» «при закрытых дверях» [О «Свободном театре» // Русское слово, 1913, 21 октября]. Были приглашены журналисты, музыковеды. На следующий день, 21 октября 1913 года, на «Сорочинскую ярмарку» явилась вся музыкально-театральная Москва. Вместе со Станиславским пришли М. Горький, В. Немирович-Данченко, М. П. Лилина, Л. М. Леонидов, В. В. Лужский, Н. К. Рерих, А. Н. Бенуа, Ф. И. Шаляпин и его друг К. А. Коровин; Малый театр представляли М. Н. Ермолова, А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, А. А. Яблочкина, а также писатели А. Н. Толстой, К. Д. Бальмонт, Н. Д. Телешов и другие. Все они отправились за кулисы и поздравили творцов и участников спектакля. Это был настоящий успех. Тогда мало кто был осведомлен о том, что за живыми волами, неожиданно появившимися на сцене, на Украину ездил энтузиаст Марджанишвили и доставил их в Москву вместе с пестрой шумной ярмаркой. Об этом факте иронично отозвался юноша В. В. Маяковский.

С. И. Мамонтов, отрицательно отнесся к спектаклю А. Санина. «Русское слово» поместило беседу с патриархом оперной режиссуры.

«Для меня “Свободный театр” — не нужен, — заявил Мамонтов. — Режиссерская часть слаба... Никаких новых путей

“Свободный театр” не указал», — резюмировал основатель новейших оперных исканий [Мусоргский «Сорочинская ярмарка». С. И. Мамонтов о «Свободном театре» // Русское слово, 1913, 10 октября].

И все же для нас предпочтительными остаются отклики Станиславского, известных музыковедов Н. Кашкина и Ю. Д. Энгеля. Н. Кашкин выступил с рецензией, в которой особо отметил режиссуру А. Санина, его массовые сцены [*Н. Д. Кашкин*. «Свободный театр». «Сорочинская ярмарка» // Русское слово, 1913, 23 октября]. Ю. Энгель выступил с развернутой рецензией, в которой впервые познакомил музыкальную общественность России с историей создания незавершенной оперы Мусоргского, анализом ее редакций; обратил внимание на то, что на афише остались безвестными те, кто работал над инструментовкой оперы.

«В программке не сказано, — недоумевает Ю. Энгель, — что взято у Мусоргского, кто редактировал музыку “Сорочинской ярмарки”, кто оркестровал ее, кто, наконец, скомпоновал целое, включая сюда и сцены, непосредственно взятые у Гоголя». Вскоре эта ошибка была исправлена, и ежедневная газета «Театр», помещавшая объявления на спектакли текущего репертуара, стала публиковать всех авторов постановки, включая имена авторов инструментовки [см.: Театр, №1417, 21 декабря].

А. Лядов и Ю. Сахновский создали две редакции. Театр поставил редакцию Ю. Сахновского, а в издательстве готовилась третья — В. Каратыгина. Ю. Энгель указывает на различие инструментовок А. Лядова и Ю. Сахновского: «Характер инструментовки обоих несколько различен: у Лядова — глаже и прозрачнее, у Сахновского — гуще и характернее, ближе к “корявости” Мусоргского. Впечатление неслиянности целого еще усиливается благодаря смешению музыки с разговорными сценами, как бы удачно они сами по себе ни были скомпонованы... Отрывки оперы следовало бы, думается, дополнить для постановки оперой же, а не драмой».

Это резюме Ю. Энгеля имеет определяющее значение. Ощущение музыкальной незавершенности искупалось относительной целостностью музыкально-сценического потока. «Свободный театр» выступил с попыткой создания художественной целостности театрального произведения.

Ю. Энгель приветствует постановочное решение спектакля. «Исполнению “Сорочинской ярмарки”, — продолжает Ю. Энгель, — “Свободный театр” придал характер реалистический. И совершенно правильно: таков именно дух и сюжета, и гоголевского повествования, и музыки Мусоргского. “Подлинность” на сцене поразительная. Какое море солнца; какое небо, действительно “куполом изогнувшееся над землей” (цельная декорация кругом); какая пестрая, живая толпа, в которой каждая фигура ярка и характерна! И подлинность тут сочетается с красотой... в общем воплощении “Сорочинская ярмарка” заслуживает горячей похвалы», — заключает Энгель [Ю. Д. Энгель, 1971, с. 385–391].

Энгель отмечает, что ощущению целостности мешает смешение русской и малороссийской речи, некоторый пережим острокомедийных моментов оперы. Важным также явилось замечание о том, что в спектакле «императив сценический вполне уживается... с императивом музыкальным». Последнее означает, что постановщик А. Санин исходил из духа музыки.

Известный петербургский пианист и композитор Евг. Гунст выступил с резкой критикой музыкальной части «Сорочинской ярмарки».

«Дирижеру г-ну Сараджеву, — пишет Е. Гунст, — надо еще много и много работать, чтобы достигнуть хороших результатов. Уже помимо того, что не было тонкости исполнения, чувствовалась просто какая-то неналаженность, техническое несовершенство» [Евг. Гунст, 1913, № 41, с. 811].

Благодаря Ю. Энгелю мы сегодня имеем объективное представление о новаторской эстетике спектакля А. Санина. Художник В. А. Симов, приглашенный из МХТ, создал необычное полукружье белоснежного задника, которое создавало впечатлительные панорамы безграничного горизонта. Чрезвычайно интересно замечание об оркестре, который был укомплектован «из зарубежных артистов (чехов)», присутствие которых было вызвано необычными обстоятельствами, о которых скажем ниже. Но вот замечание Энгеля о том, что оркестр «Свободного театра» был «помещен невидимо для зрителя», указывало на то, что байрейтский опыт Вагнера учитывали в «Свободном театре». Слово в оперном спектакле не заглашалось.

Статья известного в 1910-е годы театрального критика Э. Бескина, главного редактора газеты «Театр», выступившего со статьей «Свободный...», затронула актуальный для музыкального театра того времени вопрос. Оперная режиссура — П. С. Оленин, Н. Н. Арбатов, В. Р. Василевский, П. И. Мельников, В. П. Шкафер, В. А. Лосский, И. М. Лапицкий и другие — находилась под активным влиянием достижений Художественного театра и следовала его принципам.

Э. Бескин отметил совпадение 15-летия МХТ с открытием «Свободного театра».

«“Свободный театр” — театр больших возможностей, — пишет Э. Бескин. — Он молод и каждую свою ошибку может пока легко исправить. А главной его ошибкой я считаю озирание на Художественный театр. В этом смысле первый спектакль показал, что театр еще не “свободен” и “освободиться” ему только предстоит. И чем скорее, тем лучше» [Э. Бескин // Театральная газета, 1913, 13 октября, с. 4].

Путь, который избрал режиссер «Сорочинской ярмарки», — говорит Э. Бескин, — «путь натуралистического толкования».

Рецензент Л. Сабанеев вокальную линию спектакля называет «сероватой», но «актеры ведут себя очень толково, с чувством сцены и стиля», «оркестр, помещенный “по-вагнеровски” под сцену, звучит робко и тоще». Все «немзыкальные места», где шел драматический текст, Л. Сабанеев называет «провальными».

Несмотря на противоречивую прессу, публика активно посещает «Сорочинскую ярмарку», которая в течение сезона пройдет рекордные 50 раз.

Премьера «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха, состоявшаяся 16 октября 1913 года, вызвала ажиотажный спрос. Это был всеми ожидаемый «дебют» основателя театра. «Освежающий» успех побудил Станиславского явиться на генеральный прогон «Прекрасной Елены». Через неделю после генеральной «Сорочинской ярмарки», 16 октября 1913 года [см.: *Виноградская*, т.2, с. 408], Станиславский в приподнятом настроении отправляется в «Эрмитаж», где полтора десятилетия тому назад открывал Художественно-Общедоступный театр. Так совпало, но именно в эти дни торжественно отмечалось 15-летие Художественного театра. Выступая

перед прессой, он подчеркивал, что его театр приобрел и воспитал «зрителя не развлекающегося, но думающего и чувствующего». Он считал, что «Свободный театр» продолжает эту линию Художественного театра. Энергия Марджанишвили завораживала: еще не состоялось официальное открытие, а в работе кроме оперы Мурсоргского уже была «на выданье» «Прекрасная Елена», А. Таиров активно репетировал пантомиму «Покрывало Пьеретты» (художник А. А. Арапов) с Алисой Коонен в главной роли, уход которой из МХТ в «Свободный театр» Станиславский пережил болезненно.

Однако «Елена прекрасная» Марджанишвили повергла мэтра в состояние шока. Перед ним предстала оперетта Оффенбаха на новый пошловатый текст Л. Г. Мунштейна. Станиславский был беспощаден в своей оценке.

«Писал ли я тебе, что “Свободный театр” открылся “Сорочинской ярмаркой”? — пишет Станиславский дочери в следующем письме. — Несмотря на много дефектов, там было немало хорошего и было очень приятно. Потом была и “Прекрасная Елена” в постановке Марджанова. Это такой ужас, о котором вспомнить страшно. Это кошмар, дом умалишенных. Безвкусица, пестрота, богатство ослепительных декораций Симова, занавес Сомова, рыночные остроты, вроде: Елена Лебединовна (прекрасная Елена родилась от лебедя)» [там же, с. 589].

При всей деликатности высокого гостя постановщик понял, что реконструкция классической оперетты, опрокинутой из античности в век XVIII и затем в XX, не могла быть принята Станиславским. Марджанишвили был готов к такой реакции. Сегодняшний зритель спокойно и даже с воодушевлением воспринимает «перелицовку» классических опер и драм, удовлетворяя не столько эстетическую потребность, сколько — любопытство. Постановка опер на ассоциативный сюжет стала некой нормой и в некоторых случаях — проявлением эксгибиционизма творческого самоудовлетворения, желания казаться современным³. Мнения относительно постановки «Елены прекрасной» решительно разошлись.

³ Надо отдать должное Б. А. Покровскому: на экзамене по режиссуре в ГИТИСе (1950) его студенты показывали учебные фрагменты из классических опер на ассоциативный сюжет. (Прим. автора.)

Автор рецензии под псевдонимом «Гвидо» не был подготовлен к восприятию классической оперетты на ассоциативный сюжет [*Гвидо*, 1913, №4, с.7]. Все пространство сцены занимало гигантское ложе под балдахином, которое по ходу действия трансформировалось: ложе-кровать, ложе-сцена, ложе-лобное место. Первый акт — античность, второй — эпоха Людовика XIV, третий — перенесен на ярмарочную карусель... Рецензенту трудно было сообразить, почему Агамемнон оказался в камергерском камзоле, украшенном золотым шитьем, а Ахилл в полицейском мундире... Марджанишвили явно опережал свое время лет на 70—80...

Были и продвинутые критики, сумевшие предугадать будущее развитие театра на рубеже XX и XXI веков. Некий Никандр Туркин, явно спрятавшийся за нелепый псевдоним, дружески взялся защищать Марджанишвили.

«Не наказывать надо “Свободный театр” за его попытку дать новый, свежий облик “Прекрасной Елены”, а приветствовать его в этом», — пишет Н. Туркин. Рецензент считает ошибкой современной критики нападки на искания нового театра. Критик считает, что режиссер точно провел свой замысел через три эпохи — в этом есть большой смысл. Автор проявил осведомленность, указав, что прием проведения идеи через три эпохи заимствован режиссером у драматурга Жулавского, автора известной в то время пьесы «Эрос и Психея». Символическая кровать во всю сцену — сатира на эпоху Людовика XIV.

4 ноября 1913 года состоялся дебют третьего режиссера — премьеры таировского спектакля-пантомимы «Покрывало Пьеретты» Э. Дохнаньи. Спектакль с новаторской эстетикой вызвал ажиотажный спрос, усилив приток зрителей в «Свободный театр». Полным ходом идут репетиции «Кашея бессмертного». Марджанишвили еще верит в благополучное завершение работы над операми Стравинского и Прокофьева. Однако, не увидев на афише открытия театра опер «Соловей» и «Маддалена», антрепренер В. В. Суходольский был встревожен случившимся. В правлении театра начались бесконечные прения, которые К. Сараджев в беседе с Прокофьевым называет «революционными». В прессу просачиваются слухи об отставке Марджанишвили, который вынужден отвечать, что не собирается оставлять

свой театр и тем самым успокоить В. Суходольского. Пришли Стравинский партитуру даже с опозданием, ситуацию можно было бы спасти, закрыв театральный сезон «ударными» премьерами опер Стравинского и Прокофьева. Казалось, что события будут складываться именно по такому сценарию. Но злой рок подталкивал события в противоположном направлении. Переписываясь с И. Стравинским, В. Держановский шлет в Париж убийственную для Марджанишвили информацию.

«“Свободный театр”, — пишет В. Держановский И. Стравинскому, — это вообще любопытное дело, но для музыканта оно практически невысказано, поскольку здесь единственный музыкант К. Сараджев тонет в дилетантизме режиссуры. К. Сараджев сообщил мне сегодня, что намерен потребовать, чтобы ему предоставили больше полномочий и независимости, и, если они не пойдут на это, он уйдет. В этом случае их ценность будет равна нулю. Даже если “Соловей” в три раза легче и доступнее, чем “Японская лирика”, это все равно будет слишком сложно для вокалистов. Певческое искусство здесь в большом загоне, и в “Свободном театре” вокалисты все еще на ученическом уровне и к тому же с очень сомнительной музыкальной подготовкой. Никогда не прикасавшиеся к гармонии Чайковского, такие певцы, наверное, и “Кашея” не споют. Правда ли, что “Соловья” не закончите к этому сезону? Так мне сообщили из театра (Санин). Последствия для театра будут серьезные, потому что “Кашей” (отставлен из-за конфликта с Бесселем) и “Соловей” — единственные оперы, которые они приготовили. “Сорочинская ярмарка” в том виде, в каком она сейчас есть, — превращена в оперетту (малороссийскую). Вы, действительно, должны завершить “Соловья”» [Письмо В. В. Держановского И. Ф. Стравинскому от 3 ноября 1913 года// Stravinsky Selected correspondence, volume 1 / A. Knopf, New York, 1982, p.61].

Дилетантская характеристика, которую дает главный редактор московского журнала «Музыка» всему делу Марджанова, имела разрушительные последствия. Заявление о том, что из всех названий, подготавливаемых к открытию, «Соловей» был в лучшем положении, могло бы побудить композитора отправить партитуру в Россию. Однако это не случилось. Несмотря на положительные рецензии авторитетнейших музыковедов

Н. Кашкина и Ю. Энгеля, Держановский дает негативную оценку «Сорочинской ярмарке», заявляя, что опера Мусоргского «превращена в оперетту (малороссийскую)».

Ссылаясь на А. Санина, Держановский сигнализирует Стравинскому: в театре известно, что композитор «не закончит к этому сезону» инструментовку оперы... Ни К. Сараджев, ни редактор журнала «Музыка» не способны были оценить масштаб и значимость проекта Марджанишвили. Они роковым образом дезориентировали Стравинского. С этого момента надежды на сотрудничество с композитором были обречены.

Неблагополучие с главным дирижером Сараджевым обнаружилось задолго до открытия «Свободного театра». Марджанишвили нуждался в помощнике, который мог бы взять на себя заботу о поиске поющих актеров для новой труппы, как это делал Илья Сац в Оперной студии МХТ «Художественные искания» [см.: *В. Я. Левиновский*, 1981, №1]. Сараджев устранился от этой работы. Его неподготовленность к участию в осуществлении сложнейшего театрального проекта объяснялась и его скромным опытом. Он оставался нетеатральным человеком.

В создавшейся ситуации контакт с Прокофьевым получал особую актуальность. «Маддалена» могла бы примирить Суходольского с театром.

28 ноября 1913 года Прокофьев получает открытку от Держановского, которая извещает о том, что его ждут в Москве с «Маддаленой» [*С. С. Прокофьев*, с. 382]. В этот же день Прокофьев отправляется в Москву. Появление петербургского композитора привлекло внимание всей труппы.

«Сараджев встретил меня страшно ласково и потащил меня на фортепианную репетицию “Кашея”, — пишет Прокофьев в дневнике. — По окончании репетиции Сараджев повел меня в уютный кабинет Марджанова, одного из главных заправил и режиссеров театра. Марджанов мне чрезвычайно понравился. К нашей группе присоединились еще режиссеры (А. Я. Таиров и А. А. Санин. — *В. Л.*), второстепенные дирижеры, певцы и певицы, всего более десятка» [там же, с. 383]. Далее все перешли в класс, где была репетиция «Кашея» и высокий, элегантно одетый Сергей Прокофьев проигрывает «Маддалену». Когда отзвучал

последний аккорд, Марджанишвили воскликнул: «Темперамент и психология действующих лиц мне чрезвычайно нравятся, а о музыке я представляю судить Константину Соломоновичу!» К. С. Сараджев поддержал худрука. В итоге выяснилось, что в начавшемся сезоне никак не успеть с инструментровкой и надо ее поставить осенью. Время было потеряно... Приглашенный на вечерний спектакль «Покрывало Пьеретты», премьера которого состоялась две недели назад, Прокофьев разместился в первом ряду переполненного партера. По окончании спектакля А. Таиров и сами участники спектакля высказали пожелание, чтобы автор «Маддалены» сочинил бы для этого спектакля новую музыку к пантомиме. Очевидно, что музыка Э. Дохнаньи их не удовлетворяла.

«Прощаясь с Сараджевым, — продолжает Прокофьев, — я спросил: как считать дело с “Маддаленой”? Он ответил, что, конечно, выигранным, но у них еще не кончились в правлении всякие “революции”, дней через пять все уладится и тогда он мне сообщит» [там же]. Замечание Сараджева о том, что «дело» с оперой Прокофьева Марджанову нужно было «выигрывать», свидетельствует о непростой ситуации. Решение вопроса о постановке «Маддалены» зависело от финансирования: гонорара композитора, оплаты переписки нотного материала — партитуры, клавиров и т.д.

По истечении месяца после открытия «Свободного театра» страсти не улеглись и «революции» все еще продолжались. 27 января 1914 года Сараджев посвящает Прокофьева в подробности сложившейся ситуации.

«Утром беседовал с Сараджевым, который рассказывал историю “Свободного театра” и историю происходящего в нем (“Маддалена”, Марджанов, Суходольский)» [там же, с. 406].

Последовательность «сюжетов» — «Маддалена», «Марджанов», «Суходольский» — позволяет расшифровать суть происходящего. И два месяца спустя, когда Прокофьев появился в Москве в новом 1914 году по делам своих концертных выступлений, вопрос с «Маддаленой» оставался открытым. Судя по тому, что записал Прокофьев в дневнике, ситуация обострилась.

История со Стравинским — это история крушения надежд, которые возлагал Суходольский на «Свободный театр». Разговор о постановке «Маддалены» он не поддержал и финансировать отказался. Это обострило ситуацию. «Революции», о которых го-

ворит Сараджев, были связаны с намерением Марджанова заменить мецената В. Суходольского Правлением пайщиков театра. Как вспоминает Е. В. Копосова-Держановская, вспыльчивый Марджанишвили поссорился с В. В. Суходольским, и тот в самый ответственный момент вообще лишил театр финансовой поддержки. Отставка Суходольского не была смертельной. Марджанову удалось найти нескольких пайщиков, которые образовали Правление. По мысли А. Таирова, новый финансовый ареопаг «отнюдь не способствовал спокойствию работы». Последовало всеобщее и катастрофическое понижение оплаты всем членам труппы. После этого Прокофьев в своем дневнике более не комментирует события в «Свободном театре». Однако имя Сараджева, внезапно появившегося в Петербурге в разгар театрального сезона, возникает. Прокофьев комментирует пребывание Сараджева, появившегося в Петербурге 21 февраля 1914 года: «Вечером “винтили”»: Мясковский и Сараджев, приехавший в Петербург устраивать свои дирижерские дела». В течение трех недель музыкальный руководитель «Свободного театра» в Петербурге играет («винтит» в бридж) в карты допоздна... «устраивает дирижерские дела»... Ясно, что заботится о новой работе. Обратим внимание и на такой факт: 24 февраля 1914 года в день пребывания главного дирижера в Петербурге — в Москве состоялась премьера «Арлезианки». Длительное пребывание Сараджева в Петербурге, попытка «устраивать свои дирижерские дела» свидетельствуют о разрыве Марджанишвили с заведующим музыкальной частью театра, которого заменил Ю. Сахновский. К концу февраля 1914 года разногласия с владельцами театра Е. П. и В. П. Суходольскими достигли апогея. Если такая актриса, как А. Г. Коонен, с 6000 рублей была переведена на 100 рублей в месяц — это означало, что театр агонизирует и с минимальными средствами может продержаться два месяца на плаву, готовясь к закрытию. Обозначился «раскол». А. Таиров с А. Коонен готовятся к организации будущего Камерного театра, который откроется 12 декабря 1914 года. Алиса Коонен и группа единомышленников Таирова уже ведут переговоры, готовясь растащить «Свободный театр» Марджанова...

События, происходившие в «Свободном театре», становятся достоянием театральной Москвы. В февральском письме

к Л. Г. Гуревич Станиславский вспоминает об Алисе Коонен, три года назад покинувшей МХТ ради «Свободного театра», и вот теперь его учеников вновь сманивают с помощью «денежного соблазна».

«Работать становится все труднее и невозможнее. Опять на- рождаются два театра, расколовшиеся из “Сво- бодного”, и оба с помощью денежного соблазна сманивают тот недозревший материал, который начинает подавать надежды, а после ухода не оправдает их. Через год они опять начнут стучаться в двери театра. Подумайте — Коонен, которую сманили на жалованье в 6000, — теперь, после провала театра, остается на сто руб. в месяц. Это ужасно, что делают с бедной молодежью!» [К. С. Станиславский, 1960, с. 591].

Многоопытный Станиславский ставит точный диагноз — провал театра, — устанавливая финансовые причины краха. Однако это была лишь поверхность айсберга, 7/8 которого были скрыты под водой... Главной причиной был театральный идеализм Марджанишвили и предательство его идеи. Его щедрость и бескорыстная расточительность были целенаправленными, поэтому «Свободный театр» обещал «весну» и самые радужные перспективы. Коренные причины? На них точно указал Станиславский, полагая, что вторым театром будет группа артистов, которые останутся с Марджановым. Но этого не случилось...

В «Хронике моей жизни» Стравинский дает освещение московских событий таким образом: «Однако еще прежде чем я закончил партитуру, было получено известие, что вся антреприза “Свободного театра” рухнула. Благодаря этому я мог располагать своей оперой, и Дягилев, который был огорчен тем, что я стал работать для другого театра, ухватился с радостью за эту возможность и решил ставить “Соловья” в следующем сезоне в Парижской опере» [И. Ф. Стравинский, 1963, с. 96]. Этот пассаж Стравинского полностью противоречит фактам. Композитор лукавит. «Соловей» был поставлен не в следующем сезоне, а в мае месяце 1914 года...

Зимой 1913 года Стравинский завершает оперу и с марта по октябрь 1913 года — в течение восьми месяцев — работает над партитурой. Из письма В. Держановского от 3 ноября 1913 года мы узнаем, что партитура все еще не появилась в Москве. Театр

вынужден изменить свои планы и 8 октября 1913 года открыться «Сорочинской ярмаркой». Негативная информация, полученная Стравинским от Держановского и «огорченность» Дягилева, ревностно относившегося к сотрудничеству композитора с Москвой, стали главным мотивом отказа Стравинского прислать партитуру в «Свободный театр». Он не хотел рисковать.

Театр Марджанишвили, как живой организм, имеет дату своего рождения и дату своей «смерти» — 8 октября 1913-го и 2 мая 1914 года. Стравинский лукавит, говоря, что он, узнав о крушении антрепризы, еще до окончания партитуры, передал Дягилеву право на постановку «Соловья» в Париже «в следующем сезоне». Если партитура еще не была готова ко 2 мая 1914 года — дате крушения «Свободного театра» — когда же Дягилев мог приступить к разучиванию и постановке парижского «Соловья», премьеры которого состоялась не в «следующем сезоне», но через 24 дня после крушения «Свободного театра»! Как согласовать такие факты, как выезд Бориса Романова в Париж на постановку танцев к «Соловью» в апреле 1914 года, когда «Свободный театр» еще давал свои спектакли? Как следует отнестись к апрельским переговорам Держановского с Б. В. Асафьевым, которого он 1 мая 1914 года отправляет в Париж отрецензировать премьеру «Соловья», если Дягилев не имел права на постановку? Ведь «Свободный театр» еще не рухнул!

Роковая роль В. Держановского в крахе «Свободного театра» очевидна. Хорошо осведомленный о «парижском заговоре», редактор журнала «Музыка» привлекает молодого петербургского музыковеда Б. Асафьева для рецензирования парижской постановки «Соловья» у Дягилева. Асафьев косвенно окажется вовлеченным в события, приведшие к закрытию «Свободного театра». Предложение В. Держановского выехать в Париж Асафьев получает в апреле 1914 года! Дав согласие, Асафьев в письме к Держановскому от 24 апреля 1914 года просит написать Стравинскому и Э. А. Куперу о содействии получить доступ к партитуре и клавиру оперы, так как они еще не напечатаны; советуется с Держановским и высказывает намерение не подписывать свою парижскую рецензию псевдонимом «Игорь Глебов», а поставить свое подлинное имя [Письмо Асафьева Б. В. от 29 апреля 1914 года из С.-Петербурга В. В. Держановскому // Архив ММК им.

М. И. Глинки, ф. 3, ед.хр.2]. Присутствие Э. Купера в Париже и подготовка труппы к показу «Соловья» в Лондоне — это, так сказать, «подводная» часть дипломатии С. Дягилева. Парижскую премьеру проводит дирижер П. Монте, лондонскую — Э. Купер. Все это свидетельствует о тщательно спланированной акции. То, чего добивался Дягилев, он получил — парижская премьера состоялась 26 мая 1914 года, то есть через три недели после крушения «Свободного театра».

Неудачная попытка поставить «Соловья» в России первым экраном осложнила взаимоотношения В. Держановского с композитором. Редактор московского журнала с извинением уведомляет Стравинского о намерении поместить подробный отчет о парижской премьере, для чего послан Асафьев, появившийся в Париже за три недели до премьеры.

«Вполне уверенно могу сказать, — пишет Держановский Стравинскому за десять дней до премьеры “Соловья”, — что петербургский музыкант Асафьев будет присутствовать на премьере “Соловья”. Я попросил его дать детальный и исчерпывающий отчет по опере, беспристрастный ее анализ для “Музыки”. Найдете ли Вы возможным закрепить за ним авторское право, разрешить ему присутствовать на репетициях и предоставить ему возможность иметь клавиш и партитуру, ненадолго? К этому времени они все еще необходимы будут Эмилю Куперу (может быть, у Вас найдется вторая копия?), я напишу ему также. Буду Вам весьма благодарен. Теперь только остается пожелать Вам большого успеха с «Соловьем» и выразить надежду, что события последнего ноября не увеличат дистанции между нами» [Письмо В. Держановского к И. Стравинскому от 15 мая 1914 г. // Stravinsky Selected correspondence, p.68].

О каких событиях минувшего ноября пишет Держановский? До Стравинского, очевидно, дошла информация (опять же через Сараджева—Держановского) о скандале, который развернулся в «Свободном театре», вынужденном перестраивать репертуарные планы, он понял, в какую ситуацию поставил театр, когда муссируется имя композитора — виновника создавшейся ситуации, когда партитура и клавиш «Соловья» находятся у Эмиля Купера в Париже и он готовится встать за пульт на лондонских гастролях «Соловья» в июне 1914 года. Фраза Держановского о событиях

«последнего ноября» связана с жесткой реакцией Суходольского и Марджанишвили, выступивших с резкой критикой в адрес Стравинского, разрушившего планы открытия «Свободного театра». Все это происходило в ноябре. Главное же — в письме к Стравинскому автор не нашел ни одного сочувственного слова в адрес «Свободного театра».

Теперь обратимся к роли С. П. Дягилева, остающегося в тени от всех этих событий. Отмечая выдающуюся роль Дягилева в пропаганде русской культуры за рубежом, необходимо отметить и методы этого человека, который стяжал славу непревзойденного продюсера. Он широко использовал свои связи с деятелями российского оперного театра, с писателями, художниками и музыкантами. Периодически наезжая в Россию, он получает новую информацию и тут же оперативно использует ее для вывоза за границу. Стоило В. Нижинскому познакомиться с весьма осведомленным Асафьевым, как последовал обстоятельный допрос о молодых современных композиторах. Асафьев дает Дягилеву рекомендацию обратить внимание на Стравинского, после чего появились его знаменитые балеты. О том, что за спиной Марджанишвили начались переговоры А. Санина и Дягилева на предмет постановки «Соловья» в Париже Марджанишвили не знал... В январе 1914 года Дягилев появился не в Петербурге, как обычно, но в Москве, чтобы познакомиться с эскизами Н. Гончаровой к «Золотому петушку»... Не исключено, что он инкогнито оказался в партере «Свободного театра»... Это было в 20-х числах января 1914 года... В Москве Дягилев ведет переговоры с А. Саниным на предмет постановки «Князя Игоря» в Париже с художником Н. К. Рерихом. 24 января 1914 года А. Санин пишет Н. Рериху о том, что у него состоялась встреча с Дягилевым [см.: Сергей Дягилев и русское искусство, т. 1, 1982, с. 400]. Свое последнее интервью Дягилев откладывает на день отъезда из Москвы в Париж. Он дает пространное интервью, которое было опубликовано в Москве, в газете «Театр» 27 января 1914 года и 28 января 1914 года продублировано в «Петербургской газете». Обращает на себя внимание бесцеремонность, с которой Дягилев распространяется о репертуаре своей антрепризы, упоминая о предстоящей постановке «Соловья» в Париже. Он опасался вопросов корреспондентов относительно объявленной,

но не поставленной оперы Стравинского в «Свободном театре» [там же, с. 234].

«Парижская премьера “Соловья” имела большой успех, несмотря на то, что ее “поставили в каких-нибудь четыре дня”» [там же, с. 467], — пишет балетмейстер Б. Г. Романов. Дата публикации интервью Романова указывает на то, что он покинул Париж на следующий день после премьеры и второй спектакль не видел.

С. Дягилев, заранее спланировавший только два спектакля в Париже, торопится с отправкой оформления и костюмов в Лондон, где ожидалась вторая премьера оперы Стравинского. Из оставшегося времени он физически не мог выкроить необходимое количество репетиций. Даже если бы в оставшиеся четыре дня перед премьерой репетиции шли в «два этажа», то есть утром и вечером, как продюсер С. Дягилев не мог бы позволить себе такой роскоши, чтобы оплатить восемь оркестровых репетиций. За день до премьеры он мог дать два оркестровых прогона. Остальные шесть прогонов шли в рояльном сопровождении. Отсюда — небрежности в звучании оркестра. Этими соображениями была вызвана и скорая отправка «Соловья» в Лондон, где он прошел четыре раза.

Стравинский лукавит — маэстро П. Монте не справился со своей задачей.

Б. Романов, из чувства коллегиальности избрал золотую середину: сказал правду о том, что спектакль был «склеен» в четыре дня, но... успех был... Известно, что для спасения репутации Дягилева был привлечен знаменитый писатель Габриэле Д'Аннунцио, выступивший с хвалебной рецензией на оперу Стравинского. Российская пресса, отмечая «бесцеремонное» отношение антрепризы Дягилева к партитурам русских классиков, писала, что опера «Соловей» была поставлена «крайне небрежно, без достаточного числа репетиций, с плохими оркестровыми силами поставила “Соловья”». А между тем, это, по общему признанию, такое замечательное произведение, что способно “составить эпоху” в истории современной музыки» [Е. Дмитриев, 1914, 21 мая]. Обратим внимание, что эта публикация в прессе была помещена в «Биржевых ведомостях» 21 мая 1914 года — за пять дней до премьеры. Из этого можно заключить, что информация из Парижа поступила от очевидца, ко-

торому удалось увидеть процесс постановки спектакля. О своих отрицательных впечатлениях и Асафьев сообщил в письме к Держановскому. Он сообщил о том, что его не пустили на репетиции спектакля. Дягилев тщательно охранял выпуск «Соловья» даже от своего старого знакомого Асафьева...

Лучшим ответом на вопрос, каким был спектакль, явилось молчание Б. Асафьева, отказавшегося рецензировать парижскую постановку «Соловья» [см.: *В. Я. Левиновский*, 2003, с. 77–89]. На этом можно было бы поставить точку, осветившую «детективную» сторону крушения «Свободного театра». Вековое игнорирование «фантастической затеи» грузинского режиссера объясняется идеологическими установками, господствовавшими в искусствознании советского периода. Искания «Свободного театра» не вписывались в нормативное устройство театра эпохи соцреализма.

Предпосылки кризиса безусловно были вызваны и самим Марджанишвили. Ремонт здания «Эрмитажа» обошелся в 200 тысяч рублей — сумму, достаточную для постройки нового здания. Огромный штат — поющие актеры и артисты драмы, оркестр — 120 человек, хор — 80 человек. Накануне открытия театра оркестр решил повысить себе оплату за каждый спектакль. Марджанишвили посылает доверенное лицо в Прагу и привозит чешских музыкантов. Эта затея обошлась театру недешево. Обширный административный и обслуживающий персонал, декоративные мастерские, костюмерный цех — все это потребовало больших затрат, которые не были сбалансированы емкостью зрительного зала, вмещавшем 1200 кресел. В массовке «Сорочинской ярмарки» А. Санин занимал более 110 человек: хор и три десятка «статистов».

Пресса создала ажиотажную атмосферу вокруг нарождающегося театра. На страницы газет выплескивались непроверенные слухи. Слух о предстоящей поездке Марджанишвили на Украину за живыми волами для «Сорочинской ярмарки» вызвал иронические усмешки. Задолго до открытия один из вождей российского футуризма В. Маяковский, узнав, что в будущей «Сорочинской ярмарке» будут живые вола, заявил, что это явление натурализма обречено на провал [*В. Маяковский // Киножурнал*, 1913, 24 августа].

От природы музыкальный Марджанишвили, прошедший школу Ильи Саца в Художественном театре, готовил себя к

встрече с оперой. Приглашение А. Санина было дальновидным шагом Марджанишвили. Но вот альянс с А. Таировым оказался рискованным шагом для судьбы театра, в котором господствовали эстетические установки Художественного театра. Единомыслие с А. Саниным строилось на общей платформе — оба выходцы из Художественного театра.

Подлинных устремлений А. Таирова Марджанишвили не знал. Но, узнав, горячо их приветствовал. Почему? Основой проекта становится виртуально мыслимый «синтез» музыки и драмы, обусловленный вторжением в Россию вагнеровских идей. Это было время, когда страницы журналов пестрели портретами Вагнера. Он интересовал Марджанишвили как строитель музыкального театра. Его европейские апостолы — А. Аппиа, Г. Крэг, Г. Фукс, К. Хагеман — весь разговор о Вагнере свели к устройству современной сцены и освещению «трехмерного» актера, преодолению живописно-иллюзорного принципа оформления спектакля. Усилия Марджанишвили подогревались и таким прецедентом, как открытие в Петербурге Театра музыкальной драмы под руководством И. Лапицкого (1912), убежденного сторонника принципов Художественного театра. Приезд в Петербург Адольфа Аппиа, приглашенного И. Лапицким, становится решающим импульсом к организации «Свободного театра». В своем первом же спектакле «Сорочинская ярмарка» «Свободный театр» выступает с оркестром, по-вагнеровски запрятанным от зрителя... Однако дальше эстетики этого спектакля Марджанишвили и Санин не пошли.

«Другая», противоположная Марджанишвили позиция была заявлена 4 ноября 1913 года на премьере «Покрывало Пьеретты» с Пьереттой — Алисой Коонен и Пьеро — А. Д. Каратовым (художник А. А. Арапов). Тема смерти пронизывала атмосферу всего представления. На фоне красочного занавеса-панно, расшитого Сомовым, звучала увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского (был и второй вариант — симфоническая поэма «Смерть — Просветление»), которая эмоционально связывалась с трагической судьбой Пьеро. Л. Сабанеев назвал спектакль «Драмой без слов». Официальное название жанра пьесы — «мимодрама с музыкой». Пьеса, заселенная полуаллегорическими персонажами *commedia dell'arte* — Пьеро, Пьеретта, Арлекин, масками старинного театра, — органично соединялась с занавесом Сомова.

Пантомима «Покрывало Пьеретты» Э. Дохнаньи ранее была поставлена Мейерхольдом в «Доме интермедий» под названием «Шарф Коломбины» (1910), но разница была не только в названии спектаклей. Таирова волновала «магия ритмов», желание «пережить сладостный процесс зарождения сценического синтеза». Таиров отбрасывает шницлеровский сценарий и по-новому решает традиционную пантомиму как «последнюю схватку Любви и Смерти». Но и в этом решении Таиров следует углубленной психологической разработке образов. Московский рецензент заметил это, но отдал предпочтение «приему гротеска» в спектакле Мейерхольда.

«В характере постановки, — пишет М. М. Бонч-Томашевский, — на сцене “Свободного театра”... сказывается стремление к внутренней монументальности, к отяжелению этой вещи углубленными и утонченными переживаниями. ...Я вынужден отдать предпочтение приему гротеска, примененному в постановке “Шарф Коломбины” Вс. Мейерхольда, приему углубления трагедии, по пути которого ошибочно пошел сильный и талантливый режиссер “Свободного театра” А. Я. Таиров» [М. М. Бонч-Томашевский, 1913—1914, № 2, с. 47—56].

С этой оценкой не согласился другой рецензент.

«Единодушно признано, — пишет журнал “Актер”, — что “Покрывало Пьеретты” есть первая постановка [Свободного театра], о которой можно серьезно говорить, которая действительно отражает творческое горение режиссера, а не бросает в лицо публике одно лишь стремление сделать “почуднее”, сделать так, как до сих пор не было сделано» [Горный. «Покрывало Пьеретты» в Свободном театре // Актер, 1913, № 5, с. 2—4].

Аналогичное происходит и с постановкой «Желтой кофты», написанной американскими драматургом Д. Хазлтоном и актером Г. Бенримо. Китайская пьеса, в которой Таиров выстраивает особую речевую интонационную мелодику произнесения текста, интересный выразительный пластический рисунок и ритм, которые создают неповторимый колорит ориентального зрелища. Н. Монахов, игравший роль китайца-чтеца, до такой степени трансформировался, что хорошо знавший его Станиславский не узнал, поинтересовавшись, кто этот артист. Вспоминая об участии Монахова в «Желтой кофте», Пиотровский ссылается на

критику, которая охарактеризовала «Желтую кофту» как «спектакль насквозь эстетический, но тщательно слаженный» [*А. Пиотровский*, Николай Федорович Монахов // *Дела и дни Большого Драматического театра*, 1926, с. 14]. Сам Пиотровский называет постановку Таирова как «спектакль изощренной формы, но незрительно равнодушный к содержанию» [там же, с. 20].

С 24 по 27 февраля 1914 года состоялись четыре премьерных представления «Арлезианки» Ж. Бизе. Малоизвестное произведение, соединившее симфоническую музыку с большой французской литературой, стало серьезным испытанием для молодого А. Санина и для «дела Марджанова». Сложность построения мелодрамы в высоком значении этого слова безусловно отвечала принципу «синтетического театра». Э. Бескин, всегда приветствовавший новое и прогрессивное в театре «серебряного века», критически отнесся к намерению показать произведение необычной музыкально-литературной формы. Неудачу спектакля рецензент объясняет молодостью и неопытностью исполнителей главных ролей, считает, что увлечение режиссера А. Санина «гравюрностью реставрации» увело решение спектакля от современности. «Стилизация», «гравюрность» — приемы, которыми грешил Мейерхольд, Таиров и многие режиссеры 1910-х годов. С высоты исторической дистанции сегодня точнее видится причина неудовлетворенности зрителя, если Э. Бесков выразил такую. Дело в том, что и «Пер Гюнт» Марджанишвили с музыкой Грига в Художественном театре не удовлетворил Станиславского, хотя спектакль прошел рекордное число раз. Постановка мелодрамы А. Доде вместе с музыкой автора, создавшего «Кармен», — задача труднейшая, которая в полной мере отвечала профилю «синтетического театра», к которому шел Марджанишвили. На «Сорочинскую ярмарку» пресса откликнулась активно после опытов Мейерхольда в студии «на Поварской» и опытов Станиславского в спектаклях «Жизнь Человека» и «У жизни в лапах». Мимодрама «Покрывало Пьеретты» тоже не была загадкой. А вот с «Арлезианкой» разобраться было не так просто. Она шла, собирая полный зал, не вызывая никаких кривотолков.

«Свой» репертуар под крышей театра Марджанишвили Таиров выстраивает исходя из своих эстетических устремлений, подкрепляя свою программу выступлениями в прессе. На четвертом ме-

сяще после открытия «Свободного театра» молодой режиссер выступает с резким осуждением инсценировок произведений классики. Он не желает быть «иллюстратором литературы», намекая на инсценировки «Братья Карамазовы», «Николая Ставрогина» (по романам Достоевского) в Художественном театре [А. Я. Таиров // Театральная газета, 1914, 26 января]. Пропагандируя пантомиму, спектакль на базе музыки, пластики и жеста, он выступает идеологом «неписаной драмы» и *commedia dell'arte*, он против «ложной зависимости театра от литературы» [см.: А. Я. Таиров, Театральная газета, 1914, 6 апреля]. Мещанский текст шницлеровской драмы «Покрывало Пьеретты» он выбрасывает, заменяя его языком пластики и жеста; поручает Ю. Балтрушайтису написать Пролог для спектакля. В дни постановки «Покрывало Пьеретты» Таиров дает интервью и в беседе, посвященной пантомиме, развивает свои мысли о «мимодраме» [см.: Актер, 1913, №5, с.4].

Сегодня, в новых исторических условиях, спектакли Таирова предстают как бы новым словом в сравнении с натуралистической «Сорочинской ярмаркой», эксцентричной «Еленой прекрасной» или стилизованной «Арлезианкой». Аналогичная ситуация складывалась и с Художественным театром, который однажды оказался адептам условного или символистского театра «отстающим» от современности. Станиславского начнут призывать встать под знамена «Театра Будущего», но упрямый руководитель МХТ не спешил тогда встать под знамена вагнеризма. Он шел своим путем... Марджанишвили также шел своим путем.

Истоки новаторских исканий Марджанишвили восходят к Художественному театру. В январе 1910 года Станиславский привлекает режиссера московского театра Незлобина К. А. Марджанова к работе в МХТ. В содружестве с Немировичем-Данченко он работает над «Miserere» С. Юшкевича, «Братьями Карамазовыми» Ф. Достоевского. «Второй» руководитель МХТ отмечает эффективность его работы, серьезную хватку и умение психологически выстроить сцену. Станиславский прикрепляет его и Л. А. Сулержицкого к строптивому Гордону Крэгу, работавшему тогда над постановкой «Гамлета». В феврале 1911 года состоялась премьера «У жизни в лапах» К. Гамсуна. Это была самостоятельная работа Марджанишвили, хотя и под протекторатом Немировича-Данченко. Спектакль был тепло принят. Последней

работой грузинского режиссера был «Пер Гюнт» Г. Ибсена в декорациях Н. К. Рериха на музыку Э. Грига. Спектакль, насыщенный музыкой, не удовлетворил Станиславского. Он назвал его «оперным». Критики тоже не приняли спектакль, который все же прошел рекордные 42 раза, после чего Марджанишвили покинул Художественный театр. Ушел, потому что замыслил проект строительства «синтетического» театра.

Эта идея вызревала под знаком активного интереса режиссера к музыке, к творчеству И. А. Саца, которого молва единодушно нарекла «композитором эпохи синтеза». В работе над спектаклем «У жизни в лапах», насыщенном музыкой И. Саца, Марджанишвили проводит с ним ночи напролет.

«Почти в каждую пьесу (я) вводил музыку, — вспоминает Марджанишвили, — И. Сац, этот безумный, почти гениальный Сац, сразу понял меня. Мы просиживали с ним целые ночи за роялем. Я читал текст, а он создавал такие изумительные аккорды... О, мой любимый, мой дорогой Илья. Как потом в “Свободном театре” мне не хватало тебя!»

Музыка И. Саца становится главным поводом и к постановке «пьесы молчания» «Слезы», которую он осуществляет с художником К. А. Сомовым. Это не было пантомимой. Это был спектакль о женской доле — история женщины и ее падения. В начале эволюции — это чистая девушка, затем обманутая и, наконец, содержанка, которая кончает жизнь на панели. В конструкции пьесы предусматривались ритм и пластика, выразительное молчание как способ синтетического раскрытия драмы, то есть многое из того, что так волновало Таирова.

Таким образом, в лице Марджанишвили его молодой коллега Таиров имел абсолютного единомышленника. Поэтому Таиров получил полный карт-бланш — мог делать все, что он хочет. В момент, когда Марджанишвили борется за сохранение театра, теперь уже без Суходольского, но с новыми привлеченными спонсорами, в момент, когда он испытывает кризис и нуждается в поддержке, Таиров не только обособливается со своей группой единоверцев, но уже обдумывает план отделения, а А. Санин ведет тайные переговоры с С. Дягилевым о постановке «Князя Игоря» в Париже и осведомлен о том, что там готовится «Соловей»... Марджанишвили лихорадочно пытается сохранить и де ю

«синтетического» театра, а его молодой коллега, не заботясь об этической обязанности следовать в одной упряжке с худруком театра, оппонирует ему на страницах московской прессы.

П. А. Марков точно определил позицию Таирова: «В Свободном театре он организовал свой уголок...» [*П. Марков*, 1970, с. 13]. Заглянем в этот уголок. Таиров откровенно рассказывает, как, отделившись от всей труппы «Свободного театра», он собрал своих единомышленников, которым внушает неприятие натуралистического театра...

«Мы работали усиленно, вдали от “Сорочинской ярмарки” Свободного театра, лишь время от времени призывая к себе Марджанова, чтобы поделиться с ним нашими неудачами или счастливыми минутами обретения».

Так Таиров рассказывает в своих «Записках режиссера» (1921), ставших режиссерским манифестом основателя Камерного театра. Таиров объясняет идею возникновения эстетских пьес («Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта») в репертуаре «Свободного театра», а следовательно, и свою позицию, отличную от Марджанишвили в толковании термина «синтетический театр».

«Слишком разных языков люди, — пишет Таиров, — почти враждебных толков художники собрались в его широко распахнутых стенах, и поэтому, когда, очевидно, ошибшиеся в своих расчетах “меценаты” отступились от него, то вся его постройка, эта своеобразная Вавилонская башня, с такой любовью возведенная Марджановым, должна была роковым образом рухнуть, — Свободный театр умер» [*А. Я. Таиров*, 1970, с. 93].

Таиров откровенен и даже циничен. О художниках «враждебных толков» — это о себе. Отдадим должное Таирову: формулируя концепцию «синтетического театра», он верно понимает метафизический смысл «синтеза», развенчивая принцип «механического» смешения жанров под крышей одного театра, каким в действительности и был «Свободный театр». Другое дело — Таиров не предпринял попытки совместно обсудить эту проблематику, хотя в прессе и в разговорах с интервьюерами он охотно высказывает точку зрения человека, как бы работающего по другому адресу.

Таиров был антиподом Художественного театра. Он молча сохранял свою «враждебность» к исканиям Марджанишвили и

Санина. Эту позицию он четко выразил в «Записках режиссера», на полях которых Станиславский оставил гневные карандашные реплики-пометки. Анафема натуралистическому театру, произнесенная Таировым, — это вызов Художественному театру. Такой «раскол», разумеется, не мог разрушить «Свободный театр». Он погиб от предательства. Наивного и романтического Марджанова предали талантливые люди — творцы, так много сделавшие для русского и мирового искусства...

Финансовый итог уже в феврале составил печальное уравнение со многими неизвестными... Из 500 000, затраченных Суходольским, — возвратилось 100 тысяч....

Трагический финал театрального проекта завершился триумфальной сценой. На последнем спектакле «Сорочинской» 20 апреля 1914 года была занята вся труппа — хор, солисты и балет — и снова на сцене появились живые волю, которых Котэ лично привез из Украины... Марджанишвили выходит на сцену... Прощается с труппой и со зрителями... Эмоциональный грузин не сдерживает слез... Завтра «Театральный курьер» назовет «Свободный театр» выдающимся явлением, каждую его премьеру — «новым словом в искусстве...»...

В ресторане «Трехгорном» — прощальный ужин артистов «Свободного театра»... Все присутствующие глубоко ощутили прикосновение к настоящему искусству... Утрата не из легких... Благодарные артисты на руках выносят Марджанова на улицу... А в этот момент уже, как заметил Станиславский, «народилось» два театра... Что имел в виду великий руководитель Художественного театра? Еще идут спектакли «Свободного театра», а Таиров и Санин ведут private переговоры с артистами своей собственной труппы, не брезгуя возможностью выдернуть и из Художественного театра, и его Первой студии какого-нибудь молодого актера, которого Станиславский готовит для своих нужд и целей...

Идея Марджанишвили о «синтетическом театре» живет в театре XXI века, потому что она способна к саморазвитию. Она воплотилась в ранних спектаклях В. И. Немировича-Данченко в его Музыкальной студии, идеи грузинского режиссера генерировали Г. Товстоногов, Б. Покровский, А. Гончаров, М. Захаров, Р. Виктюк и Д. Бертман в его «Геликоне».

В замечательных спектаклях Котэ Марджанишвили, поставленных им позднее в петроградских театрах «Палас», «Театре Комической оперы» (1919) — «Дон Паскуале» Доницетти, «Похищение из серала» Моцарта, наконец, в его «Бронзовом коне» Обера, особо отмеченном Асафьевым, — исчерпывающе отразились его новаторские замыслы, обращенные в будущее...

Список литературы

«М.Г.» Спектакль «Сорочинская ярмарка». К открытию «Свободного театра» // Театральная газета, 1913, №1.

АН СССР. Горьковские чтения. 1949—1952 г.г. М., 1954. Публикация архива М. Горького.

Актер, 1913, №5.

Бескин Э. «Свободный...» // Театральная газета, 1913, 13 октября.

Бонч-Томашевский М. М. Пантомима А. Шницлера в Свободном театре // Маски. М., 1913—1914, № 2.

Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. М., 1971. Т.2.

Гвидо. Модернизированная «Елена» // Театральная газета, 1913 г. №4.

Горный. «Покрывало Пьеретты» в Свободном театре // Актер, 1913, № 5.

Гунст Евг. Открытие «Свободного театра» // Театр и искусство, 1913, №43.

Дмитриев Е. Намек и урок. К русским спектаклям в Париже // Биржевые ведомости, 1914, 21 мая.

Из письма А. А. Санина к К. С. Станиславскому от 14 октября 1913 г. // Виноградская И. Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского. М., 1971. Т. 2.

К. С. Станиславский. Письмо к Л. Я. Гуревич-Февраль 1914 г. // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7.

К. С. Станиславский. Письмо к К. К. Алексеевой от 8 октября 1913 г. // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7.

Кара С. С. О Н. Ф. Монахове. Предисловие / Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.; М., 1961.

Кашкин Н. Д. «Свободный театр». «Сорочинская ярмарка» // Русское слово, 1913, 23 октября.

Крыжицкий Г. К. А. Марджанов и русский театр. М., 1958.

Левиновский В. Я. «Неизвестный Б. В. Асафьев». New York, 2003.

Левиновский В. Я. Забытая страница русского оперного искусства // Музыкальная жизнь, 1981, №1.

Марков П. А. О Таирове // Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

Маяковский В. Уничтожение кинематографом театра как признак возрождения театрального искусства // Киножурнал, 1913, 24 августа.

Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. М., 1961.

Мусоргский «Сорочинская ярмарка». С. И. Мамонтов о «Свободном театре» // Русское слово, 1913, 10 октября.

Нир М. На генеральной репетиции «Сорочинской ярмарки» // Театр, 8 октября.

О «Свободном театре» Русское слово 1913, 21 октября.

Пиотровский А. Николай Федорович Монахов // Дела и дни Большого Драматического театра. 1926.

Письмо Асафьева Б. В. от 29 апреля 1914 года из С.-Петербурга В. В. Держановскому // Архив ММК им. М. И. Глинки. Ф. 3, ед.хр.2.

Письмо В. Держановского к И. Стравинскому от 15 мая 1914 г.// Stravinsky Selected correspondence.

Письмо В. В. Держановского И. Ф. Стравинскому от 3 ноября 1913 года// Stravinsky Selected correspondence, volume 1/A. Knopf, New York 1982.

Письмо К. С. Станиславского К.К. Алексеевой от 24–26 октября 1913 г. // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7.

Прокофьев Сергей. Дневник. 1907–1918. Paris, 2002. Т. 1.

Сараджев К. С. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.; Л., 1962.

Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1.

Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Таиров А. Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

Таиров А. Я. Инсценировки // Театральная газета, 1914, 26 января.

Таиров А. Я. Пантомима // Театральная газета, 1914, 6 апреля.

Театр, №1417, 21 декабря.

Энгель Ю. Д. «Сорочинская ярмарка». Свободный театр // Энгель Ю. Д. Глазами современника. М., 1971.

Янковский М. Оперетта // М.; Л., 1937.

М. Г. Литаврина*

НЕИЗВЕСТНЫЕ ЛИЦА РУССКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ЗА РУБЕЖОМ.
МАРУЧЧА

В статье рассказывается об удивительной судьбе бывшей актрисы МХАТ, выпускницы Первой студии Марии Алексеевны Успенской. Оставшись в 1924 г. во время гастролей театра в США, Успенская сделала в Америке карьеру педагога, работала вместе с Ричардом Боле-славским, открыла собственную студию и приобрела известность в уже преклонном возрасте как актриса кино (она несколько раз номиниро-валась на «Оскар»). Приводятся неизвестные ранее свидетельства из частных российских и американских архивов и зарубежной прессы, от-рывки из мемуаров ее учеников.

Ключевые слова: Мария Успенская, Бичард Болеславский.

**M. Litavrina. RUSSIAN THEATRE PEDAGOGUES ABROAD
UNKNOWN IN THEIR HOMELAND:
MARIA (MARUCCA) OUSPENSKAYA**

The article is devoted to the life of Maria Alekseevna Ouspenskaya who started her career as an actress of the Moscow Art Theatre, being a member of the First Studio. She decided to stay in New York in 1924, where the theatre had arrived on tour. Ouspenskaya made her career as an acting teacher, collaborated with Richard Boleslavsky and founded a school of dramatic art. Later she became famous as an actress (and was nominated for an “Oscar” several times). The article features documents from Russian and American private archives, periodicals and extracts from memoirs written by some of her students.

Key words: Maria Ouspenskaya, Richard Boleslavsky.

Так не бывает! А если бывает, то только у самых великих, все-мирно известных, Богом избранных: чтобы все звезды сошлись, все пророчества сбылись, материализовались буквально. Однако

* *Литаврина Марина Геннадьевна* — доктор искусствоведения, профессор. Преподает в Российском университете театрального искусства — ГИТИС и Московском государственном университете им. Ломоносова. E-mail: mar-pons@rambler.ru.

чтоб в отношении «второстепенной» актрисы... О Марии Успенской это заметила еще ее товарка по Первой студии МХТ Софья Гиацинтова: что Маручча сама предсказала свою необыкновенную, неслыханную судьбу.

Как вспоминала Гиацинтова, в нетопленной, застывшей послереволюционной Москве, где постоянно гасло электричество, маленькая, похожая на обезьянку артистка Мария Успенская, у которой буквально просвечивали ребра сквозь платье, чокнувшись с портретом ее кумира, красавца Качалова, стоявшем на столе, заявила вдруг:

«Я разбогатею и буду жить в особняке. Заведу много кошек... По утрам слуга-негр будет вкатывать столик с завтраком... Буду кататься по всему миру и играть центральную роль — с пением и танцами, в оригинальнейших туалетах» [С. В. Гиацинтова, 1989, с. 175—176].

Сразу вспомнился Вертинский: «Это бред! Это сон! Это снится! Это юности сладкий обман!» Так восприняла мечтания подруги тогда и Софья Гиацинтова. (При этом «за окном стреляли, слышались крики...»)

«Лиловый негр» — это, конечно, тоже из Вертинского, грамофонные пластинки которого наряду с Изой Кремер, Успенская все время крутила. Словом, «бананово-лимонные» грезы в раскуроченной Москве 19-го года... (Неважно, что танго «Магнолия» еще не написано.)

Однако *абсолютно* все сбылось: «судьба Маруччи сложилась фантастически!». Потом она уехала с гастролями и — «как в воду канула». «Пронеслись года» [там же, с. 176]. И приехавший из-за бугра американский режиссер, никогда в жизни ранее не видевший С. В. Гиацинтову, ничего не знавший про их посиделки времен Гражданской войны, точно в тех же выражениях, что когда-то произнесла сама Маша, описал современный американский быт бывшей мхатовки. Это в его присутствии лиловый негр подавал Успенской роскошное мантио в ее собственном особняке в предместье Нью-Йорка!.. Роль бананово-лимонного Сингапура впоследствии удачно сыграла Калифорния.

Всего этого *заранее* знать никто не мог.

Обычно о ней пишут так: «Успенская, как Аким Тамиров и некоторые другие, после гастролей МХАТ по Америке решили в

Советскую Россию не возвращаться...» То есть — эмигрировали. Отчего это «решили», и именно в 1924-м, а не раньше, что послужило «спусковым крючком»? Что на деле предшествовало такому кардинальному повороту событий?

«...У вас есть больше чем красота, у вас есть талант», — когда-то сказал ей Немирович-Данченко. Но теперь, после гастролей, работы в театре по возвращении не обещал — младомхатовцы, находившиеся в поездке со Станиславским в США в 1923—1924 годах, были наказаны директором за поднятый там бунт (дескать, им мало платили, и они попросили денег, — ведь и вправду играли больше, были срочные вводы, Успенская, например, сыграет Шарлотту в «Вишневом саде»¹, — словом, такая вечная заварка театрального конфликта). И кара грянула: в Америке пообещали домой до Камергерского довести (Станиславский), а из Москвы приговорили ролей по возвращении больше не давать (Немирович). Приговор московского мэтра-сидельца Камергерского переулка — пока они, труппа МХАТ, со Станиславским ездили по Америке, Владимир Иванович находился как бы «в заложниках», — был доведен до сведения «стариков» и «самого» Ка-Эс телеграммой из Москвы в Нью-Йорк. Вот ее точный текст, касающийся нашей героини: «С сожалением не вижу никакого дела (Тамирову), *Добронравову, Успенской, Ждановой, Бондыреву...*» [Вл. И. Немирович-Данченко, 1979, с. 309] (курсив опубликованного документа. — М. Л.). Станиславский, как всегда, «мутил воду», на что-то там «намекнул Успенской», — жаловалась О. С. Бокшанская своему «хозяину» — Немировичу в Москву...

Да, у Успенской был талант, и это стало очевидно далеко не только мхатовскому глазу. Особенно после гастролей. Но еще у нее было, помимо всяких «случаев», совпадений и «звездных» пророчеств, одно качество, которое очень мало ценилось в актрисах в отечестве — ибо, по мнению режиссеров-мужчин, всегда мешало и даже вредило (впрочем, у такого мнения есть сторонники по всему миру и доньне). У нее был ум. И еще. Она была интеллигенткой в единственном и полном русском смысле этого слова.

¹ Сын Качалова В.В.Шверубович, например, считал, что эту роль Успенская сыграла лучше Е.Муратовой.

И с самого сначала все было, как у Чехова: «три сестры», в русской провинции, в интеллигентной семье — отец был адвокатом [Ф. А. Петров, 2004. См. вкладку: «Актриса М. А. Успенская (1883—1949)» и др.]. Жили в Туле Мария, Алевтина и Анастасия. Старшая, повзрослевшая быстро, в силу обстоятельств времени и места, ухаживала за младшими, в частности, за больной сестрой — больной настолько, что той не решились даже сказать про революцию. Старшая, незамужняя сестра — опять все по Чехову (а средняя, к слову, вышла замуж за гимназического учителя физики — разве что не латыни, правда, совсем не чета Кулыгину: стал академиком) — имела задатки учительницы, наставницы, была образованна, музыкальна и знала языки: быть ей начальницей. Начальницей-директрисой, — скажем, забегая вперед, — Мария стала и в жизни, и в кино: в жизни у нее будет своя студия в США, а в кино она всем, смотревшим фильм «Мост Ватерлоо», запомнилась как благородная и строгая мадам Кирова, директриса балетной школы, в которой училась героиня Вивьен Ли. (Кирова — наверное, от «Киров балле». Русские имена-фамилии американцы брали из знакомого, слышанного, эмблематически-русского).

Но стремилась Мария Алексеевна поначалу вовсе не в Москву, а в Варшаву: учиться там, в консерватории, на певицу. Говорили, у нее было колоратурное сопрано. Певицы не вышло, денег закончить обучение не хватило, хотя музыкальное образование впоследствии пригодилось, и весьма, в мхатовском бытии. А для начала она пела в церковном хоре...

Как у всех актрис-эмигранток, у нее несколько дат рождения — источники противоречат друг другу. Мхатовские энциклопедии, где Успенская была окончательно «восстановлена в правах» в последние годы, говорят: год рождения — 1887 [см.: «МХАТ Второй», с. 512]. В семье потомки утверждают: 1883. А раньше в США и вообще писали: 1876, — теперь, говорят, это ошибка на могильном камне голливудского кладбища Форест Лоан Мемориал Глендейл. То есть к моменту эмиграции в США — 1924 г. — она, как понятно даже при всей амплитуде этих дат, была дамой «за тридцать», не молоденькой — как ни крути. Значит, случайный порыв исключен заранее? Но обо всем по порядку.

...После окончания частной школы Адашева она принята в труппу МХТ.

Из 250 человек отобрали только пять, в том числе ее. По сценическим меркам — девицу совсем не замечательной наружности. Фотографии не для театральных фойе.

Волосы гладко зачесаны назад, собраны в пучок. Светлый верх, темный низ. Никакой косметики. Редко — брошь, кружевной воротник для парадных случаев. Курсистка, классная дама, гувернантка — во всяком случае, не артистка [ГИМ (Москва). Фонд Петровых-Сваренских (в обработке)].

Сразу вспоминается горьковское — о мхатовцах первого призыва (Чехову, в хрестоматийном письме): «...не артисты, а умные, интеллигентные люди» [Горький М. — Чехову А. П. 21/22 января 1900 г. // Горький А. М., с. 117].

Театр был рядом с домом, на углу Тверской. Опять «провидение»?

И началась история, круто изменившая былую жизнь. В труппе Художественного театра Мария Успенская пробыла с 1911 по 1924 г. Однако главное в этом отрезке жизни — конечно, Первая студия. Именно на ее сцене она заставила обратить на себя внимание, — при весьма неброской внешности, маложенственном обличье, крошечном росте и невероятной худобе, отмечаемой обязательно всеми, кто пишет о ней в России и Америке. (Надпись Качалова на дарственной фотографии: «Маленькой женщине с большим талантом».) Гиацинтова и Бирман прозвали ее «голод в Индии». (И тут знак, и тут сбилось: на экране она появится в индийском сари.) Играла она в МХТ роли второго плана — Насморк в «Синей птице», приживалку Турусиных и Глумову («На всякого мудреца довольно простоты»), Анну («На дне» Горького), при этом всякий раз прекрасно вписываясь в ансамбль МХТ. Летала эльфом с ветки на ветку вместе с Гиацинтовой в романтической «Балладине» уже отбывшего за рубеж Р. Болеславского. Мастерски плясала русскую в сцене «Мокрое» в «Братьях Карамазовых», пела в хорах-ансамблях в массовых сценах и дуэтах. Если нужен был русский песенный, романсовый репертуар, по свидетельству секретаря Немировича-Данченко О. Бокшанской, — ставили Успенскую. В дуэте с кем-нибудь. С Варварой Булгаковой, например. Тоже — будущей невозвращенкой.

В десятые годы мхатовцев много снимали в синематографе, новом искусстве, которое пока никто за серьезное искусство-то не считал. Киномелодрамы шли по Москве «пожаром», богатые купцы предпочитали сдавать помещения их прокатчикам, а не новым экспериментальным театрам. Начала сниматься тогда в немом кино и Успенская, среди фильмов — «Цветы запоздалые», «Ничтожные». Названия какие-то, не внушающие энтузиазма, да и роли вправду сказать... не то, чтоб уж совсем «ничтожные», но, мягко выражаясь, — «второго» плана. «Фильмовой карьеры», как говорили тогда, все это никак не обещало... Хотя и тут промелькнул в ее жизни Чехов.

Но она на кино и не рассчитывала: содержанием и основой ее российской актерской биографии была именно Первая студия МХТ, где ее коронной ролью считалась Тилли — девчачья нянька в «Сверчке на печи» Диккенса. Поначалу она часто играла персонажей моложе себя. Мальчишеский облик (посмотрим на одну из почтовых карточек 10-х гг. с ее портретом) помог ей удачно справиться с ролью Хохлика в «Балладине» и Журы из пьесы Леонида Андреева. Однако ничто не сравнимо по значению со «Сверчком». Как раз с исполнением роли Тилли и связано рассказываемое ниже. Дружбу с первостудийцами Мих. Чеховым и Евг. Вахтанговым подтверждают шуточные рукописные альбомы, хранящиеся и в вахтанговских фондах, и в ГИМе, и в личных архивах, бережно хранимых внучатым племянником актрисы Ф. А. Петровым². Дурачась, гении изображали себя и партнеров в виде каких-то экзотических животных, делали забавные подписи, иногда на грани фола... Перо было острым, шутки едкими. Не всегда все было безоблачно между ними, и не все театральные вольности ею спускались и проглатывались. Эпизод, произошедший за кулисами Первой студии на одном из спектаклей «Сверчка на печи». Он, помимо прочего, является прекрасной иллюстрацией и к характеру Марии Успен-

² Автор выражает признательность доктору наук, историку Ф.А. Петрову, представителю академической династии Петровых-Сваренских-Успенских, за эксклюзивное предоставление ряда материалов из семейного архива, в том числе писем и открыток Успенской из США. Благодарю также работников Публичной библиотеки сценических искусств Линкольн-центра в Нью-Йорке за помощь в работе.

ской, всеми тогда именуемой Маручча, то с одной (Вахтангов, Гиацинтова), то с двумя «ч» (Бокшанская и другие). (С легкой руки какого-то заезжего итальянца за ней во МХАТе закрепится это прозвище. И потому здесь будем писать «по-итальянски», с двумя «ч». Итальянец, наверное, хотел выговорить: Маруся, — а получалось на знакомый лад: как Нинучча, Кастручча...) Сделаем предуведомление к тому, что будет процитировано. Острота реакции Маруччи и ее обида на партнера Григория Хмару во многом, думается, объясняются тем, что диккенсовская Тилли — это всеми признанная, беспрекословная удача. И она, Успенская, ею дорожила. Подтверждений тому немало уцелело на скрижалях. Опираясь на брошюру Николая Эфроса [*Н. Е. Эфрос*, 1918], истовая пропагандистка Сулержицкого Елена Полякова в своей книге написала об этом феноменальном актерском «попадании» так: «Мария Успенская будет играть Тилли бесшумно, потому что заменить ее нельзя. Нескладная, с острыми локтями и нелепой прической, с тощим пучком на затылке. Не оплакивающая свою горькую долю, но восторженно-счастливая. Попала к таким хозяевам! Нянчит такого ангела-малыша! Все время укачивает его, хотя может перевернуть сверток вверх ногами — тогда зал дружно ахает» [*Е. И. Полякова*, 2006, с. 212]. Тилли называет хозяев, в том числе грудного крошку, в третьем лице: «Как это их мамы так ловко распознают коробки, когда папы привозят их домой?» — обращается нянька к ребенку. «И побежали наши мамы готовить нам постельки» [там же, с. 213]. Исполнительница, сама бездетная, прекрасно знала все про этих «папаш-мамаш»... Все эти «мысли семейные» русской культуры. Но ведь... «это не Чехов, это Диккенс святочный...» Она играла девушку, как раз всего «семейного» лишнюю, бесприютную — ключом роли стало сиротство, «отсутствие своих папы и мамы». Введшаяся потом на роль Гиацинтова признавалась: «Успенскую не переиграла — создательницей образа была она» [*С. В. Гиацинтова*, 1989, с. 150].

Но продолжим про случившийся как-то во время спектакля разлад в студийном стане. Так вот. Чересчур слившийся с ролью извозчика Григорий Хмара (Джон Пирибингль) сгоряча схватил Успенскую за лицо... Теперь о последствиях. Их отразил закулисный дневник студии, который скрупулезно велся с 1919/20 г.

и куда записывалось по мхатовской традиции все, что произошло на репетициях и спектаклях. (Чаще всего — записи нелюбопытные, ведь речь идет об ошибках, накладках, нарушениях дисциплины и конфликтах на сцене и за кулисами. Часть этих записей теперь издана театром.)

Вахтангов узнает о случившемся из реакции Успенской, сразу излившей на него свои эмоции: «Маруча, ты обиделась, что Хмара тронул тебя за лицо в 3-м акте. Обида сия приемлема, если обиделась Тилли (героиня Успенской по спектаклю. — *М. Л.*). Но кажется, это не в ее образе. Думается, наоборот: Тилли подпрыгнет радостно. И еще: можешь обидеться, когда тебя тронет Хмара. Но ведь трогал Джон. А Джон такой неловкий и где ему понять, что у Маручи испортится от этой ласки лицо.

Успенской. Прости ему, Маруча» [Книга записей Первой студии МХТ, 2004, с. 148]. (Вахтангов подписывался W, «дубль ве». — *М. Л.*)

Ответ Успенской не заставил себя долго ждать: «Я имела наивность думать, что со мной играет артист Хмара неловкого извозчика, а оказалось на самом деле, что это настоящий извозчик, который не имеет представления о том...» [там же]. Вахтангов подхватывает, не давая ей закончить: «...что? играет Хмару?» [там же]. Успенская непреклонна: «...что с ним играют загримированные люди и что им может быть очень неприятно остаться в один прекрасный день без половины брови, с третьей частью носа или с черным пятном вместо румян. Нужна же, в самом деле, какая-то мера... Сцена всегда должна быть сценой, и с этим надо считаться...» [там же].

Вахтангов явно считает, что она, перфекционистка, тут «перешла границы», делает из мухи слона: «Хорошо, я с тобой посчитаюсь» [там же, с. 148–149] (!)... (Гиацинтова, между прочим: «Женя бывал жесток, зло ироничен, даже циничен...») Но и обидчику немедленно «указано»: «Эй, Хмара! Всегда имей представление, что с тобой играют загримированные люди!» [там же, с. 149].

Что «сцена всегда должна быть сценой», что культура поведения всегда должна быть и за сценой, она продолжала считать в дни полной театральной разрухи и разброда в самой Студии, в 1919—1920 гг. Никаких скидок на революцию, на кругом тво-

рившийся беспредел и развал театрального дела не принимала. Ей было трудно, максималистке³...

Вообще, как становится понятным по тону записей и реакций, эти студийцы с громкими театральными именами скорее держали Успенскую за «своего парня», а не за мхатовскую «чеховскую» барышню, рафинированную и томную. Да и подруг в труппе, как вспоминают мемуаристы, у нее было совсем немного. Тянуло в мужской круг, но при этом без всякого налета ухаживаний или эротики — в романах, что называется, не замечена. Не ярка. Не героиня. Второстепенная. Характерная. Даже трагическая: напомним о мальчишке Журе в «Екатерине Ивановне». Ей нужно было все время доказывать, что она артистка — впрочем, как всем женщинам во МХТ, невзирая на внешность. Поэтому в женском ансамбле их столько непокая, обид, непрощенных и выплескивавшихся в мемуарах, написанных много лет спустя и вообще совсем в других странах [см., напр.: *М. Германова*, 2000]. Они всегда на самом деле вынуждены были бороться за место рядом с Главными Мужчинами МХТ, с их, как писала Т. Дейкарханова, «мужской диктатурой» [*Т. Дейкарханова*, 1948. Т. XX].

И еще о «второстепенности» Успенской. В Нью-Йоркской библиотеке искусств Линкольновского центра, где, в частности, собрана американская пресса об актрисе, на мой запрос пришла гора пожелтевших вырезок-крошек [New York Public Library for the Performing Arts. (Далее: NYPL for PA), Lincoln Centre. New York. Ouspenskaya clippings]. Статеек по 5—10 строк, редко — по 20 и более. Рассыпающихся в руках от ветхости, неоцифрованных. Но их было огромное, несметное количество. «Заберите свои крошки!» — всякий раз улыбалась мне девушка на кафедре выдачи. А что лучше?

³ Замечания Успенской по поводу спектаклей студии выдают в ней уже человека, смотрящего на сцену как бы со стороны, в некотором смысле — «играющего тренера». Но когда спектакль был хорош, она «плакала и смеялась дружно» вместе с участниками. [См.: «Я, актер, попав в роль критика-зрителя...». Публикация М. В. Хализевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. М., 2009. С. 549.] Заметим, однако, что впоследствии в США Успенская, уже став педагогом, утверждала, что актеру категорически не следует «критиканствовать» в отношении своих товарищей во время спектакля.

Редкие триумфы русских актрис-эмигранток посреди десятка лет полного забвения (забвения и тут, и там) и всяких лишений, элементарно унижающих человеческое достоинство? Две за 20—30 лет порядочные статьи «своих» — эмигрантов-вспоминателей — или эта гора «крошек», уцелевших и через столетия после кончины? В этих «крошках», сохранившихся до нового века, — объективные регулярные свидетельства *актерского* существования, постоянное напоминание о себе, хоть в паре газетных строк, доказывающее: актриса есть, она жива, она работает, ее помнят. Ее — что важнее — знают. Знают в чужой культуре. Ее *имя* — а не *имя созданного ею образа* — вошло в культурную память эпохи, закрепилось на страницах романов Трумена Капоте, звучало с экрана в фильмах с участием Одри Хепбёрн... Это имя, как и многие другие русские, американцы научились правильно писать не сразу: сначала транскрибировали *Uspenskaia*, только потом стали отображать точнее: *Ouspenskaya*. Имя писали на французский лад: *Marie*. Когда быть учеником Успенской означало уже что-то вроде «визитной карточки» или жалованной грамоты. В том же архиве — множество фотографий, глянцевого, большеформатного, парадно-красивых. Так сказать, постановочных снимков: Успенская на уроке со звездой американского кино такой-то или таким-то. (У нас-то их знает горстка специалистов.) Шикарный интерьер голливудского особняка, расфранченная звезда в экстазе — и перед ней маленькая, ладная старушка Успенская в нарядном платье (8-й американский размер, меньше не бывает, обязательно в талию) на высоченных каблуках показывает «селебрити», как правильно на что-то там реагировать. Эти фотографии знаменитостями бережно хранились, а потом сдавались в архивы [NYPL for PA. Lincoln Centre. Special Collections]. Как свидетельства их *мастерства и лучшего из возможных театрального образования*. Потому что красавицы у них были свои, а мастериц не было. За этим — мастерством — обращались к эмигрантским русским преподавателям, к хранителям священного для Америки «Метода». (Кстати, в архивах Америки можно обнаружить и совершенно другие фотографии — самой Успенской в мхатовском «На дне», в сцене вместе со Станиславским—Сатиным, — странно, удивительно похожим на Олега Ефремова.)

...Напомним о «предамериканских» событиях в МХТ — по порядку. Наступали роковые для Художественного года. Револ-

люция и последующий голод и театральная разруха заставили отправить часть большой труппы театра — иначе не прокормить — на длительные гастроли. Сначала в 1919 г. выезжает на длительные (непредусмотрительно долгие и для труппы роковые, как вскоре выяснится) так называемая качаловская группа, значительная часть которой уже никогда не вернется в Камергерский переулок. А после воссоединения вернувшихся в Москву странников и тех, кто переживал Гражданскую войну «дома», в стенах театра, в 1922 г. возникает идея больших гастролей уже советского МХАТа («А» — с 1919) в Европе и Америке. Решили на этот раз взять с собой и «молодняк» (по мхатовским меркам), и первостудийцев — огромный коллектив выехал на гастроли в конце 1922 г. «Американский тур» был проделан театром дважды. Отработав эти гастроли в Европе и Америке, Мария Успенская, Аким Тамиров и некоторые другие больше, как уже сказано, в Россию не вернутся.

В опубликованных недавно письмах упомянутой О. С. Бокшанской о поездке в Америку (где театрального и заграничного *быта* гораздо больше, чем театра) есть трагикомическое описание страданий Марии Успенской на пароходе. Во время отплытия из Европы она скрыла, что у нее разболелись зубы (боялась, что из-за этого оставят на берегу). На корабле разыгралась драматическая история, которая, между прочим, вполне могла закончиться и летальным исходом: начинался сепсис. Вот что пишет об Успенской в Москву из Америки секретарь Немировича-Данченко О. С. Бокшанская:

«Нью-Йорк, 15 января 1923 г.

Маручча Успенская пришла сегодня в театр в первый раз после операции. У нее еще на «Мажестике» (корабле) сделалось воспаление во рту — флюс, причем положение было настолько серьезно, что боялись заражения крови. Но уже перед приездом в Нью-Йорк у нее температура стала нормальной. Приехав, она тотчас занялась своими зубами. Ей местные дантисты вырвали все зубы (кажется, в три приема). Пока она носит временные вставные, но через шесть недель ей вставят специально для нее сделанные. Дрожь берет даже слушать, как она рассказывает об этой операции, но теперь, когда все прошло, все рады за нее, что

прошли эти мучения» [письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко. Т.1 (1922—1931), 2005, с. 77].

Мучений разных, правда, не таких физически-острых, за эти гастроли — трудные, очень тяжелые и напряженные для немолодой уже труппы, со множеством замен и вводов, переездами по железным дорогам Америки со всем скарбом, потерями в пути, сменой гостиниц, площадок не всегда комфортабельных театров пришлось пережить немало. Об этом рассказано летописцами «по обе стороны» океана [см. напр.: *В. В. Шверубович*, 1990; *Wandering Stars. Russian Emigre Theatre (1905—1940)*. Iowa city, University of Iowa Press, 1992. Ed. By Laurence Senelick. и др. работы А. Смелянского, Т. Бутовой, В. Вульфа]. Заканчиваются гастроли труппы Станиславского, отбывающей в Париж... без Марии Успенской. Об их с Тамировым решении остаться в Нью-Йорке отдельно сообщают американские газеты. Напомним, что к этому времени она вовсе не молода для актрисы, начинающей карьеру в новой стране. Она обосновалась там, где осталась и где Мекка театральной Америки, — в Нью-Йорке. И где уже к 1924-му полно русских актеров — кабарежных, драматических, «фильмовых»⁴. Кстати, некоторые обнаруженные детали и свидетельства заставляют предположить, что Успенская, возможно, допускала «невозвращение» с гастролей уже давно. Что над своим положением в МХТ даже она, долготерпеливая, размышляла. Что им тяготилась. Что видела начавшееся падение провозглашенных театром «устоев и норм» — как в самой труппе, так и в студии. (Если никто не подхватывает призыв «священнодействовать», надо по совету Щепкина «убираться вон».) И где-то в тайниках актерской души предвидела свой «выход из круга»... Так, в 1920—1921 гг. отчего-то находим ее имя в списке регулярно занимающихся английским языком первостудийцев [см. напр., студийные записи 1919—1921 гг. //И вновь о Художественном... С. 93]. На всякий случай? Прямых доказательств нет. Вести о вполне успешном существовании в Европе гастрольной так называемой «качаловской группы» могли укрепить ее в намерении, которое было реализовано при ближайшей возможности.

⁴ Как свидетельствуют материалы Бахметьевского (Русского) архива, в Америке работала масса мелких трупп, театров миниатюр, клубов [см. в частности: *М. Г. Литаврина*, 2008].

Первой ее ролью в США стала роль дрессировщицы свиней в пьесе Старка Янга «Святой» (1924) — она ставилась в МХАТе втором и в России. Вообще ей везло на экзотических героинь. Дрессура ей была хорошо знакома и близка. В отличие от многих ностальгирующих и опустившихся эмигрантов Успенская всегда «держала себя в струне» и сохраняла прекрасную физическую форму. Занималась гимнастикой, пением, игрой на фортепьяно. Не забыла она сюда захватить и фотографии — документальные доказательства ее служения в Художественном: где она вместе со Станиславским.

Другая роль, снискавшая ей здесь шумный успех, — роль акробатки, «гуттаперчевой женщины», прозванной обезьянкой в спектакле «Обезьянка»⁵, с которой она проехала за два года всю Америку, выдвывая при этом невероятные цирковые антраша, за что получила прозвище «женщины без костей». На смену циркачкам и дрессировщицам свиней довольно быстро пришли дамы в бархате и шелках. Оценивая ее исполнение в одной из таких ролей, известный американский критик Джон Мейсон Браун (он пристально следил за русскими актерами в Америке, приезжал в СССР) отмечал, что Успенская — актриса до кончиков ногтей, что любой эпизод в любой пьесе она умеет превратить в полноценный «портрет в полный рост»: «Она самый поразительный мастер миниатюры в сегодняшнем театре» [*Brown John Mason. Two on the Aisle. Evening Post. N.Y. March 12, 1934. Clipping. NYPL for PA, Lincoln Centre. New York*]. (Речь, понятно, уже шла о театре США.) Это из его рецензии (1934) на бродвейский спектакль по произведению Льюиса «Додсворт», где у нее была всего одна сцена. Баронесса—Успенская запрещала сыну-аристократу жениться на возлюбленной и тем самым разрушала его жизнь. Даже когда актриса уже давно покинула сцену, писал Браун, а основные перипетии пьесы стерлись из вашей памяти, перед вашими глазами все еще стоит ее образ, в мельчайших деталях, от взгляда до туфелек и походки. Когда остается образ — остается главное, считал потом Питер Брук.

Конец 20-х — начало 30-х гг., тем не менее был трудным временем для большинства американцев, эпохой великой депрессии.

⁵ Пьеса-первоисточник на самом деле называлась «Cage» («Клетка»).

Свирепствовала безработица, были трудности с продовольствием. Гангстерские банды делили Нью-Йорк и нелегальную торговлю спиртным. Затянуть пояса пришлось всем, в том числе и артистическому бомонду — с трудом скопленные даже удачливыми русскими актерами небольшие капиталы вмиг унес «черный вторник». Акиму Тамирову вообще пришлось 10 лет проработать гримером, прежде чем в годы войны в его объятия неожиданно-негаданно свалилась «сестра его дворецкого» Дина Дурбин. Слепив его на минуту прожектором своей сногсшибательной славы и тем самым обеспечив внимание мэтров мирового кино в последующие десятилетия: Орсона Уэллса, Жан-Люк Годара [Кино США. Энциклопедия. Фильмы, 2007, с. 200]...

Успенская — таково было семейное воспитание — тоже никогда не гнушалась никакой работы. Были такие русские актрисы-эмигрантки, что считали не зазорным и работать на земле: иногда на себя, чтобы прокормиться, как Успенская, иногда даже батрачить, как Дина Кирова во Франции. Поэтому, думается, Успенской в годы депрессии весьма пригодился тот клочок земли под Нью-Йорком, который она успела прикупить и теперь сама обрабатывала, — облаченная в брюки, заливчатски орудуя лопатой (фотографию эту она прислала племяннице в Россию [цит. по: *Н. Нусинова*, 2003, с. 138]. Пока переписка продолжалась...)

Именно тогда, в середине 1920-х, она начала заниматься педагогикой, приняв предложение своего коллеги по Первой студии Ричарда Болеславского вести совместно театр-Лабораторию в Нью-Йорке. После успешных гастролей Художественного театра Америка входила в пору долгого ученичества у Станиславского, то и дело клянясь в верности великому Методу, который на самом деле неуклонно адаптировала и продгоняла под американские стандарты — иногда превращая, как выразился один театральный критик, «в инструкцию к стиральной машине». Как замечает американский киновед Я.-К. Хорак, факт принадлежности к легендарному МХТ в глазах американских продюсеров был к тому времени некой «гарантией качества» — и для Бродвея, и для Голливуда. А как ценились те, у которых не терпелось выведать мхатовские «секреты» игры! Хорак вносит Успенскую в список мхатовцев, сделавших на Бродвее или в Голливуде «более-менее удачную карьеру» [см. реакцию на ее карьеру в США в со-

ветской прессе: П.А. «МХАТ штафф». О.Бакланова на золотых ступенях // Советский экран (Москва), 1928, № 38]. (Наряду с Мих.Чеховым, Акимом Тамировым, Рубеном Мамуляном и Ольгой Баклановой). Заметим, правда, что в Америке Мамулян был режиссером, а не актером, а Михаил Чехов на театральной сцене практически не выступал и держал студии, где преимущественно у него занимались будущие голливудские звезды. (Болеславский и Успенская, заметим, были его теоретическими противниками.) Ольга Бакланова, обольстительная крупная блондинка и любимица Немировича-Данченко, оставшаяся здесь во время гастролей Музыкальной студии, ярко начала, но, несмотря на судебные процессы и громкие скандалы вокруг своего имени, быстро «угасла» как кинодива [А. Васильев, 1996, № 29].

Успенская-педагог же решила не давать американцам спуску — взялись учиться, извольте выполнять все по полной программе! О ее строгости и даже жестокости ходили легенды. Мария Алексеевна тут стала личностью «у всех на устах». Студия, задуманная по мхатовским заветам и программам (на самом деле Болеславский утрировал многие положение и пункты «системы» Станиславского, тогда еще не написанной)⁶, перенесенным на американскую почву, располагалась первоначально на 54-й улице. Сохранилась в архивах и творческая «хартия» студии, которую подписала в том числе и Успенская; в «Лаборатории» издавался регулярный журнал, к мастер-классам были привлечены мировые знаменитости, драматурги, артисты, художники, критики: Луиджи Пиранделло, Норманн Гедд, Старк Янг... Через «Лабораторию» прошло будущее американского театра: Г. Клерман, Ст. Адлер, Л. Страсберг⁷.

Описание занятий Успенской, ее колоритной внешности ищем и находим в мемуарах американских актеров — бывших

⁶ П. А. Марков в подготовительных материалах к «Дневнику моего театрального современника» приводит случай, когда Станиславский, сам отказавшись по понятной причине занятости от дополнительной преподавательской работы в создаваемой в 20-е годы студии Театра сатиры, рекомендовал нескольких своих учениц, назвав, в числе трех, «владеющих его системой» и имя М. А. Успенской.

О том, что Успенская была отнесена Станиславским к числу первостудийцев, способных преподавать его метод [см.: П. А. Марков, 1989, с. 280].

⁷ Подробнее о жизни этой студии и самом методе Р. Болеславского [см.: М. Г. Литаврина, 2000].

студийцев. Ею восхищались, ее боялись, над нею иронизировали... Среди оставивших строки о ней — знаменитый Ли Страсберг, якобы последователь Станиславского в Америке, у него самого в дальнейшем проходила курс половина американских звезд 30-х — 40-х гг. Страсберг, который затем сам возглавил Американскую студию (Actors studio), говорит об Успенской в высшей степени уважительно: «Успенская была превосходной актрисой. И, конечно, она была очень прозорлива. Она сразу определяла, кто наигрывал, а кто по-настоящему, как она говорила, «жил в образе», то есть я хочу сказать, что она была великолепным педагогом» [*Strasberg Lee*. Quoted in: Wikipedia. The Free on-line Encyclopaedia. (Marie Ouspenskaya)]. Но были и другие мнения, не без ложки дегтя, чему немало способствовала сама артистка. Она всегда была для них немножко «сгазу», и это были не просто «русские чудачества», но что-то совершенно личное, свидетельствующее о безусловной ее харизматичности: о непопулярных лицах анекдотов никогда не рассказывают.

А вот что писал один из бывших слушателей — актер и критик Фрэнсис Фергюссон, слегка разоблачающий строгую русскую даму в монокле (несомненно, маска, роль!): «В классе она буквально терроризировала учеников. Вот она входит (вы знаете, что она была очень маленькая, очень худенькая. Весила наверное 95 фунтов...). Итак, она входила, на высоченных каблуках, обязательно несла в руках что-нибудь — кувшин, стакан, — и вставляла монокль в глаз. «Ну, — строго озирая нас, говорила она. — Как насчет этюдов? Ну-ка сделайте мне атмосферу!..» Потом она делала глоток из стакана — в эти годы был сухой закон, и Успенская притворялась, что это простая вода, но мы-то знали, что в стакане налит джин. Она хлопала в ладоши и начинала давать задания на воображаемые ситуации. И если кто-то из учеников ленился и не работал, как следует, она легко послала его к черту» [*F. Fergusson*, 1967]. Но к концу занятия, по мере того, как стакан пустел, она добрела и ее настроение улучшалось. «Представьте, что вы водоросли на дне океана, поднимается буря!» — воинственный клик мадам Успенский долгие годы стоял в ушах американской актрисы и бывшей ученицы «Лэб» Хелен Беверли, даже когда она уже оставила карьеру [Рассказ актрисы приведен в кн.: *Lambert Gavin*, 1997, p. 367].

Когда глава студии Ричард Болеславский совершил свой очередной жизненный «пируэт» (и, добавим, очередное предательство) и внезапно покинул Лабораторию, соблазнившись голливудским контрактом, она осталась «на хозяйстве», по-прежнему в роли второго педагога по мастерству актера. (Заметим, что там, в Голливуде, Болеславский, трудоголик, «человек-мотор», сгорит до срока в 49 лет [R. W. Williams, 1981].) Но сработаться с прибывшей экс-примой МХТ и любимицей Немировича-Данченко Марией Германовой, заместившей по приглашению самого Ричарда Болеславского педагога первого, так называемого artistic director, не смогла. Хотя они даже играли вместе на сцене, в «лабораторных» спектаклях — в том числе в «Трех сестрах»: Германова — Машу (вызвавшую ироническую реакцию большинства американских критиков), а Успенская — няньку Анфису. Некоторые нашли продемонстрированную «русскую игру» «великолепной». Но настоящего успеха спектакль не имел. Он вызвал у рецензентов скорее смешанные чувства: «Если русские люди как нация правдиво изображены Чеховым, их остается только пожалеть» [A Chekhov Drama, 1930]. Сама Германова в своих мемуарах «неяркий» эффект своего спектакля значительно умножает и хвалит учеников-американцев.

Ясно, что Мария Алексеевна обижена на бывшего патрона. Она сама никогда не стремилась выступать в роли «теоретика» и в театре-студии Болеславского вела именно «практику». Когда он в 1933 г. выпустит свою книгу-учебник актерского мастерства «Игра: Первые шесть уроков» [Richard Boleslavsky, february 11, 1927] («Acting: First Six Lessons», ранее были «Fundamentals of Acting», т.е. «Основы игры», — ныне все его работы переизданы на английском языке⁸), последует незамедлительно ее вспылчивое интервью: она всегда утверждала, что «по книжкам» научиться актерству нельзя! Отклонила в 40-е гг. предложенные высокие гонорары за публикацию собственных актерских «методик». Впоследствии, правда, под ее фамилией было опубликовано несколько статей-интервью в American Repertory Theatre Magazine... [Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // The American

⁸ Это переиздание осуществлено в 2010—2011 гг. лондонским издательством Routledge.

Repertory Theatre Magazine, 2. No 1—4. (October 1954 — January 1955). N.Y. New York Library for the Performing Arts. Ouspenskaya Clippings]. Заметим, — состоялось это уже после смерти артистки. Несомненно одно: в «Лаборатории» она как бы стремилась «гармонизировать» их педагогику, их с Ричардом версию «системы», выпрямить перекосы всегда чем-то одним (вроде аффективной памяти) увлекавшегося «толкователя Метода» Болеславского, увлекавшегося настолько, что это приводило порой к пониманию актера всего лишь как «сенсорного» инструмента, вроде механического пианино... Михаил Чехов впоследствии никогда не брал бывших учеников Ричарда⁹.

Возможно, именно поэтому, неудовлетворенная ситуацией, Успенская и открыла собственную школу (в 1932 г.) в Нью-Йорке. Пригласила преподавать и Тамару Дейкарханову, других бывших русских мастеров. Ее выпускниками были видные бродвейские и голливудские актеры, в том числе «оскароносцы» Энн Бакстер и Джон Гарфилд. Даже после окончания студии они продолжали обращаться к Успенской с просьбами «пройти» новую роль. Это принято в Америке и называется странным для русского уха спортивным (и потому противным для людей театра) словом «coaching»¹⁰. (То же, приехав в Америку вскоре, будет делать и Михаил Чехов.) Утверждают, что даже знаменитая Кэтрин Хепбёрн, уже став звездой, негласно обращалась за советами к Марии Успенской [*Maria Ouspenskaya, Keyhole Portrait*. By Harriet Parsons. Clipping (undated). NYPL for PA, NY].

Звезды сохраняли благодарность преподавательнице, распространяя в Голливуде слухи о ее феноменальных актерских способностях и трансформациях, продемонстрированных на их глазах неоднократно в ходе занятий. Выговаривать «Успенская» им было трудновато, и между собой они называли ее просто Уззи. Этот искренний «пиар» имел успех и плодотворное развитие. И вот в конце 30-х гг. Мария Алексеевна вновь меняет занятие — сама возвращается к актерству, играет, и много, уже в

⁹ Сообщено автору статьи Г. С. Ждановым, исполнявшим обязанности директора студий М. А. Чехова и в Дартингтон-холл (Великобритания), и в США (Michael Chekhov Actor's Training Centre, Hollywood). Магнитная запись 1995 г. в архиве автора.

¹⁰ Coach — тренер (англ.).

кино, причем звуковым. Такое удавалось не всяким русским. В конце 30-х — 40-х гг. Успенская снимается много и успешно. Конечно, это роли второго плана, но она быстро осваивается в амплуа «экзотической старухи» и трижды номинируется на «Оскар», что влекло за собой возможность избрания в члены Американской киноакадемии и сулило особое почитание в профессиональных кругах. О ней и так давно говорят с неизменной аристократической приставкой «Мадам». В то же время она не хотела становиться «рабой контракта» — предпочитала «разовые» соглашения со студиями, затем продлевая или переоформляя свои отношения с продюсерами. Из-за напряженного графика съемок она переезжает из Нью-Йорка в Голливуд, — там, в Беверли-Хиллз, в свободное от съемок время продолжит занятия педагогией. Там и закончит свою жизнь.

Голливудскую карьеру она начинает в катастрофическом по всем киномеркам возрасте «за сорок». И порядком «за». Начинает именно тогда, когда звезда «красавицы Баклановой», было вспыхнувшая, уже на самом закате. Удел Успенской как голливудской актрисы — характерные, исторические и экзотические роли. И тут она достаточно быстро перешла от бесприютных циркачек и «загадочных» русских к американским и европейским аристократкам. Да, она играла роли «второго плана», но с кем! Ее партнерами были Юл Бриннер, Грета Гарбо, Шарль Буайе и «сам» Джонни Вайсмюллер (Тарзан). В фильме King's Row снялась с посредственным актером, но будущим президентом США: Рональдом Рейганом. Так что, действительно, куда ни глянь, — «королевский ряд».

В экранизации мюзикла «Голубка», получившего уже знакомое нам название «Додсворт» (1936), она сыграла свою коронную роль баронессы Оберсдорф, за что была сразу объявлена претенденткой на «Оскара» (роль второго плана), а сам фильм Уильяма Уайлера вошел в знаменитый список Леонарда Молтина «Сто наиболее выдающихся фильмов XX века» [Кино США. Фильмы. Энциклопедия, с. 258]. И опять — номинация. Таким образом, она громко закрепила свой бывший театральный успех в той же роли. В картине «Покорение», посвященной наполеоновскому роману с пани Валевской, сыграла полусумасшедшую тетку главной героини, резавшуюся в карты с самим Бонапар-

том. И опять — номинация. Но награда и на сей раз ее обошла¹¹. В начале Второй мировой — получила роль в фильме МГМ «Мост Ватерлоо», режиссера Мервина Ле Роя, с Вивьен Ли и Робертом Тейлором, — как говорилось, для актрисы-эмигрантки эмблематическую. Роль, наконец-то преодолевшую советские границы. Увиденную всеми коллегами в Москве. Интересно было бы узнать, что они говорили о героине Успенской, безжалостно выгоняющей начинающую балерину (Вивьен Ли) из профессии за «нарушение дисциплины» (опоздавшую на репетицию из-за прощания с женихом, уходящим на фронт)? Всего Успенская снялась в Америке в 19 картинах.

Как ни странно это звучит, кстати оказался даже ее русский акцент, обычно эмигрантские карьеры в Голливуде разрушавший. Он вызовет улыбку сегодня у всякого, знакомого с английским, кто посмотрит, например, ее в фильме «Любовный роман» на You Tube. Ее Бабушка очаровательна, мила, обаятельна и неподдельно, по-старинному доброжелательна. Как говорится, «душа общества». Никакого особенно «прокуренного и пропитого», как свидетельствовали бывшие коллеги-мхатовцы в мемуарах [В. В. Шверубович, с. 506], «специфического» голоса здесь, например, не слышно. Да и не речами сильна наша героиня. В фильме она проникновенно играет на фортепьяно старинный романс. Каждый мускул лица помогает ее немолоденькой исполнительнице справиться с нотами давно не игранного шедевра. Эта мимическая игра — вообще отдельный трюк Успенской в этой довольно сладкой киносказке в интерьерах океанского круизного лайнера. Сентиментально и название последнего фильма с ее участием — «Поцелуй во тьме». Конечно, поцелуи на экране уже не для нее! Но ей искренне нравилось, когда это делали ее партнеры... В ее кругу всегда было много молодых, хоть об этом все голливудские годы немало судачили.

И ведь перечисленное — далеко не все, что оставалось Марии Успенской как актрисе. Ей не раз в Америке приходилось «перестраиваться» — талант адаптации и актерское чутье вели ее...

¹¹ В итоге М.Успенская сумела получить другую, специальную награду гильдии кинокритики National Board of Reviewers, 1937.

В 40-е гг. в США особо популярным в кино становится жанр триллера¹², «черного фильма», и Мария Успенская здесь пришла ко двору. Насчет своей внешности она никогда не обманывалась. Никакого особенного грима ей не требовалось. Вот она в роли цыганки Малевны в фильме «Человек-волк» (1941), ловко управляет кибиткой, «монистами и кольцами звеня». В картине «Пришли дожди» (экранизация мелодрамы «Mother India») предстанет высокомерной индианкой по имени Махарани в экзотических нарядах с бриллиантом на щеке. В суперпопулярном цикле о Тарзане ей тоже нашлось место в роли старой царицы Амазонок («Тарзан и амазонки», 1945). Что-то вроде старухи Изергиль. Она была мастерица антропологического портрета многоликих дочерей всех народов. Стремилась исполнять все трюки сама, отчего однажды перед самым концом съемок сломала руку; продолжала в возрасте «за шестьдесят» стоять каждое утро на голове и в полночь заплывала в океане за буйк...

Но и в амплу богатых разряженных старух из исторических преданий и современных американских романов Успенской не было равных, и тут она ловко и успешно вытеснила другую бывшую мхатовку, экзотическую Аллу Назимову, королеву Голливуда немого периода, из своих конкуренток [*Maria Ouspenskaya. Key-hole Portrait. By Harriet Parsons. Clipping (undated). NYPL for PA. Lincoln Centre. New York. Ouspenskaya clippings*]. Та уже сошла, а имя Успенской все еще было «на устах» [см. об их соперничестве: *Марина Литаврина, 1995*]. Неудивительно, что в одном из популярных американских фильмов героиня говорит, что бриллианты хорошо смотрятся только на старухах, вроде Марии Успенской. В экранный текст могло попасть только общеизвестное имя. В последние же годы Марии Алексеевне и в жизни были не чужды блески гламура: не только пресловутые бриллианты — ее лучшие друзья. Она, мягко говоря, не красавица, не скрывавшая возраста, с лицом, давно уже покрытым сеточкой морщин, прямо-таки преобразается: демонстрирует перед вспышками фотокамер роскошные меха и женские фраки, высказывается о последней

¹² По понятным причинам этот жанр не приветствовался в СССР, и копий данных фильмов явно недостает в киноархивах России. Среди отечественных киноведов мало исследователей американского триллера тех лет.

модее... К ней, чудаковатой и мудрой русской старухе, прислушиваются. Впрочем, «старуха» — это, конечно, только ампула.

В советских театральных кругах ходили слухи о несметных богатствах эмигрантки, о каком-то свалившемся внезапно наследстве, позволявшем ей жить и «не играть» (что уж совсем чужь — не играть она попросту не могла, не работать не умела, да и спрос на нее, старуху, в военные годы здесь пока еще больше, чем на многих девушек-блондинок, которых предпочитают джентльмены). На самом деле Успенская умело проживала и со вкусом тратила все заработанное, да и во время войны гонорары киноактеров резко упали. На ее счету после смерти оказалось всего 358 долларов [А. А. Васильев, 2010, с. 204]. Конец ее был трагическим. И — банальным. Заядлая курильщица и гедонистка, она, хмельная, заснула с сигаретой в руке. Это случилось 30 ноября 1949 г. Огонь охватил все ее жилище в Беверли-Хиллз, но она все-таки выжила. Однако сердце не выдержало — помимо серьезных ожогов, Мария Успенская получила инсульт, от коего и скончалась 3 декабря 1949 г. Ни детей, ни наследства у нее не оказалось. Многочисленные младенцы на глянцевых фотографиях у нее на руках (архив Линкольн-центра [NYPL for PA, Lincoln Centre. Collections. New York]) — это дети учениц и партнерш по фильмам, к которым она нежно благоволила и обожала быть крестной матерью их новорожденных. В конце 1949-го они в слезах говорили в телеинтервью, что ощутили потерю, будто умерла их собственная мать или кто-то из самых близких. На похоронах было мало калифорнийских «русских», из актеров пришли только Аким Тамиров и Леонид Кинский (последний, к слову, тоже считался «королем эпизода»). Начинались нехорошие времена — маккартизм, «охота на ведьм» в Голливуде, сказавшаяся безусловно и на кинокарьере прибывшего сюда позже других Михаила Чехова и многих других русских в Голливуде... Так, по-особому, распорядилась судьба: чтобы уйти ей исторически вовремя, хотя безусловно могла бы еще жить и жить. И, конечно, все могло бы произойти не столь трагично. Успенская была еще крепка и телом, и душой и всегда удачно выбиралась из разных передряг в это нестабильное время. Однако подчеркнем: ее конец — все же трагический случай. А на свою жизнь в Америке ей вряд ли можно было грешить, несмотря на драматический от-

свет этого рокового пожара. У многих коллег-эмигрантов, на родине «первостепенных», жизнь там, в рассеянии, складывалась намного хуже. Они уходили до срока, «редко поддержанные обществом, в нищете, в болезни, в бедности» [А. Вертинский, 1991, с. 134]. И Успенская — все же в ряду исключений. Ей повезло. Она до конца оставалась в профессии и была востребована.

«Она ушла. Это счастливый случай. Это американский пример» [там же, с. 133].

Это, по совпадению, — опять Вертинский, и опять не о ней — и все же о ней: из статьи на смерть Ивана Мозжухина — о русских актерах-эмигрантах.

Список литературы

Васильев А. Красавица Бакланова// Киноведческие записки. М., 1996, № 29.

Васильева А. А. Русский Голливуд. М., 2010.

Вертинский А. Дорогой длиною. М., 1991.

Германова М. Мой ларец. Рукопись // Bakhmetteff Archive-Russian Archive (BAR). Butler Library/ Columbia University. New York. Подавляющая часть текста мемуаров опубликована с предисловием и комм. И. Н. Соловьевой: Диаспора. Вып. 1. М., 2000.

Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1989.

ГИМ (Москва). Фонд Петровых-Сваренских (в обработке).

Горький М. — Чехову А.П. 21/22 января 1900 г.//Горький А. М. Собр. соч. Т.28.

Дейкарханова Т. Московский Художественный театр (К 50-летию со дня основания) // Новый журнал. Нью-Йорк, 1948. Т.XX.

Кино США. Энциклопедия. Фильмы. М., 2007.

Книга записей Первой студии МХТ// И вновь о Художественном. МХАТ в дневниках и воспоминаниях. М., 2004.

Литаврина Марина. Американские сады Аллы Назимовой. М., 1995.

Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его Нью-Йоркский «Лабораторный театр»)// МНЕМОЗИНА. Документы и материалы по истории русского театра XX века. Вып.2. М.: УРСС, 2000.

Литаврина М. Г. Москва-Крым-Нью-Йорк: далее — везде... (Актриса Т.Тарыдина в зарубежье) // Художественная культура русского зарубежья (1917—1939). М., 2008.

Марков П. А. «МХАТ стафф». О. Бакланова на золотых ступенях // Советский экран (Москва). 1928, № 38.

Марков П. А. Из подготовительных материалов к Дневнику моего театрального современника // Книга воспоминаний. М., 1989.

Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2-х т. Т.2. М., 1979.

Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. М., 2003.

Петров Ф. А. Династии московской интеллигенции: Петровы и Сваренские. М., 2004.

Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко. Т.1 (1922—1931). М.: МХАТ, 2005.

Полякова Е. И. Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура. М., 2006.

Студийные записи 1919—1921 гг. // И вновь о Художественном...

Хализева М. В. «Я, актер, попав в роль критика-зрителя...» // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып.4. М., 2009.

Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М., 1990. Wandering Stars. Russian Emigre Theatre (1905—1940). Iowa city, University of Iowa Press, 1992. Ed. By Laurence Senelick. и др. работы А. Смелянского, Т. Бутровой, В. Вульфа.

Эфрос Н. Е. «Сверчок на печи». Постановка Первой студии МХТ. Петербург: издательство А. Э. Когана, 1918.

A Chekhov Drama. By Bob Grannis // Evening Graphic. January 9, 1930. NYPL for PA. Clippings.

Boleslavsky Richard. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933. Idem. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. February 11, 1927.

Brown John Mason. Two on the Aisle. Evening Post. N.Y. March 12, 1934. Clipping. NYPL for PA, Lincoln Centre. New York.

Fergusson F. The Notion of Action. Stanislavski in America. Ed. Erica Munk. Greenwich — Connecticut, 1967.

Lambert Gavin. Nazimova. A Biography. N.Y. A.Knopf, 1997.

Maria Ouspenskaya. Keyhole Portrait. By Harriet Parsons. Clipping (undated). NYPL for PA. Lincoln Centre. New York. Ouspenskaya clippings.

Michael Chekhov Actor's Training Centre, Hollywood. Магнитная запись 1995 г. в архиве автора.

New York Public Library for the Performing Arts. (Далее: NYPL for PA), Lincoln Centre. New York. Ouspenskaya clippings.

Notes on Acting with Maria Ouspenskaya// The American Repertory Theatre Magazine, 2. No 1-4. (October 1954 — January 1955). N.Y. New York Library for the Performing Arts. Ouspenskaya Clippings.

NYPL for PA, Lincoln Centre. Collections. New York.

NYPL for PA. Lincoln Centre. Special Collections.

Strasberg Lee. Quoted in: Wikipedia. The Free on-line Encyclopaedia. (Marie Ouspenskaya).

Williams R.W. Richard Boleslavsky//Theatre and Dramatic Studies. # 7. University of Michigan. UMI Press, 1981.

«РАНЕННЫЕ В ДИАФРАГМУ»
(Театральная публика в зеркале античной комедиографии)

Анализируя пьесы античных комедиографов, автор статьи показывает, как на протяжении многовековой истории античный театр сохранял в себе образ праздничного зрелища, площадного игрища с условным разделением на актеров, играющих на сцене, и зрителей — участников спектакля самой жизни.

Ключевые слова: театр, комедия, актер, зритель, игра, смех, ритуал.

E. Khaichenko. WOUNDED IN THE DIAPHRAGM
(a reflection of the theatre-going public
in the mirror of classical antiquity)

The author analyses a number of plays written by ancient comedy writers. This historical material allows to show the ways in which the ancient theatre managed to carry through the ages its festive spirit, the atmosphere of a carnival with its relative division into actors performing on the stage and spectators who take part in the life around them which is theatre itself.

Key words: theatre, comedy, actor, audience, play, laughter, ritual.

Официальная дата рождения театрального искусства — 534 г. до н.э. — дата первого публичного спектакля, данного в Афинах по распоряжению тирана Писистрата. Однако, как свидетельствуют произведения древних философов и первых профессиональных драматургов, театр стал неотъемлемой частью человеческого существования задолго до того, как оформился в качестве вида искусства и института общественной жизни. Речь идет о театре самой жизни. Ведь склонность к лицедейству — органическое свойство человеческой природы. Так считал самый ранний из дошедших до нас комедиографов — Аристофан (ок.446 — ок. 380 г. до н.э.).

* Хайченко Елена Григорьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: ekhaychenko@gmail.com.

Для героев Аристофана слаще нет, как надеть чужой наряд, изменить голос, походку и повадки, превратив таким способом в игру свою обыденную жизнь. Уже в самой ранней из дошедших до нас его комедий «Ахарняне» земледелец Дикеополь обращается к драматургу Еврипиду с просьбой одолжить ему рубище нищего Телефа — героя одной из его трагедий, надеясь таким образом умиловить гнев ополчившихся на него стариков ахарнян. Своему главному confidentу — публике — Дикеополь признается:

Сегодня должен я сойти за нищего,
Собой остаться, не собой представиться.
Меня узнают зрители комедии,
Зато хористы будут одурачены,
И я легко речами заморочу их¹.

Как опытный актер, Дикеополь не довольствуется одним рубищем, лежащим «среди рванья Фиестова, над тряпками Ино», ему нужен и соответствующий реквизит: нищенский посох, прожженная корзинка из-под лампы, с отбитым краем чашка и многое другое — с помощью чего он рискнет держать свою речь в защиту мира, в буквальном смысле слова положить голову на плаху. Спектакль удался: миролюбец Дикеополь сумел расколоть надвое единый в своей ненависти к нему хор стариков ахарнян. Попытка «нищим будучи, о деле государственном сказать к тому ж еще в комедии» удастся ему полностью, и в финале пьесы, пожиная плоды заключенного им мира, герой является в образе предводителя вакхического шествия со всеми сопутствующими ему атрибутами: обжорством, пьянством, сексуальным своеволием. Ведь не секрет, что сама древняя комедия вырастает из традиций аттического ритуального веселья. А вдохновитель этого веселья — Дионис — божество-оборотень, способное являться окружающим не только в образах быка или козла, но и медведя или льва.

Персонажи аристофановского театра в этом смысле не прочь потягаться с самим богом. «Не Аполлона праздник празднуем!» — решительно обрывает Дикеополь своего соперника воина Ло-

¹ Здесь и далее цитаты из Аристофана даются по изданию: *Аристофан. Комедии*. М., 1983. Т. 1–2.

маха. Герои Аристофана справляют праздник Диониса на протяжении всех его комедий под стать своему богу, принимая самые смелые, порой невероятные обличья.

Тесть Еврипида Мнесилох — персонаж комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» — сбривает бороду, опалает пах, одевает шафрановый хитон и покрывало, чтобы под видом женщины пробраться на праздник Фесмофорий. А героини комедии «Женщины в народном собрании», напротив, крадут одежду и обувь у своих мужей, подвязывают самодельные бороды, чтобы таким образом проникнуть в народное собрание и установить над городом свою собственную власть. Казалось бы, оставшимся дома мужьям отведена в комедии роль зрителей затеянного ими представления. Но кто здесь актеры, а кто зрители на самом деле и не разберешь. Ведь лишившийся внешнего покрова своей мужественности Блепир — муж предводительницы женщин Праксагоры — выбегает на двор справить нужду в домашнем платье и обуви своей супруги. Гермофродитизм, по мнению Аристофана, — неизбежный спутник писательской профессии. «Инженеры человеческих душ» должны с легкостью проникать под покровы любой одежды, узнавая строй мыслей и чувств своих героев независимо от пола. Одетый женщиной поэт Агафон в комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» признается:

Моя одежда мыслям соответствует;
Свой образ жизни должен принаравливать
Поэт к тем драмам, что он сам создать решил,
Так, если драму он про женщин создает,
То к женщинам и сам причастен должен быть...
Героев же творя, в себе найти поэт
Обязан мужество. В ком нет подобных свойств,
Те подражанием добиться их должны.

Напомним, речь идет о том самом Агафоне, в доме которого разворачивается знаменитый пир, описанный Платоном. Другой участник этого пира — сам Аристофан, — произнося свою речь во славу Эроса, говорит об андрогинности первоначальной сущности людей, утверждая, что «любовью называется жажда целостности и стремление к ней» разрозненных частей двуполого прежде существа. Не лишним будет вспомнить и о том, что за-

вершает «Пир» Платона беседа Агафона, Аристофана и Сократа, суть которой, по словам Аристодема, «состояла в том, что Сократ вынудил их признать, что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» [*Платон*, 1974, с.155].

Люди в комедиях Аристофана превращаются в птиц и ос. Да и сам прародитель театра — Дионис — проявляет у него явные актерские амбиции: в подземное царство Плутона в комедии «Лягушки» он спускается в звериной шкуре и с палицей Геракла, надеясь таким образом преодолеть свой страх перед правителем Тартара. Однако, оказавшись плохим актером, Дионис отдает детали своего театрального костюма слуге Ксанфию, дабы и тот на короткое время почувствовал себя актером, то есть самим Гераклом. Воистину: «Весь мир играет как лицедей!»

Наследница древнего комоса, комедия Аристофана являла афинской публике театр как образ мироздания, где нет резкой грани между актерами и зрителями. «Греческая состязательная модель, — пишет Г. Гусейнов, — отличается еще и тем, что она не может реализоваться келейно, но только — на виду у всех, у всего города, у друзей и знакомых. На не обязательно имеющей четкие границы сценической площадке» [*Г. Гусейнов*, 1988, с.33]. Напомним, что в дни театральных состязаний на акропольском холме собиралось все население Афин независимо от пола и возраста, социальных и национальных различий. Концентрическая структура мира, некогда сакральная, по словам Вяч. Вс. Иванова, становилась теперь достоянием всего населения города, составляющего аудиторию театра [*Вяч. Вс. Иванов*, 1979, с.17]. Подобно тому, как город организовывался вокруг агоры, зрительный зал античного амфитеатра организовывался вокруг орхестры. Трехчленная вертикальная структура космоса, состоящая из верхнего (небо), среднего (земля) и нижнего мира (преисподняя) находила свое отражение в структуре театрального пространства: крыша сцены обозначала заоблачную вершину Олимпа, Харонова лестница вводила в подземное царство Плутона, а уровень орхестры объединял актеров со зрителями. Хоревты, как известно, попадая на орхестру, пользовались пародами — теми же проходами, что и зрители, а первый ряд амфитеатра соответствовал уровню площадки для игры актеров, о чем никогда не забывали драматурги.

В «Лягушках», например, встречается сценическое указание: Дионис бежит через оркестру к креслу, занимаемому жрецом, со словами: «О, жрец мой, защити же божество свое!»

Круглая форма оркестры и амфитеатра подчеркивала хороший характер древнегреческого театра: актеры и зрители находились в едином пространстве амфитеатра, освещенного дневным светом, и в ходе представления каждый зритель помимо исполнителей: актеров и хороводов — неизбежно видел и других зрителей. Можно сказать, что сценическое действие было опоясано зрительным залом, им спровоцировано и ему посвящено.

В «Лягушках» уже первая реплика слуги Ксанфия предполагает присутствие зрительного зала:

Сказать ли, сударь, шуточку привычную
Из тех, что вечно потешают зрителей?

В прологе, где происходит завязка будущего действия, герои, как правило, обращаются к зрительному залу, ища у него не только понимания и сочувствия, но и одобрения своей игре. Например, в прологе к «Всадникам» между рабами Демоса Никием и Демосфеном происходит следующий диалог:

Д е м о с ф е н

Не рассказать ли нам о деле зрителям?

Н и к и й

Прекрасно, только об одном попросим их:
Пусть откровенно скажут нам, довольны ли
Они рассказом и игрою нашею?

Какой же хочет видеть публику своей комедии Аристофан? Зрители, к которым обращаются герои его пьес, должны быть «разумными и честными» — эти эпитеты повторяются в целом ряде его пьес, а кроме того, «понятливыми», то есть непредвзятыми, открытыми всему новому, способными оценить как творческие усилия драматурга, так и его гражданскую позицию. Предводитель хора из комедии «Осы» наставляет публику:

Но вперед, дорогие сограждане, вы
Из поэтов того, кто стремится душой
Отыскать и сказать слово новое вам,
Постарайтесь побольше любить и ценить...

И, конечно же, обращение это происходит в парабазе — хоровой партии, декларирующей творческие постулаты самого автора. Аристофан доверяет своей публике и в комедии «Лягушки» даже немного идеализирует ее:

Если страшно вам, боитесь, что невежественный зритель
Не оценит полновесно ваших тонких, острых мыслей,
Попечения оставьте! Не заботьтесь! Страх смешон.
Здесь сидит народ бывалый,
Книгам каждый обучался, правду каждый разберет.
Все — испытанные судьи,
Изошренные в ристаньях,
Так не бойтесь, спорьте смело,
Состязайтесь. По заслугам
Зрители оплатят вам.

Что ж! Глас народа, как известно, — глас божий. Однако драматург далек от того, чтобы заискивать перед своей публикой, ведь все его герои, будь то Фидиппид, Стрепсиад, Филоклеон, Эвельпид, Писфетер, Хремил и другие — с их пороками и недостатками — плоть от плоти этой публики, так что «на зеркало неча пенять, коли рожа крива». В знаменитом агоне между Правдой и Кривдой из комедии «Облака» зритель, по мнению Аристофана, как и герой комедии, неизбежно предпочтет Правде — Кривду:

К р и в д а.

Свою нелепость понял ты.
Теперь из зрителей сочти,
Кто большинство?

Показывает на зрителей в амфитеатре.

П р а в д а. Сейчас сочту.

К р и в д а. Что ж видишь ты?

П р а в д а.

Клянусь богами, понял все.
Из толстозадых большинство.
Того я знаю, и того,
И этого, вот там в кудрях.

К р и в д а. Что ж скажешь ты?

П р а в д а. Я побежден.

Среди «понятливых», как выясняется, немало не только шалопаев, вроде Фидиппида из комедии «Облака», но и лиц, зараженных куда более серьезными пороками. Например, в «Лягушках» попавшие в загробное царство Дионис и Ксанфий обмениваются следующими репликами:

Дионис.

А видел ты, скажи мне, лжесвидетелей?
Отцеубийц и взяточников?

Ксанфий. Да, а ты?

Дионис.

Конечно, видел. Вижу и сейчас еще.

Показывает на зрителей, сидящих в амфитеатре.

А в «Плутосе» Хремил спрашивает божество, олицетворяющее богатство:

Хремил.

...Ты, зрячим став, захочешь ли, как ранее,
Всех негодяев избегать?

Плутос. Конечно же!

Хремил. И поспешишь к порядочным?

Плутос. Немедленно!

Давным-давно уже ведь их не видел я.

Хремил смотрит на зрителей.

Что ж странного! Я зрячий, да не вижу их!

Чего здесь больше: сатиры, обличения или стремления к прилюдному осмеянию любых человеческих пороков? Для Аристофана зритель — не безликая масса, а сообщество людей, где каждый — лица не общим выраженья. Задача драматурга — достучаться до каждого из них, так 1-й раб из комедии «Тишина» («Мир») обещает публике:

Я объясню, в чем дело, детям маленьким,
Подросточкам и взрослым мужчиночкам,
Мужчинам расскажу великовозрастным,
Мужчиницам великовозрастнейшим всем.

Непосредственное обращение к публике — один из важнейших законов аристофановского театра. Пролог к «Осам» построен как прямой диалог с сидящими в зале зрителями:

Ксанфий зрителям.

Я должен зрителям суть дела объяснить...
У нас есть господин, огромный господин,
Который спит теперь на кровле, наверху.
Он запер на замок отца, а нам вдвоем
Велел смотреть, чтоб тот из дома не ушел.
Отец его болезнью странной заражен,
И никому из вас не угадать ее
Без нашей помощи. Попробуйте смекнуть.

Указывая на отдельных лиц из публики.

Аминий Пронапид уверен, что старик
Завзятый костофил; клянусь, Аминий врет;
Догадку строит он, беря себя в пример,
Хотя в словечке «фил» лежит весь корень зла.
Вон Сосий говорит Деркилу, что старик,
Наверно, Винофил, — куда там! Вовсе нет.
Такая хворь — удел порядочных людей.
Вон Никострат из Скамбонид решил, что он,
Наверно, жертвофил иль ярый гостефил, —
Клянусь собакою, старик не гостефил:
Ведь Гостефил у нас — неистовый блудник.
Нет, где вам угадать! Пустая болтовня!
Молчите, если суть вам хочется узнать.
Открою вам сейчас хозяина болезнь:
Он ярый судофил, каких и в мире нет.

Кто они такие: Аминий Пронапид, Сосий, Деркил, Никострат из Скамбонид? Друзья Аристофана, его соседи, случайные знакомые или вымышленные лица? Не суть важно. Интерес для нас представляет лишь тот факт, что диалог, спор, обмен мнениями, из которых по сути дела и рождалось театральное искусство, лежит в основе взаимодействия не только персонажей пьесы, не только двух противоборствующих полухорий, но и в основе взаимоотношений сценического действия и публики.

Хорошо известно, что структура древней аттической комедии во многом соответствовала обрядовому строю карнавальной народной игры. А. Пиотровский определяет ее так: «...карнавальное вступление хороводов “парод”, спор — “агон”, обращение — “парабаза”, сцены “жертвоприношения”, “пирушки-попойки”,

“свадьбы”, “избрание нового царя” и заключительный факельный “комос”» [А. А. Гвоздев и А. Д. Пиотровский, 1934, с.81]. Уникальной частью древней аттической комедии была, конечно, парабаза — хоровая партия без масок, непосредственно обращенная к зрительному залу, в которой хор говорит от лица самого автора. По словам О. М. Фрейденберг, «своеобразие самой парабазы заключается в ее хоричности». «Скажу без колебаний, — пишет известная исследовательница античной литературы, — главное действующее лицо древней комедии — это автор, природа которого еще единично-множественна, субъективно-объективна. Хор — автор. Автор — это хор» [О. М. Фрейденберг, 1978, с.291–292]. Говоря от лица полиса, автор вмещает в себя весь полис. Хоровая структура действия становится для него высшей формой лирического самовыражения. Но и природа зрителя, сидящего в амфитеатре, единично-множественна, субъективно-объективна. Об этом говорит в своей «Политике» Аристотель. «Может случиться, — пишет он, — что народная масса, из которой каждый в отдельности — не совершенный человек, тем не менее, сойдясь, бывает лучше тех хороших людей, не как каждый в отдельности, но как все вместе взятые... Ведь, так как в этой массе много людей, то, возможно, каждый из них, взятый в отдельности, обладает частью добродетели и разума, и, когда они сойдутся, то эта масса становится как бы одним человеком, у которого много ног, много рук, много чувств, а равно много характера и рассудительности. Вот почему народная масса судит лучше о музыкальных и поэтических произведениях: одни судят об одной стороне их, другие о другой, а все вместе — о целом» [Аристотель, 1911, с.120–121].

Продолжая и развивая традицию обрядовых Дионисовых празднеств, комедия Аристофана выполняла еще одну очень важную функцию: она выносила на обозрение афинских граждан важнейшие проблемы повседневной жизни древнего полиса. В условиях отсутствия печатного станка и так называемых средств массовой информации только комедия делала фактом общественного обсуждения все, что творилось в государстве, начиная от политики и кончая сферой частной жизни известных афинян. Тексты комедий Аристофана переполнены именами персонажей, пришедших сюда с подмостков реальной жизни, большинство из

которых сегодня ничего уже не говорят ни читателю, ни зрителю, но которые безусловно были хорошо известны современникам Аристофана. И хотя в прологе к одной из своих пьес Аристофан клятвенно обещает не вспоминать больше ни политика Клеона, под именем Кожевника Пафлагонца выведенного во «Всадниках», ни драматурга Еврипида — героя сразу двух комедий Аристофана «Лягушки» и «Женщины на празднике Фесмофорий», исполнение этого обещания дается ему с видимым трудом. Среди персонажей, фигурирующих на страницах пьес Аристофана, не только знаменитые полководцы (Никий, Демосфен, Ломах), не только известнейшие литераторы своей эпохи (Фриних, Протин, Симонид, Эсхил, Софокл, Еврипид), но и люди, казалось бы, совсем непримечательные, как, скажем, содержатель публичного дома Филострат («Всадники»), женоподобный афинянин Клисфен («Ахарняне») или Морих, Теллей и Главкет — современники Аристофана, известные своим обжорством и расточительством («Тишина»). Крикливые и лживые обещания политиков-демагогов, лихоимство судей, продажность чиновников-бюрократов, нравственная безответственность философов и драматургов — все это выносится Аристофаном на суд общества. Да какой! Кому и когда еще в истории удавалось провести митинг, на котором одновременно присутствовало бы от 15 до 20 тысяч человек! Пожалуй, только в те далекие времена, когда амфитеатр являлся не только пространством, в котором проходили театральные состязания, но и местом, где вершился настоящий суд.

По мнению О. М. Фрейденберг, политические мотивы аристофановской комедии не делают ее комедией политической. Аристофан писал политическую пародию, а не сатиру [О. М. Фрейденберг, 1978, с.293]. Эта мысль находит свое подтверждение в размышлениях Платона о пользе мусического воспитания. «...Боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили взамен передышки от этих трудов божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с помощью богов», — пишет он во второй книге «Законов» в разделе с показательным названием «Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства» [Платон, 1994, с.101].

«Исправлять недостатки воспитания на празднествах с помощью богов» — такова цель древних комедиографов: Кратина, Евполида и Аристофана.

Поэтому пафос обличения соединяется у Аристофана с верой в разумные начала человеческой природы и человеческого общества. Не случайно весь ход развития комедийного действия приводит к «избранию нового царя», который становится залогом мира и благоденствия для всего эллинского мира. В финале на арене древнего театра всегда торжествует праздник, непосредственными участниками которого должны стать не только актеры, но и зрители.

«Эй, зрители, сюда! Здесь угощение вам готово», — обращается к собравшемуся в театре народу земледелец Тригей — герой пьесы «Тишина» («Мир»). Согласно существовавшему в ту пору обычаю зрителей во время представления комедии обносили плодами, орехами, сладостями, пускали по рядам горшок с кашей — древнейшим видом ритуальной еды. Или, как свидетельствуют тексты Аристофана, осыпали зерном:

Т р и г е й.

Вот факел, живо в воду окуни его!
И широко маши им! Ты ж ячмень возьми
И зрителей осыпь зерном!

Р а б.

Готово все!

Т р и г е й.

Все сделал?

Р а б.

Да, Гермес свидетель, сделано!
В театре сколько ни собралось зрителей,
Ни одного нет, кто б сидел без семени.

Пирушка, свадьба, праздник жатвы или сбора урожая венчают большинство комедий Аристофана, становясь не только данью древнему комосу, но и символом социального единения людей.

Служанка из комедии «Женщины в народном собрании», обращаясь к зрительному залу, говорит:

Еще вино не допито хиосское
И сласти не доедены. Не мешкайте!
Пушай идут и зрители, коль нам друзья,

И судьи, кто не смотрит волком в сторону.
Ступайте с нами! Все на стол мы выставим.

И действительно, обещание выставить на стол «устрично-камбально-крабью-кисло-сладко-остро-пряно-масло-яблоко-медово-сельдерейно-огуречно-голубино-глухарино-курапачью-зайце-поросятино-телячью запеканку» вызывает однозначную реакцию у публики, заставляя одного из действующих лиц комедии Блепира прокомментировать: «Все раскрыли жадно пасть». А ведь речь идет об одной из поздних комедий Аристофана, причисляемых к жанру так называемой средней аттической комедии.

Считается, что в поздних своих комедиях «Женщины в народном собрании» и «Плутос» («Богатство») Аристофан постепенно отходит от традиций древнего хорового театра. В «Женщинах в народном собрании» парод еще сохраняется, но парабаза отсутствует; во второй части комедии хор практически никакого участия не принимает, исполняя лишь вставные танцевальные номера. То же самое можно сказать и о «Плутосе» — последней пьесе Аристофана, где хор играет еще менее значительную роль, чем в предыдущей. Конец карнавальному веселью положила, как известно, Пелопоннесская война, изменившая политический строй Афин, а попутно и весь строй древнегреческого театра. Как пишет А. Пиотровский: «Комедия начинает вытягиваться в цепочку комических “эпизодиев”. Появляется видимость комедийной интриги, сочетанием бытовых “случайностей” начинающей замещать развернутые политические темы, служившие движущей силой хороводной комедии. Гиперболический дух социальной перевернутости, праздничная атмосфера “золотого века” уходят из комедии» [А. А. Гвоздев и А. Д. Пиотровский, 1934, с.95]. Меняется и характер зрительного зала.

То обстоятельство, что действие спектакля в театре эллинистической эпохи с оркестры перемещается на сцену, расположенную по касательной к оркестре и амфитеатру, обусловлено тем, что хор больше не принимает непосредственного участия в действии, выступая только в антрактах между актами для развлечения толпы. В результате меняется весь строй древнегреческой комедии. На смену карнавальному веселью приходит, пользуясь

выражением Ю. М. Лотмана, «театр повседневного поведения». Публика на представлениях древней аттической комедии, по точному замечанию О. М. Фрейденберг, — «это не просто зрители, уже отделенные от сцены, но “присутствующие налицо”, вокруг стоящие или сидящие, соучастники гистрического действия, вот эти Клеоны, Еврипиды, Алкивиады, Тимоны, частично выступающие под маской на сцене, а частично инвектируемые среди публики. В паллиате игрище уже полностью отделено от зрительного зала, в древней комедии — нет» [О. М. Фрейденберг, 1978, с.295–296]. Эти последние слова имеют отношение не столько к римской паллиате (речь о ней пойдет чуть позже), сколько к новой аттической комедии Менандра.

Для Менандра (343/2 — 292 г. до н.э.) единственная форма обнаружения в театре зрителя — пролог. Пролог — это не только экспозиция сюжета, попытка заинтриговать зрителя по поводу дальнейшего действия, но и прямое обращение к зрительному залу, возможность заручиться его поддержкой и благожелательным вниманием. Комедиограф не скрывает, что его произведение — товар, предназначенный для зрительского потребления. В единственной дошедшей до нас полностью комедии Менандра «Брюзга» Пан, посвящая зрителей в перипетии сюжетного развития пьесы, заканчивает свое обращение словами:

...А подробности
Вольно самим увидеть. Соизвольте лишь!²

В другой его комедии «Отрезанная коса» пролог, который произносит персонаж по имени Неведение, недвусмысленно указывает на то, что все происходящее на сцене обращено к публике и претендует на ее оценку:

Итак, кто недоволен, за бесчестие
Считая это, пусть свой переменит взгляд,
Ведь с божьей помощью и зло к добру ведет!

После чего следует традиционное расшаркивание перед публикой:

² Цитаты из Менандра здесь и далее даются по изданию: *Менандр*. Комедии. Герод. Мимиамбы. М., 1964.

Прощайте, зрители, и благосклонными
Став к нам, успеху пьесы посодествуйте!

Драматург не скрывает, что содеянное им предназначено для публики, правда, самой публике отведена роль зрителя, оценивающего представление, но никак не соучаствующего в нем.

Как известно, именно новая аттическая комедия Менандра повлияла на рождение паллиаты, или «комедии греческого плаща», создателями которой стали римские комедиографы Плавт (ок.254 — 184 г. до н.э.) и Теренций (ок.185 — 159 г. до н.э.). В комедиях Плавта расшаркивание перед публикой с просьбой похлопать происходит обычно в эпилоге, а пролог обретает характер конферанса, обращенного уже не только к зрительской толпе числом в десятки тысяч человек, но и к каждому отдельному зрителю, образ которого рождается из самого текста, написанного драматургом. Вот перед нами замешкавшийся в проходе ленивый тугодум, которого автор выделяет из толпы в прологе к комедии «Пленники»:

А ты не понял, что ли? Подойди сюда.
Тебе, я вижу, негде сесть? Гулять иди,
А мне из-за тебя не разрываться стать
И без конца одно твердить, как нишему³.

Традиционное для пролога изложение сюжета у Плавта постоянно прерывается репликами, обращенными к зрительному залу. Так, например, за сообщением о том, что действие «Двух Мехмов» происходит в Эпидамне, следует деловое предложение:

А если в Эпидамне порученье есть
У вас — скорей скажите, прикажите мне,
Но только так, чтоб мог его я выполнить:
Коль денег не дадите, прогадаете...
А коль дадите, больше прогадаете!

Единственные дошедшие до нас две строчки пролога к комедии «Псевдол» предлагают публике «расправить члены» перед представлением. А в уже упоминавшейся комедии «Пленники»,

³ Цитаты из Плавта здесь и далее даются по изданию: *Плавт. Комедии.* Т.1–2. М., 1987.

заверив публику в благопристойности предложенного ей зрелища, пролог дает предостерегающий совет:

А кто захочет, чтобы вправду бой пошел,
Пускай затеет драку сам с соседями.
Ему желаю досыта натешиться,
Чтоб на войну потом смотреть закалялся.

В трагикомедии «Амфитрион» выступающий в прологе Меркурий явно пользуется своим божественным происхождением, чтобы добиться от публики благосклонного приема пьесы:

Хотите, чтобы я вам помогал в делах,
В продаже-купле, с радостью давал бы вам
В торговле прибыль? Чтобы удавались вам
Дела все и расчеты ваши всякие
В чужих краях и дома? Чтобы рос доход
С большой, хорошей постоянной выгодой
Как в начатых делах, так и задуманных?..
Хотите? Да? Чтоб я старался ревностно,
О вашей вечной выгоде заботился?
Тогда в молчанье слушайте комедию
И судьями ей будьте справедливыми.

Здесь, как и в других пьесах Плавта, пролог открывает публике драматургические секреты автора, объясняет жанровые особенности предложенной им пьесы, где соединились черты комедии с трагедией. Прологи Плавта проливают свет не только на господствующую в театре атмосферу открытого общения актеров с публикой, но и на некоторые особенности театрального обихода той поры. Так, в прологе к «Амфитриону» немало сказано о наемных хлопальщиках, нечестными путями добивающихся награды для того или иного исполнителя. «С него в залог на месте, тут же, тогу снять», — предлагает публике Меркурий, призывая актеров искать «награды в чести, не в сторонниках». Как не вспомнить здесь замечание О. М. Фрейденберг о том, что адресат «конкретных порций смеховой брани» у Плавта — «не публика вообще, а эти... “присутствующие” в смысле “наличествующих”» [О. М. Фрейденберг, 1988, с.58–59].

Несмотря на то, что сюжеты большинства комедий Плавта заимствованы у Менандра, драматург «сообщает им новый

аспект, который идет от присущего ему архаического восприятия мира». По мнению автора этих строк К. П. Полонской, «римский комедиограф предпочитает те сюжеты “новой” комедии, которые были близки эстетическим представлениям его современников и позволяли ему создать гротескные образы, воспроизводить атмосферу праздника, “игры в игре”, “перевернутых отношений”, заложенных в различных ритуально-обрядовых действиях» [К. П. Полонская, 1972, с.297–298]. Дух римских сатурналий проявляется в комедиях Плавта точно так же, как дух древнего комоса в комедиях Аристофана. Персонажи Плавта также склонны к разного рода розыгрышам, переодеваниям, подменам и перевоплощениям. При этом все они участники действия театрального, игры прилюдной, вбирающей в игровое поле всех присутствующих на представлении.

В прологе к «Амфитриону» Меркурий предупреждает публику, что, в отличие от настоящего раба Сосии, в которого ему предстоит перевоплотиться, он будет носить на шляпе перышко, а Юпитер, изображающий Амфитриона, — под шляпой золотой пучок:

Домашние, конечно, этих всех значков
Не могут видеть, вы же видеть будете.

Так бытовая правда претворяется у Плавта в правду театральную. И это не случайно. «Римляне, — пишет К. П. Полонская, — как никто другой отличались большим постоянством в сохранении обрядово-ритуальных форм» [К. П. Полонская, 1972, с.305]. В ходе праздновавшихся в декабре сатурналий господа и слуги менялись своими обязанностями, устанавливался дух всеобщего веселья, карнавальная вольности, перевернутости всех природных и социальных отношений, избирался, а впоследствии развенчивался шуточный царь сатурналий.

На единство смыслового генезиса паллиаты с сатурналиями указывает и О. М. Фрейденберг: «...в паллиате... актер то и дело обращается к зрителям с парабатическими (парабаза) замечаниями о своей игре, о необходимости переодеться или взять на себя другую роль... — пишет она. — В паллиате актерская игра бывает перетасована с балаганными выпадениями из сюжета, с отсебятинами, с так называемыми нарушениями сценической

иллюзии» [О. М. Фрейденберг, 1988, с.60—61]. Так, в комедии «Касина» Клеострата соглашается простить своего провинившегося мужа, «чтоб не делать нам из длинной пьесы слишком длинную». А в комедии «Пуниец» Агорастокл просит Ганнона продолжать, «но покороче: зрители уж пить хотят».

В целом ряде комедий Плавта герои обращаются к зрителям за помощью наподобие того, как это сегодня происходит в детском театре.

Скажите, зрители, не видели ль
Кто ее унес, кто поднял и куда направил путь?

— спрашивает публику Галиска, потерявшая шкатулку, в комедии «Шкатулка».

Всем награду обещаю, кто укажет мне, где он! —

сулит публике Терапонтигон из комедии «Куркулион», пускаясь на поиски надувшего его парасита.

Все персонажи комедий Плавта ощущают себя актерами, призванными прежде всего доставить удовольствие публике. Они осознают театральную условность происходящего на сцене, а затейные ими интриги называют «представлением». Вот какой диалог происходит между героями комедии «Перс», решившими одеть одну из героинь «на чужеземный лад»:

С а т у р и о н.

Где взять наряд?

Т о к с и л.

Возьми у костюмера. Он
Обязан дать. На это и сданы ему
Эдилами костюмы театральные.

Эдилы — государственные чиновники, отвечавшие за организацию театральных представлений. А костюмировка персонажа в комедии Плавта — это прежде всего костюмировка актера, играющего заданную роль.

Пролог в «Двух Менехамах», указывая на сцену, говорит:

А город этот Эпидамн — сегодня лишь!
Другим он будет для другой комедии.
И обитатели его меняются:

То здесь старик, то сводник здесь, то юноша,
То паразит, то царь, а то и нищий здесь.

Да и сама игра в этой комедии идет как бы на два фронта. По ходу действия герои пьесы постоянно обращаются с прямыми комментариями к публике, открывая ей свои намерения и скрытые от прочих действующих лиц мысли.

М е н е х м П *в публику.*

Думают, что я безумен? Что же, ладно, в добрый час.
Сам прикинусь я безумным и отделаюсь от них.

Фантазия зрителей играет не последнюю роль в сотворении на сцене воображаемого мира, так похожего и не похожего на настоящий. Например, свидетели проделок Агорастокла и его раба Мильфиона из комедии «Пуниец» признаются:

Ну, конечно, зритель, здесь золото
Бутафорское: коров им кормят, размочив слегка.
Но для нашей пьесы это — золото червонное.
Мы уж так и притворимся.

И даже лексика некоторых персонажей Плавта воспринимается публикой как лексика театральная, соответствующая тому или иному амплу. Между героями комедии «Псевдол» происходит следующий диалог:

С и м о н.

Ну как, чего наврал он? Что сказал тебе?

Б а л л и о н.

Вздор театральный, те слова, которые
В комедиях кричат обычно своднику,
Мальчишка всякий знает: обзывал меня
Злодеем, и мерзавцем, и преступником.

Но настоящую кладезь информации о древнем театре дает нам пролог к комедии «Пуниец», который в буквальном смысле слова переносит нас в римский театр означенной эпохи:

«Ахилла», Аристархову трагедию,
Мне хочется припомнить и с нее начать.
Молчите и затихните и слушайте!
От вас вниманья требует верховный вождь

Актеров и велит вам на скамьях своих
Сидеть тихонько, в полном благодушии,
И сытым и голодным одинаково.
Поели вы — так тем умнее сделали,
Не ели — так насытитесь комедией.
Кому готово было есть, тем из-за нас
Прийти и сесть тут было крайней глупостью.
«Глашатай! Встань, зови народ к вниманию!»
Давно я жду, свое ты дело знаешь ли.
Пусти в ход голос, им живешь, им кормишься.
Когда кричать не станешь, а начнешь молчать,
То голод незаметно подползет к тебе.
Садись теперь, двойную плату можешь взять.
Мои указы соблюдать вам выгодно.
Пусть устаревший потаскун в передний ряд
Не лезет; ликтор с розгами пускай молчит;
И перед самым носом пусть не мечется
У нас распорядитель, развода к местам,
Пока актер на сцене. Кто в беспечности
Заспался дома, этим не угодно ли
Сейчас стоять спокойно — или меньше спать.
Рабам не смей садиться, место надо дать
Свободным. Или пусть их откупаются,
А если не под силу, пусть домой идут.
Двойной беды избегнут этим: их и здесь
Исполосуют розгами и дома их
Ремнями господа еще отпотчуют,
Вернувшись, если будет что упущено.
Кормилицы о малых детях дома пусть
Забоятся: неужто на спектакль носить?
Проймет их жаждой, а питомцев — голодом,
И примутся они тут, как козлы орать.
Матроны! Вас без шума я смотреть прошу,
Без шума и смеяться. Звонким голосом
Звените поумеренней и до дому
Поберегите болтовню: а то и здесь
И дома вы мужьям надоедаете.
Заведующим играми скажу теперь:
Артистам не давайте незаслуженно
Награды, их пристрастно не гоните вон,
Чтоб не повесить худших над хорошими.
Да, вот еще совсем почти забыл сказать:

Покуда игры длятся, провожатые,
Вы на харчевню нападение сделайте!
Спешите же, пока удобный случай есть,
Покамест пирожки еще горячие!
Вот каковы мои распоряжения
По власти командира театрального.
Пусть каждый помнит для себя их в добрый час.

Эта пространная цитата — лишь часть заготовленного автором пролога, из которого мы узнаем и о составе зрительного зала, и о привычках зрителей, и об организации театрального спектакля; более того, мы вместе с публикой словно вдыхаем запах яств, исходящий из соседних таверн.

Прологи к пьесам Теренция — младшего современника Плавта — также погружают нас в перипетии литературно-театральной борьбы своей эпохи. В «Девушке с Андроса» — первой своей комедии, — ссылаясь на авторитет Плавта, Невия и Энния, начинающий драматург выступает против недоброжелателей, обвинивших его в том, что в своей пьесе он переплавил содержание двух пьес Менандра «Андросска» и «Перинфянка». «Пусть лучше успокоятся, оставят брань, Не то узнают, в чем порок их собственный», — предостерегает он своих недругов, предлагая публике:

Решайте, можно ль вам и впредь надеяться,
Что наш поэт создаст еще комедии,
Которые бы стоили того, чтоб их
Смотреть скорее, нежели со сцены гнать⁴.

Во всех шести комедиях Теренция прологи полны нападок на «зложелателей», постоянно, судя по всему, обвинявших его в заимствованиях у других авторов. Однако, исходя из текстов пьес, видно, что на долю драматурга выпадали и более серьезные невзгоды. Так, в прологе к «Формиону» он призывает зрителей:

Послушайте спокойно и в молчании,
Чтоб не было того же, что случилось раз,
Когда со сцены нашу труппу шум прогнал...

⁴ Цитаты из Теренция здесь и далее даются по изданию: *Теренций. Комедии*. М., 1985.

А в прологе к «Свекрови» рассказывает о двух провалах своей пьесы: в первый раз народ бежал из театра, прельстившись представлением канатных плясунов, а во второй раз — боями гладиаторов. Теренций просит публику «почтить вниманьем игры театральные». «Не дайте ж этому искусству сделаться уделом лишь немногих», — уговаривает он. Что ж! Нельзя не признать, что призыв этот звучит вполне актуально и сегодня.

Из всего сказанного следует, что уже на первых этапах существования театрального искусства именно комедия сохраняла и поддерживала театрально-игровой характер происходящего на сцене, постоянно обращаясь к публике за поддержкой и сочувствием и посредством этого вовлекая ее в смеховое действие. Ведь «игра и шутка выражаются по-гречески одним и тем же словом» [Т. Г. Мальчукова, 1972, с.163].

Из всех живых существ, утверждал Аристотель, только человек способен смеяться. «Смех вызывается движением диафрагмы, разделяющей нижнюю и верхнюю части тела, сопричастной, таким образом, рациональной и чувственной природе человека одновременно. Поэтому смеются раненные в диафрагму и те, которых щекочут, ибо у них движение скоро доходит до этого места», — писал он в трактате «О частях животных» [там же, с.155].

Нельзя не вспомнить и о том, что античность, как пишет О. М. Фрейденберг, «не знала театра-дома. Все спектакли происходили “под открытым небом”... Все драматические представления... как и все игрища в балагане, шли прямо на улицах, на площадях, в рощах, на “священных участках”, на базарах» [О. М. Фрейденберг, 1988, с.61–62]. Ни в одном спектакле, включая сюда самую жизнеподобную из всех комедию Менандра, на сцене не присутствовала комнатная декорация. Так на протяжении многовековой своей истории античный театр сохранял в себе образ праздничного зрелища, площадного игрища с условным разделением на актеров, ломающих комедию на сцене, и актеров-зрителей — участников спектакля самой жизни.

В «Сатириконе» Петрония персонаж по имени Эвмолп, задумав совершить аферу, решает «обставить эту комедию попышнее». Для того, чтобы выглядеть убедительно, согласно сочиненному им сценарию, он должен будет «кашлять как можно

больше», «притворяться, точно он страдает желудком», «корпеть над счетами и чуть не ежечасно переделывать завещание». Что касается других участников этого спектакля, нарядившихся рабами Эвмолпа, то, согласно Петронию, «распределив таким образом роли», они «помолились богам, чтобы все хорошо и удачно кончилось, и отправились дальше» [*Петроний*, 2007, с. 22, 23, 24], совсем как на представлении римской паллиаты.

Список литературы

- Аристотель*. Политика. М., 1911.
- Аристофан*. Комедии. Т.1–2. М., 1983.
- Гвоздев А. А., Пиотровский А. Д.* История европейского театра. М.; Л., 1934.
- Гусейнов Г.* Аристофан. М., 1988.
- Иванов Вяч. Вс.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрии сценического пространства // Театральное пространство. М., 1979.
- Мальчукова Т. Г.* К проблеме комического в античности // Античность и современность. М., 1972.
- Менандр*. Комедии. *Герод*. Мимиамбы. М., 1964.
- Петроний*. Сатирикон. М., 2007.
- Плавт*. Комедии. Т.1–2. М., 1987
- Платон*. Сочинения: В 4 т. М., 1974.
- Полонская К. П.* «Игра» в комедиях Плавта // Античность и современность. М., 1972.
- Теренций*. Комедии. М., 1985.
- Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М., 1988.

 *ЖИВОПИСЬ*

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ РЕЖИССЕРА И ХУДОЖНИКА В РУССКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Одним из активнейших участников любого театрального зрелища всегда был и остается художник — представитель искусства изобразительного. Никак нельзя себе представить спектакль современного театра и без режиссера — руководителя творческого коллектива. Сам же режиссер немислим без всех остальных многоликих и абсолютно необходимых участников театрального содружества. В статье рассматриваются принципы совместной работы Виктора Андреевича Симова с Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Особое внимание уделяется постановкам пьес А. П. Чехова как драматурга «новой волны» начала XX века.

Ключевые слова: сценография, художник, режиссура, пространство.

O. Zaychikova. AN INTERACTION BETWEEN DIRECTOR AND ARTIST IN RUSSIAN THEATRE AT THE TURN OF THE XX CENTURY

An artist has always been one of the most active participants of any theatre performance. However, it is impossible to conceive a contemporary theatre show without a director who is the head of a creative team. Moreover, the role of a director is inseparable from all the other members of any theatre community, versatile and just as important. This article focuses on the model of professional interaction established among Victor Andreevich Simov, Konstantin Sergeevich Stanislavskiy and Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko. Special attention is drawn to the plays of Anton Chekhov, a 'new wave' playwright of the beginning of XX century.

Key words: setting, artist, directing, space.

* Зайчикова Ольга Вячеславовна — аспирантка кафедры истории русского театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: olga.zaychikova@gmail.com.

В театре конца XIX — начала XX века утверждение режиссуры как особой области сценической деятельности повлекло за собой радикальное изменение роли художника в спектакле, а сама профессия сценографа заняла одно из престижных мест в подвижной иерархии пространственно-временных искусств. На смену декораторам, писавшим пейзажные или архитектурные фоны, переходившие из спектакля в спектакль, на подмостки сцены вышла плеяда талантливейших живописцев-профессионалов, решавших все детали оформления — от занавесей и задников до мельчайших предметов — в едином стилистическом ключе. Декорационные решения находились в прямой связи с той или иной режиссерской концепцией, с общим замыслом спектакля и были революционными по своей сути. Открывшиеся художнику возможности творить в пространстве новые формы резко умножили ранее неведомые приемы оформления спектакля. Художник театра становится сорежиссером, а в большинстве случаев ведущим и определяющим в спектакле пластику актеров, характер мизансцен, динамику действия, его темп и ритм. Сейчас невозможно представить работу режиссера без сотрудничества с художником. Без работы сценографа трудно предположить, что может получиться высокохудожественное произведение под названием спектакль. Понимание декорации как реальной бытовой среды жизни персонажей наиболее последовательно утверждалось на русской сцене в спектаклях Московского Художественного театра, осуществленных К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко с помощью художника В.Симова. В ориентации именно на бытовое правдоподобие, на создание ощущения «обжитости» изображаемого пространства действия, наконец, в отказе от иллюзорности живописной декорации, в стремлении превратить условное пространство сцены в пространство реальной комнаты, сада, улицы и т.д. Даже когда режиссеры и художник МХТ создавали на сцене, скажем, Москву времен царя Федора Иоанновича или Рим времен Юлия Цезаря, они ставили своей задачей представить зрителям «вырез» из той далекой жизни, взятой в ее не репрезентативной, а характерной, бытовой повседневности.

В декорации здесь стремились передать настроение и атмосферу, показать ее живую характерность, придать ей лирическую одухотворенность. Среда не столько противостояла персонажам

чеховских спектаклей, сколько им соответствовала. Она была местом их жизни. В каждом предмете, в каждой вещи, во всей обстановке ощущалось тепло человеческих рук, биография героев, их вкусы и привязанности, их социальное положение, материальный достаток. Симов, выполняя требование поэтики чеховской драматургии и режиссерского замысла Станиславского, показывал и изменчивость состояний среды: утро, вечер, жара, дождь, весна, осень и т.д. Декорации спектаклей МХТ воспринимались в результате, как «сама жизнь».

«Приветливая комната, в светлых обоях, с тахтой, покрытой недорогим текинским ковром, на желтом некрашеном полу — потертый ковер...» — такой представала перед зрителями (как вспоминал сам Симов в своих мемуарах «Моя работа с режиссерами») гостиная дома Прозоровых из первого акта «Трех сестер» А. Чехова.

В чеховских и других постановках МХТ в оформлении В.Симова, а затем и других художников (М. Добужинский, А. Бенуа) была достигнута максимально возможная для того времени степень адекватности декорационной среды реальной обстановке конкретного места действия, какой она была или могла быть в самой жизни.

Можно смело утверждать, что творчество Виктора Андреевича Симова в стенах МХТ дало мощнейший толчок новой школе художников театра, осуществлявших в своей практике поиски образной трактовки темы спектакля, органически связанные с новыми принципами режиссуры. Двадцатый век стал веком режиссуры и полновластного ее правления, но невозможно представить себе творчество режиссера без взаимодействия с художником. В XX веке власть великих актеров сменилась владичеством великих режиссеров. Вспоминая имена Вс. Мейерхольда, А. Таирова, следом мы называем имена Л. Поповой, Н. Сапунова, С.Судейкина, В. Дмитриева, А. Экстер, Г. Якулова, А. Головина, Н. Гончаровой...

Художник участвует в создании всего того, что мы видим на сцене. Это и общее решение пространства, и окружающая актера материально-вещественная среда. И реквизит, с которым он играет. И надетый на него костюм, и накладываемый на его лицо грим или маска. Лишь сам актер — его эмоционально-духовный

мир, его голос, пластика — вне непосредственной компетенции искусства художника.

С первых дней существования деятельность Московского Художественного театра была насыщена открытиями и завоеваниями, обогатившими изобразительный язык театра, расширившими круг возможностей сценического воздействия. У театра было много друзей, но и противников тоже хватало. Уже к концу первого периода работы Художественного театра критика его реформы все более обостряется. Противники МХТ выступают с утверждением, что его режиссерские и декорационные нововведения якобы уничтожают «примат актера», хотя истинные знатоки понимают, что это вовсе не так.

До МХТ у драматического театра не было цели использовать так полно и всесторонне синтетическую силу театрального искусства. Он не умел слить воедино цвет, свет, звук на сцене и достичь того, чтобы декорация стала неотделимой от жизни действующих лиц и помогала раскрывать психологическую и социальную атмосферу пьесы, как подлинный соучастник сценического действия. Возможно, задачи такой не было. Выдающуюся роль в создании спектакля как законченного сценического произведения сыграл Московский Художественный театр, искавший, как писал П. А. Марков, «такого единства всех частей спектакля, при котором обстановка, свет, звук сливались в одно неразрывное целое» [П. Марков, 1974, с. 174].

Очевидно, что опыт предыдущих лет заложил основу для дальнейшего развития всего искусства театральной декорации в целом. Именно это дало возможность создателям МХТ многое переосмыслить и внедрить новые идеи, о которых речь пойдет ниже. В. А. Симову принадлежит оформление большинства спектаклей основного репертуара МХТ.

К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» вспоминал легендарную беседу с В. И. Немировичем-Данченко в «Славянском базаре». В плане, выработанном двумя преобразователями русской сцены, многое подлежало уточнению только в дальнейшей работе. Зато отчетливо формулируются требования, предъявляемые к зрелищным основам спектакля.

В. И. Немирович-Данченко впоследствии вспоминал тот разговор и особо указывал на те пункты, которые касались ра-

боты художника и его роли в театре. Занавес будущего театра должен быть скромным, одноцветным, раздвижным, а не подъемным и пышно разукрашенным, как было принято раньше.

Второй пункт гласил: каждая пьеса должна иметь свою обстановку, то есть свои, только в этой пьесе идущие декорации, свою мебель, бутафорию, свои, только для этих ролей сделанные костюмы.

Декорации будут служить как бы почвой, на которой должно расцвести искусство сценического ансамбля, они должны поразить зрителей своей правдивостью и помогать актеру на протяжении всего действия жить в образах пьесы. На первых порах декоративная реформа проводилась в МХТ даже более решительно, чем все остальные пункты его программы обновления театра.

Как в любом живом деле, возникали и спорные вопросы. Не обошли они и деятелей МХТ. Утверждая искусство жизненной правды, чуждое парадности и идеализации, основатели Художественного театра объявили войну старой, ложной театральности. Но как приблизить театр к жизни, изгнать из него рутину и штампы, устаревшие приемы, фальшь, не перейдя границ сценической условности, не нарушая законов самой природы театра? Эти вопросы волновали деятелей МХТ, над ними они думали, их решения искали в своих спектаклях.

Начинать новое дело всегда безумно сложно. Но главная трудность заключается в выборе союзников. Константин Сергеевич мог обратиться к Виктору Васнецову, Константину Коровину, Василию Polenovu, Валентину Серову или Михаилу Врубелю, так превосходно зарекомендовавших себя у Мамонтова. Все эти мастера высоко ценились Станиславским; некоторые из них были ему лично знакомы по совместной работе в Обществе литературы и искусства или по выступлениям в Мамонтовском любительском кружке, и все же у него были веские причины отказаться от сотрудничества с ними. Художники, привлеченные Мамонтовым, дали новое направление русской оперно-балетной декорации. Художественный театр в лице Станиславского и Немировича-Данченко мечтал о решительном и далеко идущем пересмотре оформления в целом, для них бесспорной была необходимость разграничить по всем линиям драматический театр и оперный. К. С. Станиславский вспоминает:

«Во всех работах режиссеру нужна была помощь художника, чтобы вместе с ним заготовить удобный для мизансцен план размещения вещей, мебели, создать общее настроение декораций.

На наше счастье, в лице В. А. Симова мы нашли художника, который шел навстречу режиссеру и актеру. Он являл собой редкое в то время исключение, так как обладал большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры. В. А. Симов интересовался не только декорацией, но и самой пьесой, ее толкованием, режиссерскими и актерскими заданиями. Он умел приносить себя как художника в жертву общей идее постановки» [*К. Станиславский*, 1988, с. 179].

Следует помнить, что МХТ искал не просто художника, способного копировать жизнь, послушно, по воле режиссера представлять реальные вещи в трехмерном пространстве сцены. Задача была сложнее. Речь шла о таком союзе с художником, который в корне менял бы все старые взаимоотношения между ним и театром, обогащал бы последний его опытом, его специфическими методами познания жизни и вместе с тем способствовал более полному слиянию декоратора с коллективным искусством театра. Художественный театр искал декоратора, в котором ничто не напоминало бы о театральных штампах: мастера, умеющего принести в жертву постановочному замыслу и свои живописные поиски, чье искусство смогло бы быть полностью подчинено режиссеру-постановщику и актеру. «Мы зависим от автора и добровольно должны слиться с ним» [там же, с. 256], — говорил позднее Станиславский о роли художника в театре.

Оформление в спектаклях МХТ должно было создавать жизненно характерную и психологически насыщенную атмосферу действия, где актер легко обретал непринужденность сценического поведения. И поэтому Художественный театр нуждался не только в режиссерах и актерах нового типа, но и в равной мере в совершенно ином, чем прежде, художнике-декораторе.

Будучи в Обществе искусства и литературы, Константин Сергеевич пригласил Виктора Андреевича работать над пьесой Г. Гауптмана «Потонувший колокол». Станиславский нашел в нем художника, не только владеющего техникой декорационного дела, но и воспитанного на замечательных образцах театральной живописи, страстно ненавидящего рутину, готового к творческим поис-

кам. Во время встреч у макетов к спектаклю «Потонувший колокол» Станиславского поражала способность художника с одного слова понимать режиссерские задания, а Симова — кипучая творческая фантазия режиссера, искушенного во всех тонкостях декорационного осуществления сложных постановочных замыслов.

То, что сделано Симовым в постановках Художественного театра, действительно чрезвычайно трудно, а порой и невозможно рассматривать изолированно от задач режиссуры, выделить из целостной образной структуры спектаклей. Широко известны и неоднократно повторялись слова Станиславского, называвшего Симова «создателем новой эры в области художественного оформления, родоначальником нового типа сценических художников-режиссеров» [там же, с.180]. Но таким художником-режиссером Симов стал в совместной работе со Станиславским и Немировичем-Данченко. К моменту его прихода в Художественный театр он еще не обладал этими качествами, хотя в его творчестве имелись многие необходимые предпосылки, чтобы их приобрести.

В первых же декорациях к спектаклям Художественного театра Симов проявляет себя как решительный и смелый новатор. Роль Симова не ограничивалась непосредственным и активным его участием во всех начинаниях МХТ. Он был одним из важнейших руководителей этого коллектива. Он обладал в высшей мере той внутренней артистической чуткостью к художественной правде, которую Станиславский считал основным качеством театрального деятеля мхатовского типа. В способности Виктора Андреевича проникновенно понять и творчески воспринять то, к чему стремился Станиславский, сказалось его основное качество: по складу своего дарования Симов был художником и вместе с тем подлинным, прирожденным режиссером. Он умел глубоко проникнуть в психологию образов пьесы, настолько верно ее осмыслить, насколько это доступно и режиссеру, и актеру.

Первой работой в Художественном театре была постановка пьесы «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Для художника были сформулированы основные проблемы, на которые стоило в первую очередь обратить внимание: во-первых, это положение актера на сцене; во-вторых, подлинность; в-третьих, точное выражение идей драматургии. Создателям хотелось проникнуться

подлинным духом прошлого, «схватить» неповторимые черточки, «подоплеку» навсегда ушедшего уклада жизни. Место действия трагедии — старая Москва, Кремль, которые с детства были родными большинству создателей спектакля. Однако ни Станиславский, ни Симов не хотели ограничиться впечатлениями только от тех памятников старины, которые находились у них «под боком». Поиски отпечатков действительности были главной целью тех своеобразных экспедиций для сбора жизненных впечатлений, которые предшествовали постановке «Царя Федора» и стали традицией в работе Художественного театра. Вот как описывает сам режиссер некоторые сцены спектакля, к примеру, пир у Шуйского: «Декорация изображала крытую террасу в русском духе, с громадными деревянными колоннами. Она занимала левую — от зрителя половину сцены и была отделена от рампы и зрителей балюстрадой, отрезавшей до половины туловища всех артистов, находившихся за ней. Это придавало своеобразную остроту постановке. Правая половина сцены изображала верхушки кровель с удаляющейся перспективой и видом на Москву» [там же, с.260].

В сценических картинах разрушалась традиционная фронтальность — они разворачивались на зал по диагонали, охватывали высоту и глубину сценической коробки, размыкались в пространство. Режиссер с художником давали угадать весь старый дом Шуйских — разрастающийся, с множеством хором, прирубленных по мере надобности в разное время и разновысоких; главный сруб опоясан широкой крытой галереей, стоящей как бы на крышах нижних пристроек. На этой за угол уходящей галерее, откуда видны московские кровли и недалёкий Кремль, идет пир, вяжется заговор — все на вольном воздухе. Стольничие выносят караваи и блюда с поросятами и лебедями, обносят гостей медом. Сочно играют старинные кубки, братины, ковши. Усиливалось, если не первенствовало строящее назначение ритма, угаданное Станиславским. Сценическая рамка сдвигалась Симовым, чтобы придать камерное звучание игре актеров, усилить психологическую сгущенность атмосферы трагедии, увязать в один крепкий композиционный узел все детали планировки. Встречались текущий ритм домашности и ритм разработанного, условного этикета, ритм государственного ритуала и ритм бунта — захватывающий, почти радостный. Дышащая, богатая и драматичная русская

жизнь представляла в ее расцвете и на сломе, в ее пленяющей занимательности, во взаимном ожесточении ее крайностей, связанных, однако, между собой кровным родством.

Картина сада во втором действии производила особенно сильное впечатление на зрителей. Смело видоизменяя кулисно-арочную композицию, декоратор рассыпает по переднему плану сцены легкие, хрупкие силуэты берез, маскируя линию порталного обрамления. Написанные на ажурной сетке и вырезанные деревья художник расставляет свободными живописными группами; они заполняют всю сцену. Перебегая от одного дерева к другому, прячутся за их стволами Мстиславская и Шаховской. Неясными силуэтами вырисовываются в ночном саду их фигуры, подсвеченные из глубины. На сцене царила чуткая настороженная тишина ночи, и так поэтично свеж был облик притихшего сада.

Критик С. Глаголь писал по поводу премьеры: «Все декорации, утварь, костюмы, каждое движение каждого отдельного лица, — все переносит вас в старую Москву. Написана большая часть декораций очень хорошо. Они натуральны, стильны и красивы и ни на минуту не отвлекают к себе внимание зрителя. Некоторые декорации взяты чрезвычайно оригинально и смело. Например, сад с силуэтом целой сети деревьев и прямо у самой рампы» [Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898—1905, 2005, с.32].

Живые и естественные мизансцены в постановке «Царя Федора» сливались воедино с настроением, которое создавала обстановка, жизнь света и звука: «звуковая стихия — отдаленный тихий колокольный звон, световое оформление — рассвет в окнах, беспокойное мерцание свечей, тускло отсвечивавших от расшитых золотом и камнями одежд действующих лиц; декоративное оформление... все это окружение наряду с игрой актеров составляло органический и стройный ансамбль, который явился одним из огромных завоеваний Московского Художественного театра» [там же]. В этой целостности, слитности было очарование спектакля, которое, по словам Н. Е. Эфроса, «растопило лед и подчинило себе предвзято настроенную публику первого представления» [там же, с.37].

И Симов, и режиссура отступали от скрупулезного следования источникам во имя художественной правды и сценичности.

Живописная разработка интерьеров, умелое применение «цветовых пятен», «репинские гримы», смелость и своеобразие живых мизансцен, полное слияние синтетических средств театра в лучших картинах спектакля и крепкий связующий центр всего этого — трагическая сила игры Москвина — заставляли даже принципиальных противников МХТ признавать, что уже первый его спектакль стал значительным явлением в истории театра.

Вначале существования Художественного театра К. С. Станиславский, чтобы помочь неопытным молодым актерам, считал необходимым предоставить им наибольшее количество точек опоры, предметов для игры, облегчая тем самым возможность реально жить и действовать на сцене. Подобно тому, как менялся способ присутствия актера в роли, менялась роль предметов на сцене. В МХТ предпочитали неподдельные вещи былой или нынешней жизни, отдававшие в общении с актером некую энергию. Для «Царя Федора» послужит кое-что из рухляди упраздненного монастыря, а, скажем, в «Вишневом саде» пойдет в ход мебель из усадьбы Немировича. Оформление «Царя Федора» создавало тонкую эмоциональную атмосферу действия и вместе с тем обеспечивало актерам множество великолепных игровых точек, свободу и естественность передвижения по сцене. Правдивость и естественность сценической обстановки, которым уделяла такое большое внимание режиссура МХТ в ранний период его деятельности, иногда их излишне подчеркивая и утрируя, нельзя отрывать от принципов искусства «переживания», которые воплощались в игре актеров и стали основой последующей работы Станиславского над его «системой». Вводя актеров в совершенно иную, чем в других театрах, обстановку, в иные, подсказанные опытом мизансцены и планировки, Симов помогал Станиславскому в создании новой школы актерского искусства, в выработке новых принципов. Художник умел так планировать декорацию, расставлять в ней мебель и утварь, что, находясь на сцене при закрытом занавесе, вы чувствовали себя в реальной жилой комнате. При этом все условия сцены и требования со стороны зрительного зала были отлично учтены и предусмотрены художником. Ни одна мизансцена не пропала, актеры не заслоняли друг друга в ответственные моменты, важнейшие пункты в развитии действия были поданы в наиболее

выгодном положении. Это чувство сценичности, чувство зрительного зала и вместе с тем полная жизненная правда на сцене были в высшей степени присущи таланту Симова.

Наряду с воспоминанием, воображением и фантазией громадное значение для артиста имеют внешние условия (внешняя форма спектакля, обстановка, свет и т.д.), которым Станиславский впоследствии дал название возбудителей чувств живой правды. Точное воспроизведение бытовой среды не было для театра самоцелью. Не просто жизненную правду, но правду художественную стремились передать режиссеры МХТ и Симов. И если в некоторых ранних спектаклях театр и его художник не могли еще порой воплотить этот поэтический образ, в нем была закономерность поступательного движения искусства МХТ, шедшего к своему поэтическому реализму через жизненное и историческое правдоподобие.

Симов предпочитал работать в макете, ибо только в макете мог воссоздать трехмерную пластическую среду, в которой он вместе с постановщиком как бы проигрывал весь строй будущего спектакля, отыскивая наиболее выразительные и удобные планировки. Обдумывая и компоуя макет, Симов мысленно ставит себя на место актеров, ведущих сцену, стараясь внутренне оправдать, пережить каждую мизансцену, проверяя, насколько планировка декорации, обстановка, каждая жизненная деталь соответствуют определенному моменту в развитии сценического действия. Поэтому актерам всегда было так легко и удобно играть в симовских декорациях: они чувствовали себя в них «как дома», в естественной, обжитой, а не условно-театральной атмосфере. И Станиславский предпочитал с самого начала работу с макетом, которые впоследствии стали постоянной формой предварительной работы над декорациями. Тонкое понимание законов сцены помогало Симову легко и свободно идти за режиссером и полностью подчинять свое изобразительное решение постановочному замыслу, актеру. В спектаклях МХТ, особенно раннего периода, наибольшее развитие получила самая сильная сторона Симова — разработка новых пространственно-планировочных решений.

Обладая талантом художника, Симов правильно ограничил себя именно этой областью, где сумел полно и всесторонне рас-

крыть собственное дарование. Симов не брал на себя прямой роли режиссера-постановщика, но в пределах, отведенных художнику в создании спектакля, он проводил ту же работу над пьесой, над изучением и воплощением изображенной в ней жизни, какую проводит и режиссер. Подчиняясь ансамблю, замыслу режиссуры, Симов часто сознательно ограничивал свои живописные, колористические стремления, подчиняя форму, цветовое решение декораций общему настроению, тону, помогающему раскрыть образ, идею, мысль постановки. Он убежденно считал, что задача художника в спектакле — это аккомпанемент к главной мелодии, которую ведет актер. Симову как художнику часто приходилось многим жертвовать, идти на компромисс, заглушать в себе желание быть «солистом», так как, по его глубокому убеждению, истинный художник театра не солист, а необходимый участник коллективного творчества. «Такая позиция очень важна особенно для постановки пьес Чехова, в лице которого театр нашел своего драматурга» [*И. Гремиславский*, 1953, с. 39].

Первой пьесой Антона Павловича, которую поставили на сцене Художественного театра, была «Чайка». В работе над современной драматургией наиболее полно осуществилось то принципиально новое, что внес Художественный театр в искусство декорации. Именно здесь особенно неразрывной стала связь между игрой актера и окружающей его обстановкой, связь, которая раскрывалась то как созвучие, то как контраст, но всегда свидетельствовала о поисках психологической атмосферы действия.

В первом акте «Чайки» Симов следовал предначертаниям режиссера, оберегая молодых актеров и декорации от слишком назойливого света рамп. Эта затемненность сцены стала одной из самых характерных черт чеховских спектаклей.

Станиславский писал в «Моей жизни в искусстве»: «...только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство» [*К. Станиславский*, 1988, с. 285].

Творчество Чехова подсказывало новые сценические приемы режиссеру и художнику, обязывало их искать это новое. «Чехов

заставил приглядеться к драме внутренней, выражаемой не воплями и биением в грудь, а скупым жестом — красноречивее потока слез, — писал Симов в мемуарах, рассказывая, что именно чувствовал он в Чехове, что стремился передать как художник при постановке чеховских пьес на сцене. — Преобладание психологизма, который пронизывает собой все — от декораций до безмолвного статиста или звуков закулисных. МХТ понял, что тут играют одинаковую роль и люди, изображаемые на сцене, и стены, в которых живут они, и вещи, которые их окружают, и звучание мира, долетающее до них извне» [В. Симов, д.5132/3, л.11].

В «Чайке» МХТ, продолжая свою смену театральных ориентиров, отзывался на новые композиционные принципы пьесы: подвижный, незакрепленный центр, не столько действенные противостояния, сколько внутренняя напряженность, токи притяжений и отталкиваний. У режиссера отыскивались средства вести чеховский «подтекстовый сюжет». В «Чайке» жизнь томила тем, что истекает. Скука усадебного дня — позже изобретут жаргонный образ: «перетирают время»; время, перетертое в порошок и рассыпающееся прахом, есть между тем единственное время твоей жизни. К каждому из действующих лиц в спектакле в свой час приходило это ощущение, пронизывало. «Режиссеры нашли разомкнутость сценического пространства, как бы растекавшегося, уходящего в полутьму. Беззвучные зарницы, вечерние шорохи и тени, туман, сляющийся над берегами, таинственная белизна колеблемого занавеса в глубине, холодеющее под луной озеро» [И. Соловьева, 2007, с. 45].

Режиссера, очевидно, озадачивала непривычная форма драмы, где динамика спрятана, борьба не выявлена, действие не организовано, как будто нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки в обычном смысле слова. Стараясь разгадать эту динамику, вытащить драму, спрятанную за поверхностью слов, Станиславский невольно ощущал особую внешнюю сдержанность. Ему словно приходилось насильственно сковывать самого себя. Но, быть может, именно это психологическое состояние сжатой пружины и привело его к открытию в чеховских диалогах «подводного течения», подтекста.

Симов любил и умел отыскивать неожиданную правду, улавливать в жизни ее причудливые формы. Умел подмечать ту теа-

тральную выразительность, которая не нарушала верности действительности, но, наоборот, подчеркивала, как он любил говорить, «выпуклость бытовых отношений» [К. Станиславский, 1988, с.293]. Он видел ее и в различных бытовых несуразностях, архитектурных нелепицах, в занятом вторжении позднейших добавлений в стильную старинную обстановку и т.д. «Я люблю их, эти характерные неожиданности, — писал он в мемуарах. — Они уносят от обычного» [там же, с.297]. Найденные режиссурой и Симовым детали сценической обстановки, предметы быта важны были не сами по себе, а потому, что за ними видели характерность человеческой жизни. И нельзя забывать, что подобная трактовка среды действия была нова и в те годы имела иное эстетическое звучание, воспринимаясь как открытие. Станиславский почувствовал, что за случайными, мелочными разговорами, за событиями малозначительными и преходящими кроется нечто большее: в глубине души человека нарастает настроение неудовлетворенности, тоски по жизни. И потому надо играть не слова, а то, что наполняет, питает и гонит вперед то «подводное течение» [там же, с. 300], тот внутренний подтекст, который вступает в напряженный конфликт с открытым текстом — с будничным обиходом людей, с эпическим началом пьесы, уходящим своими корнями в общую структуру современной жизни. Неоспоримо одно: в «Чайке» родилось новое качество театрального искусства. Вскоре оно было определено словом «настроение» [там же, с. 178]. Слагалось оно из многих компонентов, впервые получивших права сценического гражданства и объединенных в единое целое. Лирически грустная, поэтическая атмосфера разлита была и в декорациях заросшего сада, где сквозь стволы деревьев блестело озеро и доносились крики коростелей. И люди, вышедшие в вечерний сад послушать треплевскую пьесу, непринужденно садились спиной к зрителям на скамью, словно бы зала вовсе и не было. И речь их звучала на полутонах, прерывалась паузами, глаза говорили больше, чем слова, а слова неожиданно обретали противоположный смысл.

Вместе с новой, жизненно оправданной и для того времени небывалой выразительной планировкой декораций и мизансцен Симов вводит в спектакль такой же новый, до Художественного театра не бывший на сцене элемент постановки — настроение, то

есть создание эмоционально-психологической атмосферы действия. Для передачи настроения на сцене имеется немало средств, среди которых свет и звук играют главную роль, и если Симов не был создателем звуковой партитуры, то в создании света он выступает как полный хозяин. Хорошо поняв и продумав всю силу воздействия света на сцене, Станиславский и Симов полностью используют имеющиеся технические возможности и изобретают много новых приемов, помогающих преодолеть трафаретные сценические условия. Особенно упорно Симов и Станиславский добивались того, чтобы освещение декораций передавало естественный свет природы.

Последнее произведение Чехова — «Вишневый сад» — готовилось театром особенно тщательно. К этому времени он уже располагал всеми возможностями создания иллюзии беспредельной дали в пейзажных картинах, и Чехов, работая над пьесой, на это рассчитывал. Очевидно было также искреннее желание театра считаться с его вкусами и указаниями при оформлении спектакля. Творчество Чехова подсказывало новые сценические приемы режиссеру и художнику, обязывало их искать это новое. В письме Станиславскому Чехов подробно рассказал о характере места действия: «Дом в пьесе двухэтажный, большой. Ведь там же, в третьем акте говорится про лестницу вниз. Кстати сказать, этот третий акт сильно волнует меня» [*А. Чехов*, 1951, с. 256].

Чеховское творчество подсказывало театру новые приемы. МХТ овладевал такими деталями, связывал воедино сценическую жизнь актера, окружающих его предметов, света, звука. Но прийти к обобщенности образа спектакля в целом в то время он еще не всегда умел.

Ближе всего и режиссура, и художник подошли к решению этой задачи в последнем спектакле, осуществленном при жизни Чехова, — «Вишневом саде». Расхождения с автором были и здесь, и, как известно, очень серьезные, остро ощущавшиеся Чеховым.

После первого же прочтения между Станиславским и Чеховым появились разногласия в определении жанра. Автор упорно считал свое создание «водевилем», почти «фарсом»; режиссер — «трагедией». Точнее всех определил жанровую принадлежность произведения М. Горький, назвав его трагикомедией или лирической комедией [цит. по: *А. Чехов*, 1984, с.199].

Тем не менее поэзия Чехова и то новое, что она принесла в театр, раскрылись в этом спектакле с покоряющей силой. Те, кому довелось видеть его в те годы, пронесли эти воспоминания через всю жизнь.

Немногословная ремарка Чехова, в которой говорится, что время действия май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник, стала основой создания одной из самых замечательных декораций Художественного театра. Переход от темноты раннего часа, когда начинается действие пьесы, к предрассветным сумеркам, а затем к восходу солнца, сначала чуть трогаящего своими лучами белые гроздья, прижимающиеся к оконным стеклам, но постепенно заливающего ослепительным светом все кругом, был замечательно осуществлен театром. Здесь было схвачено и передано именно то движение жизни, которое так характерно для Чехова, и передано не просто реально, но поэтично, сценически ярко.

П. С. Коган писал: «Деревья вишневого сада, глядящие в окна, пение птиц, врывающееся в комнату, обстановка комнаты, бал, настоящий помещичий бал с неутомимым танцором-гимназистом и бравым военным, — от всего этого веяло чем-то уютно-патриархальным, невозвратным прошлым» [Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898—1905, 2005, с. 45].

Атмосфера спектакля «Вишневый сад» не сгушалась, не нависала от акта к акту, — электризуясь, пронизываясь ожиданием, исполняясь печали, она обретала легкость. Зритель, до поры вместе с Лопахиным то и дело всплескивавший руками — да как же так можно, да о чем же они думают, да надо же что-то делать! — мог угадать в беспечности разрозненных владельцев вишневого сада что-то большее, чем беспечность: благородство приятия исполненной судьбы.

Было понятно, что исчезнут вещи этого дома, потеряют себя, став достоянием антиквариата: книжный шкаф с отставшими за сто лет его существования филенками, гнутый маленький диван, изобретательно сделанный крепостным мастером для уютствования вдвоем. Исчезнут и потеряют себя люди.

Симову декорация первого действия далась не сразу. Вместе со Станиславским он долго искал и саму планировку комнаты, и иллюзию сада за окнами. Вначале он думал показать через окна

и балконную дверь цветущий сад в полной красе, с протянувшейся ровной, как ремень, дорожкой. Но позднее стал искать целостного решения в духе чеховской простоты. Он попытался изобразить близость сада видом лишь одной веточки, которая протянула к окну свои белые лепестки. «Если Чехов умел изобразить серебряную ночь лунным отблеском на бутылочном осколке, то почему же нельзя дать впечатление сада на крошечной его детали?» [В. Симов, д.5132/3, л.16] — вспоминал о своих размышлениях в момент подготовки спектакля Симов. Но оказалось, что у сцены свои законы и одна веточка выглядит бедно и неубедительно. Тогда Симов поставил перед окнами несколько бутафорских деревьев, а за ними поместил изображение вишневого сада, написанное на холсте. Поэтическая разработка света дополняла декорацию, и достигалась необыкновенная целостность общего впечатления. Когда Раневская распахивала окно, то усыпанные белыми цветами ветки тянулись прямо в комнату, слышалось пение птиц и казалось, что веет чистотой, свежестью, бодростью этого раннего весеннего утра.

Еще одной находкой театра было перенесение последнего действия в декорацию, с которой начинался спектакль. И хотя Чехов предполагал, что его пьеса будет заканчиваться в другой, еще не показанной зрителю комнате дома, он согласился с редакцией театра, принял ее, так как в ней таился глубокий смысл. В ремарке первого действия значится: «Комната, которая до сих пор называется детской» [А. Чехов, 1951, с. 135]. В точном названии комнаты Симов увидел не простую случайность. Сюда приезжает из далеких странствий Раневская, и отсюда уезжает вся семья, навсегда покидая родное гнездо.

Та же бывшая детская, но опустевшая, загроможденная ящиками, тюками, приготовленными к отъезду, была контрастом овечьей дыханием весны декорации первого действия, несла тему кончившейся старой жизни, которая навсегда уходит из этого дома. Сила впечатления дополнялась светом ясного осеннего дня, проникавшим сквозь щели закрытых ставен, голосами уезжающих, постепенно удаляющимися, все глуше доносящимися извне сюда, в полутемную комнату.

На диване безмолвно и неподвижно лежал забытый человек. Отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, прозвонев,

замирал, и в наступившей тишине становились слышны далекие удары топора по дереву. Следуя идее спектакля, связывая эпизоды логически, режиссер все же пришел к выводу, что тема гибели вишневого сада сценически прозвучит весомее, если будет показана не роскошная усадьба, а жалкий фон, на котором завершается горькая судьба ее последних хозяев. Симов пошел еще дальше: снять занавески с окон не хитрость, но гораздо сильнее подчеркивалась ликвидация «гнезда» отсутствием портретов. В спектакле зрители видели знакомую уже по первому действию бывшую «детскую», но оголенную — окна без штор, пятна невыцветших обоев на месте портретов. Мебель, испуганно сбившаяся в кучу, за окнами, сквозь голые деревья, ярко зеленели озимые, темнела пашня и полоса далекого леса.

Художник отмечает, что ни первый, ни последний акт не произвели на него впечатления веселой комедии — начало согрето нежностью, финал овеян печалью, несмотря на отдельные вкрапления смеха [цит. по: *В. Симов*, д. 5132/3, л. 14]. Естественно, что соответственно режиссерскому замыслу и собственному пониманию жанра пьесы он определяет общую эмоциональную тональность декорационного решения как лирико-трагическую. Разрабатывая разные варианты, Симов вспоминает многократно виденные богатые имения и приходит к выводу, что под детскую в них отводили не самые лучшие комнаты. Кроме того, можно предположить, что за длительное время детская не раз меняла свой облик. И вот, в следующем макете, чтобы показать переделки — следы времени, — художник кладет под потолок балку — остаток от некогда снятой перегородки, а часть комнаты отделяет занавеской; между разновысокими дверями ставит огромный книжный шкаф в стиле «буль»: у противоположной боковой стены — печь с лежанкой, рядом, на стене — фотографии в самом обычном обрамлении. Фронтальная стена с окнами «сгибается», и одно окно ставится перпендикулярно. Планировка становится похожей на два вдавленных друг в друга треугольника. Это открывает массу возможностей для создания ближних, дальних, боковых мизансцен; придвигает окна, а с ними и сад — к зрителям. В окончательном варианте декораций — на сцене окна увеличены в размере, остатки гарнитура детской мебели, большой восьмигранный полированный стол, в котором отражается свет, излучаемый цветущими вишнями.

В этом общем решении финала были строгость, освобождение от всего лишнего, почти музыкальность. Театр поднимался до Чехова. И это особенно важно потому, что в «Вишневом саде» сценичность Чехова уже иная, чем в остальных его пьесах. Определения эти означали понимание идейной направленности пьесы, ее стилистики. Режиссер и художник задумали показать поэзию прекрасного цветущего сада, обреченного под топор, выразить печаль по уходящему и одновременно — радость от сознания, что уходит жизнь бесполезная. Однако радость эта в пьесе раскрывается отнюдь не «по-водевильному». Расстаться с прошлым, только смеясь над ним, Чехов не мог. Он, как всегда, симпатизировал своим героям: образы Гаева, Раневской даются двупланово — и комически, и трагически. Угадывая неизбежность социальных изменений, видя появление в обществе новых активных сил, писатель не ограничился осмеянием страданий людей добрых, честных, интеллигентных, хотя и несостоятельных, ненужных.

В спектакле свет стал одним из главных выразительных приемов. Сквозь окна свободно пробивается солнце, озаряя хаотический беспорядок. После суеты отъезда наступила тишина. Старая жизнь оборвалась. «Где же тут “водевиль”, — полемизировал с драматургом Симов, — в особенности, когда выходит дряхлый Фирс и произносит трагическую фразу: “Про меня забыли...”» [*М. Строева*, 1973, с. 93]. Вывод художника оспорить невозможно...

Строго рассчитывается партитура света в первом акте: тихо открывается занавес, и будто растворяется стена. В темноте — спящая комната. На полу, белом чехле кресла — отсветы огоньков топящейся печи. Но вот первые лучи прорисовывают стекла и кисею штор. Рассвет медленно вливается, окутывая предметы. Входит горничная с горящей свечой. Утренняя дремота медленно развеивается... Декорации развивают лирико-трагическую линию сценического действия.

Следующий этап не столько развитие пространства, сколько поиски стилевой несурaziцы. Полукруглый вырез окна с аляповатой рамой-решеткой соединяется с квадратной колонной, упирающейся в тяжеленную балку; арочный проем поддерживается еще четырьмя тяжеленными колоннами, а они к тому же украшаются и накладными толщинками. Ощущение несурaziцы усиливает несоответствие тяжелой мебели карельской березы,

бронзовых канделябров и зеленовато-грязных стен с росписью доморощенного живописца, жиденькими колоннами в древнерусском стиле, лепными кистями синего винограда, огромных дверей и парадного освещения. Былой солидности нет. И усадьба, и вещи состарились вместе с хозяевами бывшей детской. А живой обломок крепостного права — престарелый лакей Фирс — лишь напоминает о минувшем величии.

По макетам можно проследить поиски этой «несуразицы» в архитектуре. Вначале разностильность фиксируется в объемных блоках, создающих архитектурную выгородку. В одном из вариантов намечается прорыв зала вглубь, где ставится дверь, — намек на анфиладу. В следующем варианте пространство разрабатывается от центра — влево. Появляются арка и колонна, определяющие еще одно движение интерьера; кроме того, центральная его часть соединяется с боковой. Справа на потолке образуется треугольный выступ, подпираемый столбом.

Чеховское направление не было лишь одной из многообразных линий, по которым шло развитие театра в эти годы. Оно стало главным направлением, к нему так или иначе подключались все остальные, с ним невидимыми нитями связываясь, многое, заимствуя от него и в свою очередь новыми красками, подчас очень существенными, его одаривая. Здесь раскрылось самое ценное, что было создано Симовым как художником театра. В том, что чеховские спектакли МХТ покоряли зрителя правдой чувств, волновали и захватывали, показывая близкую знакомую жизнь современников, ту жизнь, которой жил и сам этот зритель, была большая заслуга Симова. Именно в постановках пьес Чехова, в их декорациях воплотились те основные принципы Художественного театра, которые имели не временное, не преходящее значение, а сохранили свою ценность и для искусства театра наших дней, принципы изобразительной режиссуры.

Стоит упомянуть еще один спектакль в постановке В. И. Немировича-Данченко «Юлий Цезарь» У. Шекспира. Недаром Немирович-Данченко считал декорации к «Юлию Цезарю» одним из высших достижений всей творческой жизни Симова. Они отмечены превосходным знанием законов сцены, остротой и органичностью сочетания архитектурно-объемных и иллюзорно-живописных элементов оформления. Все в этих картинах было поставлено в мас-

штабно-соизмеримые отношения с фигурой актера, с действиями больших людских масс. Незабываемое впечатление оставляла пустынная равнина, ограниченная на горизонте мягкими очертаниями гор. Это была подлинная арена исторической драмы. Безошибочен был и архитектурно — сценический расчет уходящей вглубь и круто поднимающейся вверх улицы древнего Рима в сцене триумфа Цезаря.

Внимание Станиславского привлекают выразительность неожиданных для того времени планировок, излом сценического пола (именно это новшество было им высоко оценено), сочетание живописных и строенных частей декораций. В целом ряде зарисовок большое внимание уделено тем моментам спектаклей, где важную роль играло освещение: то это вырисовывающаяся в сумраке за аркой каменная лестница, на площадку которой из открытой двери падает яркий луч света, то сводчатый коридор, освещенный луной, то мрачная комната, озаренная мерцанием канделябров. «Наброски сцен и планировки Станиславский снабжает подробными описаниями наиболее выразительных режиссерских приемов и эффектов освещения» [*А. Бассехес*, 1960, с. 43].

Исключительный интерес по замыслу и выполнению представляла декорация пятого, последнего акта трагедии. Перед постановщиками стояла задача показать различные участки одного и того же поля, где разыгрывается битва при Филиппах и свершаются трагические события финала. В трех картинах пятого акта перед зрителями последовательно являлись — равнина при Филиппах, где встречаются, становясь друг против друга, обе враждебные армии и где затем происходит прощание Кассия и Брута перед боем; поле сражения, где войска Кассия терпят поражение и он приказывает своему рабу умертвить его; наконец, другая часть равнины, где остатки разгромленных легионов Брута спасаются бегством, и сам Брут оканчивает жизнь самоубийством. Для оформления этого акта постановщики прибегли к принципу единой панорамы, используя для смены картин вращающийся круг сцены.

Когда распахивался занавес, перед зрителем открывалась далеко уходящая в глубину сцены унылая равнина, которой, казалось, не было ни конца, ни края. Это не была равнина в полном смысле слова, так как вся она состояла из набегающих друг на

друга, как волны, пологих скалистых холмов; кое-где гребни этих отдельных возвышенностей поднимались и застывали более резкими контурами. Так, вдаль, справа от зрителей, возвышалась седлообразная вершина горы, заканчивающаяся двумя острыми зубцами, а слева у первого плана громоздились скалистые уступы.

С помощью открытого люка по второму плану, параллельно рампе, Симов показывал глубокую расщелину, по которой в первой картине передвигались войска. Это ущелье казалось целиком заполненным массой воинов и давало возможность подчеркнуть расстояние, лежащее между вождями двух враждебных армий при их встрече. Брут и Кассий стояли на уступах скалы слева, на первом плане, тогда как Октавиан и Марк-Антоний находились на холме, правее от центра, в глубине за рвом, из которого поднимались древки штандартов, боевых значков, блестящие шлемы и пики проходивших там войск.

За ущельем-люком Симов давал одну за другой объемные гряды холмов, тянущиеся среди них вдаль стены военного укрепления, уводя глаз зрителя все дальше и дальше к линии горизонта. И там, как огромная туча, заслонившая небо, возвышался пологий скат какой-то очень далекой и высокой горы. Ее темный, могучий, поднимающийся к небу контур заставлял воспринимать холмистый пейзаж, раскинувшийся внизу, как равнинный. Повороты круга изменяли ракурс этого пейзажа, показывали его с новых точек зрения, и только огромные горы вдалеке оставались неизменными, объединяя все три картины.

В «Юлии Цезаре» режиссер «увидел широкое социально-историческое полотно, грандиозную эпопею, вскрывающую неумолимый ход событий, приводящих к концу Римской республики» [К. Станиславский, 1988, с. 320]. В постановочном замысле Немировича-Данченко главенствовало эпически-повествовательное начало. Яркие картины жизни Древнего Рима, шумного, разнорычного, проходили перед зрителем: узкие улочки с лавками торговцев, заполненные пестрой толпой, строгие покои Цезаря, украшенные помпейской мозаикой, с курящимся жертвенником и статуями музы и победы, Форум с базиликами и храмом Весты, где возбужденная толпа слушает речи Брута. Во всех сценах режиссер и художник стремились передать значительность происходящего, масштабность исторических событий.

Значение этих спектаклей велико. В них были заложены те новые режиссерские и постановочные принципы, без которых достижение жизненной правды на сцене было невозможным.

Но поистине изумительна способность Симова владеть ее трехмерным пространством, предугадывать каждое движение актера в этом пространстве, организовывать эти движения так, чтобы сама среда помогала актеру раскрывать зерно роли, а режиссеру — стрелевую ось спектакля. Наконец, его умение находить самые разнообразные вещи, штрихи, детали, создающие атмосферу пьесы, выявляющие характер и настроение отдельных сцен спектакля. Все это, конечно, коренные черты родоначальника нового племени театральных художников. Но самым ценным, самым важным даром Симова был его безошибочный глаз художника, глубоко проникавшего в нетронутые еще сценическим искусством пласты жизни. Эта сторона творчества Симова наиболее полно выражена в тех поисках нового слова художественной правды, которыми открывалась история МХТ.

МХТ шел от исканий новой внешней среды спектакля к раскрытию его содержания в соответствии с тем идеалом верности жизненной правде, который в конечном счете мог быть выражен на сцене только новым драматургом и новым актером. Режиссер и художник здесь сознательно брали на себя обязанности родо-восприемников нового театрального стиля в целом. Надо при этом сказать, что пресловутый натурализм первых постановок МХТ, который так часто служил мишенью для нападков врагов театра, вовсе не был чем-то наносным и случайным. Напротив, так называемый мхатовский натурализм при всех его крайностях был воинственно направлен против фальши и условностей старого театра, служил рычагом его переделки и являлся необходимой и закономерной ступенью в творческом становлении МХТ. Реалистическое первородство этого театра было засвидетельствовано еще той серией ранних постановок, которые К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» назвал историко-бытовыми. Они носили ярко выраженный прогрессивный характер. Вчитываясь в пьесу, анализируя ее по частям, он раскрывал ее содержание, ее смысл, настроение и применял открытые Станиславским и Немировичем-Данченко законы, получившие позднее наименование «сквозного действия», «второго

плана» и «сверхзадачи» [К. Станиславский, 1988]. Художник умел находить неожиданные и верные изобразительные средства для их выражения в спектакле и всячески помогал актеру, давая ему возможность таких движений, переходов, остановок, опорных пунктов, в которых актер был поставлен в наиболее удобные условия для действия, для общения с партнером, для наилучшего выполнения своей психофизической задачи. Драматургия Чехова явилась важнейшим этапом в творческом развитии МХТ. В чеховских постановках Художественного театра сложился новый тип сценического реализма, рождался спектакль настроения, глубокой и тонкой психологичности. За кажущейся внешней обыденностью пьес Чехова театр увидел скрытый драматизм, трагедию повседневности, светлую мечту о счастье, о новой прекрасной жизни. МХТ уловил тонкий аромат непередаваемых словами настроений, сложные подтексты как будто обыденных реплик, хрупкие движения эмоций — всю тонкую духовность чеховских чувств.

Список литературы

- Бассехес А.* Художники на сцене МХАТ. М., 1960.
- Гремиславский И.* Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., 1953.
- Давыдова М.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—XIX вв. М., 1974.
- Марков П.* Из истории русского и советского театра. М., 1974. Т.2. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898—1905. М., 2005.
- Симов В.* Моя работа с режиссерами // Музей Художественного театра, д. 5132/3, л.
- Соловьева И.* Художественный театр. Жизнь и приключения одной идеи. М., 2007.
- Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. М., 1988.
- Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973.
- Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978.

 *музыка*

КАТАРСИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА СМЕРТИ
В СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ Р. ШТРАУСА
«СМЕРТЬ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ»

В статье рассматривается одна из актуальных проблем современного музыковедения — проблема трактовки смерти как катарсиса в симфонической поэме Р. Штрауса «Смерть и просветление». В своей оценке художественной трактовки катарсиса композитором автор статьи, опираясь на конкретный материал, рассматривает данный феномен достаточно широко — в его понимании различными эпохами, от античности до середины XX века.

Ключевые слова: Р. Штраус, симфоническая поэма, трактовка музыкального сочинения, катарсис.

O. Moskvin. CATHARTIC INTERPRETATION OF DEATH
IN R. STRAUSS'S SYMPHONIC POEM «DEATH
AND TRANSFIGURATION» (TOD UND VERKLÄRUNG)

This article investigates into one of the actual problems of modern musicology — the interpretation of death as a catharsis in R. Strauss's symphonic poem «Death and transfiguration» (Tod und Verklärung). The author examines this phenomenon presenting a wide historical retrospective (from classical antiquity to the mid-XX century).

Key words: R. Strauss, , symphonic poem, treatment of the music composition, catharsis.

Над смертью властвуй в жизни быстротечной
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

Шекспир

Р. Штраус, являясь программным композитором, в своих симфонических сочинениях охватил широкий круг образов: это и знаменитые сюжеты, ставшие поистине художественными мифами («Макбет», «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель»), и

* Москвина Ольга Олеговна — аспирантка кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки имени Гнесиных. E-mail: Sorokina_O_O@mail.ru.

иронически воплощенные бытовые характеры («Домашняя симфония»), и прекрасные горные пейзажи («Альпийская симфония»), и философские вопросы жизни и смерти, которые представлены в симфонической поэме «Смерть и просветление».

Вся симфоническая музыка Р. Штрауса обладает особым качеством: зримого, почти «словесного», литературного воплощения образов и сюжетных действий. При этом она не служит иллюстрацией, а является ярким живым повествованием на языке музыки. Музыкальный язык композитора отличается особой пластичностью, выпуклостью, «зримостью», что даже позволяет назвать его программность — «литературностью». Это касается всех его симфонических сочинений, в том числе и поэмы «Смерть и просветление».

Симфоническая поэма Р. Штрауса «Смерть и просветление» (ор. 24) написана в 1889 году¹. Об идее сочинения композитор сообщал в 1894 году Хаусэггеру: «Лет шесть тому назад у меня мелькнула мысль изобразить в симфоническом сочинении смертный час человека, который всегда стремился к достижению высших идеалов, то есть художника» [Э. Краузе, 1961, с. 260].

Тема смерти перекликается с идеями философии А. Шопенгауэра, с которой Р. Штрауса познакомил немецкий скрипач, поэт и композитор Александр Риттер. В 90-е годы XIX века он был для Штрауса несомненным авторитетом в вопросах искусства, что сказалось на направлении творческих поисков композитора в жанре симфонической поэмы.

Примечательно, что А. Риттер написал стихи к симфонической поэме «Смерть и просветление» лишь после того, как была

¹ В письме от 22 марта 1890 года Козиме Вагнер Рихард Штраус написал: «Я думаю, правильно понял Ваши прекрасные высказывания по поводу нашей темы о разуме и чувствах, и я радуюсь тому, что к нашей следующей встрече смогу сообщить Вам о своем третьем симфоническом произведении... с предварительным несовершенным названием «Смерть и просветление» и крупном успехе в выборе моего художественного материала, который еще нужно доработать. Ведь трудно принять решение, в какой степени художник отвечает за свой материал (естественно косвенно), в то же время с неизбежной необходимостью его гнетет следующий вопрос — «каков сам образ», и это обуславливает масштаб того, что должно быть заложено в художественном произведении. К этому также имеет отношение более высокая ответственность, о которой так прекрасно говорит Шопенгауэр в конце своей первой книги Этики: О свободе Воли» [см.: *M. Hansen*, 2003. S. 78].

написана музыка Р. Штрауса. Это говорит о высокой степени литературности музыкального языка композитора. Р. Роллан кратко излагает содержание текста А. Риттера: «В бедной комнате, освещенной ночником, на кровати лежит больной. В глубокой и жуткой тишине приближается смерть. Время от времени несчастный погружается в сон, воспоминания приносят ему умиротворение. Жизнь вновь проходит у него перед глазами: невинное детство, счастливая молодость, битвы зрелого возраста, усилия достичь возвышенной цели, как вдруг раздается громовое “Стой!” . Смерть его останавливает. Он продолжает бороться с отчаянием и пытается, даже в агонии, осуществить свою мечту; но монолог смерти разбивает его тело, и на глаза опускается ночь. И тогда в небесах раздается слово спасения, которое он напрасно искал на земле — Искушение, Просветление» [*Р. Штраус и Р. Роллан*, 1960, с. 173].

Основным событием этого сочинения является воплощение процесса умирания. Поэму можно даже назвать своеобразной «энциклопедией» состояний человека на смертном одре². Такого подробного, «по-медицински» точного, натуралистичного показа смерти в инструментальной музыке никогда не существовало.

В поэме «Смерть и просветление» взаимодействуют две основные линии: одна из них — агония человека, находящегося перед лицом смерти; другая — предчувствие и тонкая прорисовка будущего просветления. Это выражено даже на ладовом уровне, который представляет собой движение от начального *c-moll* к *C-dur* в коде, символизирующей воспарение духа над материальным миром. Эти две линии постоянно сменяют друг друга, при этом первая остается без изменений, а вторая представлена многолико, поскольку формируется из разных источников.

Во вступлении (*Largo*) обе линии уже намечены. Слушатель сначала погружается в обстановку темной комнаты, в которой находится больной. Его предсмертное, болезненное состояние воплощается уже с первых прерывистых аккордов вступления. Низкий регистр, *c-moll* и сумрачная динамика передают тревожную ат-

² В настоящей статье сознательно избирается принцип последовательного описания, поскольку для данной поэмы Р. Штрауса важно конкретное (литературное) изложение сюжета. Автору статьи показалось целесообразным разделить статью на 2 части с тем, чтобы к главной её проблеме — проблеме катарсиса — подойти с позиций анализа музыкального текста произведения.

мосферу. Непрерывающаяся пульсация (ритмическое остинато) «биологически» точно воплощает лихорадочное биение сердца.

Иногда угнетенное состояние несчастного сменяется туманными видениями: это интонации, связанные с будущей темой воспоминаний о детстве (пример 1) и темой любви (пример 2). Их призрачность и нереальность подчеркнута серебристым сопровождением арфы, которая как знак воспоминаний предвосхищает каждую лирическую тему вступления.

Пример 1³

The musical score for Example 1 is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It is marked 'Largo'. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some measures containing a quintuplet of eighth notes. The dynamics are marked 'pp dolce'.

Пример 2

The musical score for Example 2 is written in the same key and time signature as Example 1. It is marked 'Largo' and 'sehr zart'. The right hand has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The left hand features a complex arpeggiated accompaniment with quintuplets and sextuplets of eighth notes. The dynamics are marked 'pp'.

³ В статье примеры даются в переложении для фортепиано.

Главная партия являет собой образ смерти (восходящие хроматические интонации в партии низких струнных). Неясные, неопределенные контуры проступают сквозь беспокойное сознание больного, предчувствующего неотвратимую смерть. Но темы еще нет, есть только атмосфера. Сама тема смерти заявляет о себе в кульминации главной партии (пример 3). Она звучит мощно и победно-триумфально, но в конце главной партии впервые зарождается самостоятельная тема просветления. Очень экспрессивно звучит её первый мотив, символизируя начало противостояния и борьбы.

Пример 3

Allegro molto agitato.

The musical score for Example 3 is presented in two systems. The first system (measures 1-3) features a piano part with a forte (*fff*) dynamic and a violin part with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The tempo is marked *alla breve*. The second system (measures 4-6) shows the piano part with a trill (*tr*) and a dynamic of *dim.*, while the violin part has an *espr.* (espressivo) marking and a dynamic of *f*. The third system (measures 7-9) continues with the piano part having a dynamic of *f* and the violin part having a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings.

Больной вновь погружается в дремотное состояние, созерцающая светлые образы детства, предаваясь другим воспоминаниям. Это лирическая тема побочной партии (G-dur) — пример 4. Солирующая флейта на фоне фигураций струнных передает безмятежное настроение, характерное для детства. В репризном проведении лирическая тема звучит у скрипичной группы, и это уже целый «любовный» дуэт скрипок и виолончелей, перекликающийся с развернутыми любовными дуэтами побочной партии симфонической поэмы «Дон Жуан», написанной годом ранее.

Пример 4

Meno mosso, ma sempre alla breve.

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano dynamic (*pp*) and the instruction *una corda*. It features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both hands. The second system continues with similar triplet patterns. The third system begins with a *sempré dolcissimo* marking and includes a triplet in the bass line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Разработка представляет собой волновой принцип развития, связанный с этапами состояния больного, и состоит из трех разделов.

В первом разделе основным является воплощение окрепшего духа героя (благодаря исцеляющей силе воспоминаний), пока еще не сломленного смертью. Здесь звучат преобразованные лирические темы, но в более активном изложении (аккорды стакато). Герой собирает последние силы, а источником его воодушевления являются светлые воспоминания.

Новый виток борьбы жизни и смерти воплощен во втором разделе разработки. Аккорды смерти (медь, *fff*) появляются внезапно, они «врезаются» в музыкальную ткань, многократно повторяясь. Здесь подробно выписан композитором диалог двух сфер — на каждую реплику лирической темы отвечают аккорды смерти, и чем сильнее противостояние, тем сильнее последующий натиск, доходящий фактически до скандирования: мощно, динамически ярко и в полном составе оркестра воплощается напор смерти.

Тема просветления (As-dur) начинает третий раздел разработки, она же и заканчивает её в гимническом звучании (Des-dur). Но это временная победа — просветление перед умиранием, воспевание жизни, гимн жизни, вера во все прекрасное.

В предыкте к репризе возвращается пульсация из вступления. Герой снова находится в забвении — это переходное состояние, так как пока не ясно, как именно изменится состояние больного: найдет ли он в себе силы для дальнейшей борьбы.

Небольшая реприза состоит только из одного проведения темы смерти. Есть и кода, но о ней несколько позже.

Помимо самого сюжета (умирания больного), в основе сочинения лежит идея победы духовного бессмертия над физической смертью. Борьба со смертью проходит различные стадии, это и схватка со смертью, и моменты, когда больной погружается в прекрасные воспоминания о детстве, мечты о несбывшихся надеждах, любовные переживания. Важной (фактически главной) линией сочинения является просветление; композитор воплотил её в разных фазах: зарождения, формирования и кристаллизации. В этом проявляется катарсическая трактовка смерти, суть которой заключается в том, что смерть является преображением, приводящим к просветлению.

Проблема катарсиса занимала умы многих исследователей: литературоведов, театроведов, психологов, философов. А. Лосев в середине прошлого столетия насчитывал примерно полторы тысячи определений этого понятия [А. Лосев, 1975, с. 178].

У Аристотеля катарсис вытекает из трагедии, которой он дает следующее определение: «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, катарсис подобных аффектов» [Н. Дератани, Н. Тимофеева, 1965, с. 477]. Философ рассматривает трагическую подоплеку, которая предшествует катарсису. Катарсис — это выход, результат пережитой трагедии. Еще до «Поэтики» Аристотеля считалось, что человек может достигнуть очищения посредством эстетических переживаний. Так, например, Пифагор говорил о «музыкальном очищении», а Платон связывал очищение с добродетелью.

Яркий всплеск интереса к катарсису приходится на XVII век. Основными фигурами этого времени, изучавшими проблемы катарсиса, были Корнель и Лессинг. Корнель, будучи одним из родоначальников французского классицизма, считал идеалом

искусства образцы античной Греции и Рима. Как пишет исследователь проблемы катарсиса Е. Бугарчева в своей диссертации: «по логике Корнелия, самое сильное переживание по поводу художественного произведения, то есть сам катарсис, должно успокаивать страсти и возвращать душу человека в спокойное равновесное состояние» [Е. Бугарчева, 2009, с. 31].

Лессинг, как и Аристотель, считает, что катарсис порожден трагедией, а «целью трагедии является возбуждение сострадания и страха» [Г. Фридендер, 1953. Интернет ресурс. URL: http://lib.ru/INOOLD/LESSING/lessing.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 02.12.2011г.)]. Важным моментом является то, что, «в отличие от теоретиков классицизма, которые полагали, что чувства страха и сострадания испытывает не зритель, а только герои трагедии, Лессинг видел сущность трагического ощущения именно в том, что зрители относят к себе самим то, что испытывают герои трагического действия» [В. Шестаков, 2007, с. 19].

Немецкий ученый XIX века Я. Бернайс трактует катарсис как исцеление и очищение, подразумевая именно эмоциональную разрядку, вызванную художественным произведением.

К концу XIX века катарсисом стали заниматься психологи и психоаналитики. Во многом этот интерес обусловлен Зигмундом Фрейдом, применявшим различные психотерапевтические методики для достижения катарсического эффекта [Е. Бугарчева, 2009].

Говоря о катарсисе, нельзя не упомянуть Ф. Ницше. Философ, хотя и не употреблял сам термин катарсис, считая его пережитком прошлого, все-таки уделял внимание его рассмотрению в своем сочинении «Рождение трагедии из духа музыки»: «непостижимое многообразное и ни с чем не сравнимое чувство, которое потрясло его (слушателя. — О. М.) тогда, осталось случайным и, как загадочное светило, угасло после краткого блеска» [Ф. Ницше, 2005, с.179]. Скорее всего, это описание именно катарсического переживания.

Согласно Л. Выготскому, катарсис заключается «в превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны» [Л. Выготский, 1986, с. 271].

Среди музыкальных произведений с катарсическим окончанием можно найти множество образцов. В симфонической му-

зыка — это увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского. О катарсической трактовке окончаний шекспировских трагедий М. Каган пишет: «Эстетический смысл «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Отелло» состоит в том, что гибель прекрасного человека, воплощающего идеал или борющегося за него, не является гибелью самого идеала. Напротив, трагедии Шекспира дышат неистойвой верой в неизбежность грядущего торжества разума, справедливости, красоты свободного чувства, человеческого доверия» [М. Каган, 1997, с. 173].

К катарсической трактовке смерти относятся также финалы некоторых симфоний Г. Малера. Так, например, в тексте, который написал композитор к финалу Второй симфонии, встречается фраза: «Sterben werd' ich, um zu leben» («Умру, чтобы жить»). По отношению к этим словам И. Барсова проводит параллель со строками Гёте из стихотворения «Selige Sensucht» («Блаженное томление») — «Stirb und werde» («Умри и будь») [И. Барсова, 2010, с. 80]. Исследователь пишет о том, что Вторая симфонию Малера — это «драма человеческой жизни, кончающейся смертью, но стремящейся к вечной жизни и обретающей бессмертие (идея «Воскресения»)» [там же, с. 290].

В оперном жанре к катарсическим окончаниям сочинения можно отнести сцену таяния Снегурочки из одноименной оперы Н. Римского-Корсакова, где гибель главной героини воплощается композитором не только как событие, благодаря которому в царстве берендеев восстанавливается привычный порядок вещей, но катарсис испытывает сама Снегурочка, покидая этот мир с чувством любви ко всем.

Тема смерти — одна из важнейших тем эпохи романтизма, она представляет собой огромный образно-смысловой пласт культуры. Почти в каждом сочинении этой поры она явно или косвенно проступает⁴, являясь ведущей, к примеру, в опере

⁴ «О значимости темы смерти красноречиво говорят названия музыкальных произведений: Шуберт — песни “Смерть”, “Смерть и девушка”, Вагнер — “Гибель богов”, Брамс — “О смерть” (№3 из “Четырех строгих напевов”), Мусоргский — “Песни и пляски смерти”, Лист — “Пляска смерти”, “Чардаш смерти”, “Траурная гондола”, “Траурная прелюдия”, Р. Штраус — “Смерть и просветление”. <...> Закрепился жанр траурного марша. Прототипом многих музыкальных произведений стал поэтический жанр с катастрофическим кон-

Р. Вагнера «Тристан и Изольда»⁵, написанной под влиянием идей А. Шопенгауэра. В целом во многих операх Вагнера героини воссоединяются со своими возлюбленными через смерть. Это и «Летучий голландец», где Сента, прыгнув в море со скалы, соединяется с Голландцем; и Брунгильда, бросившись в огонь, где сжигают Зигфрида, навеки остается с любимым; и, конечно, Изольда, умирающая с именем Тристана на устах.

С точки зрения А. Шопенгауэра, «смерть на самом деле не может представлять собою никакого зла. Мало того: часто является она благом и желанной гостьей» [А. Шопенгауэр, 1999. Интернет ресурс. URL: http://lib.ru/FILOSOF/SHOPENGAUER/about_sbornik1.txt (дата обращения: 10.01.2012)]. Философ трактует её как логичное и ожидаемое возвращение в лоно природы, но «совершается оно (возвращение) только после физической или нравственной борьбы» [там же]. Возможно, именно эту борьбу и катарсическое просветление имел в виду Р. Штраус в поэме «Смерть и просветление».

Значимым этапом поэмы Штрауса является кода. Оба её раздела выполняют собственную драматургическую задачу. В первом — погружение во мрак — уже последнее. Слышен тамтам. Звучание напоминает издали появляющееся траурное шествие. Медленно и спокойно «выплывает» тема любви.

Второй раздел коды начинается темой просветления. Она уже звучит в *C-dur*, на pp. Постепенно звучность усиливается и приводит к масштабному, полному, гимничному звучанию темы. В последних тактах поэмы мотивы темы просветления появляются в призрачном, как бы «нематериальном» звучании с ремаркой композитора *rosò a rosò più calando sin alla Fine*.

Это катарсис — духовная победа над смертью.

цом — баллада: «Лесной царь» Шуберта, баллады Шопена. Появились вокальные и инструментальные циклы с трагическим финалом — «Зимний путь» Шуберта, 6 симфония Чайковского» [см.: В. Холопова, 2002].

⁵ В целом во многих операх присутствует тема смерти, это и в творчестве Верди «Аида», «Травиата», «Риголетто», «Отелло», и Пуччини и мн. др. композиторов.

Список литературы

- Барсова И.* Симфонии Густава Малера. СПб., 2010.
- Бугарчева Е.* Катарсис как социально-эстетический феномен (социально-философский аспект). Диссерт. на соиск. ... канд. философских наук. Казань, 2009.
- Выготский Л.* Психология искусства. М., 1986.
- Дертани Н., Тимофеева Н.* Хрестоматия по античной литературе. Т.1. М., 1965.
- Каган М.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
- Краузе Э.* Рихард Штраус: образ и творчество. М., 1961.
- Крауклис Г.* Симфонические поэмы Р. Штрауса. М., 1970.
- Лосев А.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. М., 2005.
- Фридлиндер Г.* Готхольд-Эфраим Лессинг. М., 1953. Интернет ресурс — http://lib.ru/INOOLD/LESSING/lessing.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 02.12.2011г.).
- Холопова В.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г., г. Москва. //М.; Уфа, 2002.
- Шестаков В.* Катарсис: от Аристотеля до хард-рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007.
- Шопенгауэр А.* Сборник произведений / Пер. с нем.; Вступ. ст. и прим. И. С. Нарского; Худ. обл. М. В. Драко. Мн.: ООО Попурри», 1999. Интернет ресурс. URL: http://lib.ru/FILOSOF/SHOPEN-GAUER/about_sbornik1.txt (дата обращения: 10.01.2012).
- Штраус Р. и Роллан Р.* Переписка. Выдержки из дневника. Кн. 3. М., 1960.
- Hansen M.* Richard Strauss. Die Sinfischen Dichtungen. Kassel, Bärenreiter, 2003.

■ *varia*

ДОСТОЕВСКИЙ СЕГОДНЯ.

По ком плачет младенец...

Материалы международной
научно-практической конференции

25 марта 2011 года кафедрой ИФЛИ в библиотеке Российского университета театрального искусства – ГИТИС была проведена международная научно-практическая конференция «Ф. М. Достоевский сегодня. По ком плачет младенец...». В конференции приняли участие историки, литературоведы, философы и искусствоведы ведущих вузов и исследовательских институтов Москвы и Варшавы.

В докладах поднимались сложные проблемы, либо малоизученные в отечественной науке, либо не имеющие однозначного решения. Внимание авторов привлекли разные аспекты творчества Ф. М. Достоевского: от представлений о назначении человека до попыток воплотить противоречивый идеал личности в художественных образах. Выступления и обсуждение докладов отразили комплексный подход к изучению творческого наследия великого русского писателя.

DOSTOEVSKY TODAY

For whom the infant cries...

Materials of an international research
and practice conference

On March 25, 2011 the chair of history, philosophy and literature of the Russian University of Theatre Arts hosted at the University's library an international research and practice conference "Dostoevsky today. For whom the infant cries...". The conference was attended by historians, literary historians, philosophers, art historians, from the leading higher education establishments and research institutes of Moscow and Warsaw.

The reports of the speakers touched upon complicated issues that either have several ways of interpretation or have been less widely-studied in Russia. Much of the attention of the participants revolved around different aspects of Dostoevsky's life and work including his understanding of the mission of a human life and his attempts to embody the controversial ideal of an individual in a literary character. The reports of the participants and the ensuing discussion were characterized by complex approach to the analysis of the literary heritage of a great Russian writer.

О КЛАССИКЕ, О СОВРЕМЕННОСТИ,
О НАШЕЙ ЛЮБВИ К ГРОМКИМ РЕЧЕНИЯМ.
ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ТЕЗИСЫ.
ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

Теннесси Уильямс как-то произнес: «Если у тебя есть тайна, страх быть разоблаченным может быть разрушительным». Наша общая русская тайна заключается в том, что мы живем, настойчиво апеллируя к цитатам из классических произведений, когда сами эти произведения давно перестали быть читаемы и популярны у народа. Исследователь культуры в силу своих профессиональных навыков, задач и целей призывает сплотиться под знаменами культурных мифов, по мере возможности обновляет их, при необходимости перекраивает. Но попытка вдохнуть в них жизнь часто оказывается тщетной.

Потребитель и культура. Классическая культура приглашает нас в театр образцовых слов, рекомендуя оставить в гардеробе свою собственную биографию. Чуть перефразируем Достоевского: общаясь с классикой, потребно мундир парадный надевать. Именно поэтому для потребителя контакт с ней затруднителен. Быть может, поискать ответы на наши проблемы в современном искусстве? Не получается. У обывателя нет ни малейшего желания и повода восхвалять современное искусство. Не потому что оно отменно плохое. Нет. Причины иные: потому что в России существует традиция ругать современное искусство; потому, что современное искусство в России никогда не отражает современности, ему, ориентированному на эксперимент, свойственны крайности — или ущербная развлекательность, или глубокомысленное копание в человеческих низостях.

Мы пребываем между ироническим детективом, дамским романом и многочисленными попытками провокационных откровений, описывающих все наши мерзости. Первая тенденция при всей своей философско-эстетической предосудительности, все же относится к рекреационным явлениям читательского спроса.

* *Ястребов Андрей Леонидович* — зав. кафедрой истории, философии и литературы, доктор филол. наук, проф. Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: ifli@yandex.ru

Другое направление — философско-провокационное, историко-идеологическое — предлагает читателю сомнительные альтернативы. Или стилизованных под классику героев — жалких марионеток, которые заикаются и лепечут что-то невразумительное, стараясь выразить этим никчемность своего существования, или людей, помещенных непременно в кровавую отечественную историю. Современный потребитель любит читать книжки и смотреть сериалы про жестокое прошлое, про тиранов и несчастных влюбленных — жертв гадкой идеологии. Любит, видимо, потому, что ему необходимы тираны — сильные личности, ему хочется, чтобы появился кровавый герой, который вмешается в нелепое существование нелепых героев и прервет его. Обывателю, сомневающемуся в торжестве добра, часто одобряющему зло, часто хочется перестать негодующе бормотать про свою жизнь и начать шептаться о тиране, шептаться о себе, героях, которые так смело шепчутся о тиране. И т.д.

Исторические тираны нужны современной культуре, так как они делают все возможное, чтобы придать смысл той эпохе, слегка искаженным образом которой они являются. Так или иначе они задают масштаб тривиальному времени самого обывателя, определяют его выразительность и эксцентрику. Зло становится столь привлекательным хотя бы потому, что обыватель, бормочущий о себе и шепчущий некую правду, не является портретом эпохи. Он — не более чем портрет пустоты, одобрительно приемлющей эффектную поэтику неправоты современности.

Интернет-анализ 25 наиболее заметных романов, созданных в 2000-х (Пелевин, Сорокин, Быков, Славникова, Прилепин, Проханов и т.п.), показал, что семантическое поле современной литературы определяется следующими мотивами: страх, пустота, тоска, смерть, бессмысленность, дерьмо, молчание, ненависть, туман.

Современная культура так или иначе упраздняет неликвидность человека, она обслуживает систему ценностей, в которой трагическая красота нравственной борьбы уступает проекту ликвидации слабых людей и апологии элит. Гуманизм классики сменяется эгалитаризмом испуганных эгоизмов. Классика уподобилась доброй фее, туманящей наше сознание иллюзиями.

Традиционный подход к классическому наследию. Хрестоматийные радетели русской классической литературы настойчиво

призывают поколение, в чьей биографии компьютер предшествовал книге, запретить себя в театре слов, которые это поколение не в силах постичь. Школьные годы проходят, будто на торжественной мессе, с требованиями внимать мудрости классики, причащаться упокоенной в словах реальности, которая выдается за более подлинную и глубокую, чем сама жизнь. Школа предлагает проект обещаний стадвухсотлетней давности, которым не суждено сбыться в современности.

Возникает несколько совсем не праздничных вопросов: что нам сегодня классика? Ассортимент удобных цитат? Эффектный набор выразительных метафор на все случаи нашей околomorphicальной жизни? Критерий истинности оценок; повод на время посетовать, до чего же дошла современность, а затем вновь в нее возвратиться? Быть может, это память о великом моральном проекте, который озвучивает тризну по той самой духовности, о которой мы любим рассуждать?..

При этом с каждым десятилетием, особенно в XXI веке, становится очевидным, что традиционное прочтение классической культуры отучает нас от сотрудничества с современностью. Классика принадлежит чистоте слова, мы — к миру обыденного новостного спама; не может участвовать в наших судьбах — судьбах заложников современности, мало что понимающих в этой современности; предлагает нам набор фантастических по красоте выдумок, которые мы цитируем, даже не понимая их смысла и т.д.

С каждым днем все яснее открывается нам то огромное расстояние, которое отделяет классику от нас. Здесь некого винить. Ни классику. Ни нас. Мы живем в разное время. В непохожих значениях слов. В разном коммуникационном контексте.

О векторе педагогического творчества. Направленность наших усилий, основанная на служении букве классики, практически не учитывает теорию поколений, в то время как маркетологи, к примеру, постоянно высчитывают параметры целевой аудитории. Концепция культуры, а тем более ее преподавание в школе и вузах на протяжении полувека остается практически неизменной. Педагоги увлечены проповедью своих дисциплин и не собираются калибровать программы, призванные учитывать потребности и интересы поколения, сформированного под влиянием Интернета.

Следует понять, что невозможно применять к оценке молодых людей, представителей так называемого поколения Y (корректность номинации можно обсуждать, но это мало что изменит), те же критерии, которые работали в отношении предшествующего поколения. Молодые люди не привыкли читать книги, они потребляют огромные массивы информации с экрана дисплея.

Закончилось время популярности «романтических» профессий, прежде всего гуманитарных. Уже не можно рассуждать, что работа — это способ самовыражения, который обязан приносить удовольствие. Современная молодежь предпочитает «актуальные» профессии.

Одна из основных проблем, стоящих перед педагогом: можно ли в XXI веке жить понятиями русской классики XIX века, каковы потребности и возможности восприятия людей, которых мы учим, насколько классическая культура доступна пониманию молодого поколения и «личностноразвивающа»? и т.д.

Фрагментирование как ущербный тип коммуникации с классикой. Когда мы пытаемся проповедовать классику, не покидает ощущение идеологической ангажированности, сердечной небрежности и злофилософского умысла, с которыми мы растаскиваем великое наследие писателя по разнопорядковым конъюнктурным сусекам. Классика превращается в набор звонких цитат на все случаи жизни. В результате получается эпико-философский портрет нашего великого прошлого, состоящий из набора фраз, стершихся от многократного употребления. Чтение классики становится ее дроблением на удобные речения.

В акте феноменологического анализа классических текстов, в том числе и Ф. М. Достоевского, подстерегает опасность их дробления на фрагменты директивного морализаторства. Когда исследователь делает звонкую цитату инструментом генерализации фактов и идей художественного мира, он намеренно или исподволь подвергает дискриминации целую систему повествовательной логики, что очевидно приводит к познавательной слепоте.

«Громкая цитата» относится к системным верованиям эпохи, социальному мифу, идеологической легенде. Она извлекает из хаоса элементы детерминизма, потребного для стройного и безальтернативного понимания текста. Цитата становится ограничителем интерпретационного движения. Делает неучтенными

прочие многочисленные аспекты художественного мира, которые собственно и регулируют координацию действий персонажей и биографию идей.

Оправданием цитирования может служить апелляция к общим этическим тенденциям, наша ориентированность на оперирование самостоятельными парадигмами. При этом очевидно, что акт извлечения из текста мифологизированных речений освобождает их от познавательных достоинств, приводя к неизбежному обеднению исходные тексты.

Вырванные из текстов русских писателей громкие мысли обретают самостоятельность и позволяют прочитывать культуру в сжатом виде как аналоговую модель, состоящую моральных заявлений, устойчивых в той мере, в какой требуется цитирующему. Цитата становится парадигмой, эталоном истинности, затрудняющей гностическую процедуру чтения. Догматизм мифологизированных цитат пресекает вероятность новых прочтений. Насильственное навязывание моральных кодов препятствует появлению новых философских интерпретаций и обобщений. Другой ущерб от акта подобной мифологизации связан с постановкой ошибочных диагнозов, как правило, примитивизирующих априорную сложность исследуемого материала.

Мысль о «слезинке ребенка», к примеру, — производная философского диагноза мира — освобождаясь от контекста, обретает кумулятивную мощь, но при всем своем новообретенном пафосе делается эмпирически избыточной.

Наше доверие цитате цензурирует вероятностные возможности нового комментария. Громкое речение маячит в качестве высоты, обозреваемой отовсюду, которую, однако, не следует покорять ввиду ее неприступности.

О необходимости междисциплинарного прочтения классики. Преодоление подобной ситуации состоит в междисциплинарном подходе к текстам, когда различные исследовательские методики позволяют увидеть феномен произведения на пересечении нескольких гуманитарных направлений. Благодаря подобному подходу можно избежать парадигматической намеренности прогнозируемых результатов и включить классические тексты в предметную и идейно-философскую вариативность смыслов сегодняшнего дня.

Прочтение текста с помощью различных гуманитарных подходов освобождает текст от пристрастного внимания какой-либо одной дисциплины, вносит необходимые расширения и ограничения, может представить, казалось бы, очевидно ценностные интерпретационные модуляции тривиальными и, наоборот, ввести почти трюизмы в каверзную логику обобщений, имеющих перспективу.

Классические произведения не сводимы к претенциозной риторике сильных заявлений. Задача исследователя заключается в необходимости дистанцироваться от доверия к ригористическим афоризмам, расширять границы материала за счет включения маргинальных на первый взгляд смысловых комплексов, их заинтересованного прочтения на предмет их лояльности к проблемам изменяющегося читательского мира.

Современность российского мира актуализирует совсем не праздные вопросы: является ли для нас классика спасением от «бездуховной» реальности или становится способом отчасти избежать преследования этой реальности? Действительно ли классика способна изменить ситуацию и возродить в современности теряемую добродетель? Насколько беззаботна и самодостаточна реальность, нуждается ли она в сотрудничестве с классикой? Если нуждается, то в каких формах-пропорциях — усекновении, расширении, обновлении, адаптации, фрагментаризации? От каких действий специалистов можно ожидать чуда воскрешения классики в современном мире?

М. Л. Федоров

БОЖЕДОМКА: МИР ДЕТСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В культурной памяти существует понятие «Петербург Достоевского». Никому не надо объяснять, что за этим стоит. Город бедных людей, и униженных и оскорбленных, склизкие мостовые и набережные, дворы-колодцы. В этом городе трудно, а может быть — и невозможно жить. Понятия «Москва Достоевского» в культурном обиходе, как кажется, не существует. А между тем в Москве Достоевский родился, прожил первые 16 лет своей жизни, Москва нашла свое воплощение и в сочинениях писателя. О том, какое значение детство играет в формиро-

вании личности, Достоевский скажет словами Алеши Карамзина: «Знай же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть». Москва, Сибирь, Петербург — основные локусы биографии писателя, они каким-то причудливым образом оказались похожими — по тональности, по основной, звучащей лейтмотивом эмоции. Время преодоления и мужания личности в испытаниях.

Московский музей Ф. М. Достоевского — первый в мире музей великого писателя. Он был открыт в мемориальных стенах на Божедомке в 1928 году, но свое начало он может отнести еще к рубежу XIX и XX веков. Именно тогда старанием и усердием вдовы писателя А. Г. Достоевской в Москве появился «Музей памяти Ф. М. Достоевского». Он располагался при Императорском Историческом музее. Это не был в строгом смысле слова музей — он не был предназначен для широкой публики. В Москве появилось бесценное хранилище уникального фонда А. Г. Достоевской, которая отдала этому делу все оставшиеся после смерти своего великого мужа годы. «Я живу не в двадцатом веке, я осталась в 70-х годах девятнадцатого. Мои люди — это друзья Фёдора Михайловича, моё общество — это круг людей, близких Достоевскому. С ними я живу. Каждый, кто работает над изучением жизни или произведений Достоевского, кажется мне родным человеком».

Музей расположен в одном из боковых флигелей, которые относятся к архитектурному ансамблю бывшей Мариинской больницы для бедных.

В самом начале XIX века императрица Мария Федоровна строит эту больницу в память о своем муже императоре Павле, трагически погибшем в результате дворцового заговора. Больница была уникальной для того времени — единственная бесплатная клиника, куда любой мог прийти получить квалифицированную медицинскую помощь, разве что крепостных туда бы не пустили. В 1821 году отец писателя Михаил Андреевич Достоевский приезжает служить доктором в эту больницу.

В ноябре того же 1821-го здесь, на Божедомке, на больничном дворе, родился Федор Михайлович Достоевский. Место это особенное, не случайно получившее название «Божедомка». «Божий», «убогий» дом — оно называлось так на протяжении нескольких сот лет, потому что здесь располагались ямы, рвы, куда свозили хоронить нищих, бродяг, бездомных и самоубийц. Всех тех, кому не нашлось места на городских кладбищах. Перед нами — герои сочинений писателя.

Своих персонажей будущий писатель видел и на больничном дворе. Ведь больница была для бедных, поэтому «бедные люди» были вокруг, везде. Герои Достоевского на фоне дворцовой архитектуры больницы, созданной в стиле позднего русского классицизма. Классический ордер, колоннада, портик и белый камень, с одной стороны, а с другой — страждущие на этих ступенях.

Окраина Москвы, служебная квартира отца, безбытность Божедомки — как это все не похоже на привычные биографии писателей XIX века с их дворянскими гнездами, семейными традициями, веками сложившимся укладом жизни. Отсюда мог выйти только такой писатель, как Достоевский.

Некоторые эпизоды жизни больничного двора остались не только в памяти писателя, но и были им художественно осмыслены в своих сочинениях. «Оскорбленное детство» — история гибели девятилетней дочери кучера или повара, пережившей насилие от пьяного мужика. Она умерла на руках отца Достоевского. Этот мотив «ставрогинского греха» пройдет через многие произведения писателя.

Экспозиция дома проникнута подлинностью, потому что научная реконструкция была основана на «Воспоминаниях» младшего брата Достоевского Андрея Михайловича. Оставив чертежи и планы, описав быт семьи, он дал возможность воспроизвести все это с предельной точностью в интерьерах музея — частью из подлинных вещей писателя, частью — из типичных для XIX века.

Особая задача — показать то, что духовно формировало Достоевского в Москве. В экспозиции такие места отмечены свечами. Одна — у портрета Пушкина. Первые чтения пушкинских текстов здесь, на Божедомке, болезненное переживание гибели поэта в этом доме в 37 году и, конечно, финальная, итоговая речь Достоевского о Пушкине при открытии памятника поэту в Москве.

Другая свеча — у Книги Иова. «Сильнейшим потрясением детства» назовет Достоевский слова этой ветхозаветной истории. Отсюда прямая нить к теме невинных страданий, проблеме теодицеи, раскольниковской теории и, конечно, к бунту Ивана Карамазова.

Финал экспозиции — перо Достоевского и чистый лист с его автографом. В Москве еще ничего не написано, до «Бедных людей», первого романа, — почти десятилетие. Но уже здесь заданы многие из главных, «вечных» вопросов, которые потом будут мучить всю жизнь. И здесь, в Москве, определена цель и человеческой, и писательской судьбы Достоевского. Как свидетельство этому, через два года после того, как он оставит Москву, в 1839 году в письме к брату Михаилу прозвучат важные слова: «Человек есть тайна, которую надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»...

Д. Э. Харитонович

КТО ВЫ, ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР?

Данная работа представляет собой расширенный исторический комментарий к легенде о Великом инквизиторе из «Братьев Карамазовых».

За основу взяты время, место и обстоятельства действия и главное действующее лицо. Цитаты из Ф. М. Достоевского: «действие у меня происходит в шестнадцатом столетии», «действие у меня в Испании, в Севилье», «как раз тогда явилась на севере, в Германии, страшная ересь» (имеется в виду лютеранство. — *Д. Х.*), когда «в присутствии короля, двора, рыцарей, кардиналов и прелестнейших придворных дам, при многочисленном населении всей Севильи была сожжена кардиналом великим инквизитором разом чуть ли не сотня еретиков», «это девяностолетний почти старик... не в великолепных кардинальских одеждах... лишь в старой, грубой монашеской своей рясе».

Ф. М. Достоевский, как явствует из его записных книжек, резко отрицательно относился к преследованиям еретиков, вообще инквизиции, в первую очередь испанской.

Автор статьи предпринимает попытку проследить историю преследований по религиозным мотивам от первых времен хрис-

тианства. Рассказывается о возникновении в XIII в. собственно инквизиционных трибуналов, о создании папской инквизиции, передаче ее дел в руки нищенствующих монашеских орденов.

Разговор идет об особенностях испанской инквизиции, тем более, что в библиотеке Ф. М. Достоевского имелись книги, посвященные истории Испании в XVI столетии, т.е. времени, в которое и происходят события легенды о Великом инквизиторе.

Испания создавалась в борьбе с мусульманами, захватившими Пиренейский полуостров еще в нач. VIII в., и это наложило отпечаток на национальный характер испанцев, но их жаркую и мрачную религиозность, что отмечает и Ф. М. Достоевский. Одной из черт этой религиозности была глубокая неприязнь не только к мусульманам и иудеям, но и крещеным арабам и евреям, преследования их в первую очередь силами инквизиции, которая в Испании с конца XV в. подчинялась не папе, а испанскому монарху.

Рассмотрены причины, по которым именно испанская инквизиция стала воплощением, в глазах не только Ф. М. Достоевского, но и вообще читающей публики, духа жестокой нетерпимости. Речь идет о т. н. «черной легенде» об Испании, создаваемой еще в XVI—XVII вв. ее противниками, в первую очередь Англией.

Предпринят обзор мнений современных исследователей, которые считают, что сообщения о зверствах инквизиции сильно преувеличены. Иные, в частности ирландец Э. О'Брайен, даже упрекают Ф. М. Достоевского в искажении исторической истины, в том, что его Великий инквизитор просто не мог существовать.

Проанализированы биографии тех церковных деятелей Испании, которые могли бы послужить прообразами фигуры Великого инквизитора. Первый великий инквизитор Испании, назначенный монархами недавно объединившегося Испанского королевства, Томас Торквемада, в клевете на которого О'Брайен упрекает Ф. М. Достоевского, действительно был суровым фанатиком и аскетом, но не носил кардинальского сана и жил в XV в. Кроме того, он, как и еще один претендент на место Великого инквизитора Ф. М. Достоевского, Франсиско Хименес де Сиснерос, бывший и великим инквизитором, и кардиналом, боролся с арабами и евреями, а не с лютеранами, тем более что

Лютер выступил со своим учением буквально за несколько дней до кончины кардинала Сиснероса. Еще один кандидат — Адриан Флоренсоон Буйенс — тоже был и кардиналом, и великим инквизитором (таковых вообще в истории было всего лишь двое — он и Сиснерос), но человеком по натуре глубоко терпимым. Устраивавший массовые сожжения именно в Севилье и именно лютеран, да еще и в королевском присутствии Фернандо Вальдес, архиепископ Севильский и великий инквизитор, не был кардиналом, не являлся практически правителем Испании, как подчеркивает Ф. М. Достоевский (Сиснерос и Буйенс были даже регентами Испании).

Образ Великого инквизитора, созданный Ф. М. Достоевским, есть образ собирательный, хотя и базирующийся на реальном историческом материале.

А. В. Репников

СЛЕЗА СТАРИКА ИЗ ВЛАДИМИРСКОГО ЦЕНТРАЛА

Федору Михайловичу Достоевскому в своей жизни пришлось пройти через тяжелый опыт. Его арестовали вместе с другими петрашевцами в 1849 г. и заключили в Алексеевский равелин Петропавловской крепости. Через несколько месяцев он в числе других товарищей по тайному обществу был приговорен к смертной казни «через расстреляние». 22 декабря 1849 г. приговоренных вывели на эшафот, но в последний момент казнь остановили и заменили ее Достоевскому на четыре года каторжных работ и впоследствии — службу в армии рядовым. Каторгу писатель отбывал в Омском остроге и с 1854 г. начал солдатскую службу в Семипалатинске. После смерти Николая I он в 1859 г. возвращается в Европейскую Россию. Одним из самых пронзительных произведений писателя становятся «Записки из мертвого дома». Когда читаешь их, то понимаешь, что человек, так много переживший и повидавший, может знать больше других людей. Это тем более важно, потому, что впереди у Достоевского оставалась всего треть жизненного срока, за который ему было суждено создать свыше 90 процентов своего творческого наследия (в академическом 30-томном ПСС писателя произведения докаторжного периода занимают всего 2 тома).

Пребывание в пограничном состоянии между жизнью и смертью, как и тюремный опыт не могут пройти бесследно для думающего, умеющего размышлять человека. Дворянин, депутат Государственных дум императорской России, известный политик, принимавший отречение Николая II в 1917 г. Василий Витальевич Шульгин тоже прошел через этот опыт. Находившийся в эмиграции, он в 1944 г. был задержан в Югославии лейтенантом советской контрразведки. После первичного допроса Шульгин был вывезен в Венгрию, затем доставлен в СССР и 31 января 1945 г. в Москве его арест был оформлен процессуально. Шульгин впоследствии вспоминал: «Автомобиль остановился во дворе какого-то большого здания, которое, однако, мне ничего не говорило. Только потом я узнал, что это знаменитая Лубянка... Затем фотографировали в профиль, в фас. Когда показали, не смог себя узнать. И, конечно, дактилоскопия. Когда все это закончилось, вручили арестантское платье и посадили в камеру...» Шульгина допрашивал майор А. А. Герасимов. «Эти допросы совершались по ночам, приблизительно с одиннадцати вечера и до рассвета. Часа в три утра следователю приносили что-нибудь поужинать (или, может быть, позавтракать). Обычно чай, хлеб, колбасу. Я сильно голодал в то время. Поэтому жадно смотрел на поднос. Однажды он оставил на нем кусок хлеба. Я попросил разрешение съесть его. Он разрешил и потом спросил:

— Вы очень голодаете?

— Очень.

— Вы вот что сделайте. Напишите полковнику Судакову — он стоит во главе нашего отдела — заявление, что голод мешает вам вспоминать, и это вредит следствию.

Я написал. Через месяц Герасимов спросил меня, дают ли мне добавку к пище. Я ответил:

— Нет.

— Странно.

Как бы там ни было, но прибавки я не получил».

После проведения следствия, продолжавшегося более двух лет, Шульгин по решению Особого совещания при МГБ СССР был приговорен к тюремному заключению сроком на 25 лет. Для человека его возраста (1878 год рождения!) это означало неминуемую смерть в тюрьме. В вину ему вменялся стандартный

набор различных частей статьи 58 УК РСФСР. Решением Центральной комиссии по отбору заключенных, подлежащих переводу в особые лагеря и особые тюрьмы МВД, от 10 июля 1948 г., а также в соответствии с приказом МВД, МГБ и Генерального прокурора СССР от 16 марта 1948 г. было принято решение о переводе Шульгина в Особую тюрьму МВД СССР и 25 июля 1948 г. Шульгин был доставлен во Владимирский централ.

В 2010 году нами при содействии коллег-архивистов были опубликованы отдельной книгой материалы следственного дела и дела заключенного В. В. Шульгина. Дело заключенного хранится в архиве Информационного центра УВД по Владимирской области, а его публикация помогает понять, какой же опыт получил дворянин и бывший депутат Государственных дум в заключении.

Шульгин, насколько возможно, обжился в тюрьме и с разрешения тюремного начальства писал воспоминания. В августе 1947-го докучал просьбой начальнику тюрьмы: «Мне было разрешено... заниматься литературным трудом. Но я не могу использовать полученное разрешение за неимением письменных принадлежностей. Поэтому я прошу отпустить мне бумаги, чернил, перо и карандашей. Прошу принять этот расход на казенный счет, так как собственных денег не имею и на передачу рассчитывать не могу». Ему оказали содействие, однако, когда писание заключенным мемуаров показалось излишней вольностью, то же самое начальство приказало «рукописи, написанные Шульгиным во Владимирской тюрьме, если они у Вас имеются, уничтожить путем сожжения, о чем составить акт. Ранее данное указание, разрешающее Шульгину заниматься писанием мемуаров и воспоминаний, — аннулировать».

Шульгин просил написать письмо матери жены, чтобы попросить прислать передачу с воли, но получил отказ, т.к. «мать жены не является прямой родственницей». Не боясь показаться настырным, Шульгин жаловался на сквозняки: «Пробыв в тюрьме 16 месяцев, из них год в камере № 28, пришел к заключению, что непрерывные мои простуды происходят от сквозняков. Прошу, если это возможно, перевести меня в одиночную камеру, чтобы я мог пользование окном и форточкой регулировать в пределах, безвредных для старика. Год рождения 1878». Жаловался, что у него пришли в негодность зубные протезы: «по-

сему я оставил их носить. Прошу Вашего согласия и распоряжения на предмет изготовления для меня двух протезов, верхнего и нижнего, на казенный счет, так как собственных средств не имею. Позволяю себе добавить, что у меня осталось только три природных зуба, два работающих и один без пары». После соответствующего распоряжения протезы Шульгину сделали. Была у Шульгина в тюрьме и своеобразная «шляпа», которую он надевал, чтобы не мерзла голова. Шульгин страдал невралгией на почве отлива крови от головы. «Это был удивительный отказ от священных правил тюрьмы — разрешение заключенному сидеть в шапке. Но с тех пор, как мне это было разрешено, было навсегда твердо установлено: Шульгин может сидеть в шапке». С этим головным убором связана целая история. 4 декабря 1948 г. в заявлении на имя начальника Владимирской тюрьмы Шульгин жаловался, что, войдя к нему ночью, тюремный надзиратель, снял с него «головной колпачок», несмотря на заявление Шульгина, что пользоваться таковым ему разрешено лично начальником тюрьмы. Это разрешение было подтверждено после 3 июля 1949 г., когда этот колпачок, взятый вместе с другими вещами на складе, был возвращен Шульгину по его просьбе. На документе имеется резолюция тюремного начальства: «Доложите мне про этот колпачок». Однажды, когда по камерам разносили обед, Шульгин забыл снять головной убор и неожиданно услышал от тюремной обслуги: «Обедать в шапке неприлично. — Почему? — Прежде всего потому, что в комнате икона есть. — А где у вас иконы?.. — Икона должна быть в сердце у вас, Шульгин».

В отношениях с сокамерниками, среди которых были философ Даниил Леонидович Андреев, князь Петр Дмитриевич Долгоруков (он умрет в заключении), генералы вермахта, советские жулики и др., бывало всякое, но Шульгин старался соблюдать тюремные правила. 25 декабря 1950 г. докладывал начальнику тюрьмы: «Сего числа сломал иглу. Она была уже согнутая и поломалась без особого нажима. Оба конца сдал постовому». Надзиратель подтверждал в рапорте: «Доношу до Вашего сведения, что мною была выдана иголка в камеру № 65 з/к Шульгина и обратно возвратил иголку сломанную возвращено оба конца полностью».

В ночь на 5 марта 1953 г. Шульгину приснился сон: «Пал великолепный конь, пал на задние ноги, опираясь передними о землю,

которую он залил кровью». Вначале он связал сон с годовщиной смерти Александра II и только потом узнал о смерти И. В. Сталина. Наступила иная эпоха, но поначалу на судьбе заключенного это не сказалось. В характеристике, данной Шульгину в начале декабря 1954-го отмечалось, что он во время пребывания в тюрьме никаких нарушений правил тюремного режима не допускал и административным взысканиям не подвергался. В камере ведет себя спокойно. Однако политических убеждений не изменял, оставаясь ярким ненавистником коммунистов и Советского строя. Лаколично добавлялось, что другими компрометирующими материалами на Шульгина администрация тюрьмы не располагает. 16 декабря 1954 г. Судебная коллегия по уголовным делам Владимирского областного суда в порядке ст. 457 УПК РСФСР по ходатайству администрации тюрьмы рассмотрела дело по вопросу освобождения Шульгина от дальнейшего отбывания наказания в связи с тем, что он страдает тяжелым неизлечимым недугом. Однако, учитывая, что Шульгиным были «совершены особо-опасные преступления против Советского Союза», Судебная коллегия в определении по делу отметила: в «освобождении Шульгина Василия Витальевича от дальнейшего отбывания наказания отказать».

Он будет освобожден только 21 сентября 1956 г. Поскольку Шульгину некуда было идти, ему сообщили, что он пробудет «еще немного в тюрьме, пока тюремное начальство снесется с домами инвалидов», и вскоре вместе с сопровождающим его «отправили в дом инвалидов в Гороховец». Так Шульгин вышел на свободу. Уже в наше время во Владимирском центре появился небольшой музей. Есть там и стенд, посвященный Шульгину. Современный исследователь Р. Г. Красюков вспоминал, что, записывая в 1970-е гг. под диктовку Шульгина воспоминания о жизни в тюрьме, он все время «чувствовал какую-то приглаженность и недосказанность». Когда он высказал свое впечатление, то «Василий Витальевич усмехнулся не то с горечью, не то с сарказмом и сказал примерно так: — Неужели вы предполагаете, что я могу написать иначе». Сопоставляя сейчас эти воспоминания Шульгина и впервые введенные в научный оборот материалы его дела, мы можем хотя бы примерно понять, что переживал этот человек, обреченный на смерть в тюрьме, но сумевший выйти на свободу. В 1944-м, когда Шульгина задержали, ему было 66 лет.

Он вышел на волю в 1956-м, когда ему было 78 (!) лет и прожил еще 20 лет на свободе, скончавшись во Владимире 15 февраля 1976 года на 99-м году жизни.

Т. Л.Скрябина

**«ЖЕСТОКИЙ ТАЛАНТ»: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
И КИНОДРАМАТУРГИЯ ДВУХТЫСЯЧНЫХ
(А. Балабанов «Груз-200», В. Сорокин «4»,
Вуди Аллен «Матч-пойнт»)**

Достоевский оказался писателем не XIX, а XXI века: многие его характеры, сюжеты, идеи не были поняты современниками, роман «Бесы» критика и вовсе сочла реакционным. Однако сегодня «Бесы» — первая русская книга, посвященная проблемам терроризма, его теории, идеологии, практике, — вызывает колоссальный интерес во всем мире. «Достоевский — впереди, он еще предстоит, он писатель не прошлого, а настоящего времени», — говорит известный исследователь творчества Достоевского Игорь Волгин.

Современники называли Достоевского «жестоким талантом» за его приверженность к изображению страданий. Жестокий — значит, не дающий обществу погрузиться в сладкую обломовскую негу. Его призвание — шокировать, будить души, напоминать об униженных и оскорбленных, идиотах и смешных людях, преступлениях без наказания и наказаниях без преступления. Без иллюзий и розовых очков смотреть на человеческую природу.

«Страдание — вот единственная причина сознания», — утверждал Достоевский, вернувшись с каторги. Сомнительное по тем гуманистическим (еще ни одной мировой войны) временам утверждение. Гуманисты призывали избавить человека от страдания, пожалеть, умильться его душевному богатству и нравственной красоте, а Достоевский прямо показал, что человек бывает расколотым (Раскольников), черным (Карамазов), что перед человеком две дороги: счастье без свободы и свобода со страданьем. Не случайно философ Николай Бердяев так определил сущность творчества Достоевского: «Достоевский борется с гуманизмом во имя человека. Шиллер невозможен после Достоевского».

Возьмем на себя смелость утверждать, что сегодня, когда многие предсказания Достоевского сбылись, его прямыми на-

следниками являются авторы, касающиеся табуированных обществом тем, разрушающие иллюзии, находящие болевые точки своего времени — «жестокие таланты». Среди них — Алексей Балабанов, Владимир Сорокин и, да не покажется это странным, Вуди Аллен.

Если Бога нет — все позволено

Писатель, режиссер и сценарист Алексей Балабанов всегда, по его собственным словам, «обнажает то, что болит». Пожалуй, самым беспощадным его произведением стал киносценарий, а впоследствии и фильм «Груз-200». Если и существует в современности аналогия общественной реакции на публикацию «Бесов», то это протесты общественности на показах «Груза-200». «Груз» был задуман как «наш ответ» «9 роте» Федора Бондарчука и вышел в самый благополучный, розовый год прошлого десятилетия — в 2005-м. Зрители не желали видеть маньяка-милиционера, истязającego в своей квартире красавицу Анжелику, дочь секретаря райкома, и ее мертвого жениха-афганца, мальчика в цинковом гробу. Как похоже, не правда ли: сто с лишним лет назад читатели возмущались сценами насилия, убийств, шантажа, изображением педофилии в «Бесах»...

Но «Груз» не только фильм о страшном советском прошлом, не только произведение о 1984-м, годе, который вызывает в сознании интеллектуалов множественные ассоциации, — это развернутая метафора ключевой идеи Достоевского, если «Бога нет — все позволено». Балабанов наглядно показал, как реализовалась эта атеистическая заповедь вседозволенности в конкретных реалиях советского времени.

В 1984-м, в предзакатный год советской империи, на территории СССР Бога нет уже очень давно. Зато есть научный атеизм. Главный герой фильма Артем Казаков, заведующий кафедрой научного атеизма Ленинградского университета, не играет, казалось бы, никакой роли в жутких событиях, разворачивающихся у него на глазах, под боком. Но нет! Это для него, не верящего ни в Бога, ни в душу, ни в совесть (согласно постулатам марксистского учения), разыгрывается вся эта история. И главный разговор в сценарии Балабанова между Артемом и фермером-теневином Алексеем — о Боге и вседозволенности.

«— Слышь, Тонь, ученый профессор у нас. Говорит, нет Бога. Так, значит, нет Бога?

— Нет.

— А что есть?

— Есть движущаяся материя, данная нам в ощущениях.

— А душа? Душа есть?

— Нет, души тоже нет.

— Так откуда же взялось сознание, например?

— Алексей, пустой это разговор, есть теория Дарвина, ее в школе проходят..

— Ты хочешь, чтобы я поверил, что обезьяна взяла в руки палку, и у нее появилось абстрактное мышление? Вот ты коммунист?

— Да, я член партии, — не без гордости сказал Артем.

— Чем ты хвастаешь! Ведь ты своей партией, своим Лениным вы Бога заменить хотите! Только вот вам! — Алексей сунул Артему кукиш прямо под нос. — Если Бога нет, значит, все позволено, да?! Но только вам! Вы сказали, что Бога можно не бояться, а бояться можно только вас! А вам самим кого бояться? Некого? Значит, это вам все позволено. Вам можно миллионами убивать. А вам только почет и слава! А я случайно по малолетке парня в драке убил, сам признался, потому что знал, что виноват, чтобы на других не подумали, а мне десятку строгача. А ведь мог промолчать, да совесть не позволила мне! Бог не дал! А вам дал! Страшно вам, поэтому вы и Бога отменили и еще науку под это подвели».

Совесть, душа, Бог, сознание, личный выбор... Что произойдет, если люди отменят эти понятия? Глупо, зло и ненужно окупнут в вечный покой тысячи мальчиков, пошедших на афганскую войну. Душевнобольные насильники и извращенцы наденут лицейскую форму и начнут олицетворять государственный порядок. А красота? Пока она спасет мир, уроды его погубят.

Смотри, Артем! Смотрите, все, у кого хватит мужества досмотреть-дочитать это произведение до конца. «Груз-200» — фильм не об афганской войне (ее, кстати сказать, и вовсе нет в кадре), а о тяжелой российской наследственности. Балабанов подвел предварительные итоги многолетнего существования по принципу «все позволено» — и личные, и общественные, и, если угодно, общероссийские.

Запрет на личность

Книга «4» (2005) Владимира Сорокина, а также одноименный фильм Ильи Хржановского наделали немало шума. Депутат Госдумы коммунист Елена Драпеко призвала разобраться, как возможно, чтобы Министерство культуры финансировало подобные кинопроизведения.

«4» — произведение, обращенное к нашему бессознательному, вьедливое, шокирующее, незабываемое. Оно о дублях, клонах, имитациях. Петр Верховенский предлагал объединять людей в «пятерки», а современные генетики придумали свою матрицу — «четверку».

Запрет на личность — вот, что, по Достоевскому, страшнее всего в будущем «хрустальном дворце» цивилизации. «Ведь все дело человеческое только в том и заключается, чтобы поминутно доказывать себе, что ты не штифтик, не винтик, не фортепьянная клавиша. Всего дороже человеку — его каприз, его самостоятельное хотение», — кто из нас не помнит этих слов подпольного человека Достоевского? Пусть и уйти в подполье, но «самостоятельный каприз» проявить. «4» — о том что, в современном мире никто уже не может дать критериев не то что единственности, самостоятельности, но даже и самой подлинности человеческого существования.

В основе сюжета разговор в ночном баре, причем ясно, что все герои лгут. Повторяется многократно изображенная Достоевским ситуация с «пьяненькими» («Пьяненькие» — первоначальное название романа «Преступление и наказание»): кто-то хочет плакать на груди у этого мира, кто-то смеяться ему в лицо, но все становятся одинаково ранимыми, вскидчивыми и словоохотливыми. Как и у Достоевского, пьяненькие герои Сорокина не говорят, а проговариваются. Один из них настройщик роялей Владимир, представляется генетиком и рассказывает, что в 1950—1960-е было в СССР два проекта — атомная бомба и клонирование. Первое известно всем, второе — никому. Среди схем клонирования пробовали разные, дубли существовали в двух, двенадцати, семи и пр. количестве экземплярах. Но удалась только одна матрица — «четверка»:

«— Те. ты хочешь сказать, что клоны ходят среди нас? А чего тогда об этом никто не знает? Никто не говорит! Журналиги уж наверняка б написали давно: где эти клоны, как и что.

— Да были публикации и не одна. Но вы просто не придали значения. Сейчас такой поток информации, что мы обращаем внимание на какую-то чушь, а ценным сообщениям не придаем значения. В “МК” полгода назад была статья “Деревня Близнецы”. Там описывалась одна деревня в Мордовии, где живут одни только больные близнецы. Двойняшки, тройняшки, четверки.

— И сколько их, этих клонов, уже?

— Это очень трудно сказать. Вот мой научный руководитель, который в этом проекте с 1968-го года, говорил, что тогда по Союзу было около 6 тысяч здоровых дублей и около 19 тысяч больных. А сколько их сейчас, Бог знает...»

После этой ночной встречи Володю арестовывают за преступление, которое он не совершал — его совершил человек, удивительно похожий на него. Выходя ночью из бара, поставщик мяса Олег только посмеивается, вспоминая про дублей, заходит в ресторан, заказывает поросенка, и слышит в ответ:

«— Круглый поросенок — наше фирменное блюдо.

— Фаршированный, что ли?

— Нет, это порода такая.

— Слушай, дружище, я семь лет торгую мясом, и ни разу не слышал про круглых поросят. Поросенок не может быть круглым. Его что, насосом накачивают?

— Они такими рождаются. Госплемзавод “Коммунарки”. Они уже два года поставляют нам круглых поросят».

Повар приподнимает полотенце — и на кухонном столе четыре одинаковых круглых поросенка. Другая героиня ночной беседы Марина на следующий день едет к себе на родину, на станцию Малый Окот, и выясняется, что здесь у нее три сестры-близняшки. А, может, нас, настоящих, не клонированных, с собственной волей, хотением, фантазией уже единицы? Кто знает... На этом эффекте строится повествование у Сорокина.

Что же остается герою, живущему в мире дублей? Больше всего он боится сбить на ночной скользкой дороге бродячую собаку:

«Вообще с собаками не так все просто. У меня приятель задал двух собак. И оба раза с ним что-то случилось... ну... плохое. Любовница ушла. С зубами проблемы. Собаки, они ближе к Богу».

Поле битвы — сердца людей

Вуди Аллену с его мягкой иронией и утонченным юмором на первый взгляд не место в компании российских «жестоких талантов». Но, переехав несколько лет назад в Лондон, Аллен начал делать кино непривычно жесткое, драматичное, пронизанное образами и сюжетами, взятыми из произведений великого русского классика. «Тургенев — это хороший русский обед, Толстой — это хороший русский обед с десертом, а Достоевский — это хороший русский обед с десертом и биологическими добавками», — говорит Вуди Аллен. Последние фильмы Аллена «Мечта Кассандры» (2007) и «Матч-пойнт» (2005) — примеры того, как наследие Достоевского осмысливается одним из лучших режиссеров современности.

Несмотря на многочисленные литературные реминисценции и проекции («Американская трагедия» Драйзера, романы Стринберга и др.), ведущей темой «Матч-пойнта» остается современная интерпретация «Преступления и наказания» (вернее будет сказать, преступления без наказания). Недаром главный герой Крис читает этот роман Достоевского. В качестве места действия выбран современный Лондон — сегодняшняя столица всеевропейских возможностей. Современный Раскольников — это карьерист Крис, который хочет благополучия и возвышения в столице мира. Как и у нищего русского студента, у Криса, теннисиста, не сделавшего большой спортивной карьеры, шансы попасть в сильные мира сего невысоки, однако он страстно мечтает подняться над толпой: «Я должен сделать что-то значительное». Путь к вершине лежит через женитьбу на дочери богатого аристократа, правда, загвоздка в том, что придется переступить через себя, т. к. на пути Криса встречается красота в лице актрисы Ноли (Скарлетт Йоханссон).

Деньги и красота — две зависимости, две сильнейшие страсти, которые и у Достоевского, и у Вуди Аллена стоят в одном ряду, но тянут человека в разные стороны. Красота, как и деньги, и игра (эта тема тоже возникает у Аллена, само название фильма — термин из мира тенниса), связана с подчинением, одержимостью, с желанием обладать и мучительной неспособностью окончательного, абсолютного обладания. «Здесь дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей». У Криса нет никакой возможности

присвоить, приручить красоту Скарлетт Йоханссон — в силу ее, красоты, метафизически не подчиняемой, свободной природы. Корпоративные возможности и деньги богатой жены — цель вполне достижимая, и Крис принимает решение убить мешающую его возвышению беременную Нолу—Скарлетт. Как и у Достоевского, жертвой убийства становится нерожденный ребенок и второе лицо — старушка, ограбление которой он инсценирует. Аллен меняет процентщицу и Елизавету местами, конструируя ситуацию, при которой главной жертвой преступника-Наполеона могла бы стать молодая женщина.

Но итог у Аллена горше, чем у Достоевского. Если Раскольников — это Наполеон, который не получился и в итоге принял сторону слабых, правду побежденных, то Крис — это «маленький капрал», которому удалось «посметь», переступить через совесть, кровь и выстроить свою империю (последнее, правда, Аллен не изображает, но подразумевает). Совершив убийство и почувствовав первые уколы совести, Крис берет себя в руки: «Невинные люди должны погибать, они расчищают дорогу более грандиозным планам». В отличие от Раскольникова, Крису удастся засунуть совесть под ковровую дорожку, победить свои сны и мучительные галлюцинации, кровь в нем не кричит: «Это было нелегко, но, когда пришло время, я смог нажать курок. Никогда не знаешь, кто твои ближние, пока не наступит критический момент». В момент атрофии душевных мук героя следствие лишается главной улики: находится претендент на роль безвинно обвиняемого маляра Миколки — наркоман, подобранный выброшенное Крисом кольцо. Кольцо старухи, которое должно было упасть в Темзу, ударяется о парапет и падает на мостовую. Это и есть матч-пойнт — очко, с помощью которого Крис выигрывает партию, переходит в мир сильных и покидает поле битвы, став новым Наполеоном: «Лучше быть везучим, чем праведным. Во время матча есть такие моменты, когда мяч задевает верх сетки, если немного повезет, он падает вперед, и ты победил, не повезет — он падает назад, и ты проиграл».

Думается, что, живи Достоевский сегодня, эти темы — 1984 год, клонирование и карьерист-убийца в современном Лондоне — взволновали бы воображение гения и нашли отражение в его великих романах.

ДОСТОЕВСКИЙ: НОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ГУМАНИЗМА

Сегодня человечество глубоко переживает кризис гуманизма, который во многом связан с тем, что культурная парадигма, заданная еще эпохой Возрождения, по сути, оказалась исчерпанной.

Под гуманизмом обычно понимается та общая форма веры в человека, которая есть порождение и характерная черта новой истории начиная с Ренессанса. Эпоха теоцентризма сменяется эпохой антропоцентризма. Существенным моментом последней является вера в человека как такового — в человека, как бы предоставленного самому себе и взятого в отрыве от всего остального и в противопоставлении всему остальному, — в отличие от христианского понимания человека, в котором человек воспринимается в его отношении к Богу и в его связи с Богом. Возникает представление о том, что человек должен сам распоряжаться собой и строить свою жизнь, что он призван быть единственным властителем над природой и всей сферой земного бытия. Для обоснования этого представления развивается оптимистическое учение о прирожденной доброте и разумности человека. Человек сам по себе, по «своей природе» всегда добр и вместе с тем по своей разумности легко может найти правильный путь к осуществлению абсолютного добра в своей жизни, если только предоставить ему свободу. В этом воззрении заключается самое существо так называемого «просветительства». Этот первый и наиболее влиятельный тип оптимистического гуманизма в идеях либерализма, демократии и вере в «прогресс» господствовал над всем XIX веком и в своих популярных проявлениях и в наши дни определяет мировоззрение среднего западного человека.

Гуманизм изначально во многом формулировался как религия, которая должна была заменить собой христианство. Главными постулатами этой религии были: вера в божественную сущность природы, вера в свободного человека, вера в человеческий разум и в безграничные возможности науки и, наконец, вера в силу магии и оккультной мистики. Следовательно, гуманизм можно считать не просто философией, а именно религиозной философией или, по-

другому, философской религией. Впоследствии высшей формой гуманизма в области веры стал атеизм, который при всем своем отрицании Бога, по сути, представляет собой веру в то, что Бога нет. В XVI—XIX веках религиозно-философские установки гуманизма стали методологической базой всех основных религиозных, философских, этических, политических, экономических, эстетических учений западноевропейской цивилизации. Каждый крупный мыслитель, воспитанный в гуманистическом духе, стремился творить новое законченное мировоззрение, которое должно было полностью заменить собой христианство.

Начиная с середины XIX века гуманизм претерпевает глубокий идеологический кризис, а к XX веку гуманизм в философии явно исчерпал себя. К познанию, осмыслению и объяснению всех проблем мироустройства человек оказался неспособен. Более того, дальнейшее развитие человечества на принципах гуманизма ведет к уничтожению человеческой цивилизации. Ярким примером вырождения философии гуманизма в XX веке стала идеология фашизма, в основе которой лежат ницшеанское учение о “сверхчеловеке” и разнообразные оккультные учения. Вырожденческими продолжениями философии гуманизма стали сегодня теории “золотого миллиарда”, “избранного братства”, “постиндустриального общества”, “информационного общества”, “глобализации” и др. Методологически философия гуманизма подразумевает упрощение, унификацию мира, ликвидацию его сложности. Недаром ныне человечеству навязываются всеупотребительная “массовая культура” и всеупотребительная “массовая либеральная экономика”, которые ведут к уничтожению многоцветья национальных культур и экономических укладов.

Во второй половине — конце XX века возникает новая попытка утвердить идеи просветительного гуманизма, приспособить их к современности, учитывая некоторые последние реалии развития мира. Это «Гуманистический манифест 2000», который является логическим завершением теории и практики Западного гуманизма и «Гуманистическое движение», объединяющее сегодня миллионы воинствующих атеистов во всем мире, прежде всего материалистически настроенных представителей науки.

Достоевский не подвергся влиянию течений, выразивших в XIX веке кризис гуманизма, и все же никто, быть может, не пе-

режил с такой глубиной кризис гуманизма, как Достоевский. Но его особое, исключительное значение состоит в том, что, пережив этот кризис, он сумел по-своему, на совершенно новых путях преодолеть его. Достоевский открывает слепые, темные, злые глубины человеческого существа, хаос диких страстей, бушующих в человеческом сердце, и описывает их. Явно от гуманистического оптимизма, от всякой идеализации человека Достоевский бесконечно далек. Человеческое существо, как его рисует Достоевский, есть прямая противоположность и «разумному человеку» просветительства, и «прекрасной душе» романтизма. По Достоевскому, зло, слепота, хаотичность, дисгармония не только вообще присущи человеку, но в каком-то смысле связаны с его последним, глубинным существом. Именно там, где человек в своих слепых и разрушительных страстях восстает против требований разума, против всех правил приличия и общепризнанной морали — именно там прорывается наружу, сквозь тонкую оболочку общепризнанной эмпирической реальности, подлинная онтологическая реальность человеческого духа. Воспринимая онтологическую глубину темных, иррациональных сторон человеческого духа, он непосредственно ощущает их значительность, видит в них искаженные и замутненные признаки чего-то истинно великого — как велика всякая подлинная, последняя реальность. Именно здесь может произойти встреча человека с Богом и его приобщение к благоразумным силам добра, любви и духовного просветления.

Подлинный гуманизм Достоевского есть христианский гуманизм, который во всяком, даже падшем и низменном человеке видит человека как образ Божий. Во всех прежних формах гуманизма человек должен был являться каким-то приукрашенным или принаряженным, чтобы быть предметом поклонения. Для почитания человека нужно было забыть о грубой тяжелой реальности и отдаться обманчивым иллюзиям. Напротив, гуманизм Достоевского выдерживает всякую встречу с трезвой реальностью. В наше жестокое время, когда образ человека начинает меркнуть и презрение к человеку грозит пошатнуть самые основы его существования, вера в человека может найти свою опору в том отношении к человеку, которое обрел Достоевский. Гуманизм должен либо окончательно погибнуть, либо воскреснуть в новой — и вместе с

тем исконной и древней — форме — в форме христианского гуманизма, которую для современного человека открыл Достоевский.

М. Г. Анищенко

ДОСТОЕВСКИЙ И ДРАМА АБСУРДА

Швейцарский писатель Рамю образно назвал Париж в 1920—1930-х годах Париж «универсальным банком всех литературных обменов, разменов и перемен». А Валери уподобил Париж «главной производной литературной структуры».

Монпарнасский магазин «Шекспир и Компания» (знаменитая лавка Сильвии Бич на улице Одеон, 12) служил и библиотекой. Русская классика была представлена здесь превосходно: Гоголь, Тургенев, Толстой и, конечно же, Достоевский. Из русских писателей в 1920—1930-е годы в Париже, пожалуй, самым обсуждаемым писателем был Ф. М. Достоевский. Литературные дискуссии шли серьезные: о новом направлении европейского романа, драмы, европейской литературы.

В 1920-е годы большую роль в продвижении Достоевского сыграл Андре Жид. Вполне возможно, что благодаря его лекциям и вышедшей в 1923 году книге «Достоевский», у Беккета пробудился интерес к русскому писателю.

Андре Жид эмоционально и искренне доказывал, что «Бесы» — исключительная, самая сильная, самая удивительная книга Достоевского. «Записки из подполья» — вершина его литературной карьеры. «Вечный муж» — если и не шедевр, то во всяком случае значительное, психологически глубокое произведение. А «Братья Карамазовы» — главный свод во всем строении его изумительного творчества. В полемике «Достоевский или Толстой» — Жид был непреклонен. Только Достоевский.

Неожиданное событие в жизни Ионеско позволило приблизиться к постижению художественного мира Достоевского. Режиссер Николай Батай, который поставил первую пьесу Ионеско «Лысая певица», предложил Ионеско сыграть роль Степана Трофимовича в театральной инсценировке «Бесов». Ионеско не нравился персонаж, которого он взялся играть: «Он другой, — комментировал драматург, — и, позволив ему вселиться в меня, я получил представление о вселении и изгнании бесов, о потере

себя и отторжении от своей личности. Которая мне не так уж и нравилась, но к которой, тем не менее, я привык».

Это вхождение в мир романа «Бесы» не прошло бесследно. Одна из самых известных пьес драматурга, «Носорог», явно аллюзивна по отношению к роману Достоевского. Оносороживание, которое происходит с жителями провинциального города в пьесе Ионеско, сродни бесовской одержимости героев Достоевского. Эта страсть сметает все на своем пути, разрушает город, уничтожает людей (как личностей в том числе).

Ионеско было интересно проследить, как Достоевский раскрывал природу власти. В романе «Бесы» показаны несколько типов социального лидерства: формальный лидер (губернатор фон Лембке), «самозванец» (губернаторша Юлия Михайловна), неформальный лидер (Варвара Петровна Ставрогина), «серый кардинал» (Петр Верховенский), харизматический лидер (Ставрогин). Два последних типа стали художественными открытиями Достоевского. Этими открытиями воспользовался Ионеско, когда создал в пьесе «Носорог» таких персонажей, как Жан и Дюдар.

«Я попытался показать в “Носороге”, — говорил Ионеско, — как может произойти коллективный психоз, как становится возможным коллективное ослепление, как определенную истину можно уберечь, сохранить нетронутой в индивидуальном сознании».

Еще одно размышление Ионеско: «Кто бы не прельстился идеальным градом, социалистической утопией? Как же так получилось, что общество, коему надлежало быть самым благим для человека, стало самым безумным, самым дурным: суд, тюрьма, ад? Достоевской это предвидел».

Сэмюэля Беккета также восхищал роман «Бесы». Но и «Братья Карамазовы», и «Преступление и наказание» были хорошо знакомы драматургу. Пьесы Беккета у многих ассоциируются с темой страдания Достоевского. Беккету были хорошо известны рассуждения Достоевского: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть».

Страдание — признак человечности: «Страдание — да ведь это единственная причина сознания». Страдающее существо у Достоевского напоминает о библейском Иове, история которого, как

известно, поразила писателя: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача... Эта книга, странно это, — одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем».

Эти слова могут стать комментарием конфликтов пьес Беккета. Иов, человек преуспевающий и верный Яхве, внезапно сталкивается со многими несчастьями — посылаемыми то ли Яхве, то ли Сатаной... Однако этот «депрессивный человек», объект насмешек («Если попытаемся мы сказать к тебе слово, — не тяжело ли будет тебе?»), в конечном счете печален и именно потому, что он держится за Бога. То, что Бог безжалостен, несправедлив с верными ему людьми, но щедр с нечестивцами, не заставляет его порвать договор с Богом. Точно так же у христианина Достоевского страдание — главный признак человечности — это мета зависимости человека от божественного Закона, а также его неустранимого отличия от этого закона.

Много отсылок Беккета к Достоевскому можно обнаружить в пьесе «Конец игры». Именно в этой пьесе прозвучат слова, ставшие впоследствии беккетовским афоризмом «Он плачет — значит, он живет». Как переключка с репликой Ивана Карамазова: «И эта земля пропитана слезами от коры до центра».

В пустой комнате с двумя маленькими окнами, в инвалидном кресле, проводит дни слепой старик Хамм. Он парализован и не может сдвинуться с места. Его слуга Клов не в состоянии сесть. В мусорных баках, стоящих у стены, обитают безногие родители Хамма, Нагг и Нелл. Вселенная погибла. Некая страшная катастрофа уничтожила весь мир. Остались в живых лишь четверо. Хотя возможно, только они так считают. Родителей Хамма, живущих в мусорных баках, Эсслин назвал гротескными, сентиментальными идиотами.

Образ «разбитой» (искалеченной) семьи в пьесе Беккет сближается со «случайными семействами» Достоевского, анализируется как следствие процессов утраты духовной общности, приводящей к хаосу. Человеческий миф Достоевского в том и заключается, что смешанное, тусклое, многоликое «я» каждого отдельного человека оплодотворено зародышем истинного человека, стихийного, божественного существа. Дать этому предвечному человеку взойти из брэнной плоти культурного человека

— высшая задача и самый важный земной долг. Ионеско подметил эту особенность творчества русского писателя: «Это великий мыслитель. Может быть, он поможет нам — нам, потерявшим стержень, вновь его обрести, собраться перед лицом трагических откровений, проблемой нашего последнего предела, проблемой нашего метафизического состояния».

Мир героев Достоевского находится на пересечении христианской этики и казуистики философского комментария. Писатель симпатизирует беззащитной добродетели, при этом четко артикулируемая мораль ему чужда. Герои ведут себя с трагическим надрывом, здесь нет места легкомысленной доверчивости «правильным» идеям. Судьба в ответ остается жестокой: она раздает милостыню за пределами мира персонажей, мятущихся в поисках истины. Люди слишком пытливы присматриваются к идеям недоброжелательных партнеров, выявляют их мошенничество, либо допускают очевидность той или иной точки зрения как части драматической симметрии мироздания. С мощным философским усердием писатель экспериментирует с категорией случая, который освобождает автора от стратегической опеки над персонажами. Писатель манипулирует судьбами героев, освобождая мир от запрограммированности.

Тезисно обозначим другие аспекты влияния Достоевского на драму абсурда: функция власти передоверена обезличенной силе, которая подчиняет себе правящих и страдающих; отсутствие исходных доктрин и миражей упорядоченного мира и, соответственно, отказ от ложных рецептов человеческого счастья; «обязательный» энтузиазм, с которым осуществляется катастрофический эксперимент; человек в ролях надзирателя, палача и жертвы; тотальная несвобода героев; зло как средство, а не цель; устремление мира, в котором мораль обречена на безработицу, к ситуации очевидного зла; смена фигур насилия над человеком — зло экспоненциальное уступает место циклическому; победа зла равняется полной ликвидации его смыслов в акте самопожирания; случай как противоядие злу и одновременно как инструмент обезвреживания человека; реальность, тождественная тотальной борьбе за уничтожение всех участников конфликта; никакая стратегия не гарантирует победы; трагизм, оборачивающийся непредусмотренным комизмом.

«СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ
И ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ЮРИЯ АННЕНКОВА

Судьба рассказа Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот» была странной. В отличие от многих других произведений этого писателя он не вызвал откликов в критике и не заинтересовал литературоведов. Его обходил вниманием театр, а впоследствии — кино. Суть рассказа Достоевского связана со скептическим отношением автора как к возможности осуществления либерально-гуманистических идей в условиях русского общества вообще (и пореформенного в частности), так и к их носителям. Генерал Пралинский осмеян и выставлен в жалком свете, но и разночинная публика, собравшаяся на дне рождения его подчиненного, Пселдонимова, описана со всей сатирической беспощадностью (в наше время принято сравнивать этот рассказ с манерой М. Салтыкова-Щедрина).

Только в 1914 г. спектакль по этому рассказу решил поставить на сцене своего театра московский режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский (совместно с В. Сахновским). Для оформления спектакля был приглашен начинающий петербургский художник Юрий Анненков. Уже в первом спектакле проявились многие черты, характерные для сценического почерка Анненкова: приемы театрального конструктивизма, еще не слишком явные, но уже заметные, и движение в сторону экспрессионизма. Однако предложенная им сценография в духе мрачной экспрессионистской фантазмагии смутила режиссеров, и художнику удалось осуществить задуманное лишь частично. Сцена была завешена серым тюлем, происходящее на ней производило впечатление деформированного и отвратительного в своей искаженности мира.

Подчеркнутость, утрированность в показе «звериного лика жизни» и есть одна из основных черт экспрессионизма. Анненков оказался одной из определяющих фигур в его театральном воплощении, оформив за 7—8 лет несколько ярких, впечатляющих постановок, первой из которых и был «Скверный анекдот» (об экспрессионизме на русской сцене см. исследования Е. Струтинской 1990—1998 гг.).

Оказалось, что Анненков «заболел» «Скверным анекдотом» на всю жизнь. Уже в советское время он подготовил свою постановку в Экспериментальном Эрмитажном театре, но он был закрыт.

В 1923 г. Анненков и Сахновский предприняли возобновление постановки «Скверного анекдота» 1914 г. (Комиссаржевский с 1919 г. был в эмиграции), внося в нее значительные изменения. За год до этого театрального ремейка Анненков дал для берлинского издания «Скверного анекдота» (*Достоевский Ф.* Скверный анекдот. Берлин, 1922) свои иллюстрации и обложку, то есть разработка образов была им продолжена в жанре графического рисунка.

В 1934 г., уже поселившись в Париже и став «невозвращенцем», Анненков предпринял попытку поставить «Скверный анекдот» с русской труппой, но на нее не хватило средств.

К мыслям о воплощении «Скверного анекдота» на сцене Анненков смог вернуться лишь в 1945 г. Во-первых, он инициировал в издательстве «Quatre Vents» подарочное издание «Скверного анекдота» со своими собственными иллюстрациями. Dostoievsky Th. M. Scandaleuse histoire / traduction originale d'Alexis Remisoff et Jean Chuzeville; illustrations de Georges Annenkoff ; preface de Luc Durtain. Paris: Editions des Quatre Vents, 1945. А. Ремизов в качестве литературного переводчика (совместно с Ж. Шюзевилем) был предложен Анненковым — они были знакомы еще с петроградских времен). Предисловие Ремизова издательство отвергло, попросив написать его известного французского писателя Л. Дюртена (текст Ремизова несколько позже был опубликован в сборнике «Встреча»). Книга была издана в формате «livre de luxe», с не совсем обычным портретом автора и эффектными иллюстрациями, которые производят впечатление большого разнообразия, несмотря на то, что решены в очень ограниченной цветовой гамме. Часть их, размещенная в тексте, выполнена черной тушью с легкой размыткой. Полноформатные иллюстрации, занимающие отдельную страницу, могли бы составить особую галерею. Мастерское сочетание резко обозначенных контуров с туманными, расплывчатыми пятнами создает впечатление надмирности и всемерности картины. Анненков исторически и художественно верно строил образ «захолустной России» в духе системы образов Достоевского.

В 1946 г. Анненков издал собственную сценическую адаптацию текста предполагаемой постановки, рассчитывая уже не на эми-

грантскую, а на французскую публику, и выпускает его небольшой книжечкой в том же издательстве, под своим постоянным литературным псевдонимом Б. Темирязов (*Temiriasev B. Facheuse Aventure*. Paris: Editions des Quatre Vents, 1946), широко известном русским эмигрантам. Эта книга была издана гораздо скромнее, но она также имела иллюстративное приложение в виде черно-белых рисунков, изображавших основных персонажей предполагаемой постановки, по которым можно было делать грим и костюмы. Реализовать тогда постановку тем не менее не удалось.

Поставить «Скверный анекдот» на французской сцене Анненкову удалось лишь в 1957 г. Премьера пьесы в двух актах и восьми картинах состоялась 5 ноября на сцене прославленного парижского театра Вье Коломбье (Старая голубятня). Спектакль был поставлен в режиссуре и оформлении Анненкова силами театральной труппы артиста Лажаррижа, исполнявшего главную роль (генерала Пралинского). Для участия в массовых сценах с танцами в спектакль была также включена группа Николая Батая (он исполнял роль Порфирия Пселдонимова) из театра Юшетт. Нора Лидарцева описала репетиции спектакля, происходившие в двухсветной мастерской Анненкова в его квартире на улице Кампань-Премьер, — танцы ставила известная исполнительница мимодраматических сцен (в костюмах Анненкова) Белла Рейн.

Насколько известно, до сих пор Анненков как будто был единственным постановщиком «Скверного анекдота» на театральной сцене. Он считал этот рассказ одной из замечательных вещей Достоевского. Однако и отечественных, и зарубежных театральных режиссеров привлекали более известные, неоднократно обыгранные «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» или «Белые ночи». В 1966 г. режиссеры А. Алов и В. Наумов экранизировали «Скверный анекдот», и у фильма оказалась не менее сложная судьба, чем у спектакля: он «пролежал на полке» до 1987 г., а после выхода на экран подвергся осуждению критики. Сравнение интерпретаций скандального рассказа в кино- и театральной постановке — это тема отдельной статьи.

ПОЛЬСКИЙ ВОПРОС В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Польша как государственное, общественное и религиозное образование на протяжении долгого исторического времени являлась предметом притязаний в отношениях между Россией и Европой.

Широкий резонанс в кругу русской интеллигенции произвело польское восстание 1830—1832 гг. В то время антипольскую позицию заняли А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, П. Я. Чаадаев и А. С. Хомяков. П. А. Вяземский и А. И. Тургенев осуждали Пушкина за его оду «Клеветникам России» и, с другой стороны, нападали на Чаадаева, который приветствовал поэта. Автор стихотворения выступает против общественного мнения Европы, формирующегося независимо от объективной реальности. «Домашний, старый спор», по Пушкину, необоснованно выносятся на предвзятое обсуждение. Ясно передана идея, что в польском вопросе Россия противостоит всей Европе: не случайно за эпитетами «кичливый лях» и «верный росс» проявляются католический Запад и православный Восток. Для защиты последнего необходим «маститый страж страны державной», который воплощается в образе М. И. Кутузова («Перед гробницею святой...», 1831). Полководец выражает «народной веры глас». Ф. И. Тютчев, находясь в Мюнхене, по поводу взятия Варшавы войсками Паскевича в августе 1831 г. отзывается патриотическим стихотворением «Как дочь родную на закланье...». Для поэта важно утвердить мысль, что Россия выступает в интересах самой Польши как славянского государства, которому самой судьбой предопределено быть составляющей великой православной державы.

Именно польские события 1831 г. заставляют Пушкина обратиться к политической публицистике, позволяющей непосредственно опровергать выпады западноевропейской печати. С этой целью он в июне того же года обращается к Бенкендорфу, намереваясь возглавить редакцию литературно-публицистического журнала. Пушкину не удалось воплотить собственные надежды. На основе общественно-политических взглядов поэта можно предположить, что его воззрения развивались бы в русле тютчевских поисков. Тютчев в набросках к политическому трак-

тату «Россия и Запад», подчеркивая невозможность для славян «политической национальности» вне России, предполагал подробно остановиться на польском вопросе. В статье «Россия и Германия» он категорично заявляет, что Польша, изменившая «великому началу» славянства, обречена на гибель из-за своего «ложного образования» и «ложной национальности, которая была ей привита». При этом Тютчев оговаривается, что ни в коем случае не выступает против самобытности «польской народности». В статье «Россия и революция» поэт прямо назвал Польшу «крамольно католическою», «фанатическою последовательницею Запада и постоянною изменницею относительно своих братьев». Несмотря на строгость приговора, в лирике Тютчев выражал надежду, что Польша все же станет полноправным членом славянской семьи («От русского по прочтении отрывков из лекций г-на Мицкевича», 16 сентября 1842).

Примирение же между Россией и Польшей должно произойти «Не в Петербурге, не в Москве, а в Киеве и в Цареграде...» («Тогда лишь в полном торжестве...», 1850), то есть непременно условием тому является единство веры.

Новое польское восстание 1863 г. подтолкнуло к более критической оценке собственных ожиданий. Тютчеву довелось на месте убедиться, что главная составляющая польского вопроса — «рьяная приверженность к католицизму всей этой белой толпы». Тютчев с величайшей скорбью принимал тот факт, что католическое начало вошло в «кровь и плоть» поляков.

В своих художественных и публицистических построениях Пушкин и Тютчев стремились охарактеризовать основные черты западноевропейского мироустройства, при этом главной задачей для них оставалось обозначение роли России в стремительном развитии истории.

А. В. Кургузов

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: ЭСТЕТИКА БЕСКОНЕЧНОСТИ

Фраза из романа Федора Михайловича Достоевского «Идиот» о том, что красота спасет мир, стала хрестоматийной банальностью. Несколько менее банальным является утверждение о тождестве в работах Достоевского понятий «красоты» и «Хри-

ста», что, впрочем, дело не проясняет, но лишь запутывает. И уже окончательно вбивает гвоздь в гроб понимания фраза из «Бесов» о том, что некрасивость мир убьет. Как тут не воскликнуть, вместе с Аглаей Епанчиной, персонажем всё того же «Идиота»: «Слушайте, раз навсегда, — не вытерпела наконец Аглая, — если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что “мир спасет красота”, то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза! Слышите: я серьезно говорю! На этот раз я уж серьезно говорю!»

Тем не менее слова про красоту и спасение разошлись в народной молве и используются безо всякого понимания мыслей автора, и, как я подозреваю, уже без четкой атрибуции цитаты. Мы не знаем, насколько Федор Михайлович был знаком с православным учением о красоте, с православным пониманием красоты, но, учитывая самоидентификацию писателя как православного (с чем яростно спорил его современник Константин Леонтьев), можно попытаться проинтерпретировать взятую цитату с точки зрения христианского мировосприятия, кстати, именно во время Достоевского начавшего возрождаться в определенных кругах русского общества, связанных с Оптиной пустыней.

В среде христианского нарратива — о Троице, творении и Боговоплощении — язык красоты не мог не обрести даже еще большего значения, и достоинство мировой красоты не могло не стать более насущным, нежели то было в языческой греческой культуре и в мире, ею сформированном. Эллинистическое (и, можно добавить, во многом современное) восприятие красоты почти полностью фокусируется на внешних, либо (реже) на внутренних характеристиках объекта. Нехристианское толкование красоты часто оперирует понятиями множественности и единичности, формой и простотой, конечностью и неопределенностью. В христианстве же творение имеет аналогии между определенными подробностями мира и той большей, превосходящей определенностью, сиянию которой эти подробности сопричастны. Для христианской мысли истинное знание о мире достигается не путем позитивистской реконструкции, а через открытость славе, через желание направить свою волю к свету бытия и принять мир как дар, для которого

наиболее адекватным ответным действием будут поклонение, молитва и ликование.

Истина бытия поэтична прежде, чем разумна, — она разумна вследствие своей величайшей поэтической слаженности и богатства подробностей. Красота есть начало и конец всякого истинного познания для христианина: в самом деле, для того чтобы что-то познать, сначала нужно это что-то полюбить, а познав, почувствовать наслаждение и радость. Лишь это соответствует троичной любви и той радости, которую она творит.

В свете христианской рефлексии человек знает себя как творение, как миг благодати, как безосновный избыток Божьей славы. Знает, что не эманурует из абсолюта, но был вызван из ничто для бесконечности божественного великолепия, как выражения божественной риторики, без сведения его к чистым, безжизненным идеям. Каждый момент бытия, как данное особенное бытие, равно возвещает Божью славу. Причем красота не является эссенцией бытия, но всегда пребывает на поверхности, в тщательно выделанных деталях, изысканности стиля, в грандиозности и хрупкости, в величии и грации. Красота фактически является красноречием бытия, его щедростью. Красота в христианстве не наделяет первенством ни хаос, ни идею, но аннулирует и то, и другое в свободе творческого Бога любви.

Христианское бесконечное всегда в действительности результат красоты, красоты как творящей дистанцию, так и преодолевающей её. В христианском восприятии бытия есть возможность общности различия, в которой все переходы и интервалы могут быть поняты, даны и получены так, чтобы разделять благо друг с другом и делаться свободными. Это не дурманящая красота дионисийского растворения и не статичная красота аполлонического порядка, а троичная красота, подвижная, разнообразная, творческая, изобилующая образами и знаками примирения.

В этом смысле конечное становится практически синонимом насилия и некрасивости. Конечное ограничивает свою связь с Богом и красотой. Красота же всегда бесконечна своей избыточностью. Красота в данном аспекте действительно становится Христом Спасителем, дарующим себя миру, отдающим себя на смерть ради бесконечности для всех.

Отец Церкви св. Григорий Нисский в IV веке разработал понятие «эпектасис», согласно которому совершенство христианина — это непрерывное развитие, постоянное движение вперёд, к вечно отодвигающемуся горизонту идеала, потому что красота, истинная красота недостижима, но мы можем вечно наполнять себя ею, познавая её бесконечные проявления. Св. Максим Исповедник, опираясь на Григория Нисского, в VII веке разработал учение о том, что всякая вещь и всякое живое существо имеют своё особенное призвание, а человек обладает ещё и свободой выбирать способ его осуществления. Миссия же человека состоит в том, чтобы помочь всем прочим творениям осуществить их призвания; и от него зависит, будут ли они осуществлены наиболее подходящим и благим способом. Благо в христианстве всегда божественно, а следовательно, красиво — недаром авторитетнейший сборник христианских аскетических писателей «Добротолюбие» на самом деле звучит по-гречески «Филокалия» (от *phileo* — люблю и *kalos* — прекрасный). Любовь к прекрасному, к красоте фактически уравнивается с любовью к Христу как воплощению красоты и свободы. Некрасота в этом ключе становится несвободой.

И если вернуться к теме нашего собрания «по ком плачет младенец», то в подобной эстетической интерпретации Достоевского младенец плачет по тем, кто сам ограничивает свою красоту, отнимая у себя всё избыточное, всё поэтическое, всё божественное. Фактически — по взрослым, в пику детям, про которых Христос сказал: «Будьте как дети». Ребенок может себя представить всем, чем и кем угодно, но с возрастом общество ограничивает его. Ограниченность навязывается насилем. Тем насилем, которое так ёмко описал Достоевский в «Бесах» и которое воспринимается современными читателями в качестве пророчества об идеологиях ограниченности XX века. Фактически, насилие общества по отношению к человеку, насилие человека по отношению к самому себе, идеи одинаковости, объединения по некоему конечному признаку есть проявления борьбы против красоты и против Бога. Такая антитеза красоты мир действительно когда-нибудь погубит. А спасет его избыточная сложность, изящество и «детскость» восприятия, противостояние конечности, ограниченности, завершённости. Противостояние всему

тому, что может превратить красоту Мадонны в красоту содомскую, в антикрасоту ущербности и ограниченности.

В. И. Воронов

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Почти полтора столетия Россия пытается найти ответы, заданные Ф.М. Достоевским:

— Что есть человек?

— И каков этот мир, который его окружает?

Ответы были разные. Стелловский, например, издатель времен Белинского, отвечал так: «Дураков в России запасено на сто лет вперед...»

В начале XX века прозвучали самонадеянные горьковские слова насчет того, что человек — это звучит гордо, хотя до автора «Буревестника» на всю Россию прогремел неожиданный вопрос «из подполья»: «Свету ли провалиться или мне чаю не пить?» И ответ: «Пусть свет провалится, но чтоб чай мне пить каждый день...»

И где все-таки сегодняшние ответы на такие вопросы? Ведь сказано же три тысячи лет назад царем Иудеи Экклезиастом: «Человек не знает своего времени». Не в том смысле, что не знает, сколько ему еще гулять на этой земле; а в том, что даже не догадывается, «что день грядущий» ему готовит.

Известно, что любимая наша Россия вымирает: каждый год по миллиону живых душ уходят в «мир свечей». Мало кого волнует, что уже полтора столетия страна находится в состоянии исторического, духовного и физического надлома (см. научные открытия И. Пригожина и Л. Гумилева).

Нам еще долго предстоит освобождаться от плоских догм ньютоновой механистической картины мира, чтобы воспринимать мир в его глубине и многих координатах. Но мир-то существует не в трех-четырёх измерениях, но предстает в неведомых еще глубинах, аспектах и поворотах. Достоевский это чувствовал. Скорее всего это тайное знание «открывалось» писателю в периоды приступов эпилепсии. Некоторые чуткие писатели уже пытались понять это свойство прозы Достоевского, её странные, нездешние сцепления. Нина Берберова называла эту особенность прозы Достоевского «интуицией разъятого времени»,

предчувствием непонятого мира; исповедь Ставрогина (роман «Бесы»), страницы романа «Идиот», некоторые главы «Дневника писателя» и др., словно рентгеном просвеченные людские души и сцены. Пластичность здесь не самое главное, но мир начинает отсвечивать каким-то странным светом.

Вл. Набоков усваивал эти уроки Ф. М. Достоевского. В рассказе «Соглядатай» (1930) Набоков показывает, сколь многолик и текуч характер его героя Смурова, сколь непредсказуем он в общении со своими знакомыми. Писатель еще раз доказывает, как часто ученики в разной мере утрируют открытия своих учителей.

Поистине, как сказано в ветхозаветных книгах, «Бог утаил от премудрых и разумных то, что открыл младенцам».

Г. С. Айрапетьянц

РАЗГОВОР О Ф.М. ДОСТОЕВСКОМ КАК ФИЛОСОФЕ СО СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖЬЮ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗЕ

Имя Ф. М. Достоевского и его творческое наследие уже давно стали частью мировой культуры. Мы встречаем многочисленные тому свидетельства: наши студенты знают, что Достоевский — один из самых известных и читаемых на Западе русских писателей.

Не нуждается в комментариях перечень кинорежиссеров, экранизовавших его романы: Лукино Висконти, Анджей Вайда, Лев Кулиджанов, Иван Пырьев, Александр Зархи, Акира Куросава. Вспомним и театральные инсценировки его романов, начатые еще в МХТ В. И. Немировичем-Данченко и продолженные спектаклями Г. Товстоногова в БДТ, Ю. Завадского в театре Моссовета, А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, А. Вайды в «Современнике», Л. Додина в Малом драматическом театре, К. Гинкаса в Мтюзэ, П. Фоменко, С. Женовача, К. Райкина. Историк философии, писатель А. Гулыга завершает книгу «Творцы русской идеи» словами: «Если верить О. Шпенглеру, XXI век принадлежит христианству Достоевского. Таков путь надежды, надежды на возвращение к духовным истокам».

С именем Ф. М. Достоевского связывают будущее человечества. Вклад его в мировую философскую мысль огромен. Его имя

стоит в одном ряду с другими русскими философскими именами, выразителями «религиозно-философского ренессанса», в котором родилась «русская идея» (кстати сказать, термин «русская идея» впервые появляется именно у Достоевского). Русская идея — мечта о соборном единстве человечества, предчувствие общей беды и мысль о всеобщем спасении — имела цель объединить человечество в высокую общность, преобразовать в фактор космического развития.

«Величайшая заслуга Достоевского состоит в том, что он, сам познав падения, сомнения, пришел через сложнейшую борьбу к вере и в необычайно яркой, сильной, глубокой художественной форме раскрыл миру этот путь души. Писатель еще раз благовествовал миру христианство, и так, как, по-видимому, никто из светских писателей еще ни до, ни после него не сделал».

Романы Ф. М. Достоевского — романы идей. Идеи овладевают героями, ведут их через душевные мытарства, гибельные страсти и смерть к духовному пробуждению или распаду.

Вопросы о Боге и бессмертии, об атеизме и материализме проходят через все романы писателя, начиная с «Преступления и наказания». «Всю жизнь меня Бог мучил, — признается нигилист Кириллов в романе “Бесы”». И всех героев писателя «мучит Бог». Для Достоевского взаимосвязь человека с Богом является основополагающим моментом человеческого бытия, а из него уже вытекают другие внутренние и внешние конфликты, преобразующие жизнь людей в ад на земле.

Ф. М. Достоевский любил и ненавидел русский народ. Нашему народу выпала великая миссия нести Бога, поэтому мы должны быть достойны этой ноши, а для этого следует очиститься от грехов. Писатель поступает как ветхозаветные пророки, которые, апеллируя к тому, что их народ избран Богом, не переставая обличали людей в грехах, причем не внешних, а сущностных. Стоит привести слова Владимира Соловьева: «Достоевский, говоря о России, не мог иметь в виду национального обособления. Напротив, все значение русского народа он полагал в служении истинному христианству, в нем же нет ни эллина, ни иудея. Правда, он считал Россию избранным народом Божиим, но избранным не для соперничества с другими народами и не для

господства и первенства над нами, а для свободного служения всем народам и для осуществления в братском союзе с ним, истинного всечеловечества и вселенской Церкви».

Достоевский делал максимально возможное, чтобы приблизить русский народ к христианскому идеалу. Именно он сумел увидеть обезбоженность русской души, показывая, что русская православная вера может привести к потере Бога. Роман «Бесы» — книга о русском Апокалипсисе, в которой автор изобразил массовое обесовление народа. Поразительно, что, несмотря на веру в свою страну и любовь к ней, писатель так и не нашел никого из «истинно русских людей», кто бы мог противостоять бесам. Достоевский показывает Россию, погруженную в языческую стихию.

В. В. Розанов в литературно-философском этюде «Легенда о Великом Инквизиторе Достоевского» пишет: «В эпохи, когда жизнь катится особенно легко или когда ее трудность не осознается, этот писатель может быть даже забыт и не читаем. Но всякий раз, когда в путях исторической жизни почувствуется что-либо неловкое, когда идущие по ним народы будут чем-либо потрясены или смущены, имя и образ писателя, так много думавшего об этих путях, пробудится с несколько не утраченной силой».

Сегодняшнюю ситуацию многие ученые оценивают как край бездны, порог глобальной катастрофы для всего человечества, к которому нас привел культ насилия и алчности. Поэтому философия Ф. М. Достоевского, великого писателя-гуманиста, его мировоззрение оказывают такое сильное влияние на людей самых разных национальностей, дают им силы выдержать жизненные испытания, основываясь на вере в Бога.

М. Л. Федоров — кандидат филологических наук, заведующий сектором Государственного литературного музея.

Д. Э. Харитонович — кандидат исторических наук, профессор, ГИТИС.

А. В. Репников — доктор исторических наук, профессор, главный специалист РГАСПИ.

Т. Л. Скрыбина — кандидат филологических наук, доцент, ГИТИС.

Г. Б. Дергачев – кандидат филологических наук, доцент, ГИТИС.

М. Г. Анищенко — кандидат филологических наук, доцент, ГИТИС.

И. Обухова-Зелинская – кандидат искусствоведения, доктор гуманитарных наук, Варшава.

Э. В. Захаров – кандидат филологических наук, доцент, ГИТИС.

А. В. Кургузов – кандидат культурологии, доцент, РГГУ.

В. И. Воронов – доктор филологических наук, профессор, ГИТИС.

Г. С. Айрапетьянц – кандидат философских наук, профессор, ГИТИС.

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колесниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский университет театрального искусства - ГИТИС,
Издательство «ГИТИС»
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

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 8.06.12. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13,25. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6