

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54
УДК 792.075+792.09

В. С. Пильгун
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8323-9038

Режиссерский метод Игоря Терентьева

АННОТАЦИЯ

Режиссерская деятельность И. Г. Терентьева отражает важнейшую сторону авангардной традиции русской театральной режиссуры. Реконструкция его спектаклей – это всегда обращение к принципам и приемам футуристической заумной поэзии, которые были сформулированы им еще в тифлисский период его творчества как поэта, художника и теоретика зауми. Также театральный опыт Терентьева неотъемлемо связан с его современниками, и часто постановка была особым видом режиссерской полемики, иногда бунтарским выпадом против театральной системы. Именно театр становится самой адекватной формой выражения революционных идей Терентьева. Его театральная практика – это обращение к принципам самодеятельного театра, попытки методом заумного языка интерпретировать классический текст, а также постоянное постижение новой выразительности.

Сценические эксперименты плохо задокументированы, сохранилось всего несколько фотографий его спектаклей, в основном отрицательная критика и фрагментарные воспоминания очевидцев. В статье исследуются особенности режиссуры И. Г. Терентьева на примере самых известных его спектаклей: «Джон Рид», «Ревизор» и «Наталья Тарпова». Прослеживается эволюция творческого метода режиссера, который с каждым спектаклем усложнялся и трансформировался. Выделены три направления, в русле которых можно рассматривать бунтарскую режиссуру Терентьева. Это агитационные спектакли в самодеятельном театре, футуристическая режиссура с использованием приемов заумной поэзии и попытки реализовать на сцене процесс освоения нового пролетарского романа. Кроме того, в статье впервые опубликованы и проанализированы фотографии из спектаклей «Ревизор» и «Наталья Тарпова», найденные в РГАЛИ и фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Эти фотографии дают представление об особенностях спектаклей, режиссерской технике, сценографии. Все это позволяет выделить спектр режиссерских приемов, характерных для различных периодов творчества Терентьева, и объяснить феномен восприятия его фигуры как последнего режиссера русского театрального авангарда.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Игорь Терентьев, театральный авангард, футуризм, заумь, театр Дома печати, Джон Рид, «Ревизор», «Наталья Тарпова».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54
УДК 792.075+792.09

Vera S. Pilgun
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8323-9038

Directing method of Igor Terentiev

ABSTRACT

The directing activity of I. G. Terentiev can be considered as the the context of the avant-garde tradition. The reconstruction of his performances is always an appeal to the principles and techniques of futuristic arcane poetry (zaum'), which were formulated by him back in the Tiflis period of his work as a poet, artist and zaum' theorist. Also, Terentiev's theatrical experience is closely linked with his contemporaries, and often the performance staging was a special kind of polemic, sometimes a rebellious attack against the theatrical system. The theatre thus becomes the most adequate form of expression of Terentiev's revolutionary ideas. His theatrical searches are an appeal to amateur theatre, attempts to interpret the classical text using arcane language, as well as a constant search for new expressiveness.

His experiments lacked evidences, with only a few photographs of his performances surviving, mostly negative criticism and eyewitness reviews that can be counted on fingers. The article examines the features of I. G. Terentiev's directing method on the example of his most famous performances: *John Reed*, *The Inspector General* and *Natalya Tarpova*. The evolution of the director's creative method is traced, which became more complicated and transformed with each performance. Three directions are singled out, the main for Terentiev's rebellious directing method. These are propaganda performances in an amateur theatre, futuristic direction using the techniques of arcane poetry and attempts to realize on stage the process of mastering a new proletarian novel. In the article are published the photographs from the performances *The Inspector General* and *Natalya Tarpova*, that were found in the RGALI and the funds of the State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. These photographs give an idea of performances' peculiarities, directing technique, scenography. The article lists a set of directorial techniques characteristic of various periods of Terentiev's work, the method of working on the text, and concludes why Terentiev became the last director of the Russian theatrical avant-garde.

KEYWORDS

Igor Terentiev, theatrical avant-garde, futurism, zaum', the Theatre of the House of Printing, John Reed, The Government Inspector, Natalia Tarpova.

В ленинградской печати довольно часто отмечали, что именно театр Дома печати стал местом экспериментирования в театральном ландшафте города. Директор театра Н. П. Баскаков собрал в Шуваловском дворце «все левое» – приютил П. Н. Филонова и его учеников, театр Терентьева, обэриутов. Для второй половины 1920-х гг. все эти люди были создателями радикально нового искусства, полемичного и выходящего за пределы конвенциональных представлений о творчестве. Режиссура Терентьева – это сочетание бунтарства левого футуриста с принципами заумной поэзии, идей Пролеткульта и интенций агитационного театра. Всегда эти три концептуальные константы соединялись и в критике режиссера, и в его театральных экспериментах.

Наиболее ярко режиссерский метод И. Г. Терентьева раскрывается в самых известных его спектаклях – «Джон Рид» (1924), «Ревизор» (1927) и «Наталья Тарпова» (1928). Если первый профессиональный спектакль Терентьева еще идейно близок театру Пролеткульта, а второй стал последним футуристическим театральным представлением в России, то «Наталья Тарпова», по мнению М. Марцадури, – самый удачный спектакль режиссера, созданный под влиянием ЛЕФа и «литературы факта». Примечательно, что все три спектакля созданы с применением разных художественных приемов, но объединяет их всегда монтаж и звуковая партитура. Постоянное изобретательство – кредо режиссера Терентьева. Критик Н. Верховский в газете «Рабочий и театр» писал: «Игорь Терентьев – самый удивительный в Ленинграде режиссер. Неистовый мученик театрального парадокса. Упорствующий выдумщик. Расточитель “новаций”»¹ [1, с. 4]. Именно поэтому необходимо говорить об особенном бунтарстве режиссерских поисков Терентьева, его психологии революционера и истинного авангардиста.

«ДЖОН РИД» – СМЫЧКА НАТУРАЛИЗМА И ФОРМАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ

После переезда в Петроград в 1923 г. И. Терентьев занимался теоретическими поисками в фонологическом отделе ГИНХУКа, разрабатывал интернациональный заумный язык, ставил спектакли на сценах самодеятельного театра и преподавал постановку голоса в студии Театра рабочей молодежи. В агитстудии В. Шимановского поставлена антипасхальная агитка «Снегурочка», которая сделала Терентьева известным режиссером агитационного театра и была сыграна более 100 раз. В Государственном агитационном театре поставлены три живые газеты и политфарс «Необходимость», отмеченный критиком Н. Лебедевым как яркий режиссерский спектакль. Терентьев пытался создать новую форму агитационного спектакля, найти пути развития жанра живой газеты и разнообразить сценические приемы спектакля на клубной сцене. «Политфарс “Необходимость” – яркий образец типично режиссерского спектакля, где режиссер

¹ Здесь и далее в цитатах сохранена орфография, пунктуация и стилистика оригиналов.



Фото 1. Иллюстрация к статье // Рабочий и театр. 1924. № 14. С. 4 / Illustration for the article // Worker and theatre. 1924. No. 14. P. 4

Но это была не совсем пьеса, а набор эпизодов из жизни Джона Рида, часто не связанных между собой, но напоминающих зрителю об исторических событиях недавнего прошлого. Главные приемы спектакля – это монтаж эпизодов, звуковая партитура с шумами и песнями, использование хроники, документа, репортажа и следование лефовской теории «литературы факта». Терентьев хотел, чтобы зритель на протяжении спектакля буквально еще раз стал свидетелем революционных событий. Главный герой – американский репортер Джон Рид становился проводником, с помощью которого рабочий зритель наблюдал за событиями и включался в действие спектакля. Рабкор Долгинцев писал: «Зрительный зал вторично переживал Октябрь, в зале чувствовался запах Октября, запах пороха, солдатской шинели и теплушки. Зритель чувством сливался со сценой, отразившей его жизнь и борьбу» [4, с. 9]. Критики отмечали, что Терентьев не использует многочисленные формальные приемы и не усложняет действие трюками, а показывает чуть ли не документально жизнь рабочего и его переживания. Любопытно спектакль встраивался в художественный контекст 1920-х гг. «Все, что может воздействовать на зрителя, применяется вне всяких забот о “едином стиле”, о “новизне” и т. п. Здесь психологизм и натурализм строго МХАТ сочетаются с мейерхольдовскими приемами инсценировки» [5, с. 9]. Поэтому одна из главных задач режиссера в этом спектакле – эксперимент со зрительским восприятием, который, несомненно, удался. Хотя критика и писала о полном отсутствии гротеска и попыток экспериментирования, стоит отметить, что формальное построение

благодаря фантазии в трактовке положений, комбинации ритмов, своей железной логике и необычайной находчивости делается автором данного спектакля» [2, с. 8].

В 1924 году в «Красном театре» Терентьев поставил спектакль «Джон Рид» (фото 1), для которого сам пишет инсценировку. Терентьев писал о том, что «Джон Рид» – «это не инсценировка, это пьеса, написанная по книге Дж. Рида “10 дней, которые потрясли мир”» [3, с. 295]. Он отмечал, что задача спектакля – регулирование внимания зрителя и акцентирование его не на сюжете, интриге, личной истории персонажей, а именно на исторических событиях. «Всё, что в пьесе относится к Октябрю, – целиком по Дж. Риду. Нам принадлежит только словесно-театральная монтировка» [3, с. 296].

спектакля, монтаж на визуальном и звуковом уровнях восприятия выводили его за пределы самодеятельного пролеткультовского театра.

Спектакль был невероятно популярным и предоставлял зрителям возможность еще раз окупиться в события революции. Его даже перенесли в более вместительный зал консерватории, для чего Терентьев увеличил количество эпизодов спектакля с 15 до 21. Декораций практически не было, место действия сцены зрители узнавали по штрихам вроде шума, звука или какой-либо детали. Одна из самых запоминающихся массовых сцен проходила в темной теплушке. Звуковая партитура создавала иллюзию шума движущегося поезда, с помощью света и тени показывали движение. Солдаты вели диалоги о войне и революции. В это же время по очереди зажигались сигареты, создавая эффект присутствия и соучастия для зрителя. «Занимательнейшие сцены “Джона Рида” – “теплушка”, митинг в Смольном, “телефонная станция” трогают сцепкой натуралистических мелочей: шинель с оборванной пуговицей, солдаты в крепко сколоченной теплушке с цыгарками в зубах, со свешенными ногами, солдаты на перилах митингового зала. Все это бытовые черты незабытого прошлого, поданные непосредственно натуралистически» [6, с. 214].

В архиве Московского театра на Таганке сохранился машинописный вариант инсценировки Терентьева в четырех актах. К нему приложено пояснение архитектора В. Н. Пясковского, который был конструктором сцены «Красного театра» и принимал участие в первой постановке спектакля «Джон Рид». Он отмечает, что порядок эпизодов сильно отличался от первоначального текста Терентьева. Следовательно, эпизоды не были структурированы по сюжету, а выстраивались в соответствии с художественными задачами режиссера, и сам текст здесь вторичен. Также Пясковский описывает небольшой эффектный эпизод, который отсутствовал в тексте инсценировки и, вероятно, придуман в процессе репетиций как этюд «Спят бойцы»: «Комната в Смольном, темно, сцена освещена только свечкой, которая светит на табуретке; на полу вповалку спят матросы, солдаты, красногвардейцы, над телами возвышаются только штывы винтовок, которые спящие не выпускают из рук, слышно сопение и похрапывание. Входит Джон Рид, осторожно пробираясь между телами, иногда перешагивая через них, он подходит к табуретке, берет лежащий на ней листок, наклоняется к свечке и читает: “Алексей Виноградов, Москвин, Столбиков, Воскресенский, Леонский, Преображенский, Лайданский, Берчиков... Все они попали в армию 15 ноября 1916 года. Только трое из них остались в живых: Берчиков, Воскресенский, Леонский”... Песня за сценой “Спите, орлы боевые, спите вы с мирной душой, вы заслужили, родные, счастье и вечный покой”...» [7].

Режиссер сначала представляет зрителю максимально реалистичную сцену сна солдат, которая с приходом Джона Рида превращается в трагический момент скорби по погибшим во времена революционных событий. Несомненно, рабочий зритель 1924 г. эмоционально подключался к действию и переживал вместе с актерами свои личные истории потерь и смерти близких. С одной стороны, это натуралистичная сцена, но появление рассказчика и музыкальное

сопровождение расширяют смысловое поле этой сцены, по сути, манипулируя зрительскими эмоциями. А. Пиотровский пишет положительную рецензию на спектакль, отмечая, что натурализм «Джона Рида» проникнут любовью и вниманием к мелочам мира нового. «Только осознанный, как формальный прием, и соответственно организованный, метод идиллического натурализма может вырасти в художественный стиль. Перенести в спектакль сырые куски быта – значит довольствоваться легким успехом новизны и ставить под удар будущий стиль в целом» [6, с. 214].

После выпуска спектакля «Джон Рид» самодеятельный театр Терентьева стал по сути профессиональным. Во всех спектаклях Терентьева важным структурным принципом был монтаж, который внедрялся во все части театрального целого. Очень часто монтажная склейка фрагментов логически не мотивирована, а выстроена по типу современной Терентьеву литературы, с ее временными сдвигами, деконструкцией сюжета, неоправданными метафорами и гиперболами, неоконченностью и обнажением приема. Например, в спектакле Дома печати «Узелок» режиссер использует прием временных сдвигов, о котором писал К. Л. Рудницкий: «Терентьев пытался применить “временные сдвиги” и в нескольких эпизодах перемещал действие в будущее, дабы показать, что ждет впереди самых симпатичных персонажей» [8, с. 66]. «Ревизор» насыщен гиперболами на разных уровнях восприятия спектакля. Спектакль «Наталья Тарпова» принципиально не окончен, так как на момент премьеры была выпущена только первая часть романа и планировалось продолжение. Также в этом спектакле используется обнажение приема – герои озвучивают реплики в сторону, создавая эффект остранения. В то же время театр Терентьева обладал выраженной дидактической направленностью. В спектаклях и теоретических текстах Терентьев всегда обращает внимание на проблемы современной жизни и пропаганду революционных идей. В бунтарском сознании режиссера причудливо соединялись экспериментальный театр и дидактическое содержание как идеальное сочетание эстетики русского авангарда.

На примере первого серьезного спектакля выявляются принципы, которыми Терентьев будет руководствоваться в театральном творчестве. Во-первых, это работа со словом, что явилось продолжением исследований, начатых в Тифлисе. Во-вторых, это построение действия с помощью принципа монтажа на всех уровнях организации спектакля.

ДОМПЕЧАТСКИЙ «РЕВИЗОР»

«В Ленинграде существовал театр, чем-то похожий на роман Ю. Олеши или прозу Л. Добычина. Это был экспериментальный театр Игоря Терентьева в Доме печати на Фонтанке. Дом печати был в те годы культурным центром Ленинграда. Там собирались писатели, устраивали свои выставки молодые художники и, наконец, был открыт театр» [9, с. 412].

В апреле 1926 г. Терентьев поставил на сцене театра Дома печати пьесу В. Андреева «Фокстрот», которую вскоре запретили по цензурным соображениям. Это был спектакль о ленинградских маргиналах. В июне вышел спектакль о растрате по пьесе самого Терентьева «Узелок». Политредактор Боголюбов в отзыве на пьесу писал: «Абсолютная неразработанность положений и характеров, импрессионистская смесь приемов (от жанровых оценок до инсценировки кошмаров), отсутствие крепкой советской установки, все эти мотивы, в которых о всех растратчиках говорят как о “хороших парнях” и следоват. [ельно] обвиняющих “роковую действительность”. Эти уклоны и мистицизм (напр. на стр. 76) – создают какое-то болезненное впечатление от пьесы, совсем не разрешенное “очистительной” речью обвинителя, и уничтожает всякое агитационное значение пьесы» [10]. В замечаниях политредактора удивительным образом и заключаются принципы режиссера Терентьева, которые он излагал в теоретических статьях: отказ от драматической составляющей пьесы, отказ от иллюзионизма на сцене, отстаивание роли режиссера-демиурга и экспериментальный подход ко всему. После двух неудачных постановок Терентьев восстанавливает свой успешный спектакль «Джон Рид», но уже в жанре оперы.

В апреле 1927 г. состоялась премьера знаменитого «Ревизора» Игоря Терентьева на небольшой сцене Белоколонного зала Шуваловского дворца. «Занавес пошел, и зрители увидели пеструю, красно-сине-зеленую толпу невероятных фигур на фоне анилинового (зелено-розово-голубого) задника. Множество переплетающихся, взаимопроникающих форм сложной вязью создавали визуальную сторону общей путаницы: зрителю не сразу удавалось разобрать “где кто”, надо было догадаться, откуда исходит голос, выделить фигуру персонажа» [11, с. 43]. Параллельно шла выставка работ учеников Филонова – панно и полотна украшали стены фойе театра. Костюмы и задники к спектаклю делали ученики Филонова – «мастера аналитического искусства». Основой сценографии спектакля были шесть передвижных шкафов с открывающимися дверцами, актеры называли их «нужниками». Костюмы сами по себе представляли художественный интерес. Каждый раскрывал сущность героя, и разгадка скрывалась за ребусом, изображенным прямо на белом костюме. Были пошиты белые одежды из бязи, которые расписывались анилиновыми красками. Сохранились многочисленные эскизы учеников Филонова и четыре задника. В РГАЛИ недавно автором статьи найдены фотографии из спектакля «Ревизор» Терентьева и стали очевидны некоторые нюансы, связанные с костюмами, бутафорией и актерской техникой [12]. Бутафория и аксессуары были увеличены в пропорции. Например, конверт в руках почтмейстера намеренно большой, на нем сделан акцент. Цилиндр Хлестакова также больше в пропорции. Возможно, данный прием был необходим для создания гротескной иллюзорности. По фотографиям видно, что костюмы не каркасные, а пошиты именно по фигуре актеров. Это костюм, по форме отсылающий к одежде XIX в., но являющийся полотном художника. Удивительно, как органично живопись мастеров аналитического искусства вписывается в крой

мужского костюма и работает на создание художественного образа. Отметим намеренную деформацию объектов и фрагментацию предметов как основные характеристики художественного оформления, отсылающие нас к маркерам авангардной живописи (фото 2).

Для Терентьева классический текст Гоголя стал основой деконструкции привычных коннотаций. Ему было важно привнести новое звучание в классический текст, тем самым разрушив штампы. Режиссер не идет по пути Мейерхольда, который создал спектакль по «всему Гоголю», а следует за текстом. Один из художников вспоминал: «Это называлось новым прочтением классики. Приемы театра Мейерхольда были доведены до крайнего преувеличения, предвосхищавшего театр абсурда. Играли подтекст. Режиссер находился под явным влиянием известной в ту пору книги фрейдиста и литературоведа Ивана Дмитриевича Ермакова “Психопатология творчества Гоголя”» [13, с. 309]. Формально многое в творчестве Терентьева взято от Мейерхольда. Известно, что он мечтал стать его учеником и актером и явно восхищался спектаклями Мейерхольда, но к 1927 г. они представляли разные направления в искусстве. Если Мейерхольд своим «Ревизором» завершал время экспериментов, то Терентьев манифестировал начало нового витка театрального авангарда. Многим критикам это казалось неуместным



Фото 2. Сцена из спектакля «Ревизор». Театр Дома печати. 1927. Фото – Н. Штерцер / Scene from the play “The Inspector General”, Theatre of the House of Printing, 1927. Photographer – N. Shterzer

и лишним, так как эксперименты 1927 г. в их понимании никак не соотносились с футуризмом, идеологом которого всю жизнь был Терентьев. О психоаналитических работах Ермакова вспоминал в 1938 г. В. Ф. Ходасевич в статье «Курьезы психоанализа»: «Однажды, в начале революции, в Москве, ко мне пришел мой знакомый психиатр И. Д. Ермаков и предложил мне прослушать его исследование о Гоголе, написанное на основе психоаналитической теории Фрейда и всего Гоголя объясняющее как сплошную символизацию эротического комплекса. Я был погружен в бурный поток хитроумнейших, но совершенно фантастических натяжек и произвольных умозаключений, стремительно уносивших исследователя в черный омут нелепицы» [14, с. 9]. По мнению большинства зрителей, именно таким спектакль и получился. Но если рассматривать его в контексте эстетики футуризма, дадаизма или абсурда, то действительно можно говорить о параллельных художественных тенденциях, развивающихся в советской России и Европе.

Пьеса Гоголя становится еще ярче, громче, вычурнее, она выглядит на сцене невероятно избыточной. Каждая ремарка – руководство к действию и отсчет для актерской выдумки. Например, ремарка «с лицом, принимающим ироническое выражение» [15, с. 34] превращается в гротескную пантомиму. Ремарка «Насвистывает сначала из “Роберта”, потом “Не шей ты мне, матушка”, а наконец ни се ни то» [15, с. 27] также стала основой для сцены в терентьевском спектакле. Отсюда пение арии из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербергера (Хлестаков был известным любителем оперы и мог насвистывать и петь что угодно). Знаменитая сцена Осипа и Хлестакова в трактире, во время которой он насвистывает мелодию из «Дьявола», по воспоминаниям одного из художников, была построена мизансценически следующим образом: «Хлестаков сидел на шкафу, в цилиндре, а Осип снизу кидал ему стулья во время диалога (тот их как-то ставил)...» [13, с. 242]. Соответственно, разработка роли шла по нескольким направлениям. Во-первых, это звуковая и ритмическая партитура роли. Герои терентьевского спектакля говорили на разных языках, использовали заумь, пели оперные арии и цыганские песни. Шумовая партитура спектакля также была четко выстроена композитором В. Кашницким. Во-вторых, акробатические трюки, перемещения по сцене и активное использование действенной сценографии. И, наконец, яркая мимика, которая заметна на фотографиях спектакля и дает точный намек на гротескную составляющую рисунка роли. Хлестаков действительно выглядит как inferнальный персонаж, взгляд направлен в никуда, кулаки зажаты, черный плащ добавляет загадочности. Хлестаков у Терентьева – это порождение фантазии обывателя (фото 3). Кардинально отличаются остальные герои. Яркая мимика, гротескные улыбки, раскрытые глаза. Именно гротеск позволяет режиссеру показать реальное символическим. Текст пьесы остался без изменений, но интерпретация была абсолютно неожиданной. Реплики и ремарки менялись местами, создавая гротесковый эффект. Герои проговаривали ремарки в качестве основного текста. Персонажи слышали реплики в сторону, что создавало трагикомический эффект и эффект остранения,



Фото З. Н. Горбунов в роли Хлестакова.
Сцена из спектакля «Ревизор». Театр Дома
печати. 1927. Фото Н. Штерцер / N. Gorbunov
as Khlestakov. Scene from the play "The Inspector
General", Theatre of the House of Printing, 1927.
Photographer N. Shterzer

Гоголя предreshен всем ходом событий: ревизор "по именному велению" должен быть все тем же Хлестаковым, "второе пришествие" которого есть, конечно, удар по религиозной концепции общества, как "стада" пасомого единым пастырем» (курсив И. Г. Терентьева. – В. П.) [16, с. 7]. Провал спектакля Терентьев связывал именно с художественным оформлением спектакля. Примечательно, что вторая редакция «Ревизора» прошла уже без декораций и костюмов учеников Филонова. В биографии Терентьева «Ревизор» – самый яркий спектакль, который оставил заметный след в истории театра и довольно хорошо изучен [17, 18].

ведь актерам нужно было сыграть эти двойственные связи.

Терентьев находит все свои театральные трюки, которые сыпятся как из рога изобилия именно в тексте Гоголя, проявляет их и высвечивает прожектором режиссерской изобретательности. Если в ранних спектаклях Терентьева места гротеску не было, то в «Ревизоре» от актера требовалось максимум усилий и выдумки.

Режиссерская интерпретация «Ревизора» Гоголя шокировала общественность. Терентьева обвиняли в неуважении к классику, желании перещеголять Мейерхольтца, возмущались эротическими намеками и фрейдистскими интерпретациями текста, проклинали за растрату общественных денег на бесстыдное футуристическое действие и проч. Терентьев писал: «Публика была удивлена и частью обижена Домпечатским "Ревизором" потому, что Гоголевская комедия повернулась здесь своей революционной стороной, той самой стороной, которую все предполагали, но никто не видел своими глазами. В театре Дома Печати оказалось, что *настоящий* ревизор – сами ревизуемые, а ревизор со стороны – всегда Хлестаков, т. е. порожденная обывательской фантазией персона: бог, гений, деспот... Поэтому финал комедии

После непонятого «Ревизора» Терентьев делает ставку на современность и ставит на сцене театра Дома печати роман пролетарского писателя С. А. Семёнова «Наталья Тарпова». Режиссер идет дальше в вопросах работы с литературным текстом и отказывается от инсценировки или пьесы по мотивам романа. Он настаивает на новизне материала и изобретает множество новых сценических приемов. Для Терентьева важно всегда создавать новую форму с актуальным содержанием, придирчиво относиться к мелочам, познавать специфику действительности. В издании «Афиши Дома печати» он писал: «Внимание к мелочам ведет театр к изобретению новой формы: спектакль-роман – в обстановке лаборатории быта, где каждая вещь – машина, производящая соответствующие ей самой формы жизни. Слова персонажей “от первого лица” чередуются со словами “от третьего лица”. Каждый человек в пьесе говорит о себе и *со стороны* (он, дескать...) и сам разговаривает, действует от себя. Быть может самое живое и свежее в нас и есть то, что мы начинаем рассматривать самих себя объективно, как социальный факт и все чаще пробуждаемся от иллюзии индивидуального существования. Старый театр – театр сладкой грезы, конечно, не потерпит, чтобы актеры, играя себя в “третьем лице” – “разбивали иллюзию”. А у нас ее и нет, этой иллюзии. И тем более – снабжать кого-либо грезой – не входит в наши задачи. Старый МХАТ ставил некогда “Братьев Карамазовых” при помощи чтеца. В “Наталье Тарповой” нет чтеца, нет предохранителя от внезапных врываний действительности. А это и есть та самая – “чуть”, которая действительно решает вопрос о революционности» (курсив И. Г. Терентьева. – В. П.) [16, с. 7].

Основой стала первая часть романа «Наталья Тарпова». Впоследствии планировалось поставить и следующие части романа, превратив ряд спектаклей в своеобразный сериал. Это не была инсценировка, Терентьев ставил именно сцены из романа, который к тому времени еще не дописан. Это был именно театральный процесс освоения большого пролетарского романа, а не законченная история. Многие критики писали, что сюжетные линии героев не завершены и вообще нет цельной истории на сцене, от этого многое неясно. Но в такой концепции спектакля важна именно процессуальность и незавершенность. Возможно, если бы режиссеру удалось поставить все четыре тома романа Семёнова, «Наталья Тарпова» обрела бы художественную цельность. Тем не менее этот спектакль считается одним из лучших в творчестве Терентьева, потому что в нем были представлены творческие принципы и новаторство режиссера.

Терентьев переносит на сцену повседневность фабрики, как это было в спектакле «Узелок», но делает это совершенно иначе. Актеры не только играли свои роли от первого лица, но и рассказывали о своих персонажах словами автора. Как и в «Ревизоре», режиссер не изменил текст романа, но актеры проговаривали монологи, диалоги, ремарки, что создавало комический эффект. Герой раскрывался таким образом с двух сторон, но его техника, видимо,

усложнялась, потому что нужно было играть и персонажа, и отношение к нему автора. В этой технике можно найти сходство с брехтовским приемом остранения, который появился немного позже. То есть Терентьев впервые переносит на сцену структуру романа, показывая ее с помощью актерской игры и новых режиссерских приемов, при этом не дробя действие. Цельность спектакля была удивительной характеристикой при всех сложностях работы с романом. Эффект остранения как основной прием спектакля интересно воздействовал на зрительское восприятие. Если в «Узелке» Терентьев хотел вовлечь зрителей в действие спектакля, то в «Наталье Тарповой» зритель даже не мог сопереживать героям, потому что любое действие сопровождалось оценкой автора. Зрителям показывали историю с разных точек зрения, и театр превращался в экспериментальный процесс «чтения» спектакля. Сначала этот прием шокировал зрителя, потом к нему быстро привыкали. «Порой это приводило к комическим эффектам, как, например, когда Анна, скончавшаяся после падения с четвертого этажа, восклицала: “Височная кость у Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе”» [19, с. 60]. Зрителям особенно запомнился момент, когда на сцене стоял гроб, а сама покойница стояла рядом со свечой и говорила о себе.

Декорации спектакля постоянно трансформировались. Это была двухметровая светлая ширма в виде стены, которая закруглялась к авансцене. В центре незаметная дверь, слева – печь, справа – доска. Также на сцене стояли лавки, тумба с белыми цветами и в центре стол. Пространство было универсальным, в нем монтировалось несколько пространств: проходили партийные собрания, показывали домашние сцены. Во время сцены в купе появлялось наклонное зеркало, ширма из стены становилась коридором купейного вагона, дверь в центре открывалась, и актеры могли зайти в то самое купе. Столешница наклонялась в сторону зрительного зала, и все пространство сцены будто бы сворачивалось к центру – зеркалу (фото 4).

Критики писали о трюке, выдуманном Терентьевым, который расширял пространство сцены и показывал две сцены одновременно. Писали о так называемом эффекте кинофикации театра. Конечно, это был монтаж, но эффекта монтажа Терентьев достигал, используя наклонное зеркало. К. А. Гузынин в письме К. Л. Рудницкому подробно описывает этот эффект: «Во-первых, это было <...> очень остроумное режиссерское решение одной из сцен спектакля. Выглядело это так: эпизод происходил в поезде. На первом плане сцены был коридор купированного железнодорожного вагона, стена которого тянулась от кулисы к кулисе, вдоль рампы, а в высоту была немного выше двух метров. В центре стены находилась дверь в купе. Персонажи, войдя через нее внутрь купе, закрывали за собой дверь, и в этот момент, подобно крышке у ящика, под углом в 45 градусов поднимался потолок купе (большое зеркало во всю ширину купе). Через это зеркало, отражавшее действие персонажей там внутри, зритель продолжал следить за ходом спектакля. Насколько мне помнится, зеркало было применено только в одном этом эпизоде» [20, с. 85]. Зеркало позволяло зрителям увидеть пространство за пределами сцены,



Фото 4. Сцена из спектакля «Наталья Тарпова». ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 45520. ФСД 17321. Штерцер Н. Н. Сцена I акта. Театр Дома печати. 1928 / Scene from the play "Natalya Tarpova". State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. KP 45520. FSD 17321. Shterzer N. N. Scene of the first act. Theatre of the House of Printing. 1928

и они будто подглядывали за происходящим в купе. Наклонное отображение заставляло актеров играть по-другому, активизируя их творческий потенциал, а также показывало актеров в неожиданных ракурсах. Разумеется, это была новая, кинематографическая оптика, внедренная в ткань спектакля. Если зеркало применялось только в эпизоде в купе, то в сцене разговора инженера Габруха с Натальей Тарповой режиссер придумал сценический монтаж: Габрух был центральной фигурой сцены, а Тарпова, сидя сбоку, показывала мимикой и жестами этот разговор. Никаких перестановок и смены декораций не было. Все происходило в процессе действия спектакля.

Критике не понравилось, что в спектакле акцент сделан на эротических моментах в ущерб социальной и политической проблематике, которая занимает важное место в самом романе. Свидетельств о том, как именно проявлялось эротическое в этом спектакле, нет, но найдена фотография Э. Инк в роли Сафо. Инк в довольно разнузданной позе лежит на столе, закинув ногу на ногу, с тумбы на нее падают белые цветы. На ней простое платье и атласный халат с рюшами на рукавах. Актриса опирается рукой о стол, а вторую будто закидывает на тумбу с цветами. Акцент сделан на лице Э. Инк. Ее глаза густо подведены черным карандашом, губы накрашены, она смотрит в камеру вызывающе, будто завлекая зрителя. Эротический подтекст читается, потому

что ноги актрисы оголены выше колена, рот приоткрыт, а глаза прищурены. Возможно, именно сцены подобного плана смущали критиков, которые настроились на серьезную трансляцию быта рабочего класса. А такой вид актрисы на сцене для 1928 г. был уже вызывающим (фото 5).

По традиции героини разговаривали с различными интонациями, переходя от обыденной речи к церковному напеву. Действие обрывалось словами: «Окончание первой книги». Такой финал оправдывал все недоговоренности, незавершенные линии образов героев, монтажную склейку эпизодов. Спектакль был истинно лабораторным, основным приемом его построения была неоконченность, процессуальность.

М. Марцадури считает этот спектакль наиболее удавшимся и сбалансированным: «“Наталья Тарпова” – спектакль, в котором различные традиции, вдохновлявшие его поиски, соединились. Раздвоение, в котором драматическое действие давалось в своей непосредственности и отраженности, где актер был действующим лицом и свидетелем <...>, соответствовало стремлению к антииллюзионистскому театру» [19, с. 61].

Этот спектакль видел А. Я. Таиров и заказал Семёнову пьесу «Наталья Тарпова». Но в итоге спектакль Таирова, вышедший 9 ноября 1929 г. в Камерном театре, ничего общего со спектаклем Терентьева не имел [21].



Фото 5. Э. В. Инк в роли Сафо. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Основной фонд. Фото современной драмы. КП 47597. ФСД 17324. Фотография. Ленинградский Дом печати. «Наталья Тарпова» / Ink E. V. as Sappho. State Central Theatre Museum n.a. A. A. Bakhrushin. Main Fund. Photo of the modern drama. KP 47597. FSD 17324. Photo. Leningrad House of Printing. "Natalia Tarpova"

Весной 1928 г. театр Дома печати привозил на гастроли в Москву спектакли «Ревизор», «Наталья Тарпова» и «Джон Рид». После прошедших с успехом показов спектаклей труппа была распущена, театр Дома печати перестал существовать. Ленинградский период творчества И. Г. Терентьева был завершен. Короткий период деятельности театра Дома печати стал яркой и, пожалуй, последней вспышкой радикального театрального авангарда в Ленинграде. Нельзя назвать Терентьева режиссером пролетарского театра, потому что каждое его обращение к тексту оборачивалось игрой с ним и применением различных приемов футуристической поэзии в пространстве сцены. Создается ощущение, что текст для Терентьева – это всегда прикрытие, материал для эксперимента и возможность создать лоскутное одеяло Арлекина по мотивам текста, даже если он использован без изменений. Театр Дома печати был истинно экспериментальной площадкой, и многие театральные деятели называли его чуть ли не единственным театром такого рода в Ленинграде. Он был центром притяжения людей, ищущих новые пути развития искусства. И в результате спектакли Терентьева стали теми опытами, развитие которых произошло значительно позже, в театре второй половины XX в. Анализ приемов режиссуры Терентьева позволяет сделать вывод о том, что большинство из них – это перенесение приемов заумной поэзии в пространство театра. Особо стоит отметить внимание к звуку, шумовой и звуковой партитуре спектакля. Также эксперименты Терентьева встраиваются в контекст исследования звучащего слова и внимания к слову как к инструменту воздействия на аудиторию.

Выделяются следующие приемы режиссуры Терентьева:

- использование слова как основного материала для формальной разработки спектакля;
- экспериментальное взаимодействие с музыкой, наложение шума, речи, звука на музыкальное оформление спектакля;
- заумь как основа смещения языков. Самоценность эвфонической конструкции;
- превращение поэтического тропа в сценический факт;
- ритмическая организация спектакля; внимание к жесту как продолжению звука. Использование заумного языка как актерского тренинга;
- незаконченность, процессуальность, принципиальная лабораторность сценического произведения;
- фрагментация, использование монтажа, часто без логического обоснования.

Театральная практика Терентьева наиболее полно представляет приемы, характерные для авангардного искусства. Сочетание в сценическом пространстве знаков различной природы, представленных в деструктурированном виде, рождало сложно устроенное поле для интерпретации, которое абсолютно соответствовало самым радикальным примерам искусства авангарда. Творческие и идеологические связи И. Г. Терентьева с группой ОБЭРИУ наиболее полно описаны в работе Ж. -Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» [22].

1. Верховский Н. Театр Дома Печати // Рабочий и театр. 1928. №7. С. 4.
2. Лебедев Н. Политфарс «Необходимость» // Жизнь искусства. 1925. №13. С. 8.
3. К постановке Джона Рида в Красном театре (беседа с тов. Терентьевым) // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 295–296.
4. Долгинцев В. Джон Рид // Рабочий и театр. 1924. №8. С. 9.
5. Красный театр. Джон Рид // Рабочий и театр. 1924. №8. С. 9–10.
6. Пиотровский А. И. Натурализм любви. О «Джоне Риде» // Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. Т. 1. СПб.: РИИИ, 2019. С. 214–215.
7. Терентьев И. Г. «Джон Рид» – пьеса в 4-х актах по книге Дж. Рида «10 дней, которые потрясли мир» // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 379. Л. 1.
8. Рудницкий К. Вдогонку за Терентьевым // Театр. 1987. №5. С. 58–70.
9. Гор Г. С. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978. – 592 с.
10. Ленинградский губернский отдел главного управления по делам литературы и издательств народного комиссариата просвещения. Петроград-Ленинград. 1922–1927. Списки разрешенных и запрещенных пьес // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 31. Оп. 2. Д. 21. Л. 146.
11. Сигей С. Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996. Вып. 1. С. 22–56.
12. Имас М. И. Фотографии сцен и действующих лиц из спектаклей театров Москвы: МХАТа, МХАТа-2, Нового, Реалистического, Революции, Сатиры, Первого рабочего театра, Пролеткульта, Музыкальной комедии, театра для детей, Театра Дома Печати // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2663. Оп. 1. Ед. хр. 457. Л. 31.
13. Павел Филонов: реальность и мифы: Сборник / [Л. А. Правовойрова, сост., авт. вступ. ст. и коммент.]. М.: Аграф, 2008. – 670 с.
14. Ходасевич В. Ф. Книги и люди. Курьезы психоанализа // Возрождение. 1938. 15 июля. С. 9.
15. Гоголь Н. В. Ревизор // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 5–96.
16. Афиши Дома печати. Трибуна живой критики. Л.: Б. и., 1928. №2. – 20 с.
17. Делоль Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1679/> (Дата обращения 10.09.2022).
18. Захарова Д. «Ревизор» Игоря Терентьева. URL: <https://theatremuseum.ru/naukpubl/revizor> (Дата обращения 10.09.2022).
19. Марцадури М. Игорь Терентьев – театральный режиссер // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 37–83.
20. Гузынин К. А. – Рудницкому К. Л. (после 20 марта 1984) // Московский наблюдатель. 1995. №7–8. С. 85–86.
21. Литаврина М. Г. Беспартийная любовь партийки Гарповой // Театральная жизнь. 1989. №23. С. 15–18.
22. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М.: Академический проект, 1995. – 472 с.

REFERENCES

1. Verhovskij N. *Teatr Doma Pechati* [Theatre of the Printing House]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1928, no. 7, p. 4.
2. Lebedev N. *Polifars "Neobhodimosť"* [Polifars "Necessity"]. *Zhizn' iskusstva* [The Art Life]. 1925, no. 13, p. 8.
3. *K postanovke Dzhona Rida v Krasnom teatre. (Beseda s tov. Terent'evym)* [To the production of John Reed at the Red Theatre. (Conversation with comrade Terentyev)]. In: *Terent'ev I. Sbranie sochinenij* [Collected works]. Bologna: S. Francesco, 1988, pp. 295–296.
4. Dolgincev V. *Dzhon-Rid* [John Reid]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1924, no. 8, p. 9.
5. *Krasnyj teatr. Dzhon Rid* [Red theatre. John Reid]. *Rabochij i teatr* [The Worker and theatre]. 1924, no. 8, pp. 9–10.

6. Piotrovskij A. I. *Naturalizm lyubvi* (O "Dzhone Ride") [Naturalism of love. (About "John Reed")]. In: *Teatral'noe nasledie – issledovaniya, teatral'naya kritika, dramaturgiya* [Theatrical heritage – research, theatre criticism, dramaturgy. Vol. 1]. Saint Petersburg: Russian Institute of the History of the Arts, 2019, pp. 213–214.
7. Terent'ev I. G. "Dzhon Rid" – p'esa v 4-h aktah po knige J. Rida "10 dnei, kotorye potryasli mir" ["John Reed" – a play in 4 acts based on the book by J. Reed "10 Days That Shook the World"]. In: *Rossiiskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. (f. 2485). Op. 4. Ed. hr. 379. L. 1.
8. Rudnitskiy K. *Vdagonku za Terent'evym* [After Terentyev]. *Teatr* [Theatre]. 1987, no. 5, pp. 58–70.
9. Gor G. S. *Volshebnaya doroga* [Magic road]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1978, 592 p.
10. *Leningradskij gubernskij otdel glavnogo upravleniya po delam literatury i izdatel'stv narodnogo komissariata prosveshcheniya. Petrograd-Leningrad. 1922–1927. Spiski razreshennykh i zapreshchennykh p'jes* [Leningrad Provincial Department of the Main Directorate for Literature and Publishing Houses of the People's Commissariat of Education. Petrograd-Leningrad. 1922–1927. Lists of permitted and prohibited plays]. In: *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga (CGALI SPB)* [Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI St. Petersburg)]. (f. 31). Op. 2. D. 21. L. 146.
11. Sigej S. *Igor' Terent'ev v leningradskom Teatre Doma Pechati* [Igor Terentiev at the Leningrad Theatre of the House of Printing]. In: *Terent'evskij sbornik* [Terentiev collection]. Moscow: Gileya, 1996, vol. 1, pp. 22–56.
12. Imas M. I. *Fotografii sceni dejstvuyushchih lic iz spektaklej teatrov Moskvy: MHATA, MHATA-2, Novogo, Realisticheskogo, Revolyucii, Satiry, Pervogo rabocheho teatra, Proletkul'ta, Muzykal'noj komedii, teatra dlya detej, Teatra Doma Pechati* [Photos of scenes and actors from the performances of Moscow theaters: Moscow Art Theatre, Moscow Art Theatre-2, New, Realistic, Revolution, Satire, First Workers Theatre, Proletkult, Musical Comedy, Theatre for Children, Theatre of the House of Printing]. In: *Rossiiskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)]. (f. 2663). Op. 1. Ed. hr. 457. L. 31.
13. Pavel Filonov: *real'nost' i mify* [Pavel Filonov: reality and myths]. Moscow: Agraf, 2008, 670 p.
14. Hodasevich V. F. *Knigi i lyudi. Kur'azy psihoanaliza* [Books and people. Curiosities of psychoanalysis]. *Vozrozhdenie* [The Renaissance]. 1938, 15 July, p. 9.
15. Gogol N. V. *Revizor* [The Government Inspector]. In: Gogol N. V. *Sobranije sochinenij v 6 t. T. 3* [Collected Works in 6 vol. Vol. 3]. Moscow: Hudozhestvennaya literature, 1956, pp. 5–96.
16. *Afish iDoma pechati. Tribuna zhivoj kritiki* [Posters of the Press House. Tribune of live criticism]. Leningrad, 1928, no. 2, 20 p.
17. Depol' Zh. *Zaumnyj "Revizor" Terent'eva* [Abstruse "The Government Inspector" by Terentiev]. Available from: Дом Гоголя: <http://domgogolya.ru/science/researches/1679/>. (Accessed 10th September 2022).
18. Zaharova D. *"Revizor" Igorya Terent'eva* ["The Government Inspector" by Igor Terentiev]. Available from: <https://theatremuseum.ru/naukpubl/revizor> (Accessed 10th September 2022).
19. Marcaduri M. I. *Terent'ev – teatral'nyj rezhisser* [I. Terentiev – theatre director]. In: *Terent'ev I. Sobranie sochinenij* [Collected works]. Bologna: S. Francesco, 1988, pp. 37–83.
20. Guzynin K. A. – Rudnitskomu K. L. (posle 20 marta 1984) [Letter to Guzynin K. A. – Rudnitskiy K. L. (after March 20, 1984)]. *Moskovskij nablyudatel'* [The Moscow Observer]. 1995, no. 7–8, pp. 85–86.
21. Litavrina M. G. *Bespartiynaya lyubov' partijki Tarpovoj* [Non-partisan love of party member Tarpova]. In: *Teatral'naya zhizn'* [The Theatrical Life]. 1989, no. 23, pp. 15–18.
22. Jaccard J.-Ph. *Daniil Harms i konec russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of the Russian avant-garde]. Moscow: Akademicheskij Proekt, 1995, 472 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пильгун Вера Сергеевна – ведущий специалист научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС, научный сотрудник отдела «Музей-квартира Г. С. Улановой»

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

E-mail: verapilgun@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8323-9038

Научный руководитель – Марина Геннадиевна Литаврина, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Vera S. Pilgun – Leading specialist of the Scientific department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Research Officer of the department «Museum-apartment of G. S. Ulanova», A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum.

E-mail: verapilgun@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8323-9038

Scientific supervisor – Marina Gennadievna Litavrina, Dr. Sc. in Art Studies, Professor of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 11.09.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 02.11.2022

Received: 11.09.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 02.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Пильгун В. С. Режиссерский метод Игоря Терентьева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 37–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54

FOR CITATION

Pilgun V. S. Directing method of Igor Terentiev. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 37–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-37-54