

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – ГИТИС»

На правах рукописи

Любивая Ирина Юрьевна

Творческое наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник

в истории русского театра

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
заведующий кафедрой истории театра России
Российского института театрального искусства – ГИТИС,
кандидат искусствоведения,
профессор
Любимов Борис Николаевич

Москва – 2024

Оглавление

Введение	4
Глава I. Своеобразие переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник и их значение для русского репертуара	15
1.1 Перевод драматургии: его особенности и значение в постановке спектакля	15
1.2 Путь к переводу: становление Т.Л. Щепкиной-Куперник как переводчика мировой драматургии	28
1.3 Мастерство драматургического перевода Т.Л. Щепкиной-Куперник: сопоставительный анализ	42
Глава II. Театральные основы драматургии Щепкиной-Куперник	72
2.1 Общая характеристика женской драматургии Серебряного века	72
2.2 Драматургическое наследие Щепкиной-Куперник	85
2.2.1 Традиции чеховской драматургии в пьесе Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина»	94
2.2.2 История создания и поэтика поздних пьес Щепкиной-Куперник	107
2.3 История постановок и первые исполнители пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник	122
2.3.1 История постановок одноактных пьес Щепкиной-Куперник и ее вклад в развитие российского музыкального театра	123
2.3.2 Сценическая история многоактных пьес Щепкиной-Куперник	134
Заключение	151
Список литературы	155
Приложения	174
Приложение 1. Фотоматериалы о постановках пьес Щепкиной-Куперник	174

Приложение 2. Музыкальный материал к первой постановке пьесы «Счастливая женщина» в Театре Корша	196
Приложение 3. Пьеса Т.Л. Щепкиной-Куперник «За Родину»	203
Приложение 4. Пьеса Т.Л. Щепкиной-Куперник «Сестра»	212

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Имя Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник, яркой личности в отечественной культуре конца XIX – первой половины XX века, неразрывно связано с историей российского театра, однако ее вклад в развитие отечественного театрального искусства до сегодняшнего дня остается не выясненным.

Выросшая в театральной среде, Т.Л. Щепкина-Куперник известна прежде всего как автор театральных мемуаров, издававшихся в нашей стране многотысячными тиражами: «Дни моей жизни» (1928 г.), «Ермолова» (1940 г.), «Театр в моей жизни» (1948 г.), «Из воспоминаний о русском театре» (1956 г.), «Из воспоминаний» (1959 г.) и др. На страницах этих мемуаров созданы замечательные портреты выдающихся деятелей русского и западноевропейского театра, таких как Н.С. Бутова, Ф.П. Горев, В.Н. Давыдов, М.Н. Ермолова, В.И. Качалов, О.Л. Книппер-Чехова, Е.К. Лешковская, М.П. Лилина, Н.М. Медведева, В.А. Мичурина-Самойлова, А.А. Остужев, Е.Н. Рощина-Инсарова, М.Г. Савицкая, К.С. Станиславский, Е.Д. Турчанинова, Ф.И. Шаляпин, М.С. Щепкин, А.И. Южин, Сара Бернар, Иветта Гилбер и др.

Хорошо известно, что на протяжении всей своей истории российский театр представлял собой не только явление, динамично развивающееся, но и явление саморефлексирующее: эпистолярное и мемуарное наследие людей театра (Ф.В. Булгарина, Б.Н. Любимова, Н.М. Любимова, П.А. Маркова, П.С. Мочалова, К.С. Станиславского, В.А. Теляковского, А.А. Шаховского, В.В. Шверубовича, М.С. Щепкина, А.И. Южина и др.) является ценнейшим театроведческим источником, способствующим исследованию национального своеобразия отечественного театрального искусства.

Отличительной чертой мемуарного творчества Щепкиной-Куперник явилась особая детализированность словесного портрета. Читателю мемуаров открываются бесценные факты о крупнейших представителях российской театральной школы, раскрывается психологический тип личности,

эстетические взгляды, отношение к обществу и к миру в целом и др. Однако воспоминания Щепкиной-Куперник представляют интерес не только как летопись театральной жизни, но и отражают этапы становления автора как переводчика драматургии и востребованного драматурга. Безусловно, многие сведения, запечатленные на страницах мемуаров Щепкиной-Куперник, могут быть положены в основу научного дискурса историков театра.

Неизменный исследовательский интерес вызывает и переводческая деятельность Щепкиной-Куперник. Круг ее переводческих интересов огромен: перу Щепкиной-Куперник принадлежит около 60 переводов пьес западных классиков, пик создания которых пришелся на послереволюционный период. В частности, ею были выполнены переводы Эдмона Ростана, Лопе де Веги, Уильяма Шекспира, Педро Кальдерона, Джона Флетчера, Жана Батиста Мольера, Карло Гольдони, Карло Гоцци, Виктора Гюго, Ричарда Бринсли Шеридана, Тирсо де Молины, Генриха Гауптмана и др.

Переводам мировой драматургии в истории театра отводится немаловажная роль. Они были и остаются предметом дискуссий среди театроведов, режиссеров, драматургов, литературоведов, филологов, лингвистов. Чтобы драматургический перевод был полноценным, в нем не только должны сохраняться взаимоотношения между общеязыковым и авторским текстом, но и должна быть отражена специфика текста, предназначенного для сценического воплощения, соответствующего целям постановочного процесса. Это предполагает особые требования к переводчику драматургии: «Распознать театральные и сценические условия в концепции драматургического текста как партитуры и сделать их зримыми в переводе на другой язык – это требование является специфическим, так как не соотносится с задачами перевода поэзии и прозы»¹. Соотнесение слова, жеста и темпоритма, воссоздание лингвистической атмосферы пьесы являются объектами пристального внимания для современного

¹ Bednarz K. *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Cechovs.* Wien, 1969. P. 68.

театроведения. В свете этих идей изучение переводов классиков мировой драматургии, выполненных Щепкиной-Куперник, не утрачивает своей актуальности и поныне.

Помимо переводов Щепкина-Куперник оставила и собственное драматургическое наследие. Тепло встреченные современниками, ее пьесы сегодня преданы забвению, известны лишь узкому кругу специалистов, а история постановок практически утрачена. Среди пьес, которые были поставлены на сцене, – «Летняя картинка», «Месть Амура», «Ирэн», «Вечность в мгновении», «Барышня с фиалками», «Одна из них», «Флавия Тессини», «Счастливая женщина», удостоенная в 1911 году Грибоедовской премии за лучшее драматическое произведение, и др.

Целостный анализ творчества Щепкиной-Куперник, включающего драматургическую деятельность, переводческий вклад в историю русского театра и мемуаристику как источник изучения театрального и литературного наследия автора, составляет актуальность представляемого диссертационного исследования.

Объектом диссертационного исследования является творческое наследие Щепкиной-Куперник как целостный эстетический феномен.

Предмет исследования – роль Т.Л. Щепкиной-Куперник в истории русского театра конца XIX – первой половины XX веков.

Целью исследования является выявление вклада Т.Л. Щепкиной-Куперник в сохранение и развитие традиций российского театра конца XIX – первой половины XX веков.

Цель определила постановку следующих **исследовательских задач**:

- проанализировать мемуары Т.Л. Щепкиной-Куперник как источник, отражающий ее становление как автора пьес и переводчика драматургии;
- рассмотреть специфику и сценичность драматургических переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник и их роль в репертуаре отечественного театра конца XIX – первой половины XX столетия;
- проанализировать специфику пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник, их проблематику;

- реконструировать историю постановок пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник на сцене российских театров.

Хронологические рамки исследования определены временем творчества Щепкиной-Куперник и охватывают конец XIX – первую половину XX столетия.

Степень разработанности проблемы

Творческое наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник уже не раз являлось предметом исследований в самых разных областях науки: в литературоведении, истории театра, лингвистике, филологии. Биографию и литературное творчество писательницы изучили и представили в своих работах М.В. Михайлова², Д. Рейфилд³, И. Эвентов⁴ и ряд других исследователей.

К изучению переводческой деятельности Щепкиной-Куперник в разное время обращались И.Б. Гуляева⁵, С.С. Мокульский⁶, Д.С. Яровенко⁷ и другие исследователи. Так, в частности, И.Б. Гуляева, Вл.А. Луков⁸, А.Д. Михайлов⁹,

² Михайлова М.В. Есть ли предыстория у современной женской драматургии? (Женщины-драматурги Серебряного века) // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века: Международный сборник научных трудов. Вып.6. Иваново, 2004. С. 217-228; Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 5-60; Михайлова М.В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С.206-209; Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т.Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. № 1. С.56-59.

³ Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 3-44; Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 784 с.

⁴ Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 3-20.

⁵ Гуляева И.Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. 280 с.; Гуляева И.Б. Новая жизнь «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах. Ярославль: Северный край, 2009. С. 705-710 и др.

⁶ Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. Ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. 544 с.

⁷ Яровенко Д.С. Перевод пьесы Э. Ростана «Романтики» Т.Л. Щепкиной-Куперник // Вестник ЦМО МГУ. Сер. «Филология. Культурология. Педагогика. Методика». М.: ЦМО МГУ. 2013. № 1. С. 104–110; Яровенко Д.С. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии: театр Ростана: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.03. М., 2015. 30 с.

⁸ Луков Вл.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2003. 268 с.; Луков Вл.А. Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. 254 с.

⁹ Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. С. 7-24.

Е. Тропп¹⁰ оценивают переводы пьес Э. Ростана, выполненные Т.Л. Щепкиной-Куперник. В первую очередь, исследовательский анализ касается созданного Щепкиной-Куперник перевода пьесы «Сирано де Бержерак». Специфика драматургического перевода Щепкиной-Куперник анализируется в контексте других переводов пьесы «Сирано де Бержерак», выполненных В.А. Соловьевым, Ю.А. Айхенвальдом, Е.В. Баевской.

Развернутый анализ специфики и эволюции переводческих принципов Щепкиной-Куперник представлен в известном исследовании С.С. Мокульского¹¹. Особый интерес вызывает анализ мастерства Щепкиной-Куперник в передаче национально-культурных реалий, предпринятый в работе Ю.А. Осиповой¹². А.В. Гарамян¹³ в своем труде анализирует особенности воссоздания Щепкиной-Куперник субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира.

Однако анализ источников показывает, что до сих пор остаются недостаточно изученными особенности драматургических переводов Щепкиной-Куперник как текстов, учитывающих специфику сценического диалога, темп, ритм, режиссуру слова и т. д. На периферии исследовательского внимания осталось обширное мемуарное наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник, отражающее ее становление как переводчика драматургии, а также проблематика ее пьес. Исключение составляют вступительные статьи и комментарии А.Н. Сизова и И. Эвентова в книгах воспоминаний Щепкиной-Куперник, изданных в 1950-х годах, а также исследования М.А. Михайловой, посвященные отдельным драматургическим произведениям Щепкиной-Куперник. Нуждается в уточнении

¹⁰ Тропп Е. «Когда над землю зажжется рассвет»: «Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964) // Вопросы театра. 2009. № 1-2. С. 185–208; Тропп Е.Э. Русские переводы пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сб. статей. СПб, 2010. С. 119–125; Тропп Е.Э. Русский Сирано // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 44-46 и др.

¹¹ Мокульский С.С. Мастер драматического перевода // Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. Ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. 544 с.

¹² Осипова Ю.А. Сопоставительно-семантический анализ лексики, обозначающей национально-культурные реалии (на материале произведений Р. Бернса и их переводов на русский язык). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 218 с.

¹³ Гарамян А.В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2004. 16 с.

история постановок пьес Щепкиной-Куперник, а также анализ востребованности ее драматургических переводов на российской сцене. Это обстоятельство дополнительно доказывает актуальность данного исследования.

Важнейшим источником явились труды и мемуарное наследие самой Т.Л. Щепкиной-Куперник. Ценную исследовательскую информацию содержат архивные источники, многие из которых впервые вводятся в научный оборот¹⁴.

В диссертации учтены труды историков театра, среди которых А.В. Бартошевич, М.Г. Литаврина, Б.Н. Любимов, Н.А. Шалимова и другие. Историко-теоретический аспект диссертационной проблематики освещается в работах Г.Г. Дадамяна¹⁵, Н.М. Любимова¹⁶, И.Ф. Петровской¹⁷, Л.И. Тихвинской¹⁸, наряду со специальными театроведческими работами А.А. Аникста¹⁹, Г.Н. Бояджиева²⁰, Б.И. Зингермана²¹, Д.И. Золотницкого²², А.Р. Кугеля²³, П.А. Маркова²⁴, С.С. Мокульского²⁵ и других исследователей театрального искусства, которые составляют теоретическую базу исследования.

Методологическую основу исследования составили: комплексный и системный теоретический подход, включающий в себя элементы сравнительно-исторического и контекстуального метода анализа, герменевтический метод,

¹⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Первые шаги на литературном поприще. Автобиографические заметки // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 123. 1909; Щепкина-Куперник Т.Л. «Картинки жизни» // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 125; Щепкина-Куперник Т.Л. Автобиография и список переведенных произведений // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1264. 1944-1946; Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129; Щепкина-Куперник Т.Л. «За Родину». Драматический этюд. Январь 1942 г. // РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 1. Ед. хр. 235; Кнебель М.О. Тысяча загадок. «Как вам это понравится» в театре им. Ермоловой // РГАЛИ. Ф. 2977. Оп. 2. Ед. хр. 1 и др.

¹⁵ Дадамян Г.Г. Театр в культурной жизни России в годы первой мировой войны (1914–1917). М.: ГИТИС, 1987. 76 с.

¹⁶ Любимов Н. Перевод – искусство. М.: Советская Россия, 1977. 127 с.

¹⁷ Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И.Ф. Петровской. СПб., 1994. 448 с.

¹⁸ Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

¹⁹ Аникст А.А. История учений о драме: теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. 282 с.

²⁰ Бояджиев Г.Н. Душа театра. М.: Молодая гвардия, 1974. 366 с.

²¹ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.

²² Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.

²³ Кугель А.Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. 382 с.

²⁴ Марков П.А. Книга воспоминаний / Послесл. А.А. Михайловой. М.: Искусство, 1983. 607 с.; Марков П.А. О театре: В 4 тт. М., 1974.

²⁵ Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. Ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. 544 с.

целостный анализ драматургических произведений Щепкиной-Куперник, а также принятый в театроведении метод реконструкции постановок.

В исследовании используется метод аналитического изучения источников, проясняющий логику и содержание изложенной в них информации. Основными методологическими принципами исследования являются историзм, объективность, комплексность и системность.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Содержание диссертационной работы по своей актуальности, научной новизне, теоретической и практической значимости соответствует таким областям исследований, как «история драматического и музыкального театра», «история и теория драмы», «история и теория актерского искусства», «история и теория режиссуры», «театр в контексте духовной и материальной культуры», «история и теория театроведения и театральной критики» паспорта научной специальности 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство) и требованиям Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, предъявляемым к кандидатским диссертациям.

Научная новизна заключается в том, что данная диссертация:

- представляет собой первое комплексное исследование творческого наследия Щепкиной-Куперник;
- показывает на основании мемуаров Щепкиной-Куперник путь ее становления как автора пьес и переводчика драматургии;
- на основании архивных материалов, впервые вводимых в научный оборот, рассматривает взаимосвязь Щепкиной-Куперник и театральных режиссеров в процессе работы над драматургическими переводами;
- пересматривает сложившееся представление о пьесах Щепкиной-Куперник, как о произведениях исключительно гендерной тематики, сфокусированных на «женском вопросе», выявляет их последовательное взаимодействие с лучшими традициями отечественной драматургии;
- реконструирует историю первых театральных постановок пьес Щепкиной-Куперник на сценах императорских и частных драматических и

музыкальных театров, выявляет сведения об участии в этих постановках крупнейших мастеров российской сцены;

- на основании обнаруженных архивных источников впервые представляет тексты двух одноактных пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник, написанных в 1942 году: «За Родину», вошедшую в репертуар фронтовых бригад артистов Малого театра в годы Великой Отечественной войны; драматический этюд «Сестра».

Положения, выносимые на защиту:

1. Драматургические переводы зарубежных авторов, выполненные Т.Л. Щепкиной-Куперник, а также ее авторское драматургическое наследие и мемуарное творчество являются существенным вкладом в историю отечественного театрального искусства. Собственный актерский опыт, творческие контакты с крупнейшими драматургами, режиссерами, ведущими мастерами сцены способствовали формированию Щепкиной-Куперник как востребованного переводчика западноевропейской драматургии и автора пьес.

2. Мемуарное наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник не только свидетельствует о ее личном становлении как переводчика и драматурга, но и является надежным источником для изучения истории российского театра, что подтверждается сопоставлением фактов, изложенных в мемуарах, с архивными документами о событиях театральной жизни России конца XIX – первой половины XX века.

3. Важнейшими задачами в работе над драматургическими переводами Шекспира для Щепкиной-Куперник являлись: сохранение общезыковых выразительных и изобразительных средств, отображение исторического смысла, четкость в воссоздании художественных образов и стремление к точному воплощению авторского замысла.

4. Переводы Т.Л. Щепкиной-Куперник широко представлены в репертуаре отечественного театра с конца XIX в. до сегодняшнего дня. Их востребованность обусловлена тем, что она готовила материал, адаптированный

для сценического воплощения. Этому способствовали и собственный актерский опыт, и сотрудничество с театральными режиссерами (В.С. Канцель, М.О. Кнебель и др.) в процессе создания спектаклей.

5. Пьесы Т.Л. Щепкиной-Куперник типологически относятся к «женской драматургии» Серебряного века, но не исчерпываются гендерной тематикой. Они отражают многие драматические коллизии эпохи и глубоко укоренены в традиции русского театра. Тематическое, идейное и художественное своеобразие пьес показывает, что Щепкина-Куперник была ярким представителем эпохи модерна, сочетая в своем творчестве принципы старой драмы и психологию «новой». Анализ драматургического конфликта, особенностей диалогов, авторских ремарок, символики звуковых и музыкальных образов выявляет приверженность автора к лучшим традициям отечественной драматургии рубежа XIX и XX веков.

6. Авторское драматургическое наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник было востребовано современниками и является незаслуженно забытым сегодня. Исследование истории первых постановок пьес Щепкиной-Куперник показывает, что в спектаклях были заняты выдающиеся актеры российской сцены: М.М. Блюменталь-Тамарина, Б.А. Горин-Горайнов, В.И. Качалов, В.Ф. Комиссаржевская, Э.В. Кречетова, В.А. Мичурина-Самойлова, Е.Н. Рощина-Инсарова, Е.Д. Турчанинова, А.П. Щепкина, Ю.М. Юрьев. Спектакли были поставлены авторитетными режиссерами, среди которых: С.А. Черневский, Н.Н. Синельников, С.А. Кондратьев, М.Г. Дарский, Е.П. Карпов и др. В работе над постановками музыкальных спектаклей по произведениям Щепкиной-Куперник участвовали крупнейшие деятели российской театральной культуры, такие как С.И. Мамонтов, А.Н. Бенуа.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования полученных результатов в лекционных курсах по истории русского театрального искусства. Материалы данного исследования могут быть использованы при написании научных работ по теории и практике драматургического перевода, об истории российской театральной мемуаристики и творческом наследии Щепкиной-Куперник.

Для театральной практики значение данной работы состоит в возможности обратить внимание российских режиссеров на авторское драматургическое наследие Щепкиной-Куперник.

Теоретическая значимость диссертации заключается в уточнении вклада Т.Л. Щепкиной-Куперник в развитие российского театрального искусства конца XIX – первой половины XX века, а также во введении в научный оборот архивных материалов, дополняющих историографическую базу театроведения и открывающих новые сведения о театральном искусстве исследуемого периода.

Диссертация обобщает и систематизирует значительное количество новых материалов по теории драматургического перевода, истории театральной мемуаристики, репертуаре российских театров конца XIX – первой половины XX века.

В диссертации впервые проведен целостный анализ многоактных пьес Щепкиной-Куперник, способствующий определению перспективных направлений в дальнейшем изучении ее драматургического наследия.

Выявлены малоизвестные факты о постановках пьес Щепкиной-Куперник на российской сцене и участии в них крупнейших мастеров российской сцены.

Достоверность результатов исследования обеспечена опорой на труды крупнейших отечественных театроведов, широким привлечением театральной критики, архивных материалов конца XIX – первой половины XX вв., представленных непосредственно в тексте диссертации и в Приложениях (документальных фотографий, автографов, программ спектаклей, афиш, писем, эскизов декораций, малоизвестных музыкальных материалов начала XX века, созданных для оформления первых постановок пьес Щепкиной-Куперник), а также использованием комплекса современных методов исследования, способствующих достижению цели работы и решению поставленных исследовательских задач.

Апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на кафедре истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС и была рекомендована к защите.

Результаты исследования были представлены в форме докладов на следующих научных конференциях:

1. 21-23 июня 2020г. XXXVII международная научно-практическая конференция «Филология, искусствоведение и культурология», г. Москва. Доклад «Роль перевода в театральной постановке: о работе Т.Л. Щепкиной-Куперник с драматическим текстом»;
2. 22-23 ноября 2021 г. X Овсянниковская конференция, г. Москва, МГУ. Доклад «Эстетические принципы переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник»;
3. 25 мая 2023 г. Межвузовская научно-практическая конференция для аспирантов «Иностранный язык и межкультурная коммуникация» на английском языке», г. Москва, ГИТИС. Доклад «Творческое наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник».

Отдельные материалы исследования, посвященные анализу драматургии и мемуарного творчества Щепкиной-Куперник, были апробированы на научно-практических и студенческих конференциях кафедры искусствоведения Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина.

Основные положения диссертации нашли отражение в 6 научных статьях общим объемом 3,8 п. л., в том числе 3-х, опубликованных в журналах, входящих в перечень рецензируемых изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы, включающего 204 наименования, и приложений (всего страниц – 216).

Глава I. СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ Т.Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК И ИХ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РУССКОГО РЕПЕРТУАРА

1.1 Перевод драматургии: его особенности и значение в постановке спектакля

Театр – явление многостороннее, синергическое. В театральном искусстве органически сплетены слово драматурга, видение режиссера, актерское дарование, зрительный ряд, музыка, зрительский отклик, духовные запросы современности и многое другое. Однако существует аксиома: проводником между автором и зрителем в драматическом театре выступает текст. Если речь идет о русской драматургии, то мы видим следующую связку: драматург-режиссер-актер-зритель. Иначе дело обстоит с зарубежными пьесами. При постановке данных в этой связке уже задействован переводчик: драматург-переводчик-режиссер-актер-зритель. Этим обусловлена та немаловажная роль, которую в сложном театральном творческом процессе играют переводы произведений мировой драматургии.

История отечественного художественного перевода связана с именами крупнейших российских и советских писателей и поэтов. Значительный вклад в становление и развитие переводческого искусства внесли Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.Г. Белинский, П.А. Вяземский, И.И. Козлов, Ф.И. Тютчев, А.А. Блок, И.А. Бунин, В.В. Набоков, С.Я. Маршак, К.И. Чуковский и др. Первым опытом профессионального обобщения в области теории перевода стала книга К.И. Чуковского и А.В. Федорова «Искусство перевода», в которой искусство художественного перевода трактовалось в том числе и в философском аспекте –

«как религиозно-практическое усвоение художественного мира, соединяющее в себе образование, знание, цену и человеческое общение»²⁶.

Существенный вклад в теорию перевода внес И.А. Кашкин – автор реалистической теории перевода, основоположник школы, воспитавшей плеяду талантливых переводчиков. В основе его теории – познание действительности за переводимым текстом; он был сторонником передачи текста оригинала равнозначными средствами переводящего языка. Однако следует признать, что художественный перевод является наименее изученным видом литературной деятельности, поскольку является наиболее мобильным и развивающимся.

Задача переводчика – не просто сохранить содержание, но и передать стиль, сохранить жанровое своеобразие, применить адекватные средства художественной выразительности. Эти требования особенно актуализируются для стихотворной формы, ведь каждому переводчику присущи и индивидуальные особенности, из которых складывается авторский стиль.

Драматургический перевод является одним из наиболее сложных видов художественного перевода. Поскольку основными задачами художественного произведения являются создание художественного образа мира и эстетическое воздействие на читателя, эстетическая функция художественных текстов имеет первостепенное значение. Это означает, что форма изложения приобретает особую значимость. Ценность произведения и уровень его воздействия на читателя зависит от того, как воплощается содержание. Именно эстетическая направленность произведения отличает художественный стиль от других разновидностей коммуникации. Эстетическая функция предполагает взаимодействие всех уровней художественного произведения – его стилевых и жанровых особенностей – той единой системы, которая придает художественному произведению целостность и уникальность

Если научный текст требует от переводчика строгого соответствия, учитывающего конкретные специализации, то художественный насыщен

²⁶ Искусство перевода: Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. Ленинград: Academia, 1930. С. 137.

языковыми средствами и требует, помимо знаний языка, творческого подхода к его воплощению. Для художественного перевода важна не только мыслительная деятельность, языковая «пластичность», художественный вкус – особое значение приобретает общий кругозор переводчика, филигранное владение не только иностранным, но и русским языком, средствами которого нужно воссоздать художественный текст.

Кроме того, если говорить о прочтении художественного произведения, то своего рода «перевод» требуется и для текста на родном языке. Мы узнаем в языке искусства прежде всего то, что существует в нашем творческом и жизненном опыте. Искусство является иносказательным языком, в котором смысл заложен в символах и знаках. Для его понимания даже носителю языка требуется владение этим особым средством общения. Понимание иносказаний – результат работы слушателя / зрителя над собой, тренировка чувства, воспитание умения воспринимать язык искусства, с одной стороны, а с другой – искусство подачи этого материала. Таким образом, первоочередная задача переводчика художественной литературы – создать полную идентичность оригинала с переводным текстом, учитывая все нюансы языка, истории, культуры, стилевых и жанровых особенностей. Этим объясняется тот факт, что универсальных рекомендаций по переводу художественных произведений не существует.

Стоит отметить также, что любой текст в той или иной культуре многофункционален, художественный текст является тому подтверждением: «Всякий художественный текст может выполнить свою социальную функцию лишь при наличии эстетической коммуникации в современном ему коллективе»²⁷. Эти слова Ю.М. Лотмана указывают на эстетическую, социальную, коммуникативную значимость текста и важность его восприятия читателем. В произведении художественной литературы коммуникативная функция является ведущей, а художественно-эстетическое содержание

²⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 180.

направлено, в первую очередь, на восприятие читателя, слушателя, зрителя. В противовес реалистическому переводу (И.А. Кашкин, А.В. Федоров), целью которого является «воссоздание объективной реальности, которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством»²⁸, художественный перевод базируется на тексте оригинала, но обладает самостоятельностью (в том числе, до свободного перевода), так как его объектом является не столько сам текст, сколько его смысл, преломленный в сознании автора и, соответственно, в сознании переводчика.

Многие исследователи выделяют ряд обязательных требований к переводу текстов художественных произведений, таких как точность, сжатость, литературность²⁹. Вместе с тем, свобода изложения в этом виде литературного творчества связана с субъективной составляющей, стремлением передать авторский замысел, что порой вызывает серьезные затруднения.

Яркая особенность художественного перевода – использование большого количества тропов и фигур речи. Представляя иноязычный оригинал наиболее полно, переводчик максимально их сохраняет как важную составляющую стиля произведения. Текст перевода должен отражать и эпоху создания оригинала. Больше, чем индивидуальность самого переводчика, в тексте должны отражаться характерные черты оригинала, его художественные и эмоциональные впечатления. Для соответствия подлиннику переводчик использует идентичные образы, подбирает синонимы, однако неизбежны как потеря части материала или его замена на эквиваленты, так и привнесение нового, порой кардинально меняющего замысел автора.

Кроме того, в переводческой деятельности существуют трудности, связанные с принадлежностью разным культурам. Например, европеец легко понимает отсылки к греческой мифологии или Библии, также, как и арабский читатель – цитаты и сюжеты из Корана. Но цитаты одной культуры в переводе для

²⁸ Кашкин И.А. Для читателя-современника: статьи и исследования. М.: Советский писатель, 1977. С. 532.

²⁹ Алимова М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Вестник РУДН. Сер.: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2012. № 2. С. 51-52.

представителя другой будут малопонятны. Аналогичная ситуация возникает и при переводе народных, фольклорных образов, специфических для той или иной культуры – например, славянские языческие образы сказки «Снегурочка» непросто переводить для представителей африканских стран на их языки. Не только литературные традиции, но и лексический состав языка может ограничивать переводчика, так как не все тонкости русского языка можно передать в пределах слова или культурного кода «принимающего» языка. Поэтому лучшие переводы художественной литературы всегда содержат условные изменения оригинала, которые необходимы для воссоздания единства формы и содержания. Вместе с тем, точность перевода зависит от объема таких изменений, и их минимальное количество обеспечивает адекватность перевода. Крупнейший переводчик и один из главных представителей советской школы переводоведения Николай Любимов писал, что «национальный колорит достигается точным воспроизведением... бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, <...> воспроизведением пейзажа данной страны, <...> воспроизведением народных поверий и обрядов»³⁰.

Концепции художественного перевода в отечественной науке не раз претерпевали изменения. В.Н. Комиссаров – один из крупнейших отечественных теоретиков – выделяет несколько лингвистических теорий перевода. Он отмечает, что «с точки зрения денотативной теории, художественный перевод – это процесс отображения при поддержке слов перевода денотатов, изображенных на языке оригинала»³¹. Семантическая теория раскрывает художественный перевод как «выявление сущности эквивалентных связей между содержанием подлинника и перевода»³². Сам В.Н. Комиссаров предлагает две классификации переводов, которые основываются на различных признаках жанрово-стилистической классификации. Он разделяет переводы на художественный и

³⁰ Любимов Н. Перевод – искусство. М.: Советская Россия, 1977. С. 53-54.

³¹ Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.

³² Там же.

информационный (или специальный, который включает материалы научного, делового, общеполитического, бытового характера, в которых преобладает информационная составляющая). Другой способ классификации – психолингвистический; он учитывает способ восприятия оригинала и создания текста и подразделяется на письменный и устный перевод.

Внутри каждого перевода встречаются различные его виды. Существует дифференциация произведений художественной литературы на авторские и фольклорные – это наиболее крупное разделение. Т.А. Казакова внутри художественного перевода выделяет переводы стихотворных текстов, перевод прозы и перевод фольклора³³.

Жанровая классификация подразумевает следующие виды переводов:

- прозаические: романы, повести, рассказы, драматические нерифмованные произведения и др.;
- поэтические: песни, стихи, оды, басни, рифмованные авторские сочинения и др.;
- фольклорные: сказки, баллады, песни, басни, стихи, пословицы и поговорки и др.

Таким образом, в художественном переводе к прозаическим текстам относят эпические и драматические нерифмованные произведения, к поэтическим текстам – рифмованные авторские эпические и драматические сочинения, к фольклорным – произведения народного творчества в поэзии и прозе. Такое деление позволяет переводчику определить характер работы с оригиналом.

По родовым признакам литературные произведения делятся со времен Аристотеля на триаду «эпос – лирика – драма». К эпическим относят исторические песни, поэмы, басни, сказки, рассказы, повести, романы, очерки и др. Лирика представлена произведениями, выражающими различные чувства, достигающие пафоса: ода (восторженные чувства поэта); сатира (негодование, возмущение

³³ Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. 544 с.

отрицательными сторонами жизни общества); элегия (грусть, неудовлетворенность жизнью). К драматургическим жанрам относят комедии, трагедии и драму.

Художественный перевод предъявляет к специалисту – независимо от того, переводит он драму, прозу или поэзию – требования глубокого понимания содержания и творческого поиска средств художественного воплощения образа. Наибольшую трудность в этой деятельности представляют драматургические поэтические произведения, так как сам поэтический язык сочинений имеет свои лексические, грамматические, стилистические особенности. Поэтому приемы и методы перевода прозы не всегда могут быть адекватно использованы при переводе стихотворного текста. Вместе с тем, отступая от буквального перевода первоисточника в целях сохранения образа, важно не создавать его «переложение»: это нарушает основополагающий принцип художественного перевода – передачу содержания с сохранением функционально-стилистических соответствий.

Наименее исследованный аспект художественного перевода – перевод драматургии. Постановка этой проблемы возникла в период активного развития шекспироведения в 1960-х годах, однако большинство исследований того времени посвящено литературной стороне драматических произведений. Мы исходим из того, что перевод драматургии – это особый вид художественного перевода, который носит дуалистический характер: в нем изначально заложено и литературное, и театральное начало. Иными словами, специфика драматургического перевода предполагает, что текст пьесы – это и литературный текст, но в то же время это текст, который должен отвечать законам сцены и режиссуры слова. Кроме того, чтобы перевод был полноценным, в нем должны быть сохранены взаимоотношения между общеязыковым и авторским текстом. Иными словами, то, что читатели первоисточника воспринимают как оригинал, должно восприниматься как оригинал и читателями перевода.

Исследователями не раз было подчеркнута: существуют особые требования к переводу драматургического произведения. Читательское и

зрительское восприятие имеют свою специфику, и эти различия обуславливают требования к драматургическому переводу. Режиссерами с XIX века по настоящее время отмечается важность естественности и простоты языка сценического диалога. Д.А. Олицкая справедливо отмечает: «Излишне литературный перевод может оказаться губительным для текста драмы, так как от переводчика, склоняющегося к поэтическим красотам, ритмике, лексической окрашенности текста может ускользнуть технология действия, необходимая для режиссуры»³⁴.

Переводчик оказывается перед дилеммой: литературно точный текст необходим для вдумчивого прочтения и восприятия материала режиссером и актером, а специфика коммуникации со слушателем требует трансформации текста, ориентированной на специфику восприятия из зала – однократную и мгновенную, «здесь и сейчас». Этим обусловлено разделение переводов на разные группы: предназначенные для публикации и дальнейшего чтения и для сценической редакции и постановки. Таким образом, драматургический текст раздваивается и принадлежит сразу двум семиотическим системам – литературе и театру.

Драматический текст для сцены впервые обозначил как самостоятельную проблему И. Левый. Он выделил четыре характеристики сценического диалога:

1. «удобопроизносимость», «удобопонятность», стилизованность речи как особенности сценического диалога;

2. сложность семантической структуры: сохранение стимулов к реакции актера (жесты, мимика, движения), ориентир на множественность адресатов (слушателей), т. е. включенность в несколько контекстов одновременно;

3. построение фразы как словесного действия, несущего «заряд сценической энергии (темп, ритм, интонация)»;

³⁴ Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19.

4. содержательность характеристики персонажей в сценическом диалоге³⁵.

Перечисленные особенности сценического диалога, подчеркивает И. Левый, должны составлять переводческую доминанту, предусматривающую будущую постановку. Это означает, что, с одной стороны, переводчик должен стремиться к точному воссозданию ведущей идеи произведения; с другой стороны – следовать принципу передачи тонкостей характеров, темпа, ритма, интонаций драматургического произведения для последующего его воплощения на сцене.

История театра знает множество случаев, когда тот или иной перевод обуславливал новую концепцию театральной постановки пьесы, становясь основой новаторского режиссерского решения спектакля. В этой связи интересно обратиться к воспоминаниям театроведа, профессора Алексея Вадимовича Бартошевича о Борисе Николаевиче Любимове при поступлении его в ГИТИС: «Речь шла о "Сирано де Бержераке" в "Современнике". Мы вдруг услышали мнение, прямо противоположное тому, что было принято в московских интеллигентных кругах, где, как мне до сих пор кажется, справедливо восторгались переводом Юрия Айхенвальда. Юный абитуриент вдруг стал говорить, что предпочитает старый перевод Щепкиной-Куперник. Причем начал приводить очень профессиональные аргументы»³⁶. Описанный в воспоминаниях А.В. Бартошевича эпизод относится к постановке в 1964 году пьесы Ростана в новом, специально для этого подготовленном переводе Ю. Айхенвальда (режиссеры – И. Кваша, О. Ефремов; Сирано – М. Казаков, И. Кваша; Роксана – Л. Гурченко, Л. Толмачева). Как отмечали критики, этот перевод «впитал воздух рубежных 1950–1960-х годов»³⁷. В результате «новый Сирано заговорил словами диссидента»³⁸, а текст Ростана был дополнен лирическими стихотворениями

³⁵ Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. С. 40–42; 178–179.

³⁶ Цит по: Любимов Б.Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное: В 2-х т. Т. 2. М.: РИТИ-ГИТИС, 2016. С. 3.

³⁷ Тропп Е. «Когда над землей зажжется рассвет»: «Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964) // Вопросы театра. 2009. № 1-2. С. 196.

³⁸ Там же. С. 191.

самого Айхенвальда. Не удивительно, что и сам спектакль, и новый перевод вызвали споры и неминуемое сравнение с переводом Щепкиной-Куперник. Как видно из воспоминаний А.В. Бартошевича, Б.Н. Любимов защищал достоинства классического варианта, что характеризует его не только как человека, имеющего «смелость настаивать на своем»³⁹ (как заметил по этому поводу Г.А. Заславский), но и как человека, который последовательно «отстаивает искусство классического реализма» (Н.А. Шалимова)⁴⁰.

История сценического воплощения пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» позволяет продемонстрировать значение перевода в постановке спектакля. Первый русскоязычный перевод пьесы был выполнен Щепкиной-Куперник еще в 1898 году и предназначался для бенефиса Л.Б. Яворской. Первая постановка пьесы в России состоялась в том же году, 10 февраля 1898 г., в петербургском театре «Литературно-артистического кружка» (театр Суворина). Непосредственное участие в работе над постановкой принимала и сама Щепкина-Куперник. Роль Сирано исполнил Я.С. Тинский, роль Роксаны – Л.Б. Яворская. В короткое время пьеса стала необычайно популярна. До революции спектакль шел в Харьковском театре (1898, Сирано – М.М. Петипа); Театре Корша (1900, режиссер – Н.Н. Синельников, Сирано – А. Соколовский); московском Камерном театре (1915, режиссер – А.Я. Таиров, Сирано – М.М. Петипа; Роксана – А.Г. Коонен) и др.

В 1938 году состоялся второй перевод пьесы Ростана, выполненный Вл. Соловьевым. Так на отечественной сцене появились уже два «Сирано». В декабре 1943 г. в газете «Известия» выйдет статья Т. Тэсс «Воскрешение Сирано», где она пишет: «В этом году пьесу Ростана показали на своих сценах два московских театра»⁴¹. Имеется в виду Театр им. Евг. Вахтангова, поставивший пьесу «Сирано де Бержерак» в Омске в 1942 г., – московская премьера спектакля состоялась 20 ноября 1943 г. (режиссер – Н. Охлопков; Сирано – Р. Симонов,

³⁹ Заславский Г.А. Испытание книгой. Рец.: Б.Н. Любимов «Век нынешний - минувшие века»: Избранное: в 2 т. / сост., ред. Е. Сизенко. М.: «Гитис», 2017 // Вопросы театра. 2017. № 3-4. С. 167.

⁴⁰ Шалимова Н.А. Просвещенное театроведение Бориса Любимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №4. С. 206.

⁴¹ Тэсс Т. Воскрешение Сирано // Известия. 1943. 24 дек. № 303 (8296). С. 4.

М. Астангов; Роксана – Ц. Мансурова); и Московский театр им. Ленинского комсомола, где 25 сентября 1943 г. также состоялась премьера пьесы Ростана (режиссер – С.Г. Бирман; Сирано – И.Н. Берсенева, Роксана – Т.К. Окуневская).

О вахтанговском спектакле рецензент напишет следующее: «У режиссера театра – Н. Охлопкова – щедрая выдумка. Ростановский стих превосходно одет – блеском, темпом, музыкой, жестом. Сцена щедро одарена красками. Замечателен жест, – актеры "подымают слова и дают им секунду посверкать между своими пальцами, точно это перстни". Ритм строг и вместе с тем свободен, – он сам рождается из музыки стиха, из красок, из движения, приданного строфе... Сирано Симонова устраивает просто пир остроумия, легкости, блеска»⁴². Совсем иной образ Сирано создает И. Берсенева в спектакле Бирман: «Этот человек больших страстей. Все "укрупнено" в нем. Там, где Сирано-Симонов нервничает, Сирано-Берсенева волнуется; там, где первый опечален, второй переживает трагедию»⁴³. В этом Т. Тэсс видит «спор о Сирано» (двадцать лет спустя об этом споре вспомнит И. Мягкова, отметив «бунтующее одиночество берсенева Сирано, фатоватого француза, но и Чацкого одновременно; горькое одиночество Сирано у Симонова, нежность и артистичность под грубоватой солдатской маской...»)⁴⁴.

Отмечая пиршество красок, роскошь сценографии в вахтанговском спектакле, Т. Тэсс подчеркивает лаконизм и строгость режиссерского решения Серафимы Бирман: «На скромной, тесной сцене театра им. Ленинского комсомола Бирман поставила спектакль строго, с мужественными интонациями... Спектакль выглядит совсем скромным рядом с пышной постановкой в театре им. Вахтангова. Но здесь начинается второй спор о Сирано...»⁴⁵. Вторым спором о Сирано, о котором упоминает Тэсс, – это два разных перевода пьесы, которые были положены в основу постановок. Рецензент поясняет читателям: «Сейчас существует два перевода "Сирано" – В. Соловьева и Т.Л. Щепкиной-Куперник. Театр им. Вахтангова выбрал перевод Щепкиной-Куперник и оказался прав. Соловьев

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Мягкова И. Испытание поэзией // Театр. 1965. № 4. С. 24.

⁴⁵ Тэсс Т. Воскрешение Сирано // Известия. 1943. 24 дек. № 303 (8296). С. 4.

чувствует язык сцены, он изобретателен и остроумен. Но в его переводе стихи Ростана упрощены, лишены романтической музыки. Т.Л. Щепкина-Куперник владеет этим оружием в полной мере»⁴⁶. Как видно из приведенного отрывка, выбор менее поэтичного перевода Соловьева обусловлен режиссерской задачей С.Г. Бирман. При этом рецензент отдает явное предпочтение старому переводу несмотря на то, что от современности его отделяет более сорока лет. И как бы это не показалось странным, в 1943 году, в разгар тяжелой войны, предпочтение, отданное переводу Щепкиной-Куперник, обосновывалось немеркнущей силой поэзии, романтического слова, полного надежды и красоты: «Это – невянувший, немеркнущий стих, гибкий, полный очарования. Он по-прежнему жив, как жива драматическая повесть о Сирано. Сейчас она звучит совсем молодо, – повесть о человеке мужества и чести, отважном воине, даже в последний свой час верившем в победу всего справедливого, прямого и достойного, что есть в мире»⁴⁷ – этими словами Т. Тэсс завершает свою рецензию.

Возвращаясь к спору, описанному в воспоминаниях А.В. Бартошевича, остается добавить, что Б.Н. Любимов оказался прав. Выбор российских театров – тому подтверждение: несмотря на то, что сейчас существует четыре перевода пьесы Ростана, «Сирано де Бержерак» в переводе Щепкиной-Куперник по-прежнему остается востребованным. Отметим лишь некоторые постановки: Малый театр (1983 г., режиссер – Р. Капланян, Сирано – Ю. Соломин; Роксана – Н. Корниенко); Театр им. Е. Вахтангова (2001 г., постановка – В. Мирзоев, Сирано – М. Суханов, Роксана – И. Купченко); Театр на Малой Бронной (2014 г., постановка – П. Сафонов, Сирано – Г. Антипенко, Роксана – О. Ломоносова); Центр театра и кино п/р Никиты Михалкова (2019 г., режиссер – И. Яцко, Сирано – Г. Иобадзе, Роксана – Е. Нестерова).

Премьера последнего упомянутого спектакля состоялась 6 марта 2019 года – в тот день, когда Сирано де Бержераку исполнялось 400 лет. Этой дате и 150-летию со дня рождения автора пьесы Эдмона Ростана создатели посвятили

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

свой спектакль. В интервью Е. Шаиной режиссер спектакля Игорь Яцко отметил, что выбрал перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник как проверенный временем и исходя из поэтичности текста: «Я обычно выбираю классические тексты, потому что знаю, что они бездонны, это глубокая вода. Мне нравится нырять и плавать в глубокой воде. А если брать современные тексты, они могут быть замечательными, но совершенно неизвестно, какая там глубина. Они не проверены временем, они отражают время как есть, в них есть современность, актуальность, сиюминутность, но они не выдержаны временем»⁴⁸. Привлекает внимание и озвученная И. Яцко театральная легенда о том, что Ф.Г. Раневская как-то сказала: «Для меня Сирано может говорить только словами Щепкиной-Куперник!» Отвечая на вопрос об особенностях выбранного варианта перевода и о том, какие правила он диктует театру, Игорь Яцко отметил: «Это не просто красивый и поэтичный текст, он очень энергичный, драматический»⁴⁹.

Выбор режиссера был по достоинству оценен рецензентами, назвавшими внимание к тексту пьесы одной из сильных сторон постановки. Е. Шаина отметила филигранную работу актеров со словом, позволяющую преодолеть «дистанцию времени» и по-новому воплотить замысел драматурга: «Пышный, фигурный, музыкальный, остроумный русский перевод Татьяны Щепкиной-Куперник 1898 года, выполненный разностопным ямбом, непросто для восприятия на слух, но со сцены он звучит легко и естественно. Актерам удастся "вытряхнуть" из перевода стихотворные излишества и пропустить текст через фильтр образа. Из слов здесь рождаются смыслы, ситуации, эмоции; слова формируют атмосферу и настроение. Артисты воссоздают не жизнь и реальность, а мир игры со своими особыми правилами. Они взаимодействуют скорее с текстом, чем с ролью, будто пародируют значения слов. С первых минут складывается впечатление, что все участники спектакля увлечены этой интересной игрой... Все с удовольствием втягиваются и в словесную дуэль,

⁴⁸ Шаина Е. «Каждый из нас – так или иначе Сирано». Интервью с режиссером Игорем Яцко [Электронный ресурс] <https://teatrto.ru/2022/06/08/kazhdyj-iz-nas-tak-ili-inache-sirano-intervyu-s-rezhissyorom-igorem-yaczko/> (дата обращения: 20.03.2023).

⁴⁹ Там же.

а поиск рифм кажется спонтанным, хотя текст давно заучен артистами наизусть»⁵⁰.

Таким образом, влияние драматургического перевода на постановку спектакля не вызывает сомнений. Выбирая тот или иной перевод, режиссер ориентируется прежде всего на собственный замысел. «Возраст» перевода, как и любого другого произведения искусства, не имеет принципиального значения, поскольку содержание пьесы актуализируется исходя из нравственных и эстетических запросов времени.

1.2 Путь к переводу: становление Т.Л. Щепкиной-Куперник как переводчика мировой драматургии

Прежде чем перейти к анализу переводческой деятельности Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник обратимся к рассмотрению тех жизненных обстоятельств, которые сформировали ее как переводчика драматургии. Большой интерес в изучении этой проблемы представляет автобиографическая проза писательницы.

Следует отметить, что обширное мемуарное наследие Щепкиной-Куперник как правило упоминается лишь в иллюстративном порядке и крайне редко становится самостоятельным предметом научного изучения. Исключение составляют вступительные статьи и комментарии А.Н. Сизова⁵¹ и И. Эвентова⁵², опубликованные в книгах Щепкиной-Куперник, изданных в 1950-х годах. Между тем, ценность этого мемуарного наследия не вызывает сомнений⁵³.

⁵⁰ Шаина Е. Сирано в театре и кино. Постановка Игоря Яцко в Центре Никиты Михалкова [Электронный ресурс] <https://teatrto.ru/2022/03/25/sirano-v-teatre-i-kino-postanovka-igorya-yaczko-v-centre-nikity-mihalkova/> (дата обращения: 20.03.2023).

⁵¹ Сизов А.Н. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре / Предисл. и примеч. А.Н. Сизова. М.: Детгиз, 1956. 158 с.

⁵² Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 3-20.

⁵³ Отчасти мы попытались восполнить этот пробел в статье: Любивая И.Ю. Своеобразие театральной мемуаристики Т.Л. Щепкиной-Куперник [Электронный ресурс] // Человек и культура. 2021. № 4. DOI:

Мемуары Щепкиной-Куперник генетически восходят к жанру литературной мемуаристики Серебряного века, ведущей тенденцией которого был поиск новых философских концепций мира и человека. Серебряный век стал эпохой больших художественных перемен, обусловленных стремлением обратиться к внутреннему миру человека и запечатлеть его в художественном творчестве. Этим во многом объясняется невероятная популярность жанра литературных мемуаров в начале XX века.

Однако стоит признать, что в исследовательской практике существует определенное недоверие к мемуаристике как источнику достоверных данных. И для этого есть определенные основания. В трудах исследователей мемуарного жанра не раз отмечалась субъективность авторской оценки, приводящая невольно (вследствие аберрации памяти мемуариста) или умышленно к недостоверности (искаженности) изложенной информации. Об этом, в частности, писала Л.Я. Гинзбург: «В мемуарах спорное и недостоверное объясняется не только несовершенной работой памяти или умышленными умолчаниями и искажениями. Некий фермент "недостоверности" заложен в самом существе жанра. Совпасть полностью у разных мемуаристов может только чистая информация (имена, даты и т. п.)»⁵⁴. При рассмотрении театральной мемуаристики слова Гинзбург находят свое подтверждение. У каждого мемуариста есть свой собственный авторский стиль, которому присуща определенная манера изложения, своя система образов. Вслед за Гинзбург, можно отчасти признать, что мемуаристика может быть маргинальна за счет свободы от четких правил, однако это придает мемуарному жанру и экспериментальную новизну, где историческое и «человеческое» существуют едино.

Безусловно, важную роль играет сам автор, так как события, описанные в мемуарах, предстают как субъективно значимые. Это особенно отчетливо прослеживается в театральной мемуаристике, когда мемуарист дает оценку

10.25136/2409-8744.2021.4.36299 URL: https://nbpublish.com/Hbrary_read_article.ptp?id=36299 (дата обращения: 20.11.2022).

⁵⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отделение, 1977. С. 9-10.

актерской игре и / или режиссерской работе. Иными словами, автор выделяет на уровне своих ощущений важные моменты в жизни и творчестве (объект исследования), демонстрируя при этом свое эмоциональное отношение и к объекту речи, и к читателю. В контексте сказанного несомненный интерес представляет мемуарная деятельность Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник как малоисследованная область ее творчества.

Мемуары Щепкиной-Куперник содержат уникальные факты о великих людях искусства и театральных событиях рубежа XIX и XX веков. По ее воспоминаниям можно восстановить не только психологический, но и пластический портрет корифеев русского театра, что представляет несомненный интерес для театроведческих исследований. Воссоздание деталей театрального быта, проникновенный анализ игры актеров, свидетельства о культурных контактах – все это делает мемуары Щепкиной-Куперник бесценным материалом, способствующим изучению российского театрального искусства.

Как справедливо отметил А. Тартаковский, в мемуарной литературе можно увидеть переломные этапы умственного развития личности, понимания ею «себя в мире» и «мира в себе»⁵⁵. Исследуя мемуары Щепкиной-Куперник, мы можем проследить эти этапы, свидетельствующие об активной вовлеченности автора в культурный процесс. В книгах воспоминаний Щепкиной-Куперник нашел отражение и ее путь как переводчика драматургии, что представляет несомненный интерес для исследования нашей темы. В этом смысле особого внимания заслуживают автобиографические мемуары Щепкиной-Куперник, которые вошли в сборник «Разрозненные страницы», посвященные литературному пути автора, где Татьяна Львовна делится с читателями своими воспоминаниями и размышлениями, а также событиями, которые привели ее в мир театра и литературы⁵⁶.

⁵⁵ Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35-54.

⁵⁶ Щепкина-Куперник Т.Л. Разрозненные страницы / Сост. и подготовка текстов Н. Селихова. М.: Худож. лит., 1966.

Т.Л. Щепкина-Куперник росла в окружении корифеев Малого театра, в обстановке высокого искусства и литературы. Ее отец – Л.А. Куперник, известный юрист, человек широкого кругозора и большой культуры, играл на сцене, переписывался с Л.Н. Толстым, встречался с П.И. Чайковским. Мать – О.П. Щепкина, внучка М.С. Щепкина, училась музыке у Н.Г. Рубинштейна.

В 1891 году в восемнадцатилетнем возрасте Т.Л. Щепкина-Куперник была принята в театр Корша. Выступая в амплуа «инженю» в сезоне 1892–1893 гг., она играла героинь второго плана и была тепло встречена театральной критикой. «Московские ведомости» писали: «Дебютировавшая <...> на сцене театра Корша г-жа Щепкина <...> выказала недюжинный талант и много природных качеств для приобретения успеха на сцене... Вся роль... была прекрасно передана дебютанткой, вызвавшей игрой всеобщее одобрение»⁵⁷. Положительный отзыв был опубликован и в газете «Русские ведомости»: «В одноактной пьесе г. Карнеева "Откликнулось сердечко" в роли веселенькой резвухи Нины, с большим успехом дебютировала г-жа Щепкина, правнучка знаменитого артиста. Полная неподдельной веселости и оживленная игра молоденькой дебютантки произвела весьма шумное одобрение публики»⁵⁸. Проработав в театре один сезон, Щепкина-Куперник оставила сцену.

В 1894 году она отправилась в путешествие по городам Европы, а два года спустя, в 1896 году поступила в Лозаннский университет, где посещала лекции по западноевропейской литературе и занималась изучением литературных языков Западной Европы⁵⁹.

Огромную роль в судьбе и творчестве Т.Л. Щепкиной-Куперник сыграла встреча с французским драматургом Э. Ростаном. Они познакомились во Франции в 1894 г. Дальше события развивались стремительно. В том же году Щепкина-Куперник перевела на русский язык пьесу Ростана «Романтики», проявив себя уже

⁵⁷ Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. Мемуары московской фифы. М: АСТ, 2015. С. 82.

⁵⁸ Там же. С.35.

⁵⁹ См. подробнее: Любивая И.Ю., Королькова Н.Е. Феномен личности Т.Л. Щепкиной-Куперник в контексте театрального процесса конца 19 века – первой половины 20 века // Философия и культура. 2020. № 6. [Электронный ресурс] URL: https://nbpublish.com/Hbrary_read_article.php?id=33305 (дата обращения: 20.01.2023).

в 20-летнем возрасте как блестящий переводчик драматургии. А уже в конце декабря 1894 г. в московском Театре Корша пьеса «Романтики» была впервые поставлена в России. Воспоминания об этой премьере сохранились в мемуарах переводчицы: «Изящные декорации, красивая музыка, лунный свет, костюмы, скопированные с картин Ватто, пришлись по душе московской публике; спектакль был большой победой для театра Корша. Пьеса имела... "прекрасную прессу", обошла все русские театры»⁶⁰. Перевод пьесы Ростана был высоко оценен А.П. Чеховым: «Переведенная ею [Т.Л. Щепкиной-Куперник] пьеса "Романтики" оказалась очень хорошей. Перевод изящный»⁶¹, – как и спектакль, который Чехов рекомендовал посмотреть Суворину⁶².

Изучение мемуарной прозы Щепкиной-Куперник дает основание полагать, что первым и главным ее театральным увлечением являлось творчество Шекспира. Свою встречу с творчеством английского драматурга она подробно описала в статье «О переводах Шекспира», опубликованной в 1940 г. в журнале «Искусство и жизнь»:

«Мое знакомство с Шекспиром началось рано, с детства. Первой меня познакомила с ним наша великая артистка М.Н. Ермолова. Ребенком я увидела ее в роли Офелии в "Гамлете". Шекспировский образ облечен для меня в плоть и кровь... Для меня Ермолова открыла новый мир, который властно заставил меня забыть детские сказки и много лет жить исключительно в атмосфере Шекспира... Продолжала знакомиться с ним на сцене Малого театра: вместе с Ермоловой переживала страдания гордой и чистой невинно оклеветанной Имогены, была свидетельницей "чуда", когда Ермолова – Гермiona сходила с пьедестала и из мраморной статуи превращалась в живую женщину, присутствовала при блестящем поединке остроумия и любви между Катариной и Петручио (Федотовой и Ленским) в "Укрощении строптивой", видела вместе с влюбленными волшебные

⁶⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 107.

⁶¹ А.П. Чехов – М.П. Чеховой. 25 дек. 1894 г. Мелихово // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1977. Т. 5. Март 1892-1894. С. 349.

⁶² Там же. Т. 6. М., 1978. С. 44.

сны под дубом Титании в "Сне в летнюю ночь"... Постепенно я пересмотрела и перечитала все, что только возможно было»⁶³.

Невозможно пропустить тот факт, что именно М.Н. Ермолова во многом поспособствовала формированию творческих вкусов и ориентиров Щепкиной-Куперник. После просмотра «Гамлета» в Малом театре, где Ермолова играла роль Офелии, Щепкина-Куперник погрузилась в изучение творчества английского драматурга и его воплощения на сцене. Она пересмотрела все постановки Шекспира в Малом и в Художественном театрах. Учитывая, что Ермолова в судьбе и становлении театральных предпочтений Щепкиной-Куперник сыграла одну из ключевых ролей, рассмотрим, как воплотился образ великой актрисы в мемуарном наследии писательницы.

В мемуарном жанре пластический портрет является одним из средств характеристики, используемых наряду с такими средствами, как описание обстановки, быта, взаимодействие со второстепенными персонажами. В результате формируется живой образ, который помогает, в данном случае, воспроизвести типаж актера. Детализированность словесного портрета – особая черта мемуарного творчества Щепкиной-Куперник, которая помогает проследить связь телесного и духовного. Для читателя открывается психологический тип личности, отношение к обществу и миру в целом, ценностные и эстетические взгляды. Безусловно, это бесценные факты истории, которые могут лечь в основу научного дискурса историков театра, собирающих порой по крупицам информацию о людях и спектаклях давно ушедшей эпохи. Столь подробные описания деталей могут помочь исследователям получить представление о театральной повседневности, которая имеет свою специфику в разные эпохи, а также об ярчайших ее представителях.

В этом смысле показательны фрагменты воспоминаний Щепкиной-Куперник о ее впечатлениях от игры Ермоловой. Важнейшей деталью литературного портрета Ермоловой, созданного Щепкиной-Куперник, являются глаза актрисы,

⁶³ Щепкина-Куперник Т.Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10–11.

описание которых позволяет автору не только воссоздать внешний облик, но и запечатлеть незаурядное драматическое дарование. По словам Щепкиной-Куперник, «...даже пустые и плохие пьесы В. Александрова в ее исполнении преображались – она везде умела найти правду жизни и отыскать "человеческое". Ходульные фразы делались в ее устах искренними, сентиментальность претворялась в чувство, риторика – во вдохновение»⁶⁴. Подробное описание эмоционального состояния актрисы на сцене и «за кулисами», представленное на страницах мемуаров, дает представление о том, насколько Ермолова отдавала себя сцене.

Наиболее полно образ великой актрисы представлен в книге Щепкиной-Куперник «Ермолова», которая вышла в свет в 1940 году. Особую ценность в этом издании представляют письма самой Марии Николаевны (по словам Щепкиной-Куперник, «письма скажут о ней больше всех рассказов»). Автор отразила все стороны жизни великой актрисы с подробным описанием ее творческого пути, неразрывно связанного с историей Малого театра, в котором Ермолова прослужила всю жизнь.

В главе, посвященной работе Ермоловой над ролью, Щепкина-Куперник обозначила главный принцип творческого метода актрисы, который заключался в том, что она искала «внутреннего оправдания образа, не правдоподобия, а художественной правды, которая захватывала зрителя... Ермолова шла всегда от синтеза к анализу, а не наоборот»⁶⁵. Это в полной мере отражало принципы реалистической школы игры. Малый театр являлся первым театром в России, на сцене которого зрители впервые увидели реалистическую игру актеров, основоположником которой был М.С. Щепкин. Заветы Щепкина молодым актерам впоследствии были положены в основу системы К.С. Станиславского. Этот факт, а также внимание автора к методам работы актеров придает воспоминаниям Щепкиной-Куперник особую театроведческую ценность.

⁶⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Ермолова. М.: Искусство, 1972.

⁶⁵ Там же. С. 124-125.

Представляет несомненный интерес сравнение Марии Ермоловой с Сарой Бернар и Габриэль Режан, которые автор мемуаров сделала на основании собственных наблюдений. Для Щепкиной-Куперник было чрезвычайно важно уловить детали существования актера не только на сцене, но и в жизни. Поэтому, когда ей удавалось лично встречаться с теми, кого она видела на сцене, она старалась уловить все субъективно-значимые детали. К великому удивлению Щепкиной-Куперник, Сара Бернар ее разочаровала, показавшись фальшивой: «Я вглядывалась в нее с любопытством: ее лицо показалось мне страшным. Не потому, чтобы оно было некрасиво, нет, – она была очень интересна, даже обаятельна, несмотря на грим, но выражение этого лица было до такой степени все познавшее, во всем разочаровавшееся, кроме самой себя. Все страсти наложили свою печать на это лицо, и все прошли мимо, оставив только неудовлетворенность и страх за уходящую молодость. Можно было поклясться, что душа у этой женщины отсутствует: вместо нее – страстное честолюбие, жажда власти и успеха – и больше ничего»⁶⁶. Так Щепкина-Куперник описала Сару Бернар, когда встретила с ней в доме Эдмона Ростана после спектакля «Принцесса Греза», которую он для нее написал.

Противоположного мнения осталась она об актрисе Габриэль Режан после посещения спектакля «Заза» с ее участием. Режан развивала в то время реалистический принцип игры на сцене, что было близко Татьяне Львовне. По словам Щепкиной-Куперник, Режан ей напомнила Ермолову, которая «защищала своих героинь»: «...видела Режан в "Заза", этой сентиментальнейшей пьесе из жизни кафешантанной певички, с мещански добродетельным концом, и удивлялась тому, как она из этой дребедени сделала живую жизнь, глубокую и трогавшую»⁶⁷. Сравнение Режан в роли кафешантанной певички действительно перекликается с описанием упомянутой выше роли Ермоловой в пьесе Александра.

⁶⁶ Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни: мемуары московской фифы. М.: АСТ, 2015. С. 105.

⁶⁷ Там же. С. 102.

В мемуарах Щепкиной-Куперник отчасти раскрывается творческая лаборатория Ермоловой: Мария Николаевна любила путешествовать, посещала за границей музеи, привозила репродукции, особенно любила представителей итальянского Возрождения. Вероятно, ее наблюдения за шедеврами мирового искусства и помогали ей каким-то образом найти «ключ» к пластической выразительности роли. Точно также и для самой Щепкиной-Куперник путешествия в страны Европы становились не просто источником вдохновения, но и необходимым жизненным материалом, способствующим точной и тонкой передаче образного строя произведений мировой драматургии.

Немаловажное значение имеют воспоминания Щепкиной-Куперник о ее поездках в Англию и Испанию, которые выделены автором в отдельные главы. Эти фрагменты вызывают особый исследовательский интерес, памятуя о переводческой деятельности автора мемуаров. Чувственно и проникновенно описана родина Шекспира город Стратфорд, автор называет его «сплошным цветущим садом», в котором розы свешиваются через заборы и увивают крыльца белых коттеджей. На страницах мемуаров наглядно предстает облик домов шекспировской эпохи с коричневой черепицей, «с огромными каминами и с крючками внутри для подвешивания котелков»⁶⁸.

О поездке в Англию Щепкиной-Куперник подробно пишет и в статье «О переводах Шекспира». Знакомство с этими строками позволяет понять степень погруженности автора в культурологические детали эпохи:

«Стратфорд на Эвоне – один из поэтичнейших городков Англии ... В воде отражаются величественные очертания построенного в готическом стиле Шекспировского музея ... Вот белый с коричневыми балками дом, где родился Шекспир. Вот школа, где он учился... Шекспир, как установлено, последние годы своей жизни провел в родном Стратфорде, занимаясь преимущественно садоводством ... Там он собственноручно посадил первое тутовое дерево в Англии. Сохранился в прежнем виде... домик невесты Шекспира – Анны Хатауэй; в саду

⁶⁸ Там же. С. 427.

коттеджа благоговейно возвращают все цветы, о которых где-либо упоминал Шекспир в своих произведениях. Я ходила по улицам, и каждый мальчуган, встречавшийся мне, казался "школьником, с книжной сумкой, с лицом румяным", о котором говорит Жак-меланхолик... Хозяйка гостиницы представлялась мне говорливой мисс Кункли, а прозрачная нежность девичьих лиц вспоминала скоромную Анну Педж или шаловливую Целию...»⁶⁹.

Описание шекспировских мест в мемуарном наследии Щепкиной-Куперник демонстрирует пытливость ее взгляда, степень эмоциональной вовлеченности, ее воспоминания отличает пристальное внимание к деталям, каждая из которых становится самоценна. Учитывая это, не вызывает удивление признание Щепкиной-Куперник о том, что после поездки в Стратфорд первым и главным ее желанием было незамедлительно приступить к переводам Шекспира.

Столь же эмоциональны и трепетны страницы, посвященные испанским путешествиям Щепкиной-Куперник. В мемуарных записях она описывает улицы Мадрида, одновременно проводя параллель с пьесой «Девушка с кувшином» Лопе де Веги, рассказывает про Толедо, про Аранхуэс с его воздушными балконами, живописует атмосферу испанского быта. Тонкое восприятие культурологических особенностей, внимание к деталям позволяют мемуаристу создать живой образ города, страны. Страноведческие наблюдения и искусное воссоздание живой атмосферы места свидетельствуют не только о развитой эмпатии, но и о значительном культурном багаже, который несомненно способствовал переводчице в работе с драматургией испанских драматургов.

В своих воспоминаниях и «заметках на полях» Щепкина-Куперник запечатлела большой опыт общения с представителями русского и зарубежного театра. Насыщенная творческая жизнь, постоянное желание познавать все новое, вероятно, объясняют эмпатичное отношение автора к окружающим людям. Умелое представление читателю повседневной жизни на фоне значимых культурных событий (это и встречи с крупнейшими деятелями культуры, и театральные

⁶⁹ Щепкина-Куперник Т. Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10–11.

премьеры, и актерские дебюты и т. д.) – одна из основных черт мемуарного творчества Щепкиной-Куперник. Отдельные части мемуарных заметок Щепкиной-Куперник об актерах, режиссерах и спектаклях приобретают оттенок рецензии на спектакль и выступают яркими свидетельствами живого течения времени.

Особенность мемуаров Щепкиной-Куперник заключается в умении акцентировать внимание читателя на деталях творчества, воссоздавая то или иное событие. Просто и подробно Щепкина-Куперник преподносит читателю атмосферу спектакля, пластику, сценографию, музыкальное оформление, что невольно рождает перед глазами живую картину происходящего. Своему умению быть предельно внимательной не только к общему облику объекта, но и к деталям Татьяна Львовна обязана не только страстной любви к театру, но и личному актерскому опыту. Работая в театре Корша в качестве актрисы, она смогла увидеть профессию изнутри. Она не понаслышке знала, что из себя представляет разбор пьесы, работа над ролью, существование на сцене. Этим и объясняется та утонченность восприятия, с которой Щепкиной-Куперник удалось запечатлеть события театральной и культурной жизни на страницах книг воспоминаний, – автор отражала их сквозь призму собственного опыта.

Для полного понимания личности Щепкиной-Куперник как переводчика мировой драматургии и автора собственных пьес нельзя не упомянуть о ее дружбе с А.П. Чеховым. История взаимоотношений Чехова и Щепкиной-Куперник уже не раз становилась предметом исследований⁷⁰. Описывая историю их взаимоотношений, Дональд Рейфилд справедливо заметил: «Для чеховедов она – один из самых интересных и интимных собеседников Антона Павловича»⁷¹. Важнейшим источником в изучении этого вопроса до сих пор остаются мемуары

⁷⁰ Михайлова М.В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 206-209; Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т. Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Nom 16. № 1. С. 56–59; Скибина О.М. Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А.П. Чехов) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2018. Т. 2. № 2. С. 129-140 и др.

⁷¹ Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 5.

Щепкиной-Куперник, на страницах которых она создала многогранный портрет Чехова – гражданина, философа, драматурга.

Воспоминания Щепкиной-Куперник сохранили ценные свидетельства об истории создания драматургических произведений Чехова. В Мелихово, где она не раз бывала, была написана «Чайка»; Щепкина-Куперник описала историю первой читки «Чайки», запечатлев неоднозначную реакцию театрально-художественной среды, а также отразив источники жизненных впечатлений автора; она описала историю первой постановки пьесы в Художественном театре 17 декабря 1898 г. (после премьеры Щепкина-Куперник поддержала автора, написав ему следующие строки: «...на сцене было что-то поразительное: шла не пьеса – творилась сама жизнь. <...> Здесь все было ново, неожиданно, занимательно. Словом – жизнь, как она есть, потрясающая драма»⁷²).

Воспоминания Щепкиной-Куперник сохранили многие ценные свидетельства об отношении Чехова к ней и к ее творчеству: «Он поставил у себя на камине мой портрет в бальном платье и с веером и на нем написал: "Lisez Scherkin-Coupernic!" ("Читайте Щепкину-Куперник!") <...> Звал меня "великая писательница земли русской"..."⁷³.

Ценным документальным свидетельством дружбы и творческих взаимоотношений Чехова и Щепкиной-Куперник является известный снимок, сделанный в 1893 г. в Фотографии Трунова (Рисунок 1).

Щепкина-Куперник писала об истории этой фотографии: «К Трунову повез нас Куманин, снимавший нас для "Артиста". Снимались мы все вместе и порознь, наконец решено было на память сняться втроем. Мы долго усаживались, хохотали, и когда фотограф сказал "смотрите в аппарат", – А. П. отвернулся и сделал каменное лицо, а мы все не могли успокоиться, смеясь, приставали к нему с чем-то – и в результате получилась такая карточка, что Чехов ее окрестил "Искушение св. Антония"»⁷⁴.

⁷² Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 656.

⁷³ Там же. С. 318.

⁷⁴ Там же. С. 22.



Рисунок 1 – Т.Л. Щепкина-Куперник, Л.Б. Яворская, А.П. Чехов.
Почтовая карточка, 1893 г. Общественное достояние.

В мемуарных свидетельствах большую роль играют мелкие детали, которые подчас ускользают от исследовательского внимания. В процитированном выше отрывке важно отметить существенную подробность: Ф.А. Куманин, о котором упоминает Щепкина-Куперник, – книгоиздатель, готовивший для журнала «Артист» миниатюрные издания с портретами авторов, а групповой снимок был сделан вкуче с индивидуальными портретами для книги с названием «Между прочим», вышедшей в 1894 г. Это издание объединило под одной обложкой произведения нескольких авторов, книга открывалась (!) рассказом Т.Л. Щепкиной-Куперник «Барю, листки из дневника», а на втором месте шел рассказ А.П. Чехова «Красавицы». Таким образом, у Чехова и Щепкиной-Куперник была и совместная публикация.

Воспоминания Щепкиной-Куперник «О Чехове» впервые были опубликованы в 1925 г., позднее она их неоднократно перерабатывала и дополняла

(существуют редакции 1947 и 1952 гг.). Это свидетельствует о том, что личность и творчество А.П. Чехова были предметом размышлений Т.Л. Щепкиной-Куперник на протяжении всей ее жизни. И это неудивительно. В 1944 году в одном из писем к Татьяне Львовне Д.И. Заславский справедливо заметил: «Все мы сейчас перечитываем Чехова. Вы испытали в жизни большое счастье, были его другом. В его письмах к Вам такая чеховская нежность. Это поистине – орден Чехова, и Вы носите его с достоинством»⁷⁵.

Резюмируя, стоит отметить, что знакомство с мемуарами Щепкиной-Куперник и знание ее биографии способствует пониманию ее становления как переводчика мировой драматургии. Большая любовь к театру и опыт работы на сцене вне всяких сомнений способствовали ее становлению как мастера драматургического перевода. «В ней слились несколько редких качеств. Она с детских лет владела стихом и поэтическим чувством слова, имела выраженную способность к изучению иностранных языков и постоянно находилась в кругу общения с актерами, режиссерами и драматургами, что в дальнейшем способствовало более глубокому пониманию законов сцены»⁷⁶. Синтез этих качеств и творческий коммуникативный опыт позволили Т.Л. Щепкиной-Куперник мастерски выполнять переводы мировой классической драматургии для русской сцены.

В своих воспоминаниях, характеризуя свой жизненный путь, она сформулировала это так: «В театре нужна мне была не я – актриса, а я – автор. И с тех пор я высшей радости и не знала, и посвятила себя главным образом драматургии и литературе»⁷⁷.

⁷⁵ Письмо Д.И. Заславского Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 574.

⁷⁶ Любивая И.Ю., Королькова Н.Е. Феномен личности Т.Л. Щепкиной-Куперник в контексте театрального процесса конца 19 века – первой половины 20 века // *Философия и культура*. 2020. № 6. [Электронный ресурс] URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33305 (дата обращения: 20.01.2023).

⁷⁷ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. *Дни моей жизни*. М.: Захаров, 2005. С. 88.

1.3 Мастерство драматургического перевода Т.Л. Щепкиной-Куперник: сопоставительный анализ

Т.Л. Щепкина-Куперник показала исключительный талант в области поэтических переводов мировой драматургии, хотя и имела опыт перевода пьесы К. Гольдони «Самодуры», написанной в прозе. Переводческому перу Щепкиной-Куперник принадлежат около 60 пьес западноевропейских классиков, пик создания которых пришелся на послереволюционный период. В частности, ею были выполнены переводы произведений Ростана, Лопе де Веги, Уильяма Шекспира, Педро Кальдерона, Джона Флетчера, Жана Батиста Мольера, Карла Гольдони, Карло Гоцци, Виктора Гюго, Ричарда Бринсли Шеридана, Тирсо-де-Молина, Генриха Гауптмана.

К исследованию специфики драматургических переводов Щепкиной-Куперник в разное время обращались многие исследователи. С.С. Мокульский в статье 1957 г. «Мастер драматического перевода» подробно проанализировал специфику и эволюцию переводческих принципов Т.Л. Щепкиной-Куперник на примере наиболее значительных драматургических переводов, выполненных ею в разное время. Важно отметить, что в своей статье С.С. Мокульский ссылался на мнение выдающего советского шекспироведа А.А. Смирнова, который высоко ценил переводы пьес Шекспира Щепкиной-Куперник. Он отмечал «внимание к выразительности, темпам, самому рисунку шекспировской речи», умение переводчицы, «не жертвуя ничем существенным и не делая речь тяжеловесной... уложить текст в равное число строк, многое передав точнее и воспроизведя всю языковую энергию подлинника»⁷⁸. Профессор Смирнов дал высокую оценку Щепкиной-Куперник за то, что в своем переводе «Венецианского купца», и в особенности в сцене шуточной ссоры между Бассанио и Порцией в пятом действии, она «захотела и отлично сумела передать ажурную ткань

⁷⁸ Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. С. 458.

шекспировского текста»⁷⁹, что, по мнению ученого, значительно поднимает ее перевод над старым переводом П.И. Вейнберга, который «кажется необыкновенно плоским и прозаичным»⁸⁰.

В отечественной науке наиболее исследованы переводы пьес Э. Ростана, выполненные Щепкиной-Куперник. К этому вопросу в своих работах обращаются И.Б. Гуляева⁸¹, В.А. Луков⁸², А. Михайлов⁸³, Д.С. Яровенко и др. А.В. Гарамян в своем труде анализирует особенности воссоздания Щепкиной-Куперник субъективно-комического эффекта в комедиях У. Шекспира⁸⁴.

Особый интерес представляет исследование Д.С. Яровенко, в котором доказан ряд важных для переводческой деятельности Щепкиной-Куперник позиций. В частности, в своей диссертации Яровенко приходит к следующим выводам:

1. «Обращение Щепкиной-Куперник к переводам пьес Э. Ростана обусловлено личным знакомством автора и переводчика, совпавшими миропониманием и творческими устремлениями, а также угадыванием переводчицей потребности в привнесении неоромантического типа героя и образности драматургии Ростана в национальный культурный контекст»⁸⁵;

2. Важными «принципами Щепкиной-Куперник в период становления ее как профессионального переводчика явились стремление приблизить тексты к национальному культурному коду и намерение выделить один семантически

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Гуляева И. Б. Драматургия Ростана в восприятии русской критики: автореферат дис. ... кан. филол. наук: 10.01.10. Москва, 1997. 24 с.; Гуляева И.Б. Новая жизнь «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах. Ярославль: Северный край, 2009. С. 705-710.

⁸² Луков Вл.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2003. 268 с.; Луков Вл.А. Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. 254 с.

⁸³ Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. С. 7-24.

⁸⁴ Гарамян А.В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий. Дисс. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2004. 169 с.

⁸⁵ Яровенко Д.С. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии (Театр Ростана) Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 11-12.

значимый фрагмент, который оказывается квинтэссенцией смысловой нагрузки и лейтмотивом произведения»⁸⁶;

3. Исследователь выявила достаточно вольное обращение Щепкиной-Куперник к оригинальным текстам: «в переводах возникают поэтические образы, формирующие в русском сознании собственный вариант мифов»⁸⁷;

4. Яровенко приходит к выводу о том, что неоромантическая эстетика, «акцентированная посредством переводов Щепкиной-Куперник, оказалась востребована культурной средой конца XIX – начала XX в. и нашла отражение в творчестве представителей русского модернизма»⁸⁸.

Однако анализ источников показывает, что в настоящее время остаются недостаточно изучены особенности драматургических переводов Щепкиной-Куперник как текстов, предназначенных для сценического воплощения, т. е. учитывающих специфику сценического диалога, а также темп, ритм, пластичность высказывания, режиссуру слова и т. д. Скорее к исключениям относятся работы Е.Э. Тропп, посвященные сценическому воплощению переводов «Сирано де Бержерака» Э. Ростана⁸⁹.

Обращаясь к анализу драматургических переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник, в первую очередь, стоит отметить, что пьесы в ее переводе востребованы во многих российских театрах. Не претендуя на полноту информации, приведем сведения о премьерных показах пьес западноевропейских драматургов за последние десять лет (Таблица 1).

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Яровенко Д.С. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии (Театр Ростана) Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 11-12.

⁸⁹ Тропп Е.Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Тропп Евгения Эдуардовна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. Санкт-Петербург, 2010. 23 с.; Тропп Е.Э. Русский Сирано // Театральная жизнь. 2008. № 3. С 44-46 и др.

Таблица 1 – Постановки пьес западноевропейских драматургов в переводах Щепкиной-Куперник в российских театрах (2013 – 2023 гг.)⁹⁰

Пьесы западноевропейских драматургов в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник							
К. Гольдони «Самодуры»		Кальдерон «Дама-невидимка»	Э. Ростан «Сирано де Бержерак»	Э. Ростан «Романтики»	Ж.-Б. Мольер «Мнимый больной»	К. Гоцци «Зобеида»	К. Гоцци «Чудовище»
Премьеры в российских театрах	Новосибирский драматический театр «Старый дом» Премьера: 2018 Режиссер: Антон Безъязыков	Комсомольский-на-Амуре драматический театр Премьера: 2014 Режиссер: Андрей Лапиков	Мытищинский районный театр драмы и комедии «ФЭСТ» Премьера: 2017 Режиссер: Рената Сотириади	Ирбитский драматический театр имени А.Н. Островского Премьера: 2015 Режиссер: Леван Допуа	Омский государственный драматический театр «Пятый театр» Премьера: 2016 Режиссер: Георгий Цнобиладзе	Российский академический молодежный театр Премьера: 2019 Режиссер: Олег Долин	Калининградский областной драматический театр Премьера: 2016 Режиссер-постанов: Вячеслав Виттих
	Государственный драматический театр «На Васильевском» (Санкт-Петербург) Премьера: 2017 Режиссер: Владимир Туманов		Московский драматический театр На Малой Бронной Премьера: 2014 Режиссер: Павел Сафонов		Калининградский областной драматический театр Премьера: 2016 Режиссер: Никита Гриншпун		

Премьеры в российских театрах			Центр театра и кино п/р Никиты Михалкова Премьера: 2019 Режиссер: Игорь Яцко		Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова Премьера: 2016 Режиссер: Сильвиу Пуркарете		
					Московский областной театр драмы и комедии (Ногинск) Премьера:		

⁹⁰ Сведения представлены на основании данных, приведенных на сайте литературного агентства «Агентство ФТМ, Лтд», работающего в сфере соблюдения авторских прав: URL: <http://www.litagent.ru/clients/theatrtrans/773/1> (дата обращения: 20.01.2023).

					2015 Режиссер: Вера Анненкова		
					Государственный Русский драматический театр г. Стерлитамак Премьера: 2014 Режиссер: Людмила Исмайлова		

Как следует из данных, представленных в Таблице 1, за последние десять лет в российских театрах состоялось не менее четырнадцати постановок пьес западноевропейских драматургов в переводах Щепкиной-Куперник (без учета пьес Шекспира, данные о которых представлены в Таблице 2). Наиболее популярными из них являются ставшие неотъемлемой частью классического репертуара пьесы: «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера (5 спектаклей), «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (3 спектакля), «Самодуры» К. Гольдони (2 спектакля). В двух театрах представлены пьесы К. Гоцци. Предваряя анализ востребованности драматургических переводов Щепкиной-Куперник, скажем чуть подробнее об одном из этих спектаклей.

В 2019 году театр РАМТ представил «Зобеиду» Карло Гоцци в постановке Олега Долина. Спектакль играется в Театральном дворе, где зрительские места расположены под открытым небом, тем самым погружая зрителей в условия площадного итальянского театра. Актеры находятся в одном шаге от зрителей. Безусловная заслуга Щепкиной-Куперник состоит в ярчайшем лингвистическом колорите перевода как важнейшей составляющей к пониманию всей пьесы. Персонажи пьесы не изъясняются, а вступают в живые диалоги между собой. Подтверждением тому может служить высказывание театроведа Вадима Щербакова, которое он приводит в своей рецензии на данный спектакль: «Хлопок раскрывающегося веера, и бурным потоком нарядных рифм Щепкиной-Куперник слегка безумная Зобеида Анастасии Волынской начинает праздник»⁹¹. Очень точно

⁹¹ Щербаков В. Самый театральный театр // Вопросы театра. Proscenium. 2019. № 3/4. С.13.

подмечена деталь относительно «нарядных рифм», так как для переводчицы именно рифмы были одной из важных составляющих сценического перевода. Изящество стиха явилось отличительной чертой Щепкиной-Куперник в переводах мировой драматургии. Об этом писал еще С.С. Мокульский: «Переводческая работа Т.Л. Щепкиной-Куперник находилась в тесной связи с ее оригинальным творчеством. Будучи поэтессой, наделенной даром необыкновенной легкости, гибкости и изящества в искусстве слагания стихов, Щепкина-Куперник проявила все особенности своего поэтического дарования также и в области художественного перевода»⁹².

В Таблице 2 представлены сведения о постановках в российских театрах шекспировских пьес в переводе Щепкиной-Куперник за последние десять лет.

Таблица 2 – Постановки пьес Шекспира в переводе Щепкиной-Куперник в российских театрах (2013 – 2023 гг.)⁹³

Пьесы Шекспира в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник					
	«Как вам это понравится?»	«Зимняя сказка»	«Король Лир»	«Сон в летнюю ночь»	«Ромео и Джульетта»
Премьеры в российских театрах	Омский государственный драматический театр «Пятый театр» Премьера: 2014 Режиссер: Александр Коручеков	Рязанский театр для детей и молодежи «На Соборной» Премьера: 2014 Режиссер: Марина Есенина	Государственный театр драмы имени В. Савина, г. Сыктывкар Премьера: 2018 Режиссер: Линас Зайкаускас	Государственный драматический театр «На Васильевском», г. Санкт-Петербург Премьера: 2020 Режиссер: Руслан Нанава	Пермский театр юного зрителя Премьера: 2022 Режиссер: Константин Яковлев
	МХТ им. А.П. Чехова Премьера: 2023 Режиссер: Юрий Муравицкий			Московский областной театр драмы и комедии (Ногинск, Россия) Премьера: 2017 Режиссер: Вера Анненкова	Малый, Новгородский театр для детей и молодежи, г. Великий Новгород Премьера: 2017 Режиссер: Надежда Алексеева
				Таганрогский театр имени А.П. Чехова, Премьера: 2016	Курганский государственный театр драмы

⁹² Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. Ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. С. 458.

⁹³ Сведения представлены на основании данных, приведенных на сайте литературного агентства «Агентство ФТМ, Лтд», работающего в сфере соблюдения авторских прав: URL: <http://www.litagent.ru/clients/theatrtrans/773/1> (дата обращения: 20.01.2023).

					Премьера: 2014 Режиссер: Людмила Исмаилова
				Центральный академический театр Российской Армии Премьера: 2014 Режиссер: Андрей Бадулин	Костромской государственный ордена Трудового Красного Знамени драматический театр имени А.Н. Островского Премьера: 2013 Режиссер: Сергей Кузьмич
				Красноярский театр юного зрителя Премьера: 2013 Режиссер: Роман Феодори	
				Ивановский областной драматический театр Премьера: 2013 Режиссер: Зураб Нанобашвили	
				Нижнетагильский драматический театр имени Д.Н. Мамина-Сибиряка Премьера: 2013 Режиссер: Татьяна Захарова	

Как следует из данных, приведенных в Таблице 2, за последние десять лет в отечественных театрах прошло не менее пятнадцати премьерных показов пьес Шекспира в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник. Таким образом, из 12 пьес Шекспира в ее переводе⁹⁴ за последние десять лет на сценах российских театров поставлено пять. Наиболее популярные из них: «Сон в летнюю ночь» (7 спектаклей) и «Ромео и Джульетта» (4 спектакля), «Как вам это понравится?» (2 спектакля). По одному спектаклю приходится на пьесы «Король Лир» и «Зимняя

⁹⁴ Щепкиной-Куперник выполнены переводы 12 пьес Шекспира: «Венецианский купец», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Король Лир», «Буря», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Веселые виндзорские кумушки», «Мера за меру», «Зимняя сказка», «Много шума из ничего», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится», а также сонетов и поэмы «Жалоба влюбленной», которую некоторые специалисты также приписывают Шекспиру.

сказка». Всего в российских театрах в последнее десятилетие было поставлено не менее 29 спектаклей по пьесам классиков западноевропейской драматургии в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник.

По нашему мнению, востребованность драматургических переводов Щепкиной-Куперник в немалой степени обусловлена тем, что в работе над ними она не только воплощала средствами другого языка авторский замысел, но и старалась подготовить материал, адаптированный для сценического воплощения. Как было показано в параграфе 1.2, Щепкина-Куперник не просто знала театр «изнутри», но и имела опыт работы на сцене как актриса. Кроме того, начиная с первых постановок пьес западноевропейских драматургов, переведенных ею, Щепкина-Куперник тесно сотрудничала с режиссерами. В этой связи представляет несомненный интерес исследование Л.И. Тихвинской⁹⁵, а также И.Ф. Петровской и В.В. Соминой⁹⁶ о театральной жизни Петербурга 1910-х гг., в которых упоминается о сотрудничестве Щепкиной-Куперник с Б.С. Неволиным в Литейном театре и с Н.Ф. Балиевым в известном кабаре «Летучая мышь». Для этих театров Щепкина-Куперник готовила не только драматургические переводы и переложения (например, «Нарцисс и Эхо» из Овидиевых «Метаморфоз»), писала миниатюры и пьесы («Цинтия», «Поэма о фиалках» и др.), а также, обладая безупречным чувством малой формы, готовила литературный материал для воплощения режиссерских задумок Балиева⁹⁷. Театральный опыт Щепкиной-Куперник как актрисы и тесное общение с мастерами сцены не могли не отразиться на качестве ее переводов драматургии.

Примечательно, что с самого начала работы над драматургическими переводами Щепкина-Куперник работала в тесной связи с театрами. Так, например, первый перевод Шекспира был сделан Щепкиной-Куперник по заказу Михайловского театра. Вот как она описывает эту историю: «...в 1919 г. один из

⁹⁵ Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

⁹⁶ Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И.Ф. Петровской. СПб., 1994. 448 с.

⁹⁷ Тихвинская Л.И. Указ. соч. С. 479.

режиссеров Гос. Михайловского театра убедил меня сделать новый перевод "Сна в летнюю ночь"... Тогда я еще не имела никакого понятия о методологии перевода, незнакома была с ее требованиями, писала, как на ум приходило, вместо пятистопного ямба часто прибегала к шестистопному, что намного облегчало работу. Перевод понравился художественному руководству театра, его поставили и играли, но я сама не была удовлетворена им»⁹⁸.

Приведем другой пример. В 1939 г. режиссер и выдающийся театральный педагог Мария Осиповна Кнебель в театре им. М.Н. Ермоловой поставила пьесу «Как вам это понравится» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник. Сохранились архивные документы, свидетельствующие о том, что Щепкина-Куперник лично присутствовала на репетициях и дорабатывала перевод с учетом пожеланий режиссера.

В своих записях, которые хранятся в фондах РГАЛИ, Кнебель очень подробно описывает процесс рождения спектакля, полноправными участниками которого были Щепкина-Куперник и Морозов. Анализируя значимость переводчика драматургии, именно в словах Кнебель можно найти весомые тому доказательства: «...слушая, как уточнялась живая речь действующих лиц, я постепенно представляла себе их жизнь, смеялась вместе с Морозовым и Щепкиной-Куперник над остротами, щедро рассыпанными в пьесе и казавшимися мне раньше непонятными. Я еще не знала, каким должен быть спектакль, но уже любила Розалинду и Селию, Орландо, Жака и Одри <...>. Действительно, язык комедий Шекспира живой, многообразный, свободный»⁹⁹.

Тема любви и природы весьма удачно была передана Щепкиной Куперник и Морозовым в отдельных песнях к спектаклю. Песни добавили живую, легкую атмосферу природной гармонии. И достигнуто это было отчасти благодаря тому, что переводчики договорились взять за основу народные баллады о Робин Гуде. Кнебель описывает это так: «Возникла мысль о песнях <...> Щепкина-Куперник и

⁹⁸ Щепкина-Куперник Т.Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10.

⁹⁹ Кнебель М.О. «Тысяча загадок. «Как вам это понравится» в театре им. Ермоловой // РГАЛИ. Ф. 2977, оп. 2, ед. хр. 1.

Морозов договорились об источниках, из которых следует черпать содержание. Песни Робин Гуда легли в основу многих песен»¹⁰⁰.

К песням была написана музыка, которая являет собой отдельную ипостась в комедиях Шекспира, символизируя единение человека с окружающим миром. Однако в процессе работы над спектаклем у Кнебель возникали некоторые пожелания относительно текста, которые она изложила в письме к Щепкиной-Куперник. Из письма Кнебель к Щепкиной-Куперник: «Милая Татьяна Львовна! Спасибо Вам большое за песни. Песнь Жака привела нас всех в восторг! <...> Михаил Михайлович дал нам балладу для шута (шут поет ее Одри). Если это возможно, <...> напишите ее размером – "мчатся тучи, выются тучи". Бирюков говорит, что для него этот размер очень удобен <...>»¹⁰¹. Совместная работа режиссера и переводчика принесла спектаклю успех. По оценке зрителей и критиков «спектакль обнажал поэзию шекспировского замысла»¹⁰².

Сохранились воспоминания самой Щепкиной-Куперник о работе над переводом этой пьесы. Впервые она начала работать с этим текстом еще до революции: «Пробовала начать переводить одну из моих любимых комедий – "Как вам это понравится" – без определенной цели, так, "для души". Тут пришли революционные годы, и я занялась другой, более актуальной работой. Но вот, лет восемь назад (статья была опубликована в 1949 г. – *прим. наше, И.Л.*), мне предложили для Гослитиздата сделать перевод "Сна в летнюю ночь" и "Бури". Тут уже меня познакомили с принципами перевода шекспировских пьес, выработанными целой коллегией шекспироведов, занимавшихся этим вопросом, и даже дали несколько отпечатанных на машинке страниц, в которых были установлены директивы. Тут я увидела, что мой способ перевода совершенно не отвечал условиям современных требований, и взялась за дело по-новому. Пересмотрела свой перевод "Сна" и радикально переделала его, руководствуясь полученными указаниями»¹⁰³.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Письма Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 737.

¹⁰² Кнебель М.О. Вся жизнь / ред. Н.А. Крымова, пред. П.А. Маркова. М.: ВТО, 1967. С. 145.

¹⁰³ Щепкина-Куперник Т.Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10–11.

Приведенный отрывок нуждается в некотором комментарии. Во времена, когда Татьяна Львовна работала над переводами Шекспира, действовали жесткие директивы для переводчиков, где камертоном выступала равнострочность, местами в ущерб смыслу и авторскому послыу: «...зачастую в жертву эквилинеарности приносились и смысл, и интонации, и музыкальность, и драгоценнейшие шекспировские метафоры»¹⁰⁴.

Щепкина-Куперник выступала против подобного подхода и считала, что он серьезно ограничивает деятельность переводчика: «Дело в том, – писала она, – что английский язык изобилует односложными словами, и часто два односложных слова, слитые в одно, дают насыщенность содержания, для передачи которой в русском языке необходимо гораздо большее количество слогов. Возьмем наудачу хотя бы такое выражение, как "Star-felt night". Три слога. По-русски приходится их заменить словами "осиянная звездами ночь", – вместо трех слогов получается девять. Такие несоответствия получаются на каждом шагу, в каждой строке. Если бы взять на себя труд подсчитать количество слогов в какой-нибудь шекспировской пьесе, и потом число слогов в русском переводе этой пьесы, хотя бы в прозе, – по-русски получится по крайней мере на треть больше, чем по-английски. А если к этому прибавить, что в стихи еще труднее уложить оригинал, так как размер – и местами рифма – еще сокращают возможность полноценно передать смысловую сторону стиха равным количеством строк, то ясно, какие "бремена неудобноносимые" возлагали эти директивы на переводчика»¹⁰⁵.

Принимая во внимание эти переводческие принципы, становится понятно, почему Щепкина-Куперник высоко ценила старые переводы Шекспира, в то время как многие из них подвергались критике (признавая при этом и некоторые несомненные недостатки): «...я должна заступиться за старые переводы, – пишет она в статье «О переводах Шекспира». – Что и говорить: они не отвечали всем требованиям современного перевода, они страдали длиннотами, многословием, в них попадались наивные ошибки. Но неправы те, кто отрицает какие бы то их

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

достоинства и говорит, что "до новых переводов Шекспир не был понят". Он был и понят, и принят читающими. Может быть, это многословие даже отчасти помогало этому: мысль Шекспира не **кастрировалась**, доходила в цельности своей. Хотя и сказанная большим количеством слогов, слов и даже строк, чем в подлиннике, но мне кажется, что важнее донести мысль Шекспира, чем форму. И в старых переводах попадаются такие счастливые места, что лучше и не переведешь, и не скажешь. Приведу хотя бы маленький пример: Н.В. Греков заканчивает перевод "Ромео и Джульетта" словами:

"Нет повести печальнее на свете,
Чем повесть о Ромео и Джульетте..."

Это настолько точно и вместе художественно хорошо, что, кончая свой перевод "Ромео и Джульетты", я не решилась искать новых строк и предпочла оставить эти, указав, разумеется, откуда я их взяла»¹⁰⁶.

Наиболее известным примером сотрудничества Щепкиной-Куперник с театральным коллективом является история постановки легендарного спектакля «Учитель танцев» по пьесе Лопе де Вега в Центральном театре Красной армии. Премьера спектакля состоялась 16 января 1946 г., однако ей предшествовал долгий репетиционный процесс (с 1944 г.) и скрупулезная работа над переводом пьесы Лопе де Вега. По воспоминаниям Вл.М. Зельдина, Щепкина-Куперник и режиссер спектакля Владимир Семенович Канцель много и долго работали над сценическим вариантом пьесы: «Пьесу сокращали и проясняли, заменяя старинные и непонятные современному зрителю выражения. При этом Татьяна Львовна тщательно, как она говорила, проверяла "логическую, психологическую и историческую" правильность каждого изменения. Стремилась сделать пьесу доходчивой, но так, чтобы не погрешить против замысла, стиля и стиха»¹⁰⁷. Щепкина-Куперник принимала участие в репетиционном процессе и была на премьере спектакля. Сохранилась фотография, на которой она запечатлена на сцене с актерами на финальных поклонах (Рисунок 2).

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Зельдин Вл.М. Моя профессия: Дон Кихот. М.: АСТ-Пресс, 2016. 363 с.



Рисунок 2 – Щепкина-Куперник на премьере спектакля «Учитель танцев», 1946 г.

В книге «Театр в моей жизни» Щепкина-Куперник поделилась своими воспоминаниями об этой постановке: «В один прекрасный день пришел Владимир Канцель и повез меня на просмотр, и спектакль оказался такой исключительный, что я совершенно забыла, что это мой перевод... Всё: живая и яркая игра артистов, декорации, очаровательная музыка без банальных "испанистых" мотивов, – всё было на высоте. Тут нельзя не отметить главным образом исполнителя роли учителя – молодого артиста В. Зельдина. Вот кем был бы доволен Лопе де Вега, требовавший от актера трех вещей – умения петь, умения танцевать и умения фехтовать. Красивый, юный Альдемаро невольно увлекал не только Флорелу, но и весь театр»¹⁰⁸. Сохранились письма В. Зельдина Щепкиной-Куперник, которые он неизменно подписывал так: «Ваш Альдемаро – Владимир Зельдин».

После премьеры спектакль получил многочисленные восторженные отзывы критики, в которых был отмечен блестящий перевод Щепкиной-Куперник, отвечающем всем тем требованиям, которые предъявляет поэту театр. Так, в частности, Д. Заславский в отклике на спектакль, опубликованном 21 февраля 1946 г. в газете «Труд», писал: «Пьеса живая, легкая, остроумная – такова она и в прекрасном переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник... стиль коего безукоризнен.

¹⁰⁸ Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 458.

Диалоги остро отточены, искрятся юмором, разговорная речь естественно укладывается в стихотворный размер»¹⁰⁹.

Т.Л. Щепкина-Куперник полагала, что кроме литературного дарования и блестящего владения языком первоисточника, переводчик должен обладать особым чутьем к родному языку для того, чтобы добиться точной передачи смысла художественного произведения. В своей работе над поэтическими переводами она отдавала предпочтение максимальному сохранению авторского стиля, ритма, настроения и образов, которые изначально были задуманы драматургом.

По мнению Щепкиной-Куперник, переводчик должен уметь передать авторское видение. Тем более, если речь идет о сценическом прочтении произведения. В художественном переводе это невозможно без воспроизведения идиостиля автора.

В языке любого художественного произведения можно выделить *идиостиль*, то есть выразительные и изобразительные средства, отличающие стиль определенного автора от стиля других писателей, которым этот автор отдает особое преимущество, и *общезыковые (конвенционные) средства*. Щепкина-Куперник была убеждена в том, что целенаправленное использование диалектных форм автором художественного текста являет собой неотъемлемую составляющую идиостиля этого, и игнорировать воспроизведение этих форм в переводе невозможно. В статье «О переводах Шекспира» Щепкина-Куперник так сформулировала свою главную переводческую задачу: «Главным моим стремлением является – сделать Шекспира по возможности понятным... И вместе с тем – не опростить его, не свести до обывательщины. Сохранить правду художественную, не уклоняющуюся в натурализм»¹¹⁰.

Для более детального рассмотрения особенностей перевода драматургических текстов обратимся к концепции художественного текста

¹⁰⁹ Цит. по: Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. С. 467.

¹¹⁰ Там же. С. 11.

Ю.М. Лотмана, в основу которой положена текстоцентричность и способы ее выражения: знак, текст, контекст:

1. «Текст и не-текст разделяются на основе не лингвистических или семантических, а *социокультурных* критериев»¹¹¹ (В рамках нашей работы этот тезис означает важность учета социальных особенностей при переводе, чем отличаются переводы Щепкиной-Куперник – простотой языка, доступностью простому читателю / зрителю).

2. «Текст как мультисемантический объект рождается при участии как минимум двух разнородных языков, поэтому допускает *множественность интерпретаций*. Здесь заложена идея диалогичности, индивидуального начала в восприятии, а также прослеживается разноуровневое функционирование текста, к которому можно отнести интерпретации и смысловые акценты различных переводов.

3. Текст неразрывно связан со своим *адресатом*, т. е. *читателем / зрителем*. Происходит взаимонаправленное влияние: читатель / зритель позволяет раскрыть семантический потенциал текста, а текст выполняет важную роль в формировании культуры читателя / зрителя»¹¹².

Вместе с тем, согласно культурологическому словарю, есть последовательность символов, образующих сообщение, дискурсивное единство, направленное от носителя информации к субъекту¹¹³. Адресат такого сообщения находится в сотворчестве с автором и, расшифровывая этот текст, вырабатывает «новый слой данного произведения искусства»¹¹⁴.

Данное положение имеет чрезвычайную актуальность для сценического текста, так как, в отличие от восприятия обычного читателя, существующего в «отложенном» времени, зритель воспринимает театральную постановку «здесь и сейчас», в режиме реальности, фактического проживания произведения.

¹¹¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 96-97.

¹¹² Там же.

¹¹³ Торунцова Г.М. Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 1. 2. С. 141.

¹¹⁴ Там же. С. 141.

В настоящее время существует два способа создания сценического текста. Первый – традиционный – ориентирован на точное раскрытие авторского замысла литературного сочинения. Он предполагает изначально хорошую постановку, которую режиссер и постановочная группа должны сами обнаружить и воспроизвести – в этом случае текст и сценическая постановка не находятся в конфликте. Второй способ предполагает уход от текста с тем, чтобы подчеркнуть замысел автора («сценический контрапункт» по В. Мейерхольду) – режиссер и постановочная группа усиливают первоначальный смысл.

Сокращение в переводе текста оригинала может привести к потере авторских акцентов (особенно при недостаточном знании страноведческих, историко-культурных особенностей), к пересказу, интерпретированию текста и, соответственно, может лишить его художественности.

Если перевод повести, романа требует от переводчика передачи авторской позиции, то театральная пьеса требует искусства перевоплощения в действующих лиц, развитого чувства эмпатии. Эмпатия играет особую роль в психологии художественного восприятия. Это способность индивида эмоционально отзываться на переживания других людей, которая предполагает проникновение в их внутренний мир, понимание их переживаний, мыслей, чувств. Американскому психологу К. Роджерсу принадлежат слова: «Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения "как будто"».

В восприятии образов искусства присутствует элемент оценки, когда эстетическое переживание возникает в результате осмысления контекста и совпадает (либо не совпадает) с чувствами героя.

Первоплощение осуществляется с помощью двух психологических механизмов:

- *представление себя в данном образе*, переживание и действия «как он» (на основе личного эмоционального опыта). Этот процесс называется *идентификацией*;

- наделение образа его своими личностными особенностями, отношением, переживаниями. Данный психологический механизм называется *проекцией*.

Эти два механизма мы можем видеть и в деятельности переводчика, который вживается в характер героев драматургического произведения или ведет повествование от лица автора произведения оригинала.

Для понимания особенностей воплощения сценического текста для постановки спектакля следует провести сравнительный анализ фрагментов драматургических произведений. XIX век, принеший сопоставление, интеграцию своего, национального с общеевропейским позволил выявить эти связи на примере переводов классики. Так, Шекспир, переведенный за два столетия на самые различные языки, представляет «русского», «немецкого», «французского» и прочих «национальных Шекспиров», что, в конечном счете, и составляет его наследие, занимающее определенную нишу в литературе и театре.

Переводы, выполненные Т.Л. Щепкиной-Куперник, отличаются наиболее полной передачей текста оригинала с точки зрения объема – за счет сохранения количества строк и слогов, что она считала очень важным фактором. Ее ритмика стиха наиболее близка оригиналу. Чтобы проследить эти соответствия полезно обратиться к современным технологиям, в частности, к цифровым проектам, посвященным анализу переводных текстов. В настоящее время в сети Интернет внедрена программа сравнительного анализа русских переводов Шекспира, обращение к которым поможет подтвердить результаты анализа текстов оригинала и перевода на предмет их тождества и различий. Сошлемся на сравнение данного фрагмента текста оригинала и перевода, выполненное исследователями¹¹⁵ (Таблица 3):

¹¹⁵ Захаров Н.В. Сравнительный анализ русских переводов первой сцены «Меры за меру» У. Шекспира // Горизонты гуманитарного знания. 2017. № 6. С. 106. [Электронный ресурс] URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/646> (дата обращения: 20.07.2020).

Таблица 3 – Количественное сравнение фрагмента оригинального текста Шекспира и переводов разных авторов

<i>Автор / переводчик</i>	<i>Кол-во слов</i>	<i>Кол-во знаков</i>
В. Шекспир	218	954
А.С. Пушкин	133	660
Т.Л. Щепкина-Куперник	173	880
М.А. Зенкевич	153	767
О.П. Сорока	131	658

Результаты сравнения переводов показывают, что русские переводы текста содержат меньше слов, что объясняется отсутствием в языке артиклей и меньшим количеством употребления предлогов. При этом в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник сохраняется наибольшее количество слов в соотношении с оригиналом, а разница между количеством слогов и слов у нее также выше, чем у других переводчиков. С нашей точки зрения, это может объясняться тем, что Т.Л. Щепкина-Куперник стремилась в своих переводах сохранить ритмы и размеры стихотворного слова для воссоздания образного звучания и стиля.

Как показал в своем исследовании Н.В. Захаров, наиболее вариативный перевод текста был у А.С. Пушкина, второе место по вариативности занимает Т.Л. Щепкина-Куперник. М.А. Зенкевич и О.П. Сорока следуют с большим отрывом по этому показателю¹¹⁶.

Если, оценивая точность перевода, обратиться к анализу перевода отдельных слов, идиом, эквивалентной лексики и т. п., можно найти следующие сходства и отличия (Таблица 4):

Таблица 4 – Сопоставление вариантов перевода эквивалентной лексики

В. Шекспир	«Of government the properties to unfold...»	«Since I am put to know, that your own science »	«Lent him our terror , drest him with our love »
А.С. Пушкин	- начало (основа)	знание	- и милостью и страхом облекли

¹¹⁶ Там же.

	- наука (2 редакция автографа)		- судом и милостию (2 редакция автографа)
Т.Л. Щепкина-Куперник	сущность	познание	гнев / милость
М.А. Зенкевич	«Вас поучать тому, как надо править» – нет точного перевода слова	познание	кара / милость
О.П. Сорока	премудрость	«Вы в этом посильней меня» – нет точного перевода слова	суд / милость

Как видно из Таблицы 4, в первой фразе переводчики по-разному передают смысл слова *properties*, имея в виду «начальное», «сущее», «мудрое»; во второй – большинство склоняется к пониманию слова *science* как «познания»; в третьей – слово *terror* переводчики передают различные оттенки и смыслы страха, ужаса, и в то же время видят *love* в ее евангельском смысле («милость»).

А.А. Долинин считает, что А.С. Пушкину неудобен стиль Шекспира, и он не находит ему русского эквивалента¹¹⁷, с чем и связана лаконичность перевода, а также его незавершенность работы над ним и переход к пересказу в своей собственной поэме.

Если же мы посмотрим на перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник, то в сравнении с другими русскими переводами она демонстрирует значительную близость к стилю оригинала за счет точно подобранных выразительных средств. Чтобы рассмотреть это подробнее, обратимся к сопоставлению переводов трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», выполненных Б. Пастернаком и Т.Л. Щепкиной-Куперник.

Перевод Пастернака высоко оценивается исследователями – по нему выполняются почти все экранизации и театральные постановки. Однако он сам признавал, что является автором трагедии и смещает акцент с любви Ромео и

¹¹⁷ Долинин А.А. Пушкин и Англия // Всемирное слово : международный журнал. 2001. № 14. С. 47.

Джульетты на вражду Монтекки и Капулетти. О своей работе над пьесой Пастернак высказывался так: «Она мне стоила гораздо большего труда, чем "Гамлет", ввиду сравнительной бледности и манерности некоторых сторон и частей этой трагедии <...> При переводе "Гамлета" приходилось сдерживаться, чтобы текст не унес тебя в пучину безумнейшей боговдохновенности, между тем как в работе над "Ромео" я все время напрягался, стараясь выделить самое существенное, гениальное и реалистическое, и искал освещения, при котором второстепенные и слабые стороны остались бы в позволительной и естественной тени»¹¹⁸.

Для понимания самого текста исследователи призывают держать рядом с переводом Пастернака подлинник Шекспира. Для чего? Прежде всего, перевод в любом случае не является подлинником. Переводчик переживает события переводимой пьесы, но индивидуально: перевод всегда является интерпретацией, а значит, в той или иной степени он отличается от текста первоисточника. Кроме того, на переводе всегда сказывается эстетика и социальное видение переводчика, как бессознательно, так и осознанно при выборе художественных средств и решении социальных задач. Еще одним фактором, влияющим на формирование отличий текста оригинала от перевода, является различие языковых средств в языке-источнике подлинника и языке перевода.

Рассмотрим фрагмент трагедии «Ромео и Джульетта» в изложении Пастернака и Щепкиной-Куперник (Таблица 5):

Таблица 5 – Сопоставление переводов Пастернака и Щепкиной-Куперник

В. Шекспир	Б. Пастернак	Т.Л. Щепкина-Куперник
«Romeo. Alas that love, whose vief is muffled still, Should without eyes see pathways to his will! ...O me! what fray was here?	«Ромео ... сколько крови! Не говори о свалке. Я слыхал. И ненависть мучительна и нежность. И ненависть, и нежность тот же пыл	«Ромео Увы, любовь желанные пути Умеет и без глаз себе найти! — Где нам обедать? Что здесь был за шум? Не стоит отвечать – я сам все слышал. Страшна здесь

¹¹⁸ Цит. по: Луценко Е. «...под руку с Морозовым». Разночтения ранних редакций «Ромео и Джульетты» в переводе Б. Пастернака // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 131-156.

<p>Yet tell me not, for I have heard it all.</p> <p>Here's much to do with hate, but more with love.</p> <p>Why then, O brawling love! O loving hate!</p> <p>O anything, of nothing first create!</p> <p>O heavy lightness! serious vanity! misshapen chaos of well-seeming forms!</p> <p>Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!</p> <p>Steel – waking sleep, that is not what it is</p> <p>This love feel I, that feel no love in this»¹¹⁹.</p>	<p>Слепых, из ничего возникших сил, Пустая тягость, тяжкая забава, Нестройное собранье стройных форм, Холодный жар, смертельное здоровье, Бессонный сон, который глубже сна. Вот какова, и хуже льда и камня, Моя любовь»¹²⁰.</p>	<p>ненависть; любовь страшнее! О гнев любви! О ненависти нежность! Из ничего рожденная безбрежность! О тягость легкости, смысл пустоты! Бесформенный хаос прекрасных форм, Свинцовый пух и ледяное пламя, Недуг целебный, дым, блестящий ярко, Бессонный сон, как будто и не сон! Такой любовью дух мой поражен»¹²¹.</p>
---	--	---

Налицо элегический характер пастернаковского перевода – при относительной точности перевода смысла из содержания ушли восклицания, вопрошания, эмоциональный накал. К плавности добавляется также смена размера стиха – это дополнительно смывает грань между любовью и ненавистью, перечеркивает тему вражды и внутренний конфликт монолога. В целом, Пастернак передает стремительность страсти Ромео и Джульетты как стихии, но эта стихийность происходит не у влюбленных, а между их семейными кланами.

Т.Л. Щепкина-Куперник фиксирует внимание читателя / зрителя на фразе «Страшна здесь ненависть; любовь страшнее!», подчеркивая акцент Шекспира не

¹¹⁹ Shakespeare W. Romeo and Juliet. URL: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (Accessed 12th Jan 2023) (дата обращения: 12.12.2022).

¹²⁰ Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Б. Пастернака [Электронный ресурс] URL: <http://romeo-and-juliet.ru/translations/pasternak> (дата обращения: 20.08.2023).

¹²¹ Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1060.shtml (дата обращения: 12.12.2022).

на вражде, а на трагедии, исходящей от самой любви. Она как бы проводит мысль о том, что несмотря на гибель героев, любовь торжествует – в их бессмертии. Эмоциональное соответствие подлиннику, яркость и емкость слова, озвучивающего собой смысл происходящего однозначно продуктивнее, достигает целей сценического текста у Т.Л. Щепкиной-Куперник. Этот перевод демонстрирует одну из главных его характеристик – событийность, что позволяет создать для читателя / зрителя ситуацию, наводящую на образные ответы.

Проиллюстрируем внимание переводчика к рифме и сохранению авторского стиля на примере другой сцены из «Ромео и Джульетты» (Акт I, сцена 5).

Текст оригинала:

Romeo

If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle fine is *this*, –
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender *kiss*.

Juliet

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in *this*;
 For saints have *hands* that pilgrims' *hands* do touch,
 And palm to palm is holy palmers' *kiss*.

Romeo

Have not saints lips, and holy palmers too?

Juliet

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Romeo

O, then, dear saint, let lips do what hands do;
 They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo

Then move not while my prayer's effect I take.

Thus from my lips, by thine my sin is purg'd.

[Kissing her]¹²².

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник:

Ромео

(Джульетте)

Когда рукою недостойной грубо

Я осквернил святой алтарь – *прости*.

Как два смиренных пилигрима, губы

Лобзаньем смогут след греха *смести*.

Джульетта

Любезный пилигрим, ты строг чрезмерно

К своей *руке*: лишь благочестье *в ней*.

Есть *руки* у святых: их может, верно,

Коснуться пилигрим *рукой своей*.

Ромео

Даны ль уста святым и пилигримам?

Джульетта

Да, - для молитвы, добрый пилигрим.

Ромео

Святая! Так позволь устам моим

Прильнуть к твоим – не будь неумолима.

Джульетта

Не двигаясь, святые внемлют нам.

Ромео

Недвижно дай ответ моим мольбам.

¹²² Shakespeare W. Romeo and Juliet. URL: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (Accessed 12th Jan 2023) (дата обращения: 12.12.2022).

(Целует ее.)

Твои уста с моих весь грех снимают»¹²³.

Сопоставление приведенных фрагментов показывает, что перевод выполнен достаточно точно, что свидетельствует о бережном отношении к первоисточнику. Кроме того, не вызывает сомнений, что особое внимание переводчицы было направлено на воссоздание точности рифм и поэтического ритма оригинала.

Безусловная заслуга Щепкиной-Куперник состоит в том, что при переводе ритм и лингвистическая атмосфера мало пострадали. Точно соблюдена игра созвучных слов: *this-kiss* (причем, дважды). Как известно, Шекспир очень часто использовал лексические повторы, что стало одной из отличительных особенностей его авторского стиля.

Далее по тексту следует поцелуй Ромео и Джульетты, которому предшествуют следующие строки:

Ромео

О, прелестная святая, позволь устам сделать то же, что рукам;

(т. е. дотронуться до уст)

Они просят, разреши себе, чтобы веру не превратить в отчаяние

(не сожалеть)

Джульетта

Святые не движутся, несмотря на мольбы.

Ромео

А ты не двигайся, пока я достигаю цели своей молитвы.

(Целует ее.)

Теперь с моих уст твоими устами мой грех снят/исключен»¹²⁴

(purge'd = expel-исключать. Подобное объяснение дается в Оксфордском словаре по пьесам Шекспира под редакцией Дэвида и Бена Кристала¹²⁵).

¹²³ Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1060.shtml (Дата обращения: 12.12.2022).

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Oxford Shakespeare Dictionary: David & Ben Crystal. Oxford University Press, 2015. 352 p.

Для сравнения возьмем перевод крупнейшего русского поэта и переводчика Б. Пастернака:

Ромео:

Однако губы нам даны на что-то?

Джульетта:

Святой отец, молитвы воссылать.

Ромео:

Так вот молитва: дайте нам работу.

Склоните слух ко мне, святая мать.

Джульетта:

Я слух склоню, но двигаться не стану.

Ромео:

Не надо наклоняться, сам достану.

Целует ее.

Вот с губ моих весь грех теперь и снят»¹²⁶.

При всей красоте пастернаковского стиха, отчетливо заметно расхождение с оригиналом, как ритмически, так и смыслово, что недостаточно передает своеобразие шекспировской речи.

Анализируя переводы пьес Шекспира, следует учитывать и то, что шекспировские тексты написаны с использованием устаревшей лексики, это добавляет трудности переводчику. Особую сложность представляют метафоры. Щепкина-Куперник в своей статье о работе над переводами Шекспира писала следующее: «У него часто... попадаются устарелые термины или уподобления, в которых современный читатель рискует не найти смысла <...> В таких случаях я заменяю уподобления или сравниваю прямым смыслом»¹²⁷. Проследим, как это реализовано в последнем монологе Меркуцио (Акт III, сцена 1).

¹²⁶ Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Б. Пастернака [Электронный ресурс] URL: <http://romeo-and-juliet.ru/translations/pasternak> (дата обращения: 20.08.2023).

¹²⁷ Щепкина-Куперник Т. Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 11.

Текст оригинала:

Mercutio

No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door;
 but 'tis enough, 'twill serve: ask for me to-morrow, and you
 shall find me a grave man. I am peppered, I warrant, for this
 world. – A plague o' both your houses! – Zounds, a dog, a rat, a
 mouse, a cat, to scratch a man to death! a braggart, a rogue, a
 villain, that fights by the book of arithmetic! – Why the devil
 came you between us? I was hurt under your arm»¹²⁸.

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник:

Меркуцио

Да, она не так глубока, как колодезь, и не так широка, как церковные ворота.
 Но и этого хватит: она свое дело сделает. Приходи завтра, и ты найдешь меня
 спокойным человеком. Из этого мира я получил отставку, ручаюсь. Чума на оба
 ваши дома! Черт возьми! Собака, крыса, мышь, кошка исцарапала человека
 насмерть! Хвастун, мерзавец, негодяй, который дерется по правилам
 арифметики! – Какого дьявола ты сунулся между нами? Он меня ранил из-под
 твоей руки!»¹²⁹

Дословный перевод для сравнения (выполнен автором):

Меркуцио

Нет, не так глубока, как колодец, не так широка, как церковные ворота;
 Но и этого хватит: она сделает свое дело. Спроси обо мне завтра, и ты найдешь
 меня покойным. Я убираюсь, точно знаю, из этого мира. Чума на оба ваши дома!
 Черт! (Согласно Оксфордскому словарю по пьесам Шекспира под редакцией
 Дэвида и Бена Кристалла *Zounds* имеет следующее значение: «*God's blood!*» –

¹²⁸ Shakespeare W. Romeo and Juliet. [Электронный ресурс] URL: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (Дата обращения: 12.12.2022).

¹²⁹ Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1060.shtml (Дата обращения: 12.12.2022).

«*Черт возьми!*»). Собака, крыса, мышь, кошка зацарапала человека до смерти! Хвостун, мерзавец, негодяй, который дерется по учебникам арифметики! – Какого дьявола ты оказался между нами? Я был ранен из-под твоей руки!

Сопоставление показывает, что переводчица постаралась максимально точно передать внутренний накал чувств Меркуцио, истекающего кровью на глазах у обезумевшей толпы.

Подводя предварительные итоги, отметим, что переводам Т.Л. Щепкиной-Куперник свойственны простота и ясность, точность, обусловленная блестящим владением языком, бережное отношение к авторскому слогу, стремление к сохранению авторского идиостиля, поэтическое изящество. При этом их отличает не только установка на восприятие текста читателем, но и ориентированность на последующее произнесение текста со сцены, благодаря чему режиссер и актер имеет возможность работать с готовым материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях.

Выводы к Главе I

В первой главе диссертационного исследования рассмотрены отличительные особенности драматургических переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник и их роль в развитии отечественного театрального искусства.

В опоре на труды крупнейших исследователей перевода драмы (М.В. Алимовой, И.А. Кашкина, В.Н. Комиссарова, И. Левого, А.В. Федорова и др.) установлено, что драматургический текст имеет свои особые характеристики: удобопроизносимость, удобопонятность, сохранение стимулов к реакции актеров (жест, мимика, движение), заряд сценической энергии во фразе (темп, ритм, интонация) и др. Анализ переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник показал, что выполненные ею переводы отвечают данным критериям в полной мере, что становится наиболее очевидно при сопоставлении текстов оригинала и текстов переводов других поэтов и специалистов.

В главе проанализировано значение драматургического перевода в постановке спектакля. История сценического воплощения пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» позволяет проследить соответствие режиссерского замысла и игры актеров тому или иному варианту драматургического перевода. Рассмотрены оценки критиками и театроведами спектаклей, поставленных на материале первого перевода пьесы, выполненном Щепкиной-Куперник в 1898 г., и перевода В. Соловьева в сценическом воплощении пьесы Ростана в Театре им. Евг. Вахтангова и Московском театре им. Ленинского комсомола в 1943 г.; проанализирован спор о переводах пьесы Щепкиной-Куперник и Ю. Айхенвальда в связи с постановкой пьесы «Сирано де Бержерак» в театре «Современник» в 1964 г. История последующих постановок спектакля на сценах разных театров показывает, что «возраст» драматургического перевода не имеет принципиального значения, поскольку содержание пьесы актуализируется исходя из нравственных и эстетических запросов времени. Свидетельством тому является спектакль «Сирано де Бержерак» на сцене Центра театра и кино п/р Никиты Михалкова в 2019 г., режиссер которой, Игорь Яцко, охарактеризовал перевод Щепкиной-Куперник как энергичный, поэтический и очень драматический текст.

Во втором параграфе главы предпринят анализ мемуарного наследия Т.Л. Щепкиной-Куперник для выявления пути ее становления как переводчика драматургии. Показано, что творчество Щепкиной-Куперник было «вращено» в детстве и юности, которые она провела в окружении корифеев русского театра. Выявляется, что театральные предпочтения и увлеченность западноевропейской драматургией формировались под влиянием спектаклей Малого театра и впечатлений от игры М.Н. Ермоловой.

Блестящее владение иностранными языками, литературное дарование, собственный актерский опыт, учеба в Лозаннском университете, широкий круг общения не только в российской, но и в европейской театральной среде позволили полноценно раскрыться ее переводческому таланту и предопределили жизненный путь. Анализ мемуарного наследия Щепкиной-Куперник подтверждает истинность

авторской самооценки: «В театре нужна мне была не я – актриса, а я – автор»¹³⁰. Делается вывод о том, что Щепкина-Куперник – переводчик-актриса. В этом состоит ее главное отличие от других великих переводчиков-литераторов.

В третьем параграфе приводятся сведения, доказывающие востребованность драматургических переводов Щепкиной-Куперник. Показано, что за последние 10 лет на сценах российских театров осуществлено не менее 28 постановок пьес западноевропейских драматургов в ее переводах. Востребованность переводов Щепкиной-Куперник в немалой степени обусловлена тем, что в работе над ними она стремилась не только воплотить авторский замысел, но и старалась подготовить материал, адаптированный для сценического воплощения. На основании анализа научных источников и архивных материалов, впервые вводимых в научный оборот, рассматривается сотрудничество Т.Л. Щепкиной-Куперник и театральных режиссеров (Н.Ф. Балиевым, В.С. Канцелем, М.О. Кнебель и др.) в процессе работы над созданием спектаклей.

Проведенный сопоставительный анализ переводов пьес Шекспира показал, что Щепкина-Куперник не только отражала текст оригинала в русской версии, сохраняя идиостиль автора, но и вносила в перевод культурологические смыслы. Приближение текстов к национальному культурному коду, сохранение общеязыковых выразительных и изобразительных средств, четкость в воссоздании художественных образов и сохранение возможности точного сценического воплощения авторского замысла являлись для нее первостепенными задачами.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что востребованность драматургических переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник обусловлена не только блестящим владением иностранными языками и поэтическим даром переводчика, но и глубоким пониманием законов сцены, постоянным общением с актерами и режиссерами, и неизменной ориентированностью на последующую сценическую постановку пьесы. Благодаря последовательной реализации Щепкиной-Куперник этих принципов, режиссер и актеры имеют возможность работать с готовым

¹³⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. С. 88.

материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях. Драматургические переводы зарубежных авторов, выполненные Щепкиной-Куперник, являются существенным вкладом в историю отечественного театрального искусства.

Глава II. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ Т.Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

2.1 Общая характеристика женской драматургии Серебряного века

В конце XIX века в книге «Русские женщины нового времени» Д. Мордовцев отмечал особую роль женщины в истории: «Женщины отражают в себе состояние общественной атмосферы, и каков характер исторической эпохи, такую является и женщина»¹³¹. А уже в начале XX века женщины стремительно вошли в культурное пространство России. Этому предшествовали многие общественно значимые процессы.

На рубеже XIX и XX веков в России активно распространялись идеи эмансипации, свободы и независимости, а также претерпели существенную трансформацию традиционная, социальная и профессиональная сферы женского мира. В этот период возросло число женщин, получающих высшее образование в образовательных учреждениях, а также служащих в различных ведомствах. Как отмечает Н.Г. Львова, Серебряный век стал воплощением художественного сознания эпохи, самым восприимчивым к идеям феминизма «женским веком», – временем, когда пробуждается женское самосознание¹³². Своеобразный переворот в женском сознании отразился в поэзии и прозе, однако, как справедливо полагает М.В. Михайлова, именно в драматургии сложнее всего было отразить особенности «женского определения жизни»¹³³.

В начале XX века отдельную нишу заняли женщины-драматурги. Русский журналист и редактор Ал. Ожигов назвал это явление «небывалым урожаем женских пьес»¹³⁴. К числу известных женщин-драматургов можно отнести

¹³¹ Мордовцев Д. Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории. Женщины девятнадцатого века. СПб.: Издание А.Черкесова и Ко, 1874. С. 11.

¹³² Львова Н.Г. Холод утра: несколько слов о женском творчестве // Жатва. 1914. Кн. 4. С. 250.

¹³³ Михайлова М.В. Женщины-драматурги Серебряного века // Гендерная проблематика Серебряного века / Отв. ред. Н.Т. Пахсарьян, сост. Е.В. Соколова М., 2010. С. 6.

¹³⁴ Ожигов Ал. О «Зеленом кольце» // Современный мир. 1915. № 3. С. 125.

Н.П. Анненкову-Бернар, Л. Зиновьеву-Аннибал, З. Гиппиус, О. Гуриелли, Н.Ю. Жуковскую, Н.А. Лухманову, Анну Мар, О. Миртов, А. Мирэ, Н. Тэффи, М.И. Цветаеву, Т.Л. Щепкину-Куперник. Пьесы этих авторов характеризует разная тематика, проблематика, поэтика, у них по-разному складывалась сценическая судьба.

К сожалению, пьесы женщин-драматургов были не частым явлением в театре, поскольку их путь к сцене был довольно сложным, и даже известным писательницам не всегда удавалось попасть на театральные афиши. В заметке Н. Кадмина, опубликованной в 1915 г. в журнале «Женская жизнь», указывается, что творческие работы мужчин принимались к публикации и постановке более охотно, чем пьесы женщин. Каждая пьеса подвергалась критике, если женщина не освещала «женские темы»: женские переживания, тонкости женской души и изображение интимных женских драм¹³⁵. В 1908 году на страницах журнала «Театр» было заявлено, что тематика пьес, написанных женщиной, должна быть очерчена отражением женской души и женских переживаний¹³⁶. Общественные и политические вопросы в пьесах женщин были осуждены критиками.

Определенную сложность в изучении этой страницы отечественной драматургии составляет то, что многие сведения оказались утрачены и на долгие десятилетия были преданы забвению. Огромный вклад в изучение этой темы внесла исследовательская и публикаторская деятельность М.В. Михайловой. В частности, подготовленная ею к изданию антология «Женская драматургия Серебряного века»¹³⁷. Во вступительной статье к этой книге М.В. Михайлова отметила, что выбор пьес, объединенных в издании, был обусловлен прежде всего гендерной тематикой, отражающей развитие идей феминизма в России, что должно способствовать формированию нового взгляда на историю отечественной драматургии рубежа XIX и XX веков.

¹³⁵ Кадмин Н. Женщина и вечные иллюзии // Женская жизнь. 1915. № 7. С. 2.

¹³⁶ Театр. 1908. № 360. С. 9.

¹³⁷ Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. 566 с.

Обратимся к характеристике пьес, написанных женщинами-драматургами Серебряного века. К числу наиболее изученных авторов принадлежит круг писательниц, близких к символизму – крупнейшему художественному течению эпохи. Это Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1866–1907), жена Вячеслава Иванова. Одним из наиболее значительных ее произведений была пьеса «Кольца» (1904). Темой драмы стал вопрос, который остро стоял перед символистами, – преодоление индивидуализма¹³⁸. Эта пьеса создавалась для чтения и философского осмысления действительности, и, хотя В. Мейерхольд и хотел ее поставить, сценического воплощения драма так и не получила.

Личный опыт автора был положен в основу другого произведения Зиновьевой-Аннибал – «Певучий осел», получившего жанровое обозначение «сатирический маскарад в четырех ночах». В этом драматургическом тексте изображена атмосфера петербургской квартиры Ивановых, нашли отражение напряженные поиски «реального себя», опыт познания особенностей собственной души и души единомышленника. «Певучий осел» предстает как символ жизнотворчества по созданию новой «соборной общины», что, как справедливо отмечает Е.Н. Баркер, нашло непосредственное отражение и в символистской поэтике произведения¹³⁹.

Обогатить представление о воплощении феминного сознания женщинами-драматургами Серебряного века позволяет обращение к творчеству русской поэтессы, прозаика, драматурга и литературного критика Зинаиды Гиппиус. Автором написаны пьесы «Святая кровь» (1900), «Нет и да» (1906), «Маков цвет» (1907), «Зеленое кольцо» (1916). З. Гиппиус является идеологом русского символизма. Самой удачной, по мнению критиков, является пьеса «Зеленое кольцо» (1916), посвященная людям «завтрашнего дня». Премьера спектакля «Зеленое кольцо» состоялась в 1915 году в постановке Вс.Э. Мейерхольда в Александринском театре, где главную роль исполнила Рощина-Инсарова;

¹³⁸ Михайлова М.В. Страсти по Лидии. Творческий портрет Л. Зиновьевой-Аннибал // Преображение. Русский феминистский журнал. 1994. № 2. С. 146.

¹³⁹ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 – Русская литература. СПб., 2001. С. 7.

а в 1916 году Вахтанг Мчедлов поставил эту же пьесу на сцене 2-й студии МХТ с Аллой Тарасовой.

Герои пьесы «Зеленое кольцо» – молодые люди, которые состоят в организации с одноименным названием, их объединяет одно стремление – самостоятельное творение жизни. Женитьба Мики на Финочке должна не просто спасти ее от влияния властной матери – по замыслу автора судьба главных героев должна показать, как зло может быть уничтожено в людях. И речь здесь не идет о борьбе поколений – красной линией проходит тема духовного освобождения героев, что особенно подчеркнуто в финале пьесы. По словам самой Гиппиус это произведение было «театрально-мечтательное», «не написанное», а лишь «обозначенное»¹⁴⁰.

По свидетельству Ал. Ожигова (псевдоним Н.П. Ашешова), вокруг пьесы «Зеленое кольцо» в петроградской прессе «разыгралась шумиха»¹⁴¹. За пять дней до премьеры в газете «Речь» русский публицист Д.В. Философов под инициалами «Д. Ф.» опубликовал статью, в которой призывал современного зрителя оценить постановку новой пьесы «Зеленое кольцо», посвященной описанию перемен настроения молодежи, поиску новых жизненных задач, правде жизни и устроению человечества. Философов анонсировал новое раскрытие проблематики отцов и детей, рассказал об артистах, участвующих в спектакле. Автор писал, что пьеса посвящена событиям будущего, но корни ее лежат в настоящем, тем самым настоящее еще не поздно изменить, его можно сделать лучше, и секрет, как это сделать, будет раскрыт в новой пьесе.

К сожалению, публика не оценила пьесу и ее глубокий смысл. После этого Д.С. Мережковский, В. Гиппиус и З. Гиппиус выступили с разъяснениями смысла пьесы. Д.С. Мережковский активно защищал пьесу, отмечая, что при втором исполнении постановки «Зеленое кольцо» зрители более благосклонно отнеслись к содержанию. В целом, по его мнению, реакция публики продемонстрировала

¹⁴⁰ Цит. по: Михайлова М. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века. М.: Гиперион, 2009. С. 14.

¹⁴¹ Ожигов Ал. О «Зеленом кольце» // Современный мир. 1915. № 3. С. 125.

раскол поколений в обществе: «Во время первого представления "шикал хор стариков", а во время второго автора приветствовал "хор молодых"»¹⁴². После премьеры потребовалось объяснение Театрально-литературного комитета Александринского театра о причине принятия пьесы для постановки и особенностях ее восприятия.

Комментируя театральную полемику, Ожигов констатирует: Д. Философов рассказал зрителям о том, что в пьесе Гиппиус будет представлена борьба отцов и детей, однако на страницах пьесы борьбы поколений нет. Он отмечает, что в пьесе Гиппиус нет действия, но есть разговоры. Молодое поколение с новыми нравами, полное жизни и новых идей, в пьесе тоже не представлено. Ожигов указывает, что театральная критик Л. Гуревич оценила пьесу как неправдоподобную, схематичную, антихудожественную: «молодежь представлена как маленькие старички-проповедники». Рецензент газеты «День» назвал пьесу «сухой и малокровной»¹⁴³.

Статья А. Ожигова представляет особый интерес для историков отечественного театра, отражая не только полемику вокруг одного спектакля, но и в целом характеризуя театральную жизнь того времени и постановки спектаклей по пьесам женщин-драматургов. В частности, автор отмечает, что в Александринском театре накануне состоялся спектакль г-жи Грушко «Любовь матери», на сцене Малого театра были представлены пьесы г-жи Миртовой и Жуковской, а в Народном Доме – г-жи Гуриели и Бахаревой. В своей критической статье А. Ожигов приходит к выводу, что пьеса «Зеленое кольцо» и стремительный шум вокруг нее – это «буря в стакане воды». Окончательным судьей каждой постановки и каждой пьесы является зритель, поскольку автор пишет для зрителя. В заключении он осуждает носителей «популярных имен», которые в эффектных речах заклинаяют зрителей, раздают патенты на обладание умом или глупостью, осуждают критиков, не давая им право писать свое мнение по поводу состоявшегося спектакля. Нелегкая судьба пьесы, вызвавшей столь бурную

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Там же. С. 134.

полемику, завершилась в 1923 году, когда специальным постановлением Главного репертуарного комитета пьеса «Зеленое кольцо» была снята с репертуара театров.

Ярким явлением в истории российской женской драматургии первой трети XX века, отразившим эпоху модернизма, стало творчество Черубины де Габриак. Елизавета Ивановна Дмитриева (псевдоним – Черубина де Габриак) написала три пьесы: «Молодой король» (1927), «Цветы маленькой Иды» (1923), «Таир и Зоре» (1920). Сборник пьес Черубины де Габриак был охарактеризован как «умело построенный», свидетельствующий о «большом вкусе» и «строгой художественной работе» автора, «хорошем четко намеченном сценарии», «разнообразии речевых материалов»¹⁴⁴. Сказка в 3-х картинах «Молодой король» (1888) по мотивам сказки Оскара Уайльда впервые была представлена на сцене Детского театра в Екатеринодаре. Критика отмечала «свежесть диалогов», близость автора к «трагической улыбке» О. Уайльда¹⁴⁵. А в рецензии на пьесу «Стихи маленькой Иды» указывалось, что автором была тщательно проработана сказка Г.Х. Андерсена «Цветы маленькой Иды» и учтены особенности детской аудитории, поскольку диалоги и прологи пьесы «дышат свежестью»¹⁴⁶.

Значительным явлением эпохи Серебряного века стало творчество Надежды Александровны Тэффи (Лохвицкой). Ее драматургические произведения впервые появились на страницах журнала «Театр и искусство» в 1901 году, когда была опубликована сценка в одном действии «Покаянный день». В этой пьесе Н.А. Тэффи в свойственной ей сатирической манере выразила свое отношение к пьесам современного театра, а именно к постановке В.Ф. Евдокимовым «Фомы Гордеева» на сцене театра Шабельской. Спектакль был холодно встречен зрителями и критиками, поскольку был очень затянут: состоял из десяти действий, наполненных «длинными» монологами персонажей, поэтому премьера затянулась

¹⁴⁴ Богоявленский Л. Е. Васильева и С. Маршак. Театр для детей. Сборник пьес. Издание Кубано-Черноморского отдела Народного Образования. Краснодар (Екатеринодар). 1922 года // Печать и революция: Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. / Под ред. А.В. Луначарского, Н.Л. Мещерякова, М.Н. Покровского, В.П. Полонского, И.И. Степанова-Скворцова. Кн. 2. Февраль-март. М.: Государственное изд-во, 1923. С. 248.

¹⁴⁵ Там же. С. 249.

¹⁴⁶ Там же. С. 248.

до 2-х часов ночи (заметим, что впоследствии В.Ф. Евдокимов в письме Л.Б. Яворской отмечал, что у него были разногласия с актерами Ратовым и Баратовым, которые во время репетиций придумывали все новые и новые сцены, затянувшие спектакль в конечном итоге).

В своем драматургическом творчестве Тэффи обращалась и к гендерной проблематике. Традиционные гендерные роли описываются в ее одноактной пьесе «Счастливая любовь». Главные герои – молодые люди Надежда Николаевна и Сергей Молотков. Девушка считает мужчину назойливым, а молодой человек ведет ветреный образ жизни, но, считая себя обязанным, он посещает свидания с Надеждой Николаевной один раз в неделю. В этой пьесе мужское легкомыслие сочетается с женской пустотой и безразличием. В свойственном ей юмористическом ключе Тэффи осуждает неумение слушать и слышать друг друга в отношениях между мужчиной и женщиной.

Характерным примером женской драматургии рубежа веков, отразившим все присущие ей слабости с точки зрения театральной критики того времени, стало творчество Надежды Александровны Лухмановой (1841–1907), русской писательницы, автора публицистических и драматических произведений, критических статей и переводов. Следует согласиться с мнением исследователей о том, что творческое наследие Н.А. Лухмановой до сих пор остается недостаточно изученным¹⁴⁷.

Одной из самых известных ее пьес является комедия «Сибирский Риголетто» (1900). Сюжет пьесы незамысловат: отставной чиновник Павел Павлович Ступин, отстраненный от должности из-за разгульного образа жизни, переезжает в Сибирь со своей дочерью Варварой. В центре повествования – любовный конфликт между Варварой и Артамоновым, которые не могут найти общий язык из-за своей гордости. Пасечник Мирон и Хиония Марковна Хабарова с помощью ведут с молодыми людьми нравоучительные диалоги, что в конечном итоге приводит к свадьбе героев.

¹⁴⁷ Левицкая Т.В. «Женский вопрос» в освещении Н.А. Лухмановой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 3. С. 135.

Постановка пьесы «Сибирский Риголетто» имеет свою историю. Как отмечается в документах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), пьесу планировали поставить в Москве¹⁴⁸. Надеясь на протекцию Сумбатова-Южина и постановку пьесы в Малом театре, Лухманова просила его отнестись к произведению без пренебрежения и при анализе не учитывать то, что пьеса написана женщиной, однако ожидаемой поддержки так не получила. Премьера пьесы состоялась на сцене театра госпожи Е.А. Шабельской 9 октября 1900 года, позже пьесу не раз ставили на сценах любительских театров. Театральная критика отнеслась к постановке как к «женской пьесе», отметив все ее недостатки. Критика отреагировала на спектакль по-разному. Драматург О. Дымов отметил «хороший, но и речитативный язык пьесы»¹⁴⁹. Пермские и тюменские рецензенты писали об отсутствии оригинальных мыслей, разработанного сюжета, отметили слабое исполнение «пустой и бессодержательной речи» и отсутствие сибирской лексики (выделив лишь одно диалектное слово «варнак»)¹⁵⁰. В 1901 г. Н.А. Лухманова написала пьесы «Кормилица» и «Женщина», посвященные взаимоотношениям мужчин и женщин и вызвавшие столь же неоднозначную реакцию. В 1902-1903 годах Надежда Александровна была подвержена многочисленным нападкам и обвинениям.

Писатель и драматург Ольга Эммануиловна Негрескул, скрывавшая свое имя под псевдонимом О. Миртов, – автор пьес «Алчущие» (1904), «Хищница» (1917), «Маленькая женщина» (1915), «Блаженная» (1917). Исследователи отмечают, что О.Э. Негрескул была последовательной продолжательницей традиций дворянской литературы. Ее произведения отличались идеологической направленностью, поэтому они не увидели театрального воплощения при жизни автора, даже несмотря на использование мужского псевдонима. Гораздо более удачно складывалась судьба пьес Ольги Михайловны Бебутовой (псевдоним – Гуриели), чье творчество также является продолжением классических традиций. Она играла

¹⁴⁸ Материалы к биографии А.И. Сумбатова-Южина. Материалы артистической, литературной и общественной деятельности. РГАЛИ. Ф. 878, оп.1, ед. хр.79.

¹⁴⁹ Колмогоров А.Г. Мне доставшееся. Семейные хроники Надежды Лухмановой. М.: Аргаф, 2013. С. 233.

¹⁵⁰ Театр и искусство. № 166.

в Александринском театре, а также в театре Литературно-художественного общества. Под именем Соллогуб издавала газеты «Театр и спорт». Ее перу принадлежат «Декабристы» (1906), «Отравители» (1911), «Варвары двадцатого века» (1915), «Кровавый полумесяц» (1915), «Жизнь-копейка» (1916). Некоторые произведения были экранизированы: ее пьеса «Лидия Гальм» была поставлена в Симферополе в 1910 году, а на основе пьесы и по сценарию Гуриели был снят фильм «Дочь падшей» (1915)¹⁵¹. После революции 1917 года Гуриели эмигрировала, выступала в Кружке деятелей сцены и искусства, а также на благотворительных вечерах в Ницце и Каннах.

К женской теме обращалась Н.Ю. Жуковская, избранная членом Московского союза драматических писателей, основанного А.Н. Островским. Писательница и драматург активно публиковала свои произведения в журналах «Новое время», «Театральная газета» (1917), «Лукоморье» (1916). В 1899 г. вышел сборник комедий Жуковской, в который вошли произведения «Отчего она замуж не выходит?», «На нейтральной почве» и др. Тематика женских пьес, одобренных обществом, не всегда соблюдается Н.Ю. Жуковской. Автора интересуют общественно-политические вопросы: война и мир, события, происходящие в стране. Ее пьесы шли на сценах российских театров и способствовали развитию демократических и реалистических традиций.

Непростая судьба сложилась у пьес Нины Павловны Анненкова-Бернар. Будучи ученицей В.В. Самойловой, она успешно выступала на сцене Александринского театра, в театре Горевой в Москве и в провинциальных городах: Вильно, Казани, Оренбурге, Самаре. Интерес представляет история постановки драмы Анненковой-Бернар «Дочь народа» (1903). Эта пьеса была о Жанне д'Арк и создавалась для бенефиса В.Ф. Комиссаржевской¹⁵². Сама Комиссаржевская в письме к режиссеру Е.П. Карпову отмечала, что мечтает исполнить роль Жанны д'Арк, которая представлена в пьесе «настоящей». Однако усилия актрисы не

¹⁵¹ Ширяев Б.Н. Бриллианты и бульжники: статьи о русской литературе / Сост. и науч. ред. А.Г. Власенко, М.Г. Талалай. СПб.: Алетейя, 2016. С. 472.

¹⁵² Жанна д'Арк в России: исторический образ между литературой и пропагандой / Д.М. Буланин. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2016. С. 272.

привели к постановке в Александринском театре пьесы «Дочь народа», где оставили другой спектакль о Жанне д'Арк, – «Орлеанскую деву» Шиллера. Сохранились сведения о том, что русский поэт-символист В. Иванов при чтении пьесы «Дочь народа» в авторском исполнении резко осудил текст, чем довел до слез Н.П. Анненкову-Бернар на первой репетиции, однако в журнале «Весы» в 1903 году он опубликовал нейтральный отзыв о пьесе. Несмотря на это, Анненкова-Бернар сама исполняла роль главной героини на сцене Суворинского театра в течение нескольких лет, а в 1914 году в Театре народного дома Жанну д'Арк сыграла актриса М.А. Ведринская¹⁵³.

Заметным явлением женской драматургии стали произведения Анны Яковлевны Мар. Ее пьеса «Когда тонут корабли» была высоко оценена А. Блоком, ее готовили для постановки на сцене Малого театра. В 1909 году в театре «Голубой глаз» состоялась премьера пьесы Анны Мар «Люля Бэк». В ней автор представляет два ярких типа женщин: капризную и неуравновешенную певицу Люлю Бэк и трогательную Марылю, брошенную невесту. В 1914 году по мотивам пьесы «Люля Бэк» вышел одноименный фильм, в котором главная героиня жертвует своим счастьем ради благополучия невинной девушки. Особенностью мировосприятия героинь Анны Мар является описание склонности женщин к страданиям и постоянному самоотречению. В центре каждой пьесы Анны Мар – молодая женщина, страдающая от того, что не знает, чем себя занять, она чувствительна и религиозна, требовательна к себе и к окружающим ее людям, особенно мужчинам.

В пьесе «Он и она» Анны Мар показан набор гендерных стереотипов рубежа веков: он нетерпеливый, беспокойный, резкий, жесткий и требовательный мужчина, а она тихая, спокойная, мягкая и рассеянная женщина. Мужчина уверен в том, что он прав всегда, желая получить от жизни все, несмотря на состояние в десять франков и полную несостоятельность в жизни. В представлении героя женщины не могут быть грустными, потому что они должны мало думать. Мужчина обращается с женщиной с помощью набора манипулятивных и властных

¹⁵³ Исмагулова Т.Д. «Символ гонимой русской судьбы...»: Актриса Мария Ведринская // Берега. 2003. Вып. 2. С. 14.

тактик: «Они – вещь. Мы – покупатели»¹⁵⁴. В ходе действия пьесы «Он и она» навязанные обществом стереотипы разбиваются: Анне Мар удалось показать, что не все сложившиеся представления о женщинах и мужчинах, о любви и ненависти жизнеспособны. Судя по многочисленности подобных примеров в литературе, эта модель доминировала в российском обществе рубежа веков, что и послужило основной движущей силой развития феминизма в России. В этом смысле показательно высказывание Т.Л. Щепкиной-Куперник: «Вот к нам – первым ласточкам раскрепощения женщины, молодым девушкам, живущим своим трудом и самостоятельно, – в большинстве случаев и было такое отношение: "Дай себя съесть!" И раз мы этого не делали, то на нас чувствовали обиду»¹⁵⁵. Феминное сознание Серебряного века усложняет женщинам существование по законам мужского мира. Но время, где мужчина – лидер, а женщина – его веселая и беззаботная спутница, обсуждающая бытовые вопросы, прошло. Женщины полны стремления выйти за пределы обозначенного круга и готовы к сопротивлению и борьбе.

Невозможно обойти стороной драматургию Марины Цветаевой. Два цикла пьес, разделенные по времени и тематике показывают разные настроения автора. Первый цикл «Романтика» (1918-1919) включает в себя следующие пьесы: «Червонный валет», «Фортуна», «Приключение», «Метель», «Феникс», «Каменный ангел». В поэтике этих пьес заметно явное обращение к традициям романтической литературы. Так, например, герой Казановы в пьесе «Феникс» вступает в борьбу с окружающим миром, а уходя в мир иной, сам превращается в Феникса, обретая тем самым новую, настоящую жизнь. В пьесе «Каменный ангел» весьма интересно представлена система персонажей, где «высокая» любовь в лице Ангела и Богородицы противопоставлена «низкой» земной любви Амура и Венеры. Интересная черта драматургии Цветаевой – обращение к мифологии. Так, в 1920-х годах увидела свет диалогия «Тезей» («Ариадна» и «Федра»), изначально

¹⁵⁴ Мар А. Невозможное. М.: Моск. кн-во, 1917. С. 169.

¹⁵⁵ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

задуманная как трилогия. Однако, пьесы по имени третьей возлюбленной Тезея – Елены – так и не состоялось. В «Ариадне» большую роль играет музыкальность и ритм произнесения стиха. По ходу пьесы автор дает свои комментарии, как произносить то или иное слово, где сделать ритмическое ударение или паузу. Пьеса «Федра» отсылает нас к мифу о Федре и Ипполите, изменяя при этом образ самой героини.

Резюмируя, нужно отметить, что творчество женщин-драматургов Серебряного века довольно неоднородно: здесь и примеры символистского жизнетворчества, и сатирические реплики о текущих событиях, и утонченные модернистские фантазии, и продолжение традиций дворянских домашних театров. При этом анализ текстов и постановок женских пьес рубежа веков свидетельствует о том, что образованные женщины выступали за равноправие в драматургии, возможность писать пьесы на социально-значимые темы, характеризовать общественно-политическую ситуацию в стране и в мире без критики и осуждения. В ряде пьес женщин-драматургов Серебряного века основным конфликтом является гендерная стратификация, угнетение женщины при фактическом равноправии полов. Стереотипное представление о женщинах как носителях определенной роли, плачущих во время признания в любви и слушающих мужчин с открытым ртом, устарело. Женщины эпохи Серебряного века стремятся развеять сложившиеся стереотипы, позволяя себе самостоятельно определить свою судьбу. Следует признать, что далеко не все авторы решались писать о злободневных проблемах и задачах своего времени, но были и те, которые готовы были предложить радикальные решения, бросить вызов навязываемым стандартам, призывая женщин отказаться от роли игрушек, жертв, послушных учениц. Именно такой представляется драматургия русской и советской писательницы, драматурга и поэтессы Т.Л. Щепкиной-Куперник, анализу творческих работ которой посвящено настоящее исследование.

Драматургическое творчество Щепкиной-Куперник вызывало неоднозначную реакцию современников, что уже не раз было отмечено в исследовательской литературе. М.В. Михайлова по этому поводу справедливо

цитировала Н. Эфроса: «Фабула – ветхая. Психология – поверхностная. Мораль – наивная. Приемы – старомодные. Фигуры – знакомые. Эффекты – дешевые, давно другими использованные»¹⁵⁶, однако, как подчеркивает исследователь, вслед за этими упреками критик допускал оговорку: «И как будто все эти упреки будут правда. И все-таки неправда. Потому что все разложишь на элементы и каждый элемент в отдельности победоносно опрокинешь, – но что-то еще остается, что ни на что не раскладывается и не опрокидывается»¹⁵⁷. Похоже, что загадка притягательности пьес Щепкиной-Куперник осталась для современников нерешенной.

В современном театроведении ситуация мало изменилась. Показательна оценка, которую А. Голубкова дает пьесам Щепкиной-Куперник «Одна из них» и «Счастливая женщина», включенным в антологию «Женская драматургия Серебряного века»: «Две пьесы Татьяны Щепкиной-Куперник объясняют причины ее популярности у современников – они неплохо написаны, содержат какие-то более или менее прогрессивные идеи... и самое главное – в них есть значительная доля сентиментальности, которая не могла не нравиться массовому зрителю. Если же смотреть на эти произведения из начала XXI века, то становится заметна их рыхлая структура, готовность во всякую минуту перерасти из пьесы в набор жанровых сценок, недостаточная психологическая прописанность персонажей, очевидный расчет на внешний эффект и слезливая сентиментальность. Эти пьесы... оказываются вполне сопоставимыми с бесконечно затянутыми сюжетами современных сериалов»¹⁵⁸.

Полагаем, что подобная уничижительная характеристика пьес Щепкиной-Куперник является откровенно поверхностной, а потому совершенно неоправданной. Это тем более очевидно, что пьеса «Счастливая женщина» в театральном сезоне 1911/1912 году была удостоена Грибоедовской премии. Стоит напомнить, что Грибоедовская премия присуждалась с 1883 по 1917 год за «лучшее

¹⁵⁶ Цит. по: Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 41.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Голубкова А. Рец.: Женская драматургия Серебряного века: Антология. Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой // Знамя. 2010. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/> (дата обращения: 20.02.2023).

оригинальное драматическое произведение на русском языке, не менее как в 3-х актах, появившееся на сценах императорских московских и петербургских театров или на сценах частных столичных театров в период между 1 сентября одного года до 1 сентября другого»¹⁵⁹, а ближайшими «соседями» по премии Щепкиной-Куперник стали пьесы «Васса Железнова» М. Горького (1911) и «Gaudeamus» Л. Андреева (1912). В разные годы Грибоедовская премия присуждалась А.Н. Островскому (за пьесы «Красавец-мужчина», «Не от мира сего»), Л.Н. Толстому («Плоды просвещения»), М. Горькому («Мещане», «На дне»), А.П. Чехову («Три сестры») и др.

По нашему мнению, драматургическое наследие Щепкиной-Куперник до сих пор еще не было в достаточной степени осмыслено: в начале XX века взвешенной оценке препятствовали стереотипы восприятия женской драматургии, в то время как сегодняшняя критика не может избавиться от собственных предубеждений. Пришло время освободиться от накопленных штампов и по-новому посмотреть на творчество драматурга. Характеристике пьес Щепкиной-Куперник и восстановлению их сценической истории будут посвящены следующие параграфы этой главы.

2.2 Драматургическое наследие Щепкиной-Куперник

Судя по воспоминаниям Щепкиной-Куперник, свою первую одноактную пьесу «Летняя картинка» она написала шутя, по просьбе ее тети, актрисы Малого театра А.П. Щепкиной, которая и подсказала сюжет: «...напиши, чтобы была девчонка... вот такая, как ты... и на нее ворчала бы нянька и ее в угол ставили бы... А потом, чтобы в нее влюбился самый интересный человек и женился бы на ней...»¹⁶⁰. Щепкиной-Куперник на тот момент было 18 лет и, по ее признанию, ей

¹⁵⁹ Николаев В.Е. Премии Общества русских драматических писателей и композиторов // Право. Законодательство. Личность. 2014. № 2 (19). С. 25

¹⁶⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

было «легко представить самого интересного человека» – за один вечер пьеса была написана. К удивлению юного автора пьеса произвела благоприятное впечатление, была поставлена на сцене Малого театра и имела успех¹⁶¹. Так началась творческая биография драматурга Щепкиной-Куперник.

«Летняя картинка» – незатейливая история о счастливой помолвке юной Шурочки, на глазах у зрителя превращающейся из капризной девочки в желанную невесту. Можно было бы говорить о наивности сюжета этой пьесы, если бы по своей легкости, свежести и озорству она не напоминала бы чеховские шутки «Медведь» и «Предложение», написанные четырьмя-пятью годами ранее. Речь не идет о сопоставлении уровня мастерства, но неоспоримыми являются несколько фактов. Во-первых, и Чехов, и Щепкина-Куперник в своих драматургических дебютах обратились к одному из наиболее востребованных жанров русского театра конца XX века – одноактной шутке; а во-вторых, за внешне непритязательными сюжетами в этих пьесах кроется нечто большее: не водевильная интрига обеспечила их сценическое долголетие, а тот подтекст, на который и откликалась душа зрителя. В случае Щепкиной-Куперник это было обращение к теме рождения женщины.

Все действие «Летней картинки» движимо одной силой: Шурочка из бунтующего подростка превращается в юную женщину. В самом начале пьесы она под надзором няни стоит в углу из-за сломанной куклы, протестует против «детских» подарков и, обращаясь к тайно любимому ею Юрию, призывает к уважению и вниманию к собственной личности. Однако осознание собственной женственности меняет ее: в финале пьесы, в сцене признания она уже отлично понимает силу своего влияния на влюбленного в нее мужчину. Она главенствует в этом диалоге. Если в начале пьесы Юрий смотрит на нее как на милого капризного ребенка, то в финале пьесы – как на желанную женщину. И на ее шутливый вопрос «А в угол вы меня не будете ставить?» Юрий отвечает: «Ты меня будешь ставить, если захочешь».

¹⁶¹ В 1895 г. пьеса была опубликована отдельным изданием: Щепкина-Куперник Т.Л. Летняя картинка: В 1-м д. Москва: лит. Моск. театр. б-ки С.Ф. Рассохина, ценз. 1895. 21 с.

Таким образом, начиная с первой же пьесы, главенствующей темой для Щепкиной-Куперник стала тема женщины (заметим, пока это не тема женской судьбы, не обращение к поискам ответа на вопрос о предназначении женщины, пока это лишь «явление героя» – рождение женщины).

В своих мемуарах Щепкина-Куперник писала, что не смогла присутствовать на премьере «Летней картинки», поскольку в это время сама участвовала в спектакле в театре Корша. В первых газетных рецензиях, «сочувственно отметивших» новую пьесу, авторство приписали «г-ну Купернику», что, разумеется, обидело автора и подтолкнуло к выбору псевдонима: «Я, стоявшая за женское равноправие, обиделась, что меня сочли за "господина", и тут же решила к моей кончавшейся на твердый знак фамилии прибавить фамилию моей матери: Щепкина – таким образом получился мой литературный псевдоним»¹⁶².

Успех «Летней картинки» побудил Щепкину-Куперник оставить сцену и сосредоточиться на литературном творчестве. После «Летней картинки» были написаны «Мечь Амура», «Ирэн» (Рисунок 3), которую автор посвятила своей тете А.П. Щепкиной, «Вечность в мгновении», «В детской» и другие одноактные пьесы.

¹⁶² Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarunny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).



Рисунок 3 – Первая публикация пьесы Щепкиной-Куперник «Ирэн»
(источник: «Дневник артиста», № 6 за 1893 г., с. 47-54)

На пьесу «Вечность в мгновении» обратил внимание А.П. Чехов. Он дважды упоминал ее в своих письмах Щепкиной-Куперник. В первый раз – в письме от 28 сентября 1898 г. Чехов просил прислать ему текст пьесы для любительской постановки, о чем через несколько дней (1 октября) напомнил уже в шуточном контексте:

«Татьяна Ежова-с, я на сих днях послал Вам открытое письмо, просил у Вас "Вечность в мгновении". Пришлите, пожалуйста. Я хочу прочесть здесь лекцию "об упадке драматического искусства в связи с вырождением" – и мне придется прочесть отрывки из Ваших пьес и показать публике фотографии – Вашу и артиста Гарина...»¹⁶³.

Примечательно, что в этом же письме упоминается постановка одноактной пьесы «Медведь» в Малом театре, о которой хлопотала Щепкина-Куперник:

¹⁶³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1977. Т. 5. Март 1892-1894. С. 227–228.

«Милая кума, спешу ответить Вам насчет "Медведя", – пишет Чехов. – Повторяю, я очень рад. Пишу – повторяю, потому что года 2–3 назад, по Вашему произволению, я уже писал о своем согласии и чуть ли, кажется, не подписал условие. Что мой "Медведь" пойдет на Малом театре (или правильнее – на сцене Малого театра), для меня это только лестно»¹⁶⁴. Остается напомнить, что «Медведь» был поставлен в Малом театре в 1898 г. режиссером С.А. Черневским, роль Поповой исполнила А.П. Щепкина. Как это ни парадоксально, но «Медведь» Чехова на сцене Малого театра шел пятью годами позже одноактных пьес Щепкиной-Куперник.

Не без влияния А.П. Щепкиной была написана и одноактная пьеса «Мечь Амура». Как-то в разговоре о женском равноправии она предложила племяннице написать пьесу без мужских ролей: «<...> а попробуй-ка написать пьесу *без мужчин?* <...> ты так напиши, чтобы у меня была в ней хорошая роль и чтобы ее приняли в Малый театр»¹⁶⁵. 17 октября 1895 года пьеса была поставлена на сцене Малого театра. В пьесе было 9 женских ролей, роль Сефизы исполнила А.П. Щепкина. Пьеса показывает мучительные любовные терзания, которые посылает Амур тем, кто сделал ему смелый вызов. Так и происходит с одной из девушек, вызвавшей гнев Амура. Она встречает юношу, который покоряет ее сердце, но выясняется, что это переодетая женщина.

Сюжет «Ирэн» построен на конфликте пожилого графа и его племянницы, дочери сестры, которая когда-то оставила дом ради сцены и впоследствии умерла. Но история повторяется, и юная девушка стремится вырваться из дома ради театра. Так в драматургию Щепкиной-Куперник впервые вошла тема судьбы актрисы, которой она посвятит три из четырех своих больших пьес. Первой в этом ряду стала пьеса «Одна из них», написанная в 1908 году.

Пьеса «Одна из них» является, пожалуй, самой неудачной из многоактных пьес Щепкиной-Куперник. Это в полной мере осознавала и автор, назвав ее рядом

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarunny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

разрозненных картин: «Эта пьеса была, в сущности, ...только ряд картин, показывавших, как одна из тысячи обыкновенных девушек, растущих в интеллигентных семьях, благодаря полному отсутствию смысла жизни... и слякотности среды, при хороших способностях и возможностях, сбивается с пути и гибнет за кулисами провинциального театра. История была не новая...»¹⁶⁶. Авторской самооценке в полной мере отвечало мнение театральной критики тех лет: «Тут и разлагающаяся... типичная семья нашего времени великого смятения, <...> и обычные хищники, подстерегающие женщину на ее пути, и драматическая школа, и скитание с пьяным актером по медвежьим углам и обязательная любовь к студенту»¹⁶⁷.

Анализируя поэтику пьесы «Одна из них», М.В. Михайлова указала на развитие в ней чеховских мотивов. Исследователь полагает, что в этой пьесе автор «предложила свой вариант "Чайки", несколько приземленный, бытовой, но печально-трогательный и по-женски "ласковый"»¹⁶⁸. Сходство с чеховской пьесой М.В. Михайлова видит прежде всего в драматичной судьбе главной героини, мечтающей стать великой актрисой. Заметим, однако, что и название пьесы «Одна из них», и ее сюжет, охарактеризованный автором как «неновая история», позволяют провести и иные параллели. Отмеченная театральной критикой начала XX века «обязательная любовь к студенту» – это, по сути, аллюзия к пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники», не сошедшей со сцены Малого театра. Домашний учитель главной героини, студент Владимир Строев, своей нравственной чистотой и стремлением уберечь ее от падения действительно чем-то напоминает Петра Мелузова. Однако главная героиня не настолько одержима сценой, как Александра Негина (к слову, и как Нина Заречная), в гораздо большей степени Мирра устремлена к поиску личного счастья. Желание связать свою жизнь со сценой – для нее лишь повод вырваться из надоевшей среды, познать жизнь, которая неминуемо должна принести ей радость. Однако, что такое настоящая

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ «Рампа». 1908. №18. С. 287.

¹⁶⁸ Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т.Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. No. 16. № 1. С. 42.

жизнь, она не знает. Маруся (Мирра) обуреваема вопросами: «Как ее найти, жизнь? Где она?»¹⁶⁹.

В первом действии, в диалоге Мирры с крестным вскрываются и основные устремления главной героини, и позиции большинства персонажей:

«Маруся. ...Я все жду. Мне так интересно, так любопытно... Точно я читаю новую книгу и не могу заглянуть в конец. Что-то со мной будет?.. Крестный... скажите мне, что такое жизнь?..

Князь. О, какой страшный вопрос ты мне задала, дитя мое!.. Сколько мудрецов ломали над ним головы. Целые тома можно было бы ответить на него... Но – я предпочту одно слово. Твой покорный слуга всегда находил, что жизнь – есть наслаждение. И вот я теперь болен, часто не могу заснуть ночью без укола морфия... А все-таки повторяю: жизнь – есть наслаждение.

Маруся (задумчиво). А вот Владимир Петрович говорит, что жизнь есть труд»¹⁷⁰.

Позиция Строева («жизнь есть труд») единственная, отличная от большинства других мужских персонажей пьесы. И престарелый крестный, и кузен Павлик, и актер Поранов (будущий муж главной героини) порочны, они смотрят на Мирру лишь с вожделением. Все они, включая ее отца, – эгоистичные сластолюбцы. Женские персонажи пьесы также не слишком разнообразны: это либо страдалицы (умирающая мать Мирры, старая актриса Прасковья Ниловна, лишенная внимания мужа Надежда Строева), либо доступные женщины (сама Мирра, ее подруга Вронская, хористки в ресторане). Система характеров пьесы выглядит не разработанной, как и ее сюжет, лишенный выраженной кульминации. Мирру трижды наказывает судьба: в конце второго акта умирает ее мать; весь третий акт она страдает из-за пьющего мужа. Однако, исповедуясь старому актеру, вдруг вспоминает о Строеве, и это дает ей надежду на спасение:

¹⁶⁹ Щепкина-Куперник Т.Л. Одна из них [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_0180.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

¹⁷⁰ Там же.

«*Мирра*. Я расскажу вам, что я давно думаю. Был один человек. Он любил меня такой чистой, хорошей любовью... Когда я была совсем девочкой... И потом, долго... А я была такая нехорошая, вся зацелованная, вся испачканная жадными глазами мужчин. А он на меня так смотрел – как в церкви на иконы. И даже никогда не осмеливался мне сказать словами, что он любит меня. Но любил, любил, любил... Я это знаю... И вот он мне говорит: "Слушайте и помните: когда вы поймете, как вы неправы, позовите меня: я – ваш, я выведу вас на дорогу – хотя бы жизнь пришлось отдать за то"... Я смеялась тогда, мне было весело: я ничего не понимала. Но у меня эти слова остались в душе, я их сохранила, свято сохранила, как дорогой жемчуг, заветный, которого ни продать, ни заложить, как бы скверно ни было»¹⁷¹.

И, наконец, третье наказание – приехав к Строеву, Мирра рассказывает ему о своей несложившейся жизни, однако ее мечты о спасении развеиваются. Здесь стоит отметить, что временное пространство пьесы охватывает около 9 лет и разделяется несколькими актами. В ремарках отмечено, что между первым и вторым актом проходит 4 года, между вторым актом и третьим – 5 лет, между третьим и четвертым – одна неделя. Судя по репликам, Строев и Мирра не виделись шесть лет (но учитывая их совместное появление на сцене в первом и четвертом актах – 9 лет). И тем не менее Мирра потрясена известием, что у Строева оказывается есть семья и уже родились дети:

«*Строев*. Где мои мечты?.. Где моя сила?.. Вы так доверчиво пришли ко мне <...> Что я могу вам дать?.. Чем я могу быть для вас?.. Моя жизнь не принадлежит мне одному... (Пауза.) Я женат.

Мирра. Простите... Я не подумала о возможности этого. (Смеется.) Это так просто... просто...

Строев. Вы ушли из моей жизни так весело, так радостно... Я представлял себе, что ваша жизнь один праздник, что вы нашли все, что хотели... А моя была

¹⁷¹ Там же.

такими буднями... Я был так одинок... И без надежды... на вас... ну вот, у меня теперь семья... Дети...

Мирра. Да, да, конечно... какая я глупая... как мне стыдно, как стыдно!...»¹⁷².

Будучи несвободным человеком, Строев предлагает Мирре помощь – содействие в том, чтобы устроиться, но это почему-то оскорбляет героиню, она сворачивает разговор и уходит:

«*Строев.* Мирра, Мирра... Но, может быть, я могу вам помочь?.. Как друг?.. Мне кажется, что вам тяжело живется... вообще... может быть, я мог бы сделать что-нибудь для вас?.. Помочь вам устроиться?..

Мирра (потрясена). О, Боже мой, Боже мой... *(Начинает истерически рыдать.)* Разве я этого... разве я милостыни просила? *(Рыдает.)*

Строев. Милая, дорогая... Успокойтесь... не надо... экое я грубое животное... ведь я... рад бы был... Господи, как мне убедить вас...

Мирра. Нет, нет... ничего... *(Ей стыдно до отчаяния.)* Это нервы. Это пройдет. *(Пьет воду. Встает.)* Где моя шляпа?.. *(Оглядывается, подходит к письменному столу, на который он положил ее шляпу. Замечает мольберт.)* Это ваша жена?..

Строев. Да.

Мирра (долго, очень долю смотрит на портрет, потом машинально надевает шляпу, не заботясь как). Ну, прощайте»¹⁷³.

Финал пьесы решен мелодраматично: после несколько затянувшихся прощальных реплик Мирра «растаяла словно призрак в белой ночи», а Строев остается один, сокрушаясь, что больше она никогда не придет.

Сценическая судьба пьесы «Одна из них» была недолгой. Она была поставлена в театре Корша и с интересом принималась публикой. Сама Щепкина-Куперник объясняла это тем, что в пьесе были подняты актуальные для того времени вопросы: «...но, может быть именно потому, что в большинстве московских "интеллигентских семей" все подмеченные мною неполадки были

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Там же.

налицо, она заинтересовала публику; пьеса делала полные сборы, вызывала разговоры <...>»¹⁷⁴. Судя по сохранившимся данным, пьеса шла в театре Корша один сезон и больше нигде не ставилась.

2.2.1 Традиции чеховской драматургии в пьесе Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина»

Заслуженный успех пришел к Щепкиной-Куперник после написания второй ее многоактной пьесы – «Счастливая женщина», признанной критиками лучшей пьесой театрального сезона 1911/1912 гг. В книге воспоминаний «Дни моей жизни» автор так охарактеризовала фабулу этой пьесы: «Это рассказ о том, как светская, очаровательная "счастливая женщина" проглядела, что ее юный сын-студент стал революционером, и опомнилась только тогда, когда его сослали в Сибирь. Тут в ней проснулось чувство, и из счастливой женщины она стала несчастной матерью. Она сталкивается со всевозможными разочарованиями... против желания мужа, советов друзей, уговоров, она едет к сыну, но застаёт его уже умирающим. Так первоначально кончалась пьеса»¹⁷⁵. Щепкина-Куперник раскрывает творческую историю пьесы, указывая на то, что из цензурных соображений ей пришлось переписать финал, действие которого первоначально происходило в Сибири. Автор переносит действие в дом главной героини, где она, собираясь в Сибирь к сосланному сыну, неожиданно узнает о его гибели. По мнению Щепкиной-Куперник, это послужило на пользу пьесе: «...конец вышел не банальным и производил сильное впечатление»¹⁷⁶.

Анализируя поэтику пьесы «Счастливая женщина», мы приходим к выводу о том, что именно в ней автор последовательно обращается к традициям чеховской драматургии. Рассмотрим это подробнее.

¹⁷⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни и другие воспоминания. М.: Захаров, 2005. С. 381.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же. С. 383.

Конфликт пьесы можно определить двояко: с одной стороны, налицо внешний конфликт – противостояние поколений, отсутствие взаимопонимания между матерью и сыном (как справедливо отмечает А.В. Лескина, подобный конфликт традиционен для чеховских пьес: «В пьесах Чехова родители показаны как себялюбивые эгоисты ("Чайка" – Аркадина, родители Нины, "Дядя Ваня"» – Серебряков, Войницкая)»¹⁷⁷). С другой стороны, основу драматургического действия определяет внутренний психологический конфликт, обусловленный не прямым столкновением персонажей, а связанный с миром душевных переживаний главной героини, – главным сюжетобразующим мотивом становится мотив «утраченной жизни», так же свойственный чеховской драматургии («Дядя Ваня», «Чайка»).

О первом конфликте зритель узнает уже в начале первого действия во время встречи сына главной героини, Сергея Стожарова, с его возлюбленной – Верой Званцевой, вместе с которой втайне от родителей он состоит в противоправительственной организации. Именно Вера дает первую оценку дома Стожаровых, называя его «палаццо»: «Подхожу сюда... а тут-то! Ковры, лакеи!.. Я в своем черном платьишке показалась себе таким пятном на этой роскоши»¹⁷⁸. В ответ на это Сергей замечает: «...и этот старый мир, и этот палаццо – мне чужие <...> Знаешь, минутами мне кажется, что я не выдержу этого. Мне хочется все им сказать, бросить их, уйти совсем... Я чужой им! Такой же чужой, как и ты... Я вижу всю эту ненужную сутолоку» (С. 420).

«Ненужная сутолока», о которой говорит Сергей, – это тот мир, в котором живет его мать. Примечательно, что Щепкина-Куперник в деталях описывает атмосферу дома Лидии Стожаровой. Успешная женщина, хозяйка модного салона, она целиком погружена в круговорот светской жизни Петербурга. На протяжении двух первых действий мы наблюдаем за наполненной встречами, разговорами,

¹⁷⁷ Лескина А.В. Родители и дети: проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Материалы XXXVIII Международной научно-практической конференции «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия», 24-28 апреля 2017 г. Вып. 23. Симферополь: Типография «Ариал», 2019. С. 143.

¹⁷⁸ Женская драматургия Серебряного века Указ. соч. С. 420. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

подробностями жизнью главной героини, не подозревающей о существовании другой жизни у сына. Особую роль при этом играют ремарки предметного мира, скрупулезно описывающие подробности быта, окружающего героиню. Наиболее пространны препозитивные ремарки, предваряющие первое и второе действие пьесы:

«Действие первое

Роскошно убранная гостиная в доме Стожаровых. Рояль, очень много цветов, смешение стилей. Когда открывают среднюю дверь, видна устланная ковром внутренняя лестница. Направо – двери на половину Стожарова, налево – на половину Лидии Юрьевны. Ближе к рампе, направо приготовлен чайный столик для five o'clock tea, а налево камин, около него уютные кресла и т. д. Петербургские сумерки ноябрьского дня...» (С. 418);

«Действие второе

Спальня Стожаровой. Всюду блекло-розовые тона, гирлянды Louis XV, белое лакированное дерево, материи либерти. У окон жардиньерки с цветами. Впечатление ленивой комнаты: низкие диваны, широкие кресла – Bergère, белый мех на полу. Низкая белая кровать, полузакрытая тоже низкой – ниже человеческого роста – ширмой, которую можно поставить так, что кровать будет совсем закрыта. Туалет и пр.» (С. 436).

Воспоминания Щепкиной-Куперник свидетельствуют о том, что этим деталям, как и сценографии в целом, она придавала особое значение: «С постановкой этой пьесы не обошлось без курьезов. Я приехала только к генеральной репетиции. В то время у Корша был очень бесцветный и малокультурный режиссер, я даже забыла его фамилию. И вот, не имея ни малейшего понятия об образе жизни, привычках и манерах петербургского "большого света"... он ставил пьесу в тонах привычных ему пьес: так, например, пятичасовой чай – "файв'о-клок" – в светском салоне он поставил так, что в гостиной были расставлены маленькие столики и на них были графинчики с рябиновой и закуска, как в московских трактирах, что ему, вероятно, казалось

верхом роскоши. <...> Мне пришлось быстро переделывать мизансцены, но, к счастью, режиссер был человек кроткий и не противодействовал мне»¹⁷⁹.

Это внимание, проявленное автором к воссозданию атмосферы дома, требует некоторых комментариев. Анализируя «погруженность в фактуру бытия» в пьесах Щепкиной-Куперник, М. В. Михайлова констатирует: «Из ее пьес можно узнать, что смотрели в театрах, заказывали в ресторанах, предпочитали есть дома. Они представляют собой "энциклопедию жизни" определенного слоя людей, сохраняют аромат эпохи, все то исчезающее и уходящее, что запечатлено не в духовной сфере, а в материальной оболочке»¹⁸⁰. Михайлова подчеркивает, что эту особенность увидели в пьесах Щепкиной-Куперник и ее современники, отмечая исключительную способность автора преподнести «женский» взгляд на мир. Так, в частности, Эм. Бескин писал: «Есть те краски <...>, которых не может дать мужчина, которые способна воспринять только женщина. Шелк, бархат, духи, цветы. Их у Щепкиной-Куперник очень много. И комбинирует она их очень удачно. Знает, к какой ткани какие духи, какие цветы»¹⁸¹.

Однако в годы создания пьесы звучали и иные голоса. В 1912 году, размышляя о жизни современных женщин, Е.А. Колтоновская отметила: «Вместо бытия – пустота, вместо собственного содержания – только способность отражать чужое... Полная пассивность и зависимость от мужчины!.. Можно ли представить себе более пустую и жестокую характеристику женской природы, более горькое признание со стороны женщины?»¹⁸². На наш взгляд, обилие бытовых подробностей в пьесе «Счастливая женщина», сосредоточенность на них главной героини служат, в первую очередь, воплощению внутреннего психологического конфликта. Время героини заполнено суетой («ненужной суетолокой», как определит ее сын) – отсюда обилие ремарок, обозначающих подробности предметного мира. Это роднит Лидию Стожарову с чеховскими персонажами

¹⁷⁹ Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни и другие воспоминания. М.: Захаров, 2005. С. 383.

¹⁸⁰ Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 42-43.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Колтоновская Е. А. Женские силуэты: (Писательницы и артистки). СПб.: Просвещение, 1912. С. 7.

(размышляя о Гаеве и Раневской, И.Н. Сухих справедливо замечает: «Как страус прячет голову в песок, люди пытаются спрятаться от больших жизненных проблем в бытовые мелочи, в рутину»¹⁸³).

Внимание к детализации в изображении быта – одна из отличительных особенностей чеховских пьес. Как писал А.П. Скафтымов, «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто "обстановкой" и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, то есть прямым и основным объектом его творческого воспроизведения»¹⁸⁴. В пьесах Чехова нет ярко выраженной внешней интриги – вместо динамического развития действия перед зрителем предстает неспешная будничная жизнь с ее повседневными заботами, однако пристальное внимание к деталям и некая замедленность действия способствуют воплощению психологического конфликта. Эта чеховская традиция отчетливо прослеживается в пьесе «Счастливая женщина»: на протяжении двух действий мы наблюдаем за наполненной событиями, разговорами, подробностями жизнью главной героини, не подозревающей о существовании другой жизни у сына.

Как известно, основным способом действия в драме является слово, а диалог – наиболее явственной формой драматического столкновения. В развитии драматического конфликта особенно важен диалог Лидии Стожаровой с сыном в первом действии, когда сын предпринимает безуспешную попытку открыться матери, рассказать ей о своей жизни:

«Лидия. Сержик, здравствуйте! Как это мило, что ты пришел к твоей маме!

Сергей. Здравствуйте, мама... Да вас так редко можно застать одну – мне именно хотелось вас одну видеть.

¹⁸³ Сухих И.Н. Струна звенит в тумане // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А.П. Чехова: Сб. науч. работ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. С. 19.

¹⁸⁴ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. Вступ. ст. В.В. Прозорова. М.: Высшая школа, 2007. С. 375.

Лидия. Это очень лестно! Ну, вот мы и одни! Садись! Хочешь шоколаду?

Сергей. Благодарю, не хочу... Мне просто хотелось потолковать с вами... *(Не садится, а неловко стоит у туалета и перебирает безделушки.)* Так много накопилось на душе... *(Роняет что-то.)*

Лидия. Сережа, не верти, разобьешь!

Сергей. Виноват...

Лидия. Садись же, так неуютно.

Сергей (садясь). Хотелось поговорить с вами – и чувствую, что пора... Кто знает, может быть скоро будет поздно!

Лидия. Сережа! Ты меня пугаешь! Такой серьезный тон. Говори в чем дело... *(Приглядывается к нему.)* Ну, признавайся, наделал долгов?..

Сергей. Нет, мама, у меня нет долгов.

Лидия. Что же тогда?.. *(Внезапно пугается мысли, пришедшей ей в голову.)* Сережа... Боже мой! Неужели ты болен?

Сергей. Нет, нет, мама, ничего подобного...

Лидия (опускается на подушки, с которой привстала было). Фу! Отлегло от сердца. Как я испугалась! Постой! Уж не задумал ли ты жениться? *(Хохочет.)* <...>

Сергей (видимо волнуясь). Мама... приходило ли вам когда-нибудь в голову... что мы, хоть и живем в одном доме, в сущности, совсем не знаем друг друга?.. Говорим на разных языках?.. <...> И мне кажется, что я, в конце концов, должен сделать так, чтобы вы меня узнали...

Лидия (прерывая его). Боже, как ты иногда похож на моего покойного отца!.. Вот эта складочка на лбу...» (С. 423-425).

Попытка диалога сына и матери разворачивается на протяжении нескольких явлений (с 8 по 14), разговор постоянно прерывается приходом горничной, Лидия отвлекается, чтобы сделать необходимые распоряжения для повара. Сергей пытается открыться матери, но его слова повисают в воздухе – Лидия не может отвлечься от всеобъемлющей суеты и мыслит исключительно категориями петербургского света (долги, женитьбы, флирт и т. д.), не слыша и не воспринимая то, о чем пытается рассказать ей сын. В этой сцене «признания без отклика»

проявляются традиции чеховского диалога, демонстрирующего отсутствие психологического контакта между персонажами. Поэтому важным становится не только то, что говорят герои, но и то, как на их реплики отвечают.

Помимо блестяще написанных диалогов в развитии конфликта большую роль играют звуковые образы. Это еще одна традиция чеховской драматургии, использованная Щепкиной-Куперник в пьесе «Счастливая женщина». Звук как способ драматизации действия – важнейший новаторский принцип Чехова-драматурга. Таков «звук лопнувшей струны» в «Вишневом саде», возвещающий о гибели старого мира. Это не просто звуковая ремарка, означающая незначительный эпизод, но существенный элемент в развитии драматического действия – в пьесах Чехова «звуковой образ представляет собой не частность, а сущность»¹⁸⁵.

Звуковым образом, врывающимся в гостиную Лидии Стожаровой и прерывающим светскую болтовню, является звук пушечного выстрела:

«Пушечный выстрел. Дамы вздрагивают.

Графиня. Что это такое?

Генерал. Наводнение началось!

Лидия. О Боже, как мы все стали нервны!» (С. 428).

Аллюзия к Чехову подчеркнута репликой Лидии («Как все нервны»). Как и у Чехова, внезапно раздавшийся звук имеет объяснение: это звук пушечного выстрела в Петербурге, возвещающий о начале наводнения. Но, как и в чеховских драмах, он имеет символическое значение, предвещая грядущую катастрофу и расставание с прежней жизнью. Мир Лидии Стожаровой обречен. Он рухнет вместе с арестом сына.

Арест сына обнажает иллюзорность женского счастья героини и показывает истинное лицо персонажей. Если Лидия полна решимости исправить ситуацию, то ее муж обеспокоен лишь своей пошатнувшейся репутацией:

«Стожаров (весь багровый, быстро входит). Вот! Вот дожили... А, а! Опозорил! Стожаров! Стожаров и... мерзавец-мальчишка! (Падает на стул,

¹⁸⁵ Головачева А.Г. «Отдаленный звук, точно с неба» // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А.П. Чехова: Сб. науч. работ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. С. 37.

задыхается, рвет на себе воротник.) *Лидия, овладевая собой, но все еще бледная, трясущимися руками наливает ему воды. (Пьет.)* А все... ты... все либерализм дурацкий... Был бы в строю – ничего бы не вышло! Что скажет Шверт? Я погиб! Это конец всему.

Лидия. Перестань кричать, как истеричная женщина. Это... это какое-нибудь недоразумение! Теперь такое время...

Стожаров. Да понимаешь ли ты, что это для меня значит? Отдаешь ли ты себе отчет в том, что случилось? Ведь в моем служебном положении... да это гибель, гибель! А, м-мерзавец! (*Топает ногами.*)

Лидия. Успокойся. Ты с ума меня сведешь своими криками. Я тебе говорю, что это какое-нибудь недоразумение...» (С. 449-450).

Драматизм событий подчеркивают авторские ремарки. Сцена ареста сопровождается примечанием «*Несколько времени сцена пуста*». Это полное отсутствие действия и звука – знак того, что жизнь никогда уже не будет прежней. Приравненная к паузе ремарка подчеркивает трагичность момента, и в этом также видится обращение к чеховским традициям.

Как было отмечено исследователями, в чеховской драме наиболее результативно молчание: «Старый театр двигался вперед событиями – и речами, которые подготавливали события, а пьесы Чехова часто движутся вперед паузами, тишиной», – пишет Б.И. Зингерман¹⁸⁶; а Ю.В. Доманский констатирует, что ремарка «*Пауза*» является самой частотной в чеховской драме, исследователь приходит к выводу о том, что «Чехов одним из первых русских драматургов начинает использовать собственно ремарку "пауза" для обозначения контекстуально значимого молчания»¹⁸⁷.

Известно, что в «*Вишневом саде*» – 31 ремарка «*Пауза*». В «*Счастливой женщине*» Щепкиной-Куперник 15 таких ремарок.

В первом действии пьесы паузы немногочисленны. Ремарка «*Маленькая пауза*» стоит перед щекотливым вопросом мужа к Лидии: «Скажи, пожалуйста,

¹⁸⁶ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 13.

¹⁸⁷ Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия Принт, 2005. С. 9.

Шверт будет у тебя сегодня?» – он хочет, чтобы Лидия замолвила о нем словечко своему поклоннику, поспособствовала ему в делах: «...настроением Шверта будет неумно не воспользоваться. И если ты вспомнишь о концессии – в будущем месяце обещаю уплатить по какому угодно счету портнихе».

В третьем действии паузы учащаются. Лидия приезжает за помощью к Шверту, чтобы рассказать ему об аресте сына. Ремарка передает ее психологическое состояние: «*Лидия одна. Большая пауза. Взмолвлено ходит взад и вперед*». Паузы наряду с жестово-эмоциональными, интонационными ремарками показывают огромное внутреннее напряжение, которое испытывает героиня в ожидании ответа Шверта: «*Пауза. Лидия одна*», – эта пауза прерывается мольбой и обращением к Богу:

«*Лидия (ходит, отпивает из своего бокала, опять ходит, приостанавливается, и у нее вырывается)*. Господи, Господи! Я плохо молюсь, но если можно... спаси моего мальчика!..» (С. 459).

В разговоре со Швертом отчетливо проявляется новый лик героини: теперь это уже не светская дама («не очаровательная женщина, не волшебница, не повелительница»), а страдающая мать, готовая на все ради спасения сына: «Я мать, только мать – у которой отняли сына! Отняли сына! <...> он оторван от меня, он в опасности, и я бессильна, бессильна...» (С. 462-463).

Существенную роль в развитии драматургического конфликта играют и музыкальные образы пьесы, что также является продолжением чеховских традиций. Исследуя роль музыки в антропоцентрической модели мира, создаваемой в чеховской драматургии, А.Н. Панамарева отмечает: «Музыка несет онтологическую семантику, поскольку она, с одной стороны, является самовыражением персонажей, а с другой – обозначает мир, в котором персонажи существуют»¹⁸⁸. Музыкальные аллюзии в пьесе Щепкиной-Куперник многочисленны, в диалогах звучат упоминания о благотворительных концертах, бенефисах, музыкальных спектаклях, модных исполнителях – однако все это

¹⁸⁸ Пономарева А.Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова: автореферат дис.... канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 8-9.

лишено глубокого содержания и воплощает лишь суету светской жизни. Музыкальные инструменты выполняют функцию вещи (рояль в гостиной Стожаровых служит предметом интерьера; гости музыкального салона Колтовских, рассматривая скрипку Амати, восхищаются изяществом вышивки на ее футляре). Примечательно, что в третьем действии пьесы разговор Лидии со Швертом проходит под звуки музыки, доносящимися из гостиной (сцену сопровождают ремарки: *«Зимний сад у Колтовских. Большие стеклянные двери, полузакрытые японскими жалюзи, ведущие в залу. За ними, как тени, мелькают люди; когда двери открыты – ясно слышны музыка, пение и т. п., в остальное время почти совсем тихо»*; *«Слышно пение красивого женского голоса»*; *«За сценой звуки скрипки, к концу явления аплодисменты»* и др.). Эта музыка, звучащая за пределами сцены, подчеркивает драматизм момента, символизируя и пустоту прежней жизни героини, и тяжесть обрушившегося на нее испытания – ее горькое одиночество.

Наибольшее количество пауз (11) – в последнем, четвертом действии пьесы, что представляется контекстуально значимым, а не сказанное углубляет кульминационный момент сюжета.

Отметим, что третье и четвертое действие разделяет существенный временной промежуток. Лидия предстает иной (у Чехова в последнем действии «Чайки» мы так же видим Заречную и Треплева, изменившихся время спустя). Не получив поддержки в семье и у влиятельных поклонников, Лидия решает отправиться к сыну в Сибирь. Суть произошедших изменений вскрывается в диалоге Лидии и Бетси:

«Лидия. <...> Знаете, Бетси, горе приходит, как гроза, и очищает воздух. Как я прежде жила?.. Легкомысленно принимала все, что у меня было, как должное. На чужое горе привыкла смотреть как-то издали <...> И вдруг – придет ужас на тебя, станет перед тобой... И вот поймешь настоящую жизнь... Не ту, которой жил... И все изменится... Вот так во мне и вокруг меня теперь все изменилось... Смотрю – и не узнаю <...> Я проглядела его... Мне все было некогда... а теперь, когда его отняли от меня, он стал так близок мне!.. И я дрожу, дрожу за него, я рвусь к нему...

Я хочу говорить с ним... Он тогда так и не договорил мне всего!.. Я его не умела слушать <...> О, мне надо скорей к нему!.. Плакать перед ним и просить прощения!..

Бетси. Прощения, но за что же?.. Ведь не вы в этом виноваты?..

Лидия. Прощения не за какое-нибудь сделанное зло, поймите!.. А за каждое не сказанное доброе слово, не данный вовремя поцелуй, не отвеченную ласку, не согревший душу взгляд... За все, за все, что я могла дать ему и не давала... не по холодности, не по недостатку любви – верьте, а вот по этому преступному равнодушию, в котором мы все живем по отношению к себе и другим. Мы не умеем любить, мы стыдимся, прячем, душим в себе это чувство!.. А ведь я люблю его, Бетси, и как горячо – я только теперь поняла» (С. 466-467).

Развязка конфликта представляется психологически мощной, так как основное трагическое событие – смерть героя – происходит вне пространства сцены (так же как у Чехова за пределами сцены погибают Тrepлев и Тузенбах), а о смерти Сергея зритель узнает до того, как это становится известно героине. Открытый, эмоционально насыщенный финал пьесы предполагает возможность разного воплощения этой сцены. При первой постановке в театре Корша современная критика отметила пронзительное, молчаливое окончание спектакля, в котором мать, «подавленная ужасом смерти сына в ссылке, внезапно, без единого звука опускается на колени» (С. 558).

Как видим, образ Лидии Стожаровой лишен сентиментальности. Это трагический образ женщины, осознающей, что вся ее жизнь оказалась никчемной, пустой. Столкнувшись с арестом сына, она начинает на многое смотреть иначе и, казалось бы, обретает смысл своего существования, принимая решение посвятить свою жизнь поддержке дорогого для нее человека, но гибель Сергея лишает ее этой возможности.

Стоит отметить, однако, что некоторой сентиментальностью, а порой и водевильностью обладают практически все мужские образы пьесы («бравый, розовый» генерал; флиртующий на глазах у жены Павлик Колтовский; глупый, поверхностный Тэдди Челищев). Для дискредитации мужских персонажей

Щепкина-Куперник использует разные приемы, главенствующий из которых – чтение стихов собственного сочинения. Безусловным лидером здесь является Тэдди Челищев с опусом, получившим единодушное одобрение светских дам:

«О, бедные сирены,
Поющие вдали!
Подобной перемены
И ждать вы не могли!
Любили вы волны морские
И солнца яркий блеск:
Вот была ваша стихия –
Простор и моря плеск...»

Сцены мелодекламации в «Счастливой женщине» заслуживают особого внимания. Ю.В. Доманский рассматривает декламацию в драме как разновидность приема «сцена на сцене», который встречается в пьесах Чехова («Вишневый сад», «Чайка») и Горького («Дачники»). По его мнению, при использовании этого приема «неизбежной видится... авторская оценка эстетики, которую воплощает вставной текст»¹⁸⁹.

В сцене с Тэдди Челищевым авторское ироническое отношение к персонажу и его слушателям очевидно. Куда более сложными предстают сцены, в которых стихотворение собственного сочинения, посвященное Лидии Стожаровой, читает («мелодекламирует») Шверт. Учитывая, что мелодекламация Шверта имеет важное значение в развитии психологического конфликта, считаем уместным упомянуть о том, что нами была обнаружена партитура мелодекламации, опубликованная в год постановки пьесы¹⁹⁰. Музыка к стихам Щепкиной-Куперник написана композитором А.А. Архангельским, издание вышло с посвящением актеру Театра Корша Б. Путята – первому исполнителю роли Шверта (см. Приложение 2).

¹⁸⁹ Доманский Ю.В. О драме и театре: от века минувшего к нынешнему веку. М.: Эдитус, 2021. С. 24.

¹⁹⁰ Архангельский А.А. Волшебница, в глаза твои смотря: Мелодекламация с сопровожд. ф.-п. к пьесе Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина»: Ор. 32, № 1 / Слова Т.Л. Щепкиной-Куперник. Москва, [1911]. 6 с.

Стихотворение Шверта так же, как и сочинение Тэдди Челищева, далеко от эстетического совершенства:

«Волшебница! В глаза твои смотря,
Я вижу в них игру теней и света.
Меня влечет живая сказка эта
Из золота, сапфира, янтаря...»

Последние его строчки, напыщенные и слащавые («И жжет меня сильнее поцелуя / Любимых глаз ответный, долгий взгляд!»), становятся сквозным лейтмотивом, сопровождающим любовную интригу Лидии и Шверта. Важно отметить, что в пьесе стихотворение Шверт читает дважды. Впервые оно звучит в конце первого действия в сцене свидания героев, когда их в объятиях застает сын Лидии. Весь эпизод «мистической близости» решен водевильно, Щепкина-Куперник обнажает этот прием за счет реплики героини: «Совсем как в старинных мелодрамах... Мне оставалось только сказать: "Мой сын, я спасена!"». Второй раз стихотворение звучит в конце третьего действия: получив отказ от Шверта, Лидия слышит его, оставшись в одиночестве *за пределами* светской гостиной – этот эпизод сопровождается ремаркой «*Из зала слышен звук рояли и металлический голос Шверта*» и является кульминацией мотива «потерянной жизни».

По нашему мнению, травестирирование мужских персонажей, их подчеркнутая слабость (сосредоточенность на карьере, поверхностность, неспособность повлиять на ситуацию, нежизнеспособность – болезненность и даже смерть) не только рождает определенный символический подтекст, но и значительно углубляет содержание драматического конфликта, в трагическом исходе которого так же, как и в чеховских пьесах, «виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом»¹⁹¹.

Таким образом, содержание пьесы «Счастливая женщина» не исчерпывается одной лишь гендерной тематикой, а в самом ее названии прочитывается горькая

¹⁹¹ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. Вступ. ст. В.В. Прозорова. М.: Высшая школа, 2007. С. 388

ирония, разоблачающая самообман представителей света и неспособность власть имущих сохранить свое главенствующее положение. Написанная между двух революций пьеса явилась отражением ситуации, сложившейся в стране накануне грядущей катастрофы. Пожалуй, именно этим объясняется ее необычайная востребованность у современников. По признанию Щепкиной-Куперник, «пьеса... обошла всю Россию»¹⁹², а это свидетельствует о том, что автору удалось убедительно отразить наиболее драматические коллизии эпохи.

Пьеса «Счастливая женщина» шла на сцене театра Корша (подробнее – в параграфе 2.3). А.И. Сумбатов-Южин хотел ее поставить в Малом театре, но из-за «левых» мотивов пьеса была не допущена к постановке. Как было написано в одном из выпусков журнала «Театр и искусство»: «...от пьесы Щепкиной-Куперник попахивает 1905-м годом»¹⁹³.

2.2.2 История создания и поэтика поздних пьес Щепкиной-Куперник

После запрета на постановку «Счастливой женщины» и изъятия цензурой из-за политической неблагонадежности книги рассказов «Это было вчера» Щепкина-Куперник пережила творческий кризис. Незадолго до этого она вышла замуж и жила в Петербурге. Выбраться из кризиса ей помогла поддержка подруги – А.М. Коллонтай. Щепкина-Куперник описывает это в статье «Литературный путь»: «К концу этого периода на меня опять напала полоса неверия в свои силы. Я целыми часами лежала на диване и недоуменно спрашивала себя: "Я так счастлива... Почему же я так несчастна?" Разумеется, дело было в том, что моя личная жизнь самой своей полнотой брала верх над моей литературной... Я хорошо помню из этого времени письма моего друга А.М. Коллонтай, писавшей мне: "Танечка, не давай м-м Польшовой убивать Щепкину-Куперник!"»¹⁹⁴.

¹⁹² Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 385.

¹⁹³ «Театр и искусство». 1911. № 38. С. 700.

¹⁹⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

Примечательно, что этот эпизод предшествует созданию Щепкиной-Куперник одной из ее наиболее удачных пьес – «Барышня с фиалками», а напутствие к написанию новой пьесы дала именно Коллонтай – одна из крупнейших участниц и организаторов феминистского движения в России.

Взаимоотношения Щепкиной-Куперник и Коллонтай не часто попадают в поле зрения исследователей. Их переписка продолжалась до конца многие десятилетия, когда Коллонтай служила в посольствах СССР в Мексике, Норвегии, Швеции. И хотя опубликованные письма Коллонтай, адресованные Щепкиной-Куперник, относятся к более позднему периоду (1920–1930-е гг.), они помогают восстановить характер взаимоотношений двух незаурядных женщин. Их объединяли общие эстетические взгляды («Танюся! Дорогой мой друг! <...> Когда я вижу что-либо интересное и красивое, я всегда хочу поделиться с тобою... Ты бы видела красоту там, где ее не чувствуют другие»¹⁹⁵, – пишет Коллонтай из Мексики своей подруге 26 декабря 1926 г.); они обсуждали литературные планы, издательскую политику и выход новых книг («Дорогая Танечка! <...> Получила твое милое письмо, где ты говоришь о новых читателях и о том, что мы для них не устарели. Если это так, то надо лишь выждать время, и спрос породит предложение, а тогда найдутся и издательства», – пишет Коллонтай в апреле 1927 г.¹⁹⁶). А в письме Коллонтай, написанном 22 апреля 1939 г. (в день рождения Ленина), содержатся любопытные сведения о том, что в апреле 1917 г. на квартире Щепкиной-Куперник в Петрограде, где после возвращения из эмиграции жила Коллонтай, проходили нелегальные встречи большевиков с участием Ленина и Свердлова: «P. S. Странно подумать, что прошло 22 года с той весны, как раз апрель, когда я жила у тебя и В.И. Ленин заезжал со Свердловым в твои комнаты, где бывали наши партийные совещания. Была такая же весна, но за эти 22 года весь мир стал иным, и перевернули его именно совещания, намечавшие линию, которые

¹⁹⁵ Колеченкова В.Н. «День и ночь на посту часовыми...» (Письма А. М. Коллонтай к друзьям) // Встречи с прошлым: Сборник неопубликованных материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып. 1. М.: Советская Россия, 1974. С. 159-160.

¹⁹⁶ Там же. С. 161.

имели место в твоих сейчас исторических комнатах. Еще раз нежный привет. Шура»¹⁹⁷.

Сохранилась фотография Коллонтай с дарственной надписью Щепкиной-Куперник, датированная 1912-м годом (Рисунок 4).



Рисунок 4 – А.М. Коллонтай в 1912 году в Париже.
На фотографии дарственная надпись Щепкиной-Куперник
(источник: Встречи с прошлым. Вып. 1. М.: Советская Россия, 1974)

Это еще раз свидетельствует о том, что во время работы Щепкиной-Куперник над пьесой «Барышня с фиалками» (премьерный показ состоялся в 1913 г.) она поддерживала контакты с одним из главных идеологов русского феминизма. Именно в этой пьесе Щепкиной-Куперник феминистские идеи получили свое наиболее яркое воплощение.

В пьесе «Барышня с фиалками» основным выразителем феминистских идей является Нелли Павловна Чемезова – девятнадцатилетняя девушка, мечтающая о сцене. И это уже не Шурочка из «Летней картинки», для которой свобода от деспотизма матери связана лишь со счастливым замужеством, и не Мирра из

¹⁹⁷ Там же. С. 173.

«Одной из них», движимая тоской по смутно осознаваемому счастью. Нелли Чемезова стремится на сцену, четко осознавая свои жизненные задачи – обретение независимости и получение возможности для самореализации. И для этого ей уже не нужно замужество. Ее реплики в диалоге с актрисой Лесновской звучат почти декларативно:

«Нелли. Марина Александровна, я ведь не ребенок и не прежняя кисейная барышня: мы теперь все знаем, смотрим жизни в глаза прямо. При чем здесь любовь? Борис Николаевич милый, умный, интересный... но у меня никогда не бывало с ним... головокружения.

Лесновская. Зачем же... зачем же вы тогда хотели выйти за него?

Нелли. Милая Марина Александровна! Да главным образом, чтоб стать свободной. ... Да, я все прочла, я много знаю, я жадно хочу жизни! Вот, другие мои подруги – кое-кто ухал на медицинские курсы, учиться. Ну, может быть, я пустая, ничтожная, но это меня не манит. А ведь с чего-то начать надо. А жить так, как я теперь живу... У тети – это такой пережиток старины! Будто еще Наполеон на Россию не ходил, вся классическая обстановка тургеневская! Не люблю Тургенева. *(На жест Лесновской).* Простите, но не люблю!.. У нас все как в старом романе: традиции, приличия, моськи, антимакассары¹⁹⁸... Ну, разве это допустимо – я и антимакассары? Оттого и хотела хоть так освободиться. А встреча с вами перевернула все. Я поняла, где выход. *(Бросаясь порывисто к ней)* <...> Вы мне жизнь дали...»¹⁹⁹.

Однако только лишь феминистскими идеями содержание пьесы не ограничивается – драматург обращается к широко представленному миру театра: к темам актерской судьбы, театрального закулисья, истокам творчества и источниками вдохновения. Как справедливо отметила М.В. Михайлова, «в "Барышне с фиалками", которая стала любимым творением Щепкиной-Куперник, она попыталась объединить тему счастья, занимавшую первый план

¹⁹⁸ Антимакассары – салфетки-получехлы для спинок кресел.

¹⁹⁹ Щепкина-Куперник Т.Л. Барышня с фиалками [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1913_baryshnya.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

в "Счастливой женщине", и проблему свободы, которую напрямую соединила с идеей творчества, увидев в этом единственную возможность для женщины быть независимой. Так возник гимн актерскому таланту и женской артистической судьбе»²⁰⁰. Поэтому не случайно пьеса имеет два названия. Первое («Барышня с фиалками») апеллирует к образу Нелли Чемезовой, а второе («Кулисы») фокусирует внимание на другой героине – актрисе Марине Лесновской, вокруг которой и разворачивается основной конфликт.

Пьеса имеет хорошо разработанный сюжет. Начиная с первого действия, зритель исподволь погружается в мир театра. Первое действие происходит в адвокатской конторе Бориса Нерадова, служащие которой увлечены театральными новостями. Неожиданно в конторе появляется актриса Марина Лесновская, поклонницей которой является помощница адвоката. Лесновская приходит «по делу», как обычная посетительница. Однако вскоре выясняется, что она и Нерадов – любовники. Первый акт заканчивается диалогом, в котором Нерадов признается, что бросил Лесновскую ради молодой девушки – Нелли Чемезовой, испытав к ней «настоящее» чувство.

Во втором акте Лесновская неожиданно знакомится Чемезовой, которая является ее давней поклонницей. Нелли мечтает о сцене и после каждого спектакля присылает фиалки Лесновской, не подозревая об их отношениях с Нерадовым. Та, в свою очередь, уговаривает антрепренера Ивана Пороховщикова взять Нелли в труппу. Мучимая обидой и ревностью, Лесновская решает погубить свою соперницу, поддерживая ее стремление стать актрисой и предвкушая радость от неминуемого провала:

*«Лесновская (ходя, как тигрица в клетке). ... И это – настоящее? Так вот оно, настоящее!.. Дай человеку душу, ум, красоту, отдай ему окровавленное сердце, отдай ему пылающее вдохновение – на что это ему? А он увидит кудрявую куколку, фарфоровую куколку – и будет кричать: "Дай мне ее, это настоящее"?.. А!.. Я им покажу настоящее!..»*²⁰¹.

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Там же.

В следующем акте отношение Лесновской к Нелли меняется. Познакомившись с ней поближе, разглядев ее искренность и чистоту, она начинает терзаться муками совести и отговаривает Нелли от актерской карьеры. Сомневаясь в актерских данных Нелли, Лесновская рассказывает ей о том, насколько тяжел бывает путь творчества: «Что вы принесете на сцену? Что вы дадите ей? Повторяю вам, настаиваю на этом; искусство – это счастье несчастных: оно выросло из неудовлетворенности, оно питается тоской: где те страдания, те слезы, которые вы принесете ему? Вы идете, как на бал, беспечная, торжествующая, этого мало!..»²⁰² В диалогах Лесновской и Нелли вскрываются неприглядные тайны актерского закулисья и трудности, с которыми сталкиваются актрисы:

*«Лесновская. <...> Скажу еще другое: знаете вы, что такое быть актрисой? Это значит, что каждый мужчина будет смотреть на вас, как на доступную женщину; что если вы полюбите, то любимый человек будет в вас видеть только временный роман и никогда, никогда не поверит в вашу искренность <...> и всю жизнь до могилы будут за вами, как змеи, волочиться какие-то легенды, и всю жизнь вы будете чувствовать себя опутанной сетью недоверия, презрения и гнусных желаний – вот что вас ждет!»*²⁰³.

Однако все ее доводы остаются бесполезными, и Нелли не меняет своего желания начать новую жизнь. Стать актрисой для нее – это единственный путь к обретению личной свободы: «Мне мало "счастливой жизни", мне нужна сцена... Сцена – идеальная свобода для современной женщины. Завоеванная, признанная. Применение всех своих сил своего "я"... Актриса – свободный человек!»²⁰⁴.

Воспрепятствовать общению Нелли и Лесновской пытается Нерадов. Он искренне увлечен Нелли, собирается жениться, но относится к ней, лишь как к красивой кукле, не понимая ее истинных устремлений. Нерадов упрекает Лесновскую в том, что она пытается погубить Нелли, поддерживая желание выйти

²⁰² Там же.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же.

на сцену, и невольно подтверждает справедливость ее слов о потребительском и уничижительном отношении мужчин к женщинам-актрисам:

«Нерадов. Полноте! Не притворяйтесь! Довольно того, что вы на сцене притворяетесь так искусно, оставьте хоть в жизни и позы, и фразы. Между нами, кажется, они излишни. <...>

Лесновская. Вы с ума сошли! Чего вы кричите? <...>

Нерадов. <...> А вы думали, что ваша игра не ясна мне? Ошиблись, Марина Александровна. Слишком долго я знаю нас. Слишком долго дышал этим отравленным воздухом. Вы – актриса! Ваши платья пропахли кулисами, ваши объятия, – заученные перед зеркалом позы, ваши ласки – слова из ролей: что вам стоит сыграть лишнюю роль? <...>

Лесновская. Вы мне только что вполне доказали свое рыцарство Борис Николаевич... Сегодня вы сломали последнее. Да... Вы совершенно правы... Театр заслонял мне все. Кулисы и помешали мне разглядеть за эти годы, что вы за человек...»²⁰⁵.

В четвертом акте происходит развязка конфликта: Нелли отказывает Нерадову и уезжает с театром на первые гастроли. Она находит поддержку у антрепренера труппы и влюбленного в нее актера Льва Велинского. Теперь у Нелли есть все, что делает ее счастливой.

Отвергнутый Нерадов возвращается к Лесновской, но получает отказ. Лесновская, собравшаяся было покинуть сцену, понимает, что только искусство может сделать ее счастливой («Любовь временна, зато искусство – вечно. Я ему больше не изменю»²⁰⁶), бросает любовника и уезжает в театр.

Финал пьесы решен очень динамично:

«Лесновская. Ты разбил мое счастье, это я тебе простила. Но если бы ты убил во мне мое настоящее, если бы ты убил во мне артистку – этого я никогда бы тебе не простила. Ни тебе, ни себе!

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же.

Софья (входя). Марина! Да что же это ты делаешь? Семь часов – карета подана. Ты опоздаешь в театр!

Лесновская. Как 7 часов? Да вы с ума сошли? Что же вы не скажете? Все уложено?

Софья. Все готово...

Нерадов. Марина...

Лесновская. Сейчас, милый... Не забыли длинные перчатки, а то опять короткие дадите?

Софья. Взяли, взяли...

Лесновская. Где моя сумочка?..

Нерадов. Марина... Дослушай...

Лесновская. Нельзя, милый: больше я ни одной минуты не принадлежу себе. Соня, какой капот уложили?

Соня. Старый...

Лесновская. Да ты с ума сошла!.. Последний спектакль – в старом капоте?

Софья. Ты же сказала...

Лесновская. Ничего я не говорила. А если я сказала старый – значит, надо было новый. Настя, летите, и едем, едем, едем!.. (*Быстро уходит*). Прощай, прощай, милый!..

Занавес».

Помимо динамично развивающегося сюжета и продуманной композиции, пьесу «Барышня с фиалками» отличает хорошо разработанная система персонажей. Характеры главных и второстепенных героев органичны, выпуклы, драматургически обоснованы и представляют несомненный интерес для актерского воплощения на сцене. Большая роль в обрисовке характеров персонажей отводится авторским ремаркам: здесь и «толстый, умный и добродушный» антрепренер Иван Саввич Пороховщиков, и Лев Михайлович Велинский – актер театра «с университетским образованием», выступающий в амплуа «первого любовника» и др. Несомненно, наиболее интересный персонаж – Марина Лесновская, обуреваемая то ревностью, то негодованием, то нежностью,

то состраданием. Отметим, что столь же богат красками и психологически многослоен образ главной героини последней многоактной пьесы Щепкиной-Куперник «Флавия Тессини» (1915 г.). В центре этой пьесы также судьба актрисы. Сложность и разработанность характера главной героини обусловлена еще и тем, что в разных действиях пьесы главная героиня предстает в разном возрасте.

Это позволяет сделать вывод о том, что поздние пьесы Щепкиной-Куперник ориентированы на новый тип актера, который перерос Островского и ищет пути к Чехову и новой драме, таким образом решая новые задачи. Черты «новой драмы» в пьесах Щепкиной-Куперник иллюстрируют нерв современности, сохраняя при этом традиции старой поэтики, а именно эффективность драматургических ходов и сюжетных разворотов. Ремарки дают понимание общей атмосферы пьесы, ее настроения, самочувствия. Ее пьесы обращены к постижению субъективной реальности, автор погружает читателя и зрителя в сферу чувств и отношений между людьми.

Известно, что любая классическая пьеса написана по законам Аристотелевской драмы, где есть завязка – исходное событие, и все последующие события происходят исходя из предыдущего и имеют прямую связь. Новая драма разрывает этот событийный ряд, и прямая связь становится мерцающей. Таким образом, перед представителями новой драмы стояла задача работы со связью, в отличие от старых мастеров, где преобладала обрисовка характеров.

Стоит отметить, что искушенная театральная публика начала XX века воспринимала пьесы Щепкиной-Куперник как «высокую литературу», о чем упомянул А.Я. Альтшуллер: «"Кулисы" и поставленная позже другая мелодрама Щепкиной-Куперник "Флавия Тессини" были "высокой литературой" по сравнению с рядом шедших в театре пьес, рассчитанных на дешевый, сенсационный успех»²⁰⁷.

Т.Л. Щепкина-Куперник застала новую психологическую и историческую реальность, а именно рубеж веков, ознаменованный крупными политическими,

²⁰⁷ Альтшуллер А.Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 284.

ИНЕСИЛЬЯ. Война... Зачем война? Ах, матушка²⁰⁸, скажи!

ДОЛОРЕС. Да... войны разные бывают, Инесилья.

Война захватчиков, грабителей, насилия...

Наш враг – господень²⁰⁹ бич... Вот это – их война,

Которую для нас придумал сатана.

Но с нею борется народная гверилья!

ИНЕСИЛЬЯ. ...Та, где отец?

ДОЛОРЕС. Да, да, отец твой, Инесилья, –

И с ним, с далеких гор, из радостных долин,

Крестьяне на борьбу все встали как один.

Они готовы кровь пролить – отчизны ради,

Они своей земли не отдадут ни пяди.

И это, дочь моя, – священная война!

Свободу, счастье и мир нам даст она.

Освободительная война представлена в пьесе как борьба света и тьмы, восстание против сатанинского нашествия. Тема гверильи – освободительной партизанской войны – ключевая в развитии конфликта. В словах Долорес она приобретает особое значение: обращает внимание метафора «священная война». На наш взгляд, использование этой метафоры в пьесе не случайно: это словосочетание было уже хорошо известно ко времени написания пьесы (январь 1942 г.). Здесь стоит напомнить, что знаменитое стихотворение Лебедева-Кумача было написано 24 июня 1941 г., а с октября 1941 г. песня «Священная война» ежедневно звучала по радио. Таким образом, автор пьесы использует образ-символ, хорошо знакомый самым широким слоям, и более того, обращается к невероятно актуальной с первых месяцев Великой Отечественной войны теме партизанского сопротивления.

В диалоге Долорес и Инесильи раскрывается роль женщин на войне, их помощь бойцам, сражающимся за освобождение родины:

²⁰⁸ В первоначальном варианте рукописи: «Ах, бабушка, скажи!»

²⁰⁹ В первоначальном варианте: «Французы – божий бич».

внучка Долорес и дочь ее сына – Хуан-Мартина, однако в рукописных исправлениях Инесилья обращается к Долорес как к матери, а Хуан-Мартина называет братом (см. Приложение 3). С одной стороны, это изменение ролей (бабушка / внучка – мать / дочь) служит усилению психологической связи героинь, но в то же время может отражать и специфику актерского состава фронтовой бригады. В пользу второй версии говорят и рукописные правки, исключаящие одного из персонажей – Пьера, товарища французского капрала (все его реплики вычеркнуты либо переданы другим персонажам). Возможно, этот «сокращенный» вариант мог использоваться при исполнении пьесы меньшим актерским составом.

В рукописи пьесы «За родину», хранящейся в РГАЛИ, представлено и два варианта финала. Машинописный вариант заканчивается смертью Долорес и французского капрала, погибающих от действия яда, – таким образом, главенствующим мотивом в финале пьесы становится жертвенность главной героини. Рукописная версия более развернута и динамична – в финале появляется Инесилья:

ГОЛОС ИНЕСИЛЬИ Сюда! За мной! Скорей идите смело!

Вы видите, что яд свое уж сделал дело.

Я говорила вам (*входит*),

Еще лишь шаг один,

Входи скорей, мой брат! Входи, Хуан-Мартин!

Ах!.. Мать!..

ДОЛОРЕС. Прощай... нет силы боле...

Пылает грудь моя от счастья и от боли (*умирает*)

ИНЕСИЛЬЯ. Прощай. И ведь мы все сумеем

Жестоко отмстить за смерть твою злодеям.

Рабом не станет наш народ

Теперь – за мной! За родину! Вперед!

Рукописный финал пьесы предстает концептуально более совершенным – помимо темы жертвенности появляется мотив возмездия – нового стимула для

продолжения освободительной борьбы. Это отражается и в конечной реплике Инесильи («За родину! Вперед!»), повторяющей название пьесы.

Однако нельзя исключать и того предположения, что рукописные исправления в машинописи пьесы были продиктованы «благоглупостями» цензуры, как это называла сама Щепкина-Куперник (так было и в случае с одноактной пьесой «Ирэн», где *графа* попросили заменить на *богатого купца*). В Таблице 6 представлены некоторые исправления, свидетельствующие в пользу этой версии.

Таблица 6 – Характер исправлений в рукописи пьесы «За Родину»

Рукописные исправления	Первоначальный вариант в машинописи
<i>Наш враг – господень бич</i>	<i>Французы – божий бич</i>
Ей суждено сломить <i>врагов наших желанья</i>	Ей суждено сломить <i>французов упованья</i>
Когда из этих мест <i>врагов</i> он <i>всех</i> прогонит	Когда из этих мест <i>француза</i> он прогонит
А разве <i>ваши все</i> деревни не пусты?	А разве <i>Франции</i> деревни не пусты?
За <i>победителей</i> и за победы наши!	<i>За императора</i> и за победы наши!
За <i>полководца нашего</i> и всех его солдат!	<i>За императора</i> и всех его солдат!
<i>Ого, они кричат!</i> Виват, виват, виват!	<i>За императора!</i> Виват, виват, виват!
Свирепые бойцы – <i>и в баб</i> переодеты	Свирепые бойцы – <i>в попов</i> переодеты...

Как видно из приведенных примеров, многие поправки носят идеологический характер: полностью исключено использование слова «император»; «французы» заменены «врагами»; удалено упоминание о переодетых «в попов» партизанах (известно, что к концу 1941 г. отношения советской власти и церкви претерпели существенные изменения, гонения на церковь прекратились) и т. д. Таким образом, рукописные исправления могут свидетельствовать как о вероятных цензурных вмешательствах, так и о разных этапах истории текста пьесы.

В отличие от героико-романтической драмы «За родину», драматический этюд «Сестра» имеет ярко выраженный психологический характер. На семи страницах разворачивается целая драма. Зенитчица Марина, раненая на поле боя, находится в лазарете. Рядом с ней сидит медсестра, вытащившая ее из-под огня. У женщин завязывается разговор, в процессе которого выясняется, что муж

медсестры, которого она очень любила, ушел к другой женщине. Мучимая обидой и ревностью, медсестра горит желанием расправиться с соперницей:

СЕСТРА. Простила я его. (*встав во весь рост*)

Но не прощу я той — что жизнь мою разбила!

А если б я могла... я... я б ее убила.

МАРИНА. Вы б не могли убить! И не она одна

Виновна?!

СЕСТРА. Нет, она! И в том ее вина,

Что будет он ее любить, ласкать... (*машет рукой*).

Ах, право!..

Но... у меня отнять мое святое право —

Быть с ним в несчастьи, в болезни, в смертный час.

Пока последний свет сознания не угас —

Твердить ему слова любви и одобренья,

И вслед за ним самой уйти без сожаленья!

И это у меня украла все она!

За это заплатить лишь может смерть одна.

Однако в процессе разговора выясняется, что разлучницей оказывается раненая Марина. Ее жизнь в руках медсестры, которая, справившись со своими чувствами, произносит в финале следующие слова:

Что горе личное-пред этим общим горем?

Но каждым вздохом ведь победу мы ускорим.

Как сила — ты нужна. А жизнь тебе спасу —

И родине ее в подарок принесу!

Нам не удалось обнаружить каких-либо свидетельств о сценической судьбе пьесы «Сестра». Скорее всего, она не была допущена к постановке в силу особенностей конфликта — в военные годы были более востребованы произведения о семье как о надежном тыле, особую ценность приобретали темы любви и верности, а тема жертвенности, прощения измены во имя общей победы не

вписывалась в официально признанные тенденции литературной и театральной жизни военного времени.

Заканчивая обзор драматургического наследия Т.Л. Щепкиной-Куперник, следует особо подчеркнуть, что и в тяжелые годы войны, прервав почти тридцатилетнее молчание, она вновь обратилась к главной теме своего творчества – судьбе женщин, в полной мере разделяющих все испытания, выпавшие на долю страны.

2.3 История постановок и первые исполнители пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник

Одной из важнейших задач изучения творческого наследия Т.Л. Щепкиной-Куперник является восстановление практически утраченной информации – истории постановок спектаклей по ее пьесам. Важнейшим источником в рассмотрении этого вопроса являются мемуары самой Щепкиной-Куперник. Однако, признавая определенную маргинализированность этого жанра в науке, в ходе нашего исследования сведения, подчерпнутые на страницах мемуаров, были проверены и подтверждены материалами архивных источников.

Опираясь на исследования в ряде архивов (РГАЛИ, архивы Малого театра, Государственного театрального музея им. А.А. Бахрушина, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства и др.), изучение театроведческой литературы, периодических изданий конца XIX – первой трети XX века, а также материалов, представленных на официальных сайтах отечественных театров, нами была проведена реконструкция истории постановок пьес Щепкиной-Куперник.

2.3.1 История постановок одноактных пьес Щепкиной-Куперник и ее вклад в развитие российского музыкального театра

По свидетельству самой писательницы, ее пьесы были необычайно популярны и ставились во многих городах страны. В подтверждение истинности высказывания Щепкиной-Куперник о многочисленности постановок ее пьес на сценах профессиональных и любительских театров сошлемся на статью Т.Г. Черкас «Театральная жизнь в Орске (конец XIX – начало XX века)», в которой освещается история орской любительской театральной труппы, объединившей учителей школ, врачей, чиновников присутственных мест, купцов, мещан и др. (труппа интересна еще и тем, что в начале XX в. под псевдонимом Л.Н. Нелидова в ней участвовала молодая Лидия Сейфуллина, работавшая тогда учительницей Александровской женской школы в Орске). Со ссылкой на архивные документы в статье упоминается благотворительный спектакль по одноактной пьесе Щепкиной-Куперник «Мечь Амура», поставленный в 1900 г.: «...16 февраля был дан спектакль "Орским общественным собранием в орской чайной Орского уездного Комитета попечительства о народной трезвости, сбор с которого предназначался в пользу библиотек при орской городской больнице и арестном помещении". Представлялась пьеса из народной жизни "В селе Знаменском" и лирическая сказка Т. Щепкиной-Куперник "Мечь амура"»²¹⁰. Не вызывает никаких сомнений, что подобные сведения хранятся во многих архивах нашей страны. Признавая, что собранные нами данные не обладают исчерпывающей полнотой, отметим, что дальнейшее исследование этой темы является предметом будущих изысканий.

В Таблице 7 представлены сведения о постановках одноактных пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник в театрах Москвы, Санкт-Петербурга и Новочеркасска.

²¹⁰ Черкас Т.Г. Театральная жизнь в Орске (конец XIX - начало XX века) [Электронный ресурс] URL: <http://orskmuseum.ru/article/teatralnaja-zhizn-v-orske-konets-xix-nachalo-xx-veka> (дата обращения: 20.01.2023).

Таблица 7 – Постановки одноактных пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник

Пьеса	Театр	Год	Режиссер	Актеры
«Летняя картинка» (одноактная пьеса)	Малый театр	1892 21 спектакль	С.А. Черневский	О. Семевская А. Щепкина Е. Александрова М. Кузина М. Закоркова Н. Падарин Г. Таланов Ф. Горев Г. Грессер
	Товарищество на паях г. Новочеркасск	1893	Н.Н. Синельников	В. Комиссаржевская Н. Синельников
	Михайловский театр, Александринский театр (основная сцена)	1893 Премьера: 20.10.1893 г. 18 спектаклей	Неизв.	Уварова О. Кузьмина Н. Юрковская Н. Чернов А. Израилов Ф. Соловьёва О.Ф. Бурмистрова А. Бурмистрова О. Озаровский Ю. Иванов Л.Л. Ленская М. Кузьмина Н.
	Александринский театр	1899 Премьера: 29.09.1899 12 спектаклей	Неизв.	Уварова О. Домашева М. Петров В. Израилов Ф. Шейн П. Соловьёва О.Ф. Бурмистрова А. Стуколкина Н. Иванов Л.Л. Крюков Е. Чижевская А.
	Михайловский театр	1904 (возобновление спектакля) Премьера: 17.12.1904 12 спектаклей	Неизв.	Уварова О. Ускова Е. Берляндт К. Нажедин С. Раевская А. Есипович А. Михайлов В. Чижевская А.
«Ирэн» (одноактная пьеса)	Малый театр	1893 35 спектаклей	С.А. Черневский	А. Щепкина Ф. Горев А. Федотов М. Закоркова К. Лошинский А. Ильинский Г. Таланов

«Вечность в мгновении» (драматический этюд)	Малый театр	1893 6 спектаклей	С.А.Черневский	Ф. Горев М. Багров С. Нечаева Н. Фёдоров
	Александринский театр	1897 Премьера: 09.10.1897 1 спектакль	Неизв.	Бенефис вторых артистов русской драматической труппы: Р.Б. Аполлонский В.И. Морева Ф.П. Горев (Васильев)
«В детской» (картинка в 1 д.)	Малый театр	1893	Неизв.	Бенефис Г.Н. Федотовой 8 февраля 1893 г.
«На станции»	Театр Корша	1894	Неизв.	Неизв.
«Мечь Амура» (лирическая сказка)	Малый театр	1895	С.А. Кондратьев	М. Закоркова А. Щепкина Е. Бирилёва В. Музиль I-я (с 1896 г. Рьжова) А. Шейндель О. Токарева Н. Таирова
	Александринский театр	1897 Премьера: 16.01.1897 5 спектаклей	Неизв.	О.У. Уварова (Заварова) Е.П. Дюжикова О.П. Жебелева А.Ф. Бурмистрова О.Ф. Бурмистрова О.Ф. Соловьёва Е.И. Соловьёва Н.Ф. Юрковская А.А. Немчинова М.К. Негина
«За Родину» («Испанская легенда»)	Малый театр	1942	С.Б. Межинский	Е.Д. Турчанинова К.А. Калининская

Как следует из Таблицы 7, первой постановкой одноактных пьес Щепкиной-Куперник стала «Летняя картинка» на сцене Малого театра (реж. С.А. Черневский). Сохранившиеся данные свидетельствуют о том, что в первом же сезоне (1892/93 г.) в Малом театре пьеса шла 21 раз.

Год спустя после премьеры в Малом театре «Летняя картинка» вошла в репертуар Александринского театра (премьера состоялась 20.10.1893 г.). Сохранилась информация о том, что спектакль шел в сопровождении музыкальных

антрактов: 1. Марш из оперы «Пророк» Дж. Мейербера; 2. Увертюра Вебера «Еврианта»; 3. Allegretto Л.В. Бетховена; 4. Шествие женщин из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера; 5. «Идиллия» Фомина; 6. Вальс И. Штрауса.

На сцене Александринского и Михайловского театров спектакль прошел не менее 42 раз: 1893/1894 гг. – 6 раз; 1894/1895 гг. – 6 раз; 1895/1896 гг. – 5 раз; 1896/1897 гг. – 1 раз; в 1899 г. в Александринском театре постановка была возобновлена (премьера 29.09.1899 г.), спектакль прошел 12 раз: 1899/1900 гг. – 5 раз; 1900/1901 гг. – 7 раз (в Приложении 1, Рисунок 1.2, представлена программа спектакля); в сезоне 1904/1905 гг. спектакль был возобновлен на сцене Михайловского театра (дата премьеры 17.12.1904) и прошел 12 раз (роль Шурочки в экзаменационном спектакле исполняла Е. Ускова – Рисунок 5).



Рисунок 5 – Анонс экзаменационного спектакля «Летняя картинка» (источник: «Театр и искусство», № 13 за 1904, с. 273)

В 1893 г. «Летняя картинка» была поставлена Н.Н. Синельниковым в Товариществе на паях в Новочеркасске. Главную роль Шурочки исполнила начинающая актриса Вера Комиссаржевская. Вспоминая об этих событиях,

Синельников писал: «В то время в большом ходу были небольшие комедийки, в которых фигурировали подростки, гимназисты и гимназистки ("Школьная пара", "Под душистою веткой сирени", "На тот свет", "Летняя картинка", и т. д.). У нас эти пьески тоже были поставлены...»²¹¹.

Стоит уточнить, что Комиссаржевская попала в труппу Синельникова именно в 1893 г., и роль Шурочки из «Летней картинки» была одной из первых работ в ее актерской биографии. Сохранилась фотография Комиссаржевской в этой роли, отсылающая к самому началу спектакля, – Шурочка, игриво поглядывая, стоит наказанная в углу (Рисунок 6).



Рисунок 6 – Комиссаржевская в роли Шурочки
(источник: «Театр и искусство», № 32, за 1902 г., с. 590)

Вспоминая о начале работы с Комиссаржевской, Н.Н. Синельников писал: «Комиссаржевская пришла к нам случайно... Она удачно попала в окружение культурных людей, талантливых актеров, в условия работы, где все помогали друг другу. Первое знакомство с актерами и их работой произвело на нее хорошее

²¹¹ Синельников Н.Н. Первые шаги // Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы: Воспоминания о ней: Материалы: [К 100-летию со дня рождения] / Ред.-сост. А.Я. Альтцуллер; вступ. статья Ю.П. Рыбаковой; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Искусство; Москва: Искусство, 1964. С. 192.

впечатление, и впоследствии при встречах она с любовью, тепло вспоминала о Новочеркасске»²¹².

Оценивая деятельность Н.Н. Синельникова в Новочеркасске, А.А. Бартошевич отметил, что режиссеру удалось не только поднять художественную культуру театра в провинции, но и блестяще проявить себя в качестве педагога, режиссера и антрепренера²¹³. В предисловии к книге воспоминаний Синельникова А.А. Бартошевич так охарактеризовал роль провинциального театра в российском культурном пространстве начала XX в.: «Провинциальный театр не стоял на месте. Он рос и развивался, и его творческий рост шел теми же путями, как и эволюция передовых театров, которыми определяется официальная история русского сценического искусства. И неверно было бы представлять себе, что провинция повторяла достижения передовых театров столиц, усваивая некую театральную моду и модернизируясь в погоне за "последним словом" сценического искусства»²¹⁴.

Однако вернемся к постановке одноактных пьес Щепкиной-Куперник. После успеха «Летней картинки», на сцене Малого театра в 1893 г. появляются «Ирэн» (35 спектаклей – Приложение 1, Рисунок 1.5) и «Вечность в мгновении» в постановке С.А. Черневского (6 спектаклей); «В детской» для бенефиса Г.Н. Федотовой; в 1895-м режиссер С.А. Кондратьев ставит «Мечь Амура (лирическая сказка)».

С небольшим отставанием эти пьесы появляются в репертуаре Александринского театра. 9 октября 1897 г. на бенефисе вторых артистов драматической труппы состоялась премьера «Вечность в мгновении» (Приложение 1, Рисунок 1.4). Судя по данным архива Александринского театра, спектакль прошел один раз. Однако в Петербурге пьеса была довольно популярна.

²¹² Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. С. 223.

²¹³ Там же.

²¹⁴ Бартошевич А. Н.Н. Синельников и русская провинциальная сцена // Синельников Н.Н. «Шестьдесят лет на сцене. Записки. Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. С. 33.

В воспоминаниях Щепкиной-Куперник сохранились любопытные сведения о том, что в одной из петербургских постановок пьесы «Вечность мгновения» на любительской сцене с успехом выступал юный Качалов. Об этом она написала в статье «В.И. Качалов в "Снегурочке" А.Н. Островского»²¹⁵.

Нам удалось обнаружить некоторые свидетельства о постановках спектакля «Вечность в мгновении» на сценах любительских российских театров (афиши и пригласительные билеты). Так, например, в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства сохранился пригласительный билет на спектакль «Вечность в мгновении», который был поставлен 27 апреля 1909 г. в театральном зале Общества «Пальма» (Приложение 1, Рисунок 1.7). А в Саратовском областном музее краеведения сохранились две афиши клубных спектаклей с участием членов кружка любителей и любительниц драматического искусства в помещении собрания мастеровых (1903 г.) и в Коммерческом собрании г. Саратова (1912 г.) (Приложение 1, Рисунок 1.6).

В сезоне 1896/1897 гг. на основной сцене Александринского театра 5 раз прошел спектакль «Месть Амура» (Приложение 1, Рисунок 1.9), в том числе на бенефисе артистки М.Г. Савиной. Сохранилась фотография, изображающая сцену из этого спектакля. Утопающий в парковой зелени павильон, симметрично расставленные скульптуры античных богов с Амуром посередине сцены, пышные кринолины и белоснежные парики дам в стиле XVIII века – все это говорит о том, что сценография была решена в духе мирискуснических традиций (Приложение 1, Рисунок 1.8).

Как показывает проведенный анализ, одноактные пьесы Щепкиной-Куперник были довольно популярны, ставились на основных сценах императорских драматических театров, использовались в бенефисах и были востребованы в любительских труппах. Обобщая сохранившуюся информацию о

²¹⁵ Щепкина-Куперник Т.Л. В.И. Качалов в «Снегурочке» А.Н. Островского // Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. С. 131.

постановках одноактных пьес Щепкиной-Куперник в Малом, Александринском и Михайловском театрах, можно смело утверждать, что только на этих трех сценах в 1892–1905 гг. было показано не менее 110 спектаклей. Если помнить о том, что автору пьес на момент первых постановок было 18-20 лет, следует признать, что это был довольно крупный успех. С первых шагов Щепкина-Куперник стала одним из востребованных авторов-драматургов. Популярность пьес юного автора вполне объяснима. Незатейливые водевильные сюжеты («Летняя картинка», «Ирэн»), жанровые сценки («В детской»), стилизация («Вечность в мгновении», «Мечь Амура»), легкий юмор, изящный язык – все это не только органично отражало тенденции театральной культуры Серебряного века, но и отвечало запросам публики.

Однако в истории постановок одноактных пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник есть еще одна малоизученная страница – написанные ею пьесы вошли в репертуар музыкальных российских театров. Так, например, по мотивам одноактной пьесы «Мечь Амура» композитором А.С. Танеевым была написана одноименная одноактная опера, либретто которой написала сама Щепкина-Куперник²¹⁶. Премьера оперы состоялась в 1900 г. на сцене Придворного театра Эрмитажа. Постановка примечательна тем, что стала первой театральной работой одного из основателей «Мира искусства», будущего соратника Дягилева и крупнейшего театрального художника первой половины XX в. – А.Н. Бенуа, создавшего декорации к спектаклю. Сохранившийся эскиз декорации (Рисунок 7) выполнен в духе «Мира искусства».

Изображение воссоздает идеализированный мир блестящей эпохи Людовика XIV, французский парк с павильонами, трельяжами и статуей Амура: «Сценический портал рассматривается как рама, внутри которой перед зрителем открывается картина, по своей живописной поэтике непосредственно вытекающая из версальских и петергофских впечатлений и этюдов автора. Равномерно

²¹⁶ Либретто оперы было опубликовано дважды в 1900 и 1905 гг.: Танеев А.С. Мечь Амура: Опера. Ор. 13. СПб., Москва, Лейпциг: Изд-во Циммермана, 1900. 148 с.; Мечь Амура: Опера в 1 д. А.С. Танеева: [Либретто] / Текст Т.Л. Щепкиной-Куперник. СПб.: Типо-лит. Н. Г. Уль, 1905. 32 с.

освещенная светом рампы, традиционная по планировке, она должна убеждать полной пространственной достоверностью – тщательно разработанные линейная и воздушная перспектива пейзажа построены по ренессансному принципу "вид из окна" (в духе теорий Л.-Б. Альберти и Леонардо да Винчи об "окне в природу")»²¹⁷.



Рисунок 7 – Бенуа А.Н. Эскиз декорации к опере А.С. Танеева «Мечь Амура», 1900 г.

(источник: ART-PORTAL «Мировая художественная культура»²¹⁸)

Бенуа оставил любопытные воспоминания о своем театральном дебюте: «Это был в полном смысле слова экзамен, который мной лично был выдержан. Полный успех выдался всему спектаклю, начиная с нашего божественного оркестра, кончая исполнителями главных ролей, которые все были задарены цветами и лаврами... Не только друзья меня наперехват поздравляли, но и люди совершенно незнакомые пробивались, чтобы мне сказать несколько восторженных слов... При этом я тащил колоссальный, с меня ростом, лавровый венок, полученный только что, когда я,

²¹⁷ Дебют Бенуа в театре [Электронный ресурс] URL: <http://www.benua-memory.ru/debut-benua-v-teatre> (дата обращения: 20.02.2023).

²¹⁸ URL: https://art.biblioclub.ru/picture_22419_eskiz_dekoratsii_k_opere_a_s_taneeva_mest_amura/ (дата обращения: 20.02.2023).

вместе с артистами, раскланивался перед рукоплескавшей публикой... Увы, этот венок так и остался единственным за всю мою театральную карьеру...»²¹⁹.

Однако нужно отметить, что сам Бенуа нелестно отзывался о своей работе к этому спектаклю. Тому было несколько причин: у художника не сложились отношения с В.А. Теляковским – директором Императорских театров; кроме того, Бенуа в этой постановке не смог до конца реализовать свою идею о синтетическом оформлении спектакля – костюмы были сборными, что его категорически не устраивало. Однако спектакль был довольно популярен, шел более 15 лет. В частности, в 1915 году в Большом театре Народного дома в Петербурге одну из партий исполняла прима-балерина Бронислава Нижинская (Приложение 1. Рисунок 10).

В воспоминаниях Щепкиной-Куперник сохранился еще один, к сожалению, нереализованный эпизод использования ее пьесы в музыкальном театре: ее пьеса «Вечность в мгновении» привлекла внимание П.И. Чайковского. Татьяна Львовна познакомилась с Чайковским еще девочкой, при первой встрече с ним она подарила ему свои стихи: «Много лет спустя я узнала, что эти мои стихи он сохранил в своем архиве, – пишет Щепкина-Куперник в своих мемуарах, – и кроме того, что у него нашелся экземпляр моей одноактной пьесы "Вечность в мгновении", на страницах которой записаны им какие-то музыкальные фразы, – очевидно, он считал ее пригодной для одноактной оперы, сюжет для которой он тогда искал; но эта вещь, напечатанная в год его смерти, так и не была использована»²²⁰.

Между тем, произведения Щепкиной-Куперник были широко представлены в русской музыкальной культуре Серебряного века. Стоит упомянуть тот факт, в 1899 г. она сотрудничала с Саввой Ивановичем Мамонтовым, написав либретто для оперы «Ожерелье». Об этом эпизоде упоминает Ксения Охупкина, цитируя фрагмент письма Мамонтова художнику Василию Поленову. Письмо было написано в заключении, когда Мамонтов подозревался в растрате, однако и в этой

²¹⁹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн.: В 2 т. 2-е изд., доп. / Отв. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука, 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. С. 371-372.

²²⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_1/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

ситуации он беспокоился о постановке спектакля: «...Никогда я не сознавал так глубоко великого значения искусства, как сейчас. Я всегда искренне любил его, и оно в тяжелые дни спасает мой дух... Я сочинил оперный сюжет, Щепкина-Куперник написала его в красивых стихах, а Кротков сделал, кажется, недурную музыку. Я слышал первый акт, мне нравится... Называется опера "Ожерелье". Фабула взята мной из времен греческих колоний на юге Италии... Бедная Частная опера хочет поставить "Ожерелье" и надо по возможности помочь им справиться с художественной частью...»²²¹. Нам не удалось обнаружить сведения, была ли поставлена опера на сцене. Однако партитура оперы со стихами Щепкиной-Куперник была издана, один из экземпляров хранится в РГБ²²².

К сказанному остается добавить, что на стихи Щепкиной-Куперник в начале XX века были написаны многочисленные романсы. В последние годы появился целый ряд музыковедческих исследований, посвященных изучению музыкальности стиха Щепкиной-Куперник²²³. А в 1947 г. Татьяна Львовна приняла участие в работе над реконструкцией оперы Бортнянского «Сын-соперник», либретто которой было почти полностью утрачено. Новое русское либретто было написано Щепкиной-Куперник, а впервые восстановленная опера была исполнена в Государственном центральном музее музыкальной культуры.

²²¹ Цит. по: Охупкина К. Моральный аспект одной дружеской переписки [электронный ресурс] URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/4-5/mamontov.htm> (дата обращения: 20.02.2023).

²²² Щепкина-Куперник Т.Л. Ожерелье: Опера в 3 д.: [Либретто] / Стихи Т. Щепкиной-Куперник; Сюжет С.И.М.; Музыка Н.С. Кроткова. Москва : т-во тип. А.И. Мамонтова, 1900. 58 с.

²²³ Михайлова И.Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия (Р. Глиэр, А. Гречанинов). Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. 217 с.; Скурко Е.Р., Гусева Е.В. Пять стихотворений Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме интерпретации поэтического текста в музыке на рубеже 19-20 веков // Музыкальная академия. 2021. № 1(773). С. 130-145 и др.

2.3.2 Сценическая история многоактных пьес Щепкиной-Куперник

Рассмотрим историю театральных постановок многоактных пьес Щепкиной-Куперник (Таблица 8).

Таблица 8 – Постановки многоактных пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник

Пьеса	Театр	Год	Режиссер	Актеры
«Одна из них»	Театр Корша	1908	Неизв.	Б. Борисов М. Блюменталь-Тамарина Л. Ардатова Б. Горин-Горяйнов А. Лурье Н. Гольбе А. Чарин
«Счастливая женщина»	Театр Корша	1911 14 спектаклей 1913/1914 Возобновление спектакля 1911 г.	А.Г. Аяров	Э. Кречетова А. Бестужев Б. Путята Г. Балакирев Войнаровский Волховская Всеволодовский Георгиевский
«Кулисы» (пьеса в 4х действиях)	Александринский театр	1913 Премьера: 22.01.1913 55 спектаклей	М.Г. Дарский	В. Мичурина-Самойлова М. Ведринская Б. Горин-Горяйнов Ю. Юрьев Н. Ходотов А. Новинский Л. Вивьен К. Берляндт В. Рачковская И. Рунич-Давыдова Л. Шувалова В. Давыдов К. Яковлев А. Есипович Н. Локтев Н. Яковлев М.А.Щепкин
		1921 Возобновление спектакля 1913 г. Премьера: 31.10.1921	Карпов Е.П.	В. Мичурина-Самойлова М. Ведринская Б. Горин-Горяйнов Н. Ходотов

		Был сыгран 1 спектакль 1923 Возобновление спектакля 1913 г. Премьера 26.11.1923 Был сыгран 1 спектакль	Карпов Е.П.	П. Андриевский Г. Альберти В. Рачковская Стахова В. (Враская) А. Есипович Н. Левицкий Г. Легков
«Кулисы»	Павловский театр	1914	А.Л. Загаров	В. Мичурина К. Яковлев
«Барышня с фиалками» («Кулисы»)	Народный театр «Таврический Сад»	1919	А. Делинов	М. Тагианосова М. Ведринская Пантелеев Е. Студенцов А. Зилоти
«Флавия Тессини»	Александринский театр, основная сцена; Михайловский театр	1916 Премьера: 07.11.1916 34 спектакля	Е.П. Карпов	Е. Рощина-Инсарова К. Яковлев А. Чижевская П. Лешков Л. Вивьен В. Рачковская Уралов И. Я. Малютин (Итин) Н. Ростова М. Воротынцева В. Устругова Ю. Юрьев Евг. Студенцов И. Лерский А. Новинский Н.Д. Локтев А. Усачёв Н. Смолич Н. Казарин И. Осипов Н. Шостаченко Н. Тыркова И. Никитин
«Флавия Тессини» («Из подвала»)	Малый театр	Сезон 1927/28 года		Е. Турчанинова (Дора)

Первая большая пьеса Щепкиной-Куперник «Одна из них» была поставлена в театре Корша в 1908 г. (Приложение 1. Рисунок 1.11). Как уже было отмечено ранее, с этим театром Щепкина-Куперник сотрудничала и как актриса, и как переводчик западноевропейской драматургии. В 1900 г. одним из

первых на сцене театра Корша Н.Н. Синельников ставит спектакль «Сирано де Бержерак» в переводе Щепкиной-Куперник. Напомним, что с 1899 по 1909 гг. в соответствии с контрактом Синельников осуществлял руководство театром Корша. Таким образом, за год до окончания его контракта в театре прошла премьера пьесы «Одна из них». Удивительно, что в воспоминаниях о постановке своей первой большой пьесы Щепкина-Куперник не упоминает имени режиссера спектакля, ограничиваясь довольно странными подробностями: «...первая моя большая пьеса – "Одна из них", – поставленная у Корша, прошла без моего присутствия: мне в это время делали операцию аппендицита, и я, лежа в постели, читала рецензии о первом спектакле и письма моих московских друзей...»²²⁴. Отметим, что для Синельникова это были непростые времена: «Года за два до окончания контракта... – пишет он в своих воспоминаниях, – отношения наши [с Коршем] решительно портятся, и, кое-как дотянув до окончания срока контракта, я освобождаюсь от каторги, от непосильного труда, от самодурства, от беспринципности»²²⁵, – приведенный отрывок свидетельствует о том, что в 1908–1909 гг. режиссер находился в конфликте с собственником театра. Однако, стоит еще раз подчеркнуть, что по условиям контракта именно Синельников отвечал за режиссуру; при этом известно, что в спектакле «Одна из них» были заняты ведущие актеры театра Корша, которых Синельников активно задействовал в своих постановках: М. Блюменталь-Тамарина и Б. Борисов, Б. Горин-Горяйнов, А. Чарин и др. (Приложение 1. Рисунки 1.13, 1.14). Это дает основание полагать, что спектакль был поставлен именно Синельниковым, однако ни сам режиссер, ни Щепкина-Куперник в своих воспоминаниях этого не указывают. Достоверные сведения о режиссере спектакля «Одна из них» обнаружить пока не удалось.

Нам удалось обнаружить любопытный документ, связанный с историей этого спектакля. В «Государственном центральном музее имени А.А. Бахрушина» хранится письмо актрисы Анны Лурье, адресованное ее

²²⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/index.shtml#gr5 (дата обращения: 20.01.2023).

²²⁵ Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. С 247.

учителю О.А. Правдину, с просьбой помочь ей в работе над ролью в спектакле «Одна из них» (Рисунок 8).

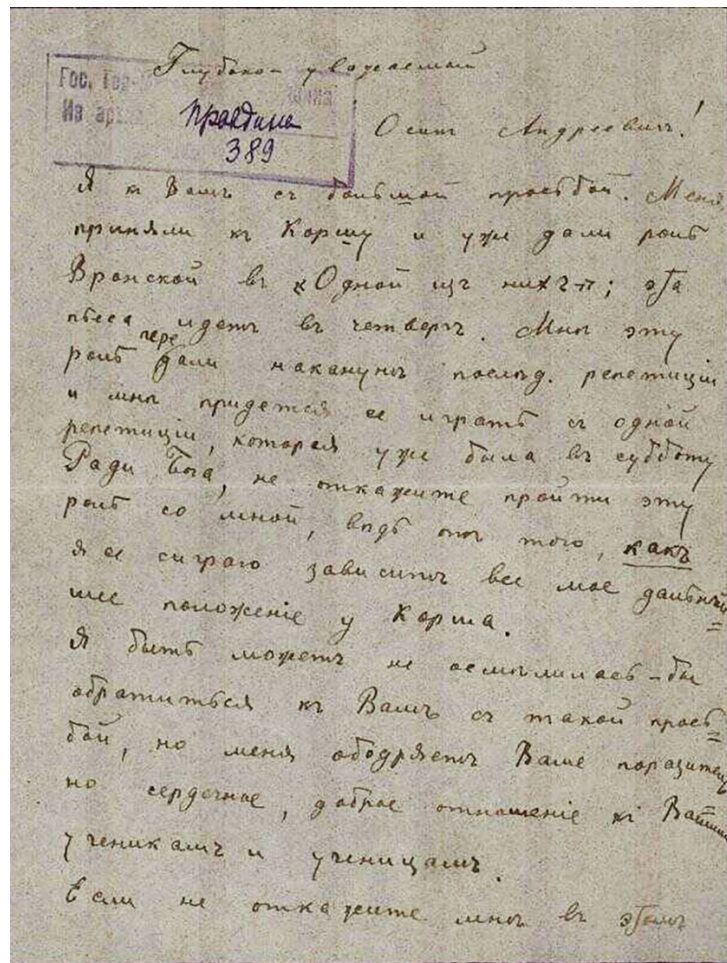


Рисунок 8 – Письмо А. Лурье О.А. Правдину (источник: «Государственный центральный музей им. А.А. Бахрушина»)

Приведем текст этого письма:

«Глубокоуважаемый Осип Андреевич!

Я к Вам с большой просьбой. Меня приняли к Коршу и уже дали роль Вронской в "Одной из них"; эта пьеса идет в четверг. Мне эту роль дали накануне послед.[ней] репетиции и мне придется ее играть с одной репетиции, которая уже была в субботу. Ради Бога, не откажите пройти эту роль со мной, ведь от того, как я ее сыграю зависит все мое дальнейшее положение у Корша.

Я быть может не осмелилась бы обратиться к Вам с такой просьбой, но меня ободряет Ваше поразительно сердечное, доброе отношение к Вашим ученикам и ученицам...»

Это письмо ценно тем, что отлично характеризует атмосферу театра Корша и особенности репетиционного процесса. Как известно, одной из традиций этого театра были еженедельные премьеры новых спектаклей. Этим и объясняется скорость введения актрисы в новый спектакль и та степень отчаяния, которая проявлена в ее письме Правдину. Это же явилось и одной из основных причин ухода Синельникова из театра. П.А. Марков считал «погоню за премьерами» одной из важнейших причин угасания театра Корша, приведшей его к упадку: «...с уходом Синельникова слабости театра Корша становились все очевиднее, и вскоре начался полный хаос. Калейдоскоп новых ролей, приготовленных наспех, губил актеров... Режиссеры менялись каждый сезон — В.А. Кригер, Н.Д. Красов, А.Г. Аяров, А.Л. Зиновьев, — не оставляя следа ни в памяти зрителей, ни в сознании актеров... театр с каждым сезоном угасал»²²⁶.

Сведения о постановке «Одной из них» в театре Корша крайне ограничены. Так или иначе, спектакль не задержался надолго в репертуаре театра. А три года спустя, в 1911 г. на сцене театра Корша состоялась премьера второй пьесы Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина».

Многие сведения о постановке этого удалось восстановить благодаря рецензии на спектакль П.А. Маркова «"Счастливая женщина" в театре Корша». Благодаря этой публикации можно восстановить весь актерский состав и уточнить фамилию режиссера (в своих воспоминаниях, рассказывая о собственных усилиях при постановке спектакля, направленных на исправление ошибок в сценографии, Щепкина-Куперник упомянула, что даже не помнит имени режиссера). Поскольку статья Маркова малоизвестна и при этом содержит исчерпывающую информацию о постановке спектакля, приведем ее наиболее важные фрагменты:

«...Эта пьеса очень типична для Т. Л. Щепкиной-Куперник. Она очень занимательна, написана хорошим языком, несомненно литературна. В ней есть и хороший лиризм, и хорошая нежность. <...> Г-жа Кречетова ведет главную роль Лидии Стожаровой в верных тонах, но ее интонации чересчур однообразны; но,

²²⁶ Марков П.А. Книга воспоминаний / Послесл. А.А. Михайловой. М.: Искусство, 1983. С. 21.

нужно отдать справедливость, в некоторых сценах она была положительно хороша: таков конец пьесы, конец третьего акта. <...> Всесильного барона Шверта играл г. Чарин, с гримом под Столыпина, чересчур деревянно, да и мелодекламировал он плохо. Сергея г. Бестужев играл так, как он играет всегда, искренне, прилично — не более... Стожарова весьма недурно изображал г. Балакирев, слишком злоупотребляя, однако, бешеными интонациями во втором акте. Г-жа Волховская была хорошей Бетси, за исключением четвертого акта. Слишком карикатурно играет г. Войнаровский Тэдди. Г. Всеволодский прилично играет Павлика Колтовского <...>»²²⁷.

Марков отметил, что, по его мнению, спектакль А.Г. Аярова получился «сереньким» и «прилизанным», отметил «ужасные» декорации: «Палаццо, изображенный в первом и четвертом актах, вызывает смех»²²⁸. В рецензии отмечена искренняя игра Крестовской в роли Веры Званцевой и Васильчиковой в роли Берменьевой. Резюмируя общее впечатление от спектакля, Марков отметил, что постановка имела успех среди зрителей: «Много вызывали г-жу Кречетову и г. Бестужева»²²⁹.

Итак, рецензия П.А. Маркова разъясняет сценическую судьбу пьесы Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина» на сцене Театра Корша. Из этого текста следует, что спектакль был поставлен режиссером А.Г. Аяровым, в первом сезоне он был показан 14 раз и с успехом шел в гастрольных поездках Театра Корша. В постановке были задействованы Э. Кречетова, А. Бестужев, Б. Пулята, Г. Балакирев, Г. Всеволодовский, Г. Войнаровский и другие актеры театра (Приложение 1. Рисунок 1.15).

О исполнительнице главной роли Эльзе Кречетовой (Рисунок 9) и о ее актерской судьбе в театре Корша писала в своих мемуарах Щепкина-Куперник: «Эта пьеса принесла удачу молодой артистке Кречетовой. Она дебютировала в "Грозе", очень ей неудавшейся, и, к ее огорчению, Корш уже хотел расставаться с

²²⁷ Марков П.А. «Счастливая женщина» в театре Корша // Марков П.А. Книга воспоминаний / Послесл. А.А. Михайловой. М.: Искусство, 1983. С. 450-451.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

ней, но получил мою пьесу и решил попробовать в ней Кречетову. Тут ее данные оказались очень подходящими, и она имела большой успех. Она считала эту пьесу "счастливой звездой" и все гастролы начинала с нее»²³⁰.



Рисунок 9 – Эльза Кречетова в роли Лидии Стожаровой («Счастливая женщина» Т. Щепкина-Куперник)

Эльза Кречетова – ученица В.Н. Давыдова, начинала актерскую деятельность в Петербурге, участвуя в спектаклях А.А. Санина (Приложение 1. Рисунок 1.12). В составе труппы театра Корша – с 1911 г., после революции 1917 г. покинула Россию. Сохранившиеся о ней сведения крайне обрывочны. Известно, что после успеха в спектакле «Счастливая женщина» играла главные роли в «Анне Карениной» по роману Л.Н. Толстого (1912, реж. В.К. Татищев), «Маскараде» М.Ю. Лермонтова (1913, реж. А.Л. Зиновьев), «Усадьбе Ланиных» Б. Зайцева (1914, реж. В.К. Татищев), «Без вины виноватые» А.Н. Островского (1917) и др.

²³⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/index.shtml#gr5 (дата обращения: 20.01.2023).

Игра актрисы привлекала внимание. Так, например, П.А. Марков, в целом негативно оценивая инсценировку «Анны Карениной» в театре Корша, констатирует: «В общем неудачно, и лишь г-жа Кречетова заставляла следить за спектаклем»²³¹. Марков отмечает особый темперамент актрисы и своеобразную манеру игры, в которой аристократическая сдержанность «парадоксально смешивалась» с элементами мелодраматизма: «Может быть, это слишком мелодраматическая Анна, во многом неверная, но г-жа Кречетова играет сильно и ярко и головой выше других исполнителей пьесы. Она трогает зрителя, но иногда; видимо, г-жа Кречетова артистка ума, а не чувства. Но в общем Анна г-жи Кречетовой если небезупречна, то интересна и, повторяю, ярка»²³².

Любопытное сравнение двух ролей Кречетовой – Катерины в «Грозе» Островского и Лидии Стожаровой в «Счастливой женщине» Щепкиной-Куперник – приводится в рецензии, опубликованной в 1911 г. в журнале «Студия». Автор отмечает искусное исполнение роли Катерины, выстроенной в мягких, пастельных тонах: «Образ Катерины выдержан г-жей Кречетовой в жизненных, мягких и теплых тонах, особенно нежных и грустных в сценах прощания с мужем и в картине свидания с Борисом: веяло от этих сцен искренней тоской женской воли, запечатанной семью печатями, веяло тайной волжских ночей, полных затаенной, истомной неги. Сценический портрет Катерины в исполнении Кречетовой это "пастель", и в подобной трактовке роли мы не усмотрели ни шаблона, ни вопиющей ошибки <...>»²³³. О роли Лидии Стожаровой в пьесе «Счастливая женщина» были написаны следующие строки: «Г-жа Кречетова провела роль "Счастливой женщины" верно и с большим чувством меры <...> а когда в финале драмы, в то время, как ожидаешь крика, истерики, вообще шаблонной драмы, артистка, подавленная ужасом смерти сына в ссылке, внезапно, без единого звука опускается на колени с скорбной молитвой матери на осунувшемся, бледном лице – то это уже

²³¹ Марков П.А. Инсценированная Анна Каренина // Марков П.А. Книга воспоминаний М.: Искусство, 1983. С. 546.

²³² Там же.

²³³ Новые постановки. Театр Ф.А. Корша. Рец. // Студия. 1911. №1. С. 25.

совсем хорошо и пластично!»²³⁴ В статье дается довольно противоречивая оценка пьесы Щепкиной-Куперник: называя ее наивной и неглубокой по замыслу, автор ставит ее в один ряд с пьесами Л. Андреева и признает несомненную сценичность, тонкость драматургических деталей, мастерство диалогов и «добрые намерения»: «Пьеса не глубока и весьма наивна по замыслу <...> за всем тем, пьеса г-жи Щепкиной-Куперник вполне литературна, смотрится с удовольствием, написана в живом, легком диалоге, есть в ней тонкие нюансы и выигрышная ситуация и проникнута она добрым намерением <...> тенденция "Счастливой женщины" подчеркнула эти благородные традиции театра пьес Найденова, Чирикова, Леонида Андреева»²³⁵.

Наибольшим успехом у зрителей пользовалась постановка пьесы Щепкиной-Куперник «Барышня с фиалками» («Кулисы»). Об истории постановки этой пьесы Щепкина-Куперник писала в воспоминаниях: «В 13-м году я написала пьесу "Барышня с фиалками",— в Александринском театре она была поставлена под названием "Кулисы", так как ведущей артистке показалось неудобным, чтобы пьеса называлась в честь второй героини, а не первой, которую играла она. Под обоими названиями эта пьеса доставила мне очень много радости. Не хвастаясь, могу сказать, что она имела огромный успех <...> Эта пьеса обошла все театры и еще в 25-м году шла в филиале Малого театра в Москве в бенефис В.Н. Давыдова»²³⁶.

Премьера спектакля «Кулисы» состоялась на основной сцене Александринского театра 22 января 1913 г., первым режиссером спектакля был М.Г. Дарский. На страницах театральной прессы 1913 г. была опубликована фотография сцены из спектакля (Приложение 1. Рисунок 1.16), а в музее Александринского театра сохранился реквизит, изображенный на ней, – кресло и комод XIX в. (Приложение 1. Рисунок 1.17), свидетельствующие о том, что сценография спектакля была гораздо удачней, чем в постановках театра Корша, вызвав недоумение автора и публики.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).

В спектакле были задействованы ведущие актеры театра: В. Мичурина-Самойлова, М. Ведринская, Б. Горин-Горяйнов, Ю. Юрьев, Н. Ходотов, В. Давыдов, А. Есипович, Новинский, В. Рачковская, И. Рунич-Давыдова, Л. Шувалова и др. (Приложение 1. Рисунки 1.18–1.23). Критика отмечала блестящую игру актеров и удачное музыкальное оформление спектакля: «Большой популярностью благодаря концертному исполнению... пользовалась мелодрама Т.Л. Щепкиной-Куперник "Кулисы" ("Барышня с фиалками"), поставленная еще в 1913 году. По ходу действия актер Велинский, которого играл Н.Н. Ходотов, и старый антрепренер (В.Н. Давыдов) пели. Это привлекало зрителей... "Кулисы" и поставленная позже другая мелодрама Щепкиной-Куперник "Флавия Тессини" были "высокой литературой" по сравнению с рядом шедших в театре пьес, рассчитанных на дешевый, сенсационный успех»²³⁷.

В постановке М.Г. Дарского спектакль шел 55 раз (1912/1913 гг. – 18 раз; 1913/1914 гг. – 12 раз; 1914/1915 гг. – 13 раз; 1915/1916 гг. – 12 раз). В 1921 г. в постановке Е.П. Карпова и в 1923 г. спектакль был возобновлен с небольшим изменением в актерском составе (главные роли исполняли те же актеры), при возобновлении прошло по одному спектаклю. Под разными названиями спектакль шел в постановке А.Л. Загарова в Павловском театре («Кулисы», 1914 г. – Приложение 1. Рисунок 1.24), в постановке А. Делинова – в народном театре «Таврический сад» («Барышня с фиалками», 1919 г.), в филиале Малого театра спектакль исполнялся в бенефис В.Н. Давыдова (1925 г.).

7 ноября 1916 г. в Александринском театре состоялась премьера последней большой пьесы Щепкиной-Куперник «Флавия Тессини». Автор писала в своих воспоминаниях: «В 15-м году я написала пьесу "Флавия Тессини". Я не считаю ее в литературном отношении выше "Кулис", но она имела успех — главным образом благодаря прекрасной игре Рожиной-Инсаровой. Редко мне случалось видеть такое поистине совершенное слияние артистки с моим замыслом. Она играла так, что меня многие подозревали в том, что я списала ее с Рожиной...

²³⁷ Альшуллер А.Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 284.

Пьеса была закончена в один месяц, отослана Рощиной и была ею безоговорочно принята. Она блестяще прошла в Александринском театре»²³⁸.

«Флавия Тессини» в постановке Е.П. Карпова шла в Александринском и Михайловском театрах. Художник спектакля – П.Б. Ламбин. Спектакль шел в сопровождении хора А.А. Архангельского. В музыкальном оформлении звучала неаполитанская серенада «Ночная бабочка» Бонжиовани, танцы из оперы «Таис» Ж. Масснэ, романс «Фульский король» Листа. Роли исполняли Е. Рощина-Инсарова (Рисунок 10), П. Лешков, К. Яковлев, И. Лерский (Приложение 1. Рисунок 1.26), Л. Вивьен, В. Рачковская, Н. Ростова (Приложение 1. Рисунок 1.26), И. Уралов, Ю. Юрьев, М. Воротынцева, А. Чижевская, В. Устругова и др. (Приложение 1. Рисунки 1.26–1.29).



Рисунок 10 – Е.Н. Рощина-Инсарова в роли Флавии Тессини, 1916 г.
(источник: сайт Александринского театра)

Судя по дневниковым записям директора Императорских театров В.А. Теляковского, успех спектакля ставился им под сомнение. Особенно

²³⁸ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/index.shtml#gr5 (дата обращения: 20.01.2023).

смущала Теляковского игра Е.Н. Рощиной-Инсаровой – исполнительницы главной роли, которой предстояло воплотить на сцене два разных образа – юной Жени и успешной актрисы Флавии Тессини (надо сказать, что для актрисы это был не первый опыт работы с ролью девушки-подростка: за год до премьеры «Флавии Тессини» Рощина в тридцатидвухлетнем возрасте играла роль Финочки в спектакле «Зеленая лампа» по пьесе З. Гиппиус).

За два дня до премьеры, 5 ноября 1916 г. Теляковский запишет в дневнике: «Присутствовал сегодня на генеральной репетиции новой пьесы Щепкиной-Куперник "Флавия Тессини", выбранной госпожой Рощиной. Я редко видел более скучную, не нужную никому, бездарную пьесу, в которой вульгарность, мелодрама и отдельные эпизоды обыденной жизни переливались, как в пустой бочке»²³⁹. Теляковского возмутило все: режиссура, костюмы, игра актеров («было жалко смотреть на артистов, которые старались что-то произвести, что-то играть – все было фальшиво и скучно»²⁴⁰), в особенности игра Рощиной-Инсаровой («Рощина показала всю свою несостоятельность вывезти пьесу на своих плечах... Однообразный смех, беготня по сцене, изображение девочки совсем не в ее силах, и если она так будет продолжать, то интерес к ней пропадет навсегда»²⁴¹); а в основе «отрицательного впечатления» – недовольство самим драматургическим материалом: в этой же дневниковой записи Теляковский выразил свое «недоумение, что такую пьесу пропустили в Комитете»²⁴². Однако в день премьеры оценка Теляковского была совсем иной: «Присутствовал в Александринском театре на первом представлении "Флавии Тессини". Театр был совершенно полон. Публике пьеса понравилась, приятельская печать, вероятно, ее поддержит. Вызывали автора»²⁴³.

²³⁹ Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров / под общ. ред. М.Г. Светаевой; вступ. ст. О.М. Фельдмана; коммент. О.М. Фельдмана и др.; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Telyakovsky/Vospom/> (дата обращения: 22.01.2023).

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Там же.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же.

На сцене Александринского и Михайловского театра спектакль «Флавия Тессини» прошел 34 раза (1916/1917 гг. – 24 раза, 1917/1918 гг. – 10 раз). Сохранилась афиша спектакля 1926 года в Невеле (постановка А. Добкевича – Приложение 1. Рисунок 1,30).

Раскрывая историю сценического воплощения пьесы «Флавии Тессини», Щепкина-Куперник отметила: «Она блестяще прошла в Александринском театре и была, между прочим, последней пьесой, шедшей на его сцене в день накануне Февральской революции... "Флавией Тессини" закончился дореволюционный период моей деятельности»²⁴⁴. – Любопытный факт и важная мысль.

Однако здесь мы сталкиваемся с ярким примером аберрации памяти мемуариста: в «Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства» хранится программка, свидетельствующая о том, что спектакль действительно шел в Петрограде на сцене Александринского театра, но... – 25 октября 1917 г. (!) – там и тогда, где свершилась Октябрьская революция.

Пьеса «Флавия Тессини» действительно оказалась последней большой пьесой писательницы, а свершившаяся революция стала водоразделом в ее творческой биографии. После революции Т.Л. Щепкиной-Куперник не написала ни одной большой пьесы, сосредоточившись на драматургических переводах и мемуарной литературе.

Стоит заметить, однако, что спектакли по пьесам Щепкиной-Куперник оставались в репертуаре отечественных театров до конца 1920-х годов. На сцене Александринского театра в 1923 году шел спектакль «Кулисы» (см. Рисунок 1.25, Приложение 1); сохранилась афиша 1926 года спектакля «Флавия Тессини» Невельского Уполитпросвета (Рисунок 1.30, Приложение 1). В конце 1920-х гг. спектакль «Флавия Тессини» шел и на сцене Малого театра, что удалось установить благодаря записным книжкам Е.Д. Турчаниновой. К сожалению, в годы Великой Отечественной войны архив Малого театра серьезно пострадал, и сведения о спектакле по пьесе «Флавия Тессини» (шедшего под названием «Из подвала»)

²⁴⁴ Щепкина-Куперник Т.Л. Поздние воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/index.shtml#gr5 (дата обращения: 20.01.2023).

удалось восстановить только благодаря публикации Е.В. Филипповой, где было указано, что в сезоне 1927/1928 гг. Е.Д. Турчанинова исполняла в этом спектакле роль Доры²⁴⁵.

В публикации Е.В. Филипповой отмечена также роль Долорес, которую исполняла Турчанинова в спектакле «За родину» («Испанская легенда») по пьесе Щепкиной-Куперник в 1942 – 1943 гг. (Рисунок 11). Сведения об этом спектакле сохранились и в переписке Турчаниновой.



Рисунок 11 – Е.Д. Турчанинова в роли Долорес и К.А. Калининская в роли Инесильи в спектакле «За родину» («Испанская легенда»), 1943 г. (источник: Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни: Письма, статьи: Воспоминания современников. М.: Всерос. театр. о-во, 1974)

С начала войны почти вся труппа Малого театра была эвакуирована в Челябинск, но уже в 1942 году в полном составе вернулась в Москву, продолжая выезжать на фронт с концертами. В репертуаре театра были пьесы Корнейчука, Леонова, Островского, Кони, Горького, Шекспира. Пьеса Щепкиной-Куперник «За родину» была поставлена в 1942 году Семеном Межинским, шла под названием «Испанская легенда» и хорошо вписалась в репертуар того времени.

²⁴⁵ К 135-летию со дня рождения Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Роли Е.Д. Турчаниновой / Е.В. Филиппова. [Электронный ресурс] URL: <https://www.maly.ru/news/896> (дата обращения: 20.06.2023).

В письмах Турчаниновой к Щепкиной-Куперник отражена история этой постановки. Рукопись пьесы датирована 20 января 1942 г., а уже 10 февраля Турчанинова пишет Щепкиной-Куперник из Челябинска: «Дорогая моя, сегодня получила прелестную твою пьесочку <...>. Нам необходимы маленькие вещи для наших многочисленных выступлений как больших, так и малых <...> даже и в концертном исполнении это будет хорошо»²⁴⁶. Спустя полтора месяца, 25 марта 1942 г. в письме Щепкиной-Куперник Турчанинова сообщает: «...Начали репетировать твою пьесу. Межинский хочет назвать ее "Испанская легенда"»²⁴⁷. А 11 июня 1942 г. в письме С.Н. Дурылину и И.А. Комисаровой Турчанинова пишет о том, что выбрала пьесу «Испанская легенда» для своего творческого вечера. Привлекает внимание не только характеристика роли, сделанная Турчаниновой, но и ее свидетельство о том, насколько тепло спектакль был принят зрителями: «...8.VI был мой творческий вечер. <...> Я приготовила новую вещь – "Испанская легенда" ..., где я играла роль старой испанки из времен войны Испании с Наполеоном 1809 г., пламенной патриотки. Роль трагическая. Успех в ней я имела очень большой и у зрителей, и у всех актеров. <...> Вечер прошел с успехом, принимали исключительно хорошо. Много говорили о нем даже на улице, в магазинах обращались ко мне с благодарностью и похвалами»²⁴⁸.

Об успехе спектакля Турчанинова пишет и два месяца спустя Щепкиной-Куперник (26 августа 1942 г., Челябинск): «<...> Твою пьесу "За родину" все принимают с восторгом, конечно, бойцам интереснее полный спектакль, нежели отрывки <...>»²⁴⁹. Упоминание Турчаниновой о «бойцах» свидетельствует о том, что «Испанская легенда» исполнялась на шефских концертах в госпиталях, воинских частях, во время выступлений фронтовых бригад артистов.

²⁴⁶ Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни: Письма, статьи: Воспоминания современников. М.: Всерос. театр. о-во, 1974. С. 79.

²⁴⁷ Там же. С. 82.

²⁴⁸ Там же. С. 86.

²⁴⁹ Там же. С. 91.

Выводы к Главе II

Вторая глава диссертации посвящена анализу драматургического наследия Т.Л. Щепкиной-Куперник и исследованию его роли в истории российского театра.

В первом параграфе главы дана общая характеристика женской драматургии Серебряного века. Отмечены сложности, которые испытывали женщины-драматурги при постановке своих пьес. Ряд этих авторов неоднороден: в нем представлены имена, близкие к символизму (Гиппиус, Зиновьева-Аннибал) и другим модернистским направлениям (Тэффи, Черубина де Габриак), есть приверженцы традиций классического театра (Негрескул, Гуриели и др.), а также авторы, развивающие женскую тематику в духе крепнущего феминистского движения (Жуковская, Мар и др.). К числу последних принадлежит и драматургическое творчество Щепкиной-Куперник.

Во втором параграфе рассмотрены история создания и общая характеристика пьес Щепкиной-Куперник, начиная с первых литературных опытов середины 1890-х годов (одноактные пьесы) и заканчивая многоактными пьесами, созданными с 1908 по 1915 гг. В главе рассмотрена малоизвестная пьеса Щепкиной-Куперник «За Родину» («Испанская легенда»), написанная в 1942 г. и исполнявшаяся фронтовыми бригадами артистов Малого театра в годы Великой Отечественной войны. Делается вывод о том, что в драматургическом наследии Щепкиной-Куперник отражена новая психологическая и историческая реальность, что повлияло на тематическое, идейное и художественное своеобразие ее пьес. В драматургии Щепкиной-Куперник соединяются разные направления и стили: она была ярким представителем эпохи модерна, сочетая в своем творчестве принципы старой драмы и психологию «новой».

В третьем параграфе в опоре на исследования в ряде архивов (РГАЛИ, архив Малого театра, Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства и др.), изучение театроведческой и мемуарной литературы, материалов периодических изданий конца XIX – первой трети XX века была проведена

реконструкция истории постановок пьес Щепкиной-Куперник на сценах российских театров.

Выявлена хронология постановок пьес Щепкиной-Куперник, восстановлены имена режиссеров и актеров, участвовавших в спектаклях. В спектаклях были заняты актеры: А.П. Щепкина, М.М. Блюменталь-Тамарина, Б.А. Горин-Горяйнов, В.Ф. Комиссаржевская, В.И. Качалов, Ю.М. Юрьев, Е.Н. Рощина-Инсарова, Э.В. Кречетова, М.А. Ведринская, В.А. Мичурина-Самойлова, Н.Ф. Юрковская, Н.Н. Ходотов, А.И. Чарин, В.А. Рачковская, Е.Д. Турчанинова и др. Постановки пьес Щепкиной-Куперник осуществляли режиссеры: С.А. Черневский, Н.Н. Синельников, С.А. Кондратьев, М.Г. Дарский, Е.П. Карпов, А.Л. Загаров, А.Г. Аяров и др.

Уточненные данные свидетельствуют о том, что пьесы Щепкиной-Куперник были востребованы, входили в репертуар ведущих императорских и частных театров, ставились на любительских сценах. Кроме того, ею были написаны либретто к операм А.С. Танеева «Мечь Амура», Н.С. Кроткова «Ожерелье» (на сюжет С.И. Мамонтова). Музыкальные спектакли шли на сценах Придворного тетра Эрмитажа (сценография А.Н. Бенуа), Большого театра Народного дома в Петербурге, Частной русской оперы С.И. Мамонтова.

Установлено, что с постановками спектаклей по пьесам Щепкиной-Куперник связаны имена крупнейших деятелей отечественной культуры. Высокое признание современников свидетельствует о том, что эти пьесы соответствовали духовным и эстетическим запросам своего времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роль Щепкиной-Куперник в истории российского театрального искусства долгие годы вызывала самые неоднозначные оценки. Представление о ней было окружено разного рода клише, в результате чего восприятие ее личности нередко являлось плоским и стереотипным. Если в начале XX века взвешенному пониманию творчества Щепкиной-Куперник препятствовали стереотипы отношения к женской драматургии, то сегодняшняя критика не может избавиться от собственных предубеждений. Однако, при наиболее пристальном рассмотрении личность Щепкиной-Куперник предстает исключительно многогранной и более пластичной. Будучи свидетельницей социальных и исторических потрясений, она во многом способствовала сохранению лучших традиций русского классического театра.

Работа в фондах РГАЛИ, РГБ, библиотеках СТД в Москве и Санкт-Петербурге позволила оценить масштаб личности писательницы в контексте эпохи. Фамилии людей, с которыми она состояла в переписке, говорят сами за себя: Л.Н. Андреев, Ф.Д. Батюшков, А.А. Бахрушин, Г.Н. Бояджиев, В.Я. Виленкин, В.А. Гиляровский, С.Н. Дурьлин, А.К. Дживелегов, В.М. Дорошевич, Ю.А. Завадский, П.М. Кара-Мурза, В.И. Качалов, М.О. Кнебель, А.М. Коллонтай, А.Г. Коонен и А.Я. Таиров, И.И. Левитан, С.В. Лурье, Н.М. и Е.М. Любимовы, С.И. Мамонтов, П.А. Марков, С.М. Михоэлс, С.С. Мокульский, М.М. Морозов, Б.Л. Пастернак, И.Е. Репин, Э. Ростан, Е.В. Тарле, Н.И. Тютчев, А.П. Чехов, Ф.И. Шехтель, Н.Е. Эфрос – и это далеко не полный список персоналий, а лишь его часть, позволяющая оценить круг общения Щепкиной-Куперник.

Сегодня пьесы Щепкиной-Куперник не входят в репертуар российских театров. Мнения критиков о ее творчестве остаются противоречивыми, особенно о его драматургической составляющей. Однако слова выдающегося советского литературоведа-слависта А.П. Скафтымова, приведенные ниже, оставляют надежду, что когда-нибудь пьесы Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник будут

переосмыслены беспристрастно: «Смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения <...>. Здесь явление общее всякому научному прогрессу: то, что раньше не умели видеть, теперь рассмотрели и почувствовали, раньше была одна степень глубины самосозерцания и внутреннего восприятия, теперь другая»²⁵⁰.

Целью нашего диссертационного исследования являлось выявление вклада Т.Л. Щепкиной-Куперник в сохранение и развитие традиций российского театра конца XIX – первой половины XX веков. Для достижения этой цели были решены следующие задачи:

- проанализированы мемуары Щепкиной-Куперник с точки зрения ее становления как автора пьес и переводчика драматургии; данные, представленные в документалистике Щепкиной-Куперник (мемуарах, статьях, эпистолярном наследии), рассматривались параллельно с архивными документами, что позволило выявить достоверность сведений, изложенных в мемуарном наследии писательницы;
- рассмотрено своеобразие драматургических переводов Щепкиной-Куперник; на основании ряда архивных материалов, впервые вводимых в научный оборот, выявлена взаимосвязь Щепкиной-Куперник и театральных режиссеров в процессе работы над переводами пьес; одной из важнейших переводческих задач Щепкиной-Куперник была установка на последующее сценическое воплощение пьесы, что обеспечило не снижающуюся востребованность ее драматургических переводов в российском театре;
- в диссертации рассмотрена взаимосвязь перевода со сценической версией спектакля, показано влияние драматургического перевода на постановку спектакля; отмечено, что, выбирая тот или иной перевод, режиссер ориентируется прежде всего на собственный замысел, при этом «возраст» перевода не имеет

²⁵⁰ Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 28-29.

принципиального значения, поскольку содержание пьесы актуализируется исходя из нравственных и эстетических запросов времени;

- проанализирована история создания, проблематика и драматургическое своеобразие пьес Щепкиной-Куперник, что позволило оспорить сложившееся представление о них, как о произведениях, сфокусированных исключительно на «женском вопросе»; выявлена последовательная взаимосвязь драматургического наследия Щепкиной-Куперник с лучшими традициями отечественной драматургии; анализ тематического, идейного и художественного своеобразия пьес показал, что Щепкина-Куперник была ярким представителем эпохи модерна, сочетая в своем творчестве принципы старой драмы и психологию «новой»;

- реконструирована история первых постановок пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник на сценах императорских и частных драматических и музыкальных театров; выявлено, что в этих спектаклях были заняты актеры: А.П. Щепкина, В.Ф. Комиссаржевская, В.И. Качалов, Ю.М. Юрьев, М.М. Блюменталь-Тамарина, Е.Н. Рощина-Инсарова, Э.В. Кречетова, В.А. Мичурина-Самойлова, Б.А. Горин-Горайнов, Е.Д. Турчанинова и др.; постановки осуществляли режиссеры: С.А. Черневский, Н.Н. Синельников, С.А. Кондратьев, М.Г. Дарский, Е.П. Карпов и др.; представлены сведения об участии в театральных постановках по пьесам Щепкиной-Куперник крупнейших представителей российской театральной культуры, таких как А.Н. Бенуа, С.И. Мамонтов и др.;

- на основании обнаруженных архивных источников в диссертации впервые опубликованы тексты двух пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник, написанных в 1942 году: «За Родину», вошедшую в репертуар фронтовых бригад артистов Малого театра в годы Великой Отечественной войны; «Сестра».

Достоверность полученных результатов и выводов обеспечена опорой на труды крупнейших отечественных театроведов, широким привлечением театральной критики, архивных материалов, мемуаров, эпистолярного наследия конца XIX – первой половины XX вв., представленных непосредственно в тексте диссертации и в Приложениях (документальных фотографий, автографов,

программ спектаклей, афиш, писем, эскиза декораций, малоизвестных музыкальных материалов начала XX века, созданных для оформления первых постановок пьес Щепкиной-Куперник).

Комплексный анализ мемуарного и драматургического наследия Т.Л. Щепкиной-Куперник, включающего мемуары, написанные ею пьесы и драматургические переводы классиков западноевропейского театра, позволяет сделать вывод о том, что она внесла существенный вклад в историю и развитие российского театра конца XIX – первой половины XX в.

Перспективными направлениями дальнейшего изучения творчества Т.Л. Щепкиной-Куперник, на наш взгляд, являются: исследование истории постановок пьес драматурга на сценах провинциальных российских театров, изучение вклада Щепкиной-Куперник в историю российского музыкального театра, дальнейшее исследование творческого взаимодействия Щепкиной-Куперник с театральными деятелями.

Список литературы

Источники, художественные произведения

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников / [Сост., подгот. текста и коммент. Н.И. Гитович; Вступ. ст. А.М. Туркова]. – М.: Худож. лит., 1986. – 734 с.
2. Архангельский А.А. Волшебница, в глаза твои смотря: Мелодекламация с сопровожд. ф.-п. к пьесе Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина»: Ор. 32, № 1 / Слова Т.Л. Щепкиной-Куперник. – Москва, [1911]. – 6 с.
3. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн.: В 2 т. 2-е изд., доп. / А.Н. Бенуа Отв. ред. Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1990. – Т. 2. – Кн. 4, 5. – 743 с.
4. Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни: Письма, статьи: Воспоминания современников. – М.: Всерос. театр. о-во, 1974. – 429 с.
5. Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. Марии Михайловой. – СПб.: Гиперион, 2009. – 566 с.
6. Зельдин Вл. М. Моя профессия: Дон Кихот / В. Зельдин. – М.: АСТ-Пресс, 2016. – 363 с.
7. Кнебель М.О. Вся жизнь / ред. Н.А. Крымова; пред. П.А. Маркова. – М.: ВТО, 1967. – 348 с.
8. Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы: Воспоминания о ней: Материалы: [К 100-летию со дня рождения] / Ред.-сост. А.Я. Альтшуллер; вступ. статья Ю.П. Рыбаковой; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Искусство; Москва: Искусство, 1964. – 423 с.
9. Мар А. Невозможное / А. Мар. – М.: Моск. кн-во, 1917. – 208 с.
10. Месть Амура: Опера в 1 д. А.С. Танеева: [Либретто] / Текст Т.Л. Щепкиной-Куперник. – СПб.: Типо-лит. Н. Г. Уль, 1905. – 32 с.
11. Синельников Н.Н. Первые шаги / Н.Н. Синельников // Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы: Воспоминания о ней: Материалы: [К 100-летию со дня рождения] / Ред.-сост. А.Я. Альтшуллер; вступ. статья Ю.П. Рыбаковой; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Искусство; М.: Искусство, 1964.

12. Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки / Н.Н. Синельников. – Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. – 352 с.
13. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский // Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 1. – 516 с.
14. Танеев А.С. Месть Амура: Опера. Ор. 13. – СПб., Москва, Лейпциг: Изд-во Циммермана, 1900. – 148 с.
15. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров / под общ. ред. М.Г. Светаевой ; вступ. ст. О.М. Фельдмана ; коммент. О.М. Фельдмана и др. ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998.
16. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М., 1977. Т. 5. Март 1892-1894.
17. Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1060.shtml (дата обращения: 12.12.2022).
18. Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни и другие воспоминания / Т.Л. Щепкина-Куперник. – М.: Захаров, 2005. – 528 с.
19. Щепкина-Куперник Т.Л. Ермолова / Т. Л. Щепкина-Куперник. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
20. Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний / Т.Л. Щепкина-Куперник [Коммент. А. М. Эскин; вступ. статья И. Эвентова, с. 3-20]. – М.: Всероссийское театральное общество, 1959. – 463 с.
21. Щепкина-Куперник Т.Л. В.И. Качалов в «Снегурочке» А.Н. Островского / Т.Л. Щепкина-Куперник // Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. 658 с.
22. Щепкина-Куперник Т.Л. Летняя картинка: В 1-м д. / Т.Л. Куперник. – М.: лит. Моск. театр. б-ки С.Ф. Рассохина, ценз. 1895. – 21 с.

23. Щепкина-Куперник Т.Л. Литературный путь [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_1949_literarurny_put.shtml (дата обращения: 20.02.2023).
24. Щепкина-Куперник Т.Л. Ожерелье: Опера в 3 д.: [Либретто] / Стихи Т. Щепкиной-Куперник; Сюжет С.И.М.; Музыка Н.С. Кроткова. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1900. – 58 с.
25. Щепкина-Куперник Т.Л. О переводах Шекспира / Т.Л. Щепкина-Куперник // Искусство и жизнь. – 1940. – № 3. – С. 10–11.
26. Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове / Т.Л. Щепкина-Куперник // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. – 735 с.
27. Щепкина-Куперник Т.Л. Разрозненные страницы / Т.Л. Щепкина-Куперник [Сост. и подготовка текстов Н. Селихова]. – М.: Худож. лит., 1966. – 311 с.
28. Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни: мемуары московской фифы / Т.Л. Щепкина-Куперник. – М.: АСТ, 2015. – 478 с.
29. Щепкина-Куперник Т.Л. Шекспир / Т.Л. Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. – М.-Л.: Искусство, 1948. – С. 375–399.

Архивные документы

30. Зеленина М.Н. Воспоминания о Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 6 об.
31. Кнебель М.О. Тысяча загадок. «Как вам это понравится» в театре им. Ермоловой // РГАЛИ. Ф. 2977. Оп. 2. Ед. хр. 1.
32. Материалы к биографии А.И. Сумбатова-Южина. Материалы артистической, литературной и общественной деятельности // РГАЛИ. Ф. 878. Оп.1. Ед. хр.79.
33. Письма Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 737.
34. Письмо Д.И. Заславского Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 574.

35. Щепкина-Куперник Т.Л. Автобиография и список переведенных произведений // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1264. 1944-1946.
36. Щепкина-Куперник Т.Л. «За Родину». Драматический этюд. Январь 1942 г. // РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 1. Ед. хр. 235.
37. Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129.
38. Щепкина-Куперник Т.Л. Первые шаги на литературном поприще. Автобиографические заметки // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 123. 1909. 21.
39. Щепкина-Куперник Т.Л. Сестра. Драматический этюд в 1 картине // Архив СПб ГБУК «Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека». Р14/4 12 лл. (Авторизованная машинопись)

Научные публикации, исследования

40. Алимова М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М.В. Алимова // Вестник РУДН. Сер. «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». – 2012. – № 2. – С. 47–52.
41. Альтшуллер А.Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены / А.Я. Альтшуллер. – Л.: Искусство, 1968. – 306 с.
42. Амельченкова С.А. Кальдерон, Лопе де Вега и испанский классический театр на русской сцене XIX в. / С.А. Амельченкова // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1. – С. 64–70.
43. Аникст А.А. История учений о драме: теория драмы от Гегеля до Маркса / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 282 с.
44. Бабенко О.В. Малый театр и российское общество конца XIX – начала XX вв.: некоторые аспекты проблемы / О.В. Бабенко // Молодой ученый. – 2015. – № 9(85). – С. 912–917.
45. Барахов В. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) / В. Барахов. – Л., 1985. – 312 с.

46. Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Русская литература. – Санкт-Петербург, 2001. – 240 с.
47. Бартошевич А.А. Н.Н. Синельников и русская провинциальная сцена / А. Бартошевич // Синельников Н.Н. «Шестьдесят лет на сцене. Записки. – Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. – С. 21-100.
48. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век/ Бартошевич А.В. – М.: Искусство, 1994.-480 с.
49. Безроднова Е.В. М. Н. Ермолова в период 1890-1910 гг. / Е.В. Безроднова // Научное обозрение. Сер. «Гуманитарные науки». – 2011. – № 3. – С. 134–138.
50. Беляев Ю.Д. Статьи о театре / Сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. – СПб.: Гиперион, 2003. – 432 с.
51. Бескин Эм. Мария Николаевна Ермолова / Эм. Бескин. – М.; Л., 1936.
52. Богоявленский Л.Е. Васильева и С. Маршак. Театр для детей. Сборник пьес. Издание Кубано-Черноморского отдела Народного Образования. Краснодар (Екатеринодар). 1922 года. // Печать и революция: Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. / Под ред. А.В. Луначарского, Н.Л. Мещерякова, М.Н. Покровского, В.П. Полонского, И.И. Степанова-Скворцова. – Кн. 2. Февраль-март. – М.: Государственное изд-во, 1923. – С. 248-249.
53. Бояджиев Г.Н. Душа театра / Г.Н. Бояджиев. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 366 с.
54. Быков П. Т.Л. Щепкина-Куперник. К двадцать пятой годовщине ее музыки / П. Быков // Солнце России. – 1913. – № 46. – С. 13–17.
55. Бялик Б.А. Проза Горького на сцене // Горьковский альманах. – М., 1948.
56. Ведерникова М.А. Мемуары как источник изучения истории отечественного балетного театра / М.А. Ведерникова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2 (100). – С. 128-134.

57. Велавичюте О.В. Рец.: Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. Михайловой М.В. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный информационно-аналитический журнал. – 2010. – № 1.

58. Галиуллина Д.М. Проблема изучения мемуаров в отечественной исторической мысли / Д.М. Галиуллина // Ученые записки Казанского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки 2006. – Т. 148. – Кн. 4. – С. 36–45.

59. Гарамян А.В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Пятигорск, 2004. – 16 с.

60. Георгиева Н.Г. Мемуары как феномен культуры и исторический источник / Н.Г. Георгиева // Вестник РУДН. Сер. История России. – 2012. – № 1. – С. 126–138.

61. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Худож. лит., 1977. – 449 с.

62. Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Л. Гинзбург. – Л., 1989. – 608 с.

63. Головачева А.Г. «Отдаленный звук, точно с неба» / А.Г. Головачева // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А.П. Чехова: Сборник научных работ. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. – С. 34–61.

64. Голубкова А. Рец.: Женская драматургия Серебряного века: Антология. Составление, вступительная статья и комментарии М. В. Михайловой / А. Голубкова // Знамя. – 2010. – № 4. [электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2010/4/zhenskaya-dramaturniya-serebryanogo-veka-antologiya.html> (дата обращения: 20.01.2021).

65. Голубой глаз // Южный край. – 1909. – 10 ноября.

66. Григорьева Е.А. К вопросу о категории субъективной оценке в русской мемуарной литературе / Е.А. Григорьева, О.А. Петрова // Вестник Чувашского

университета. Сер. «Филологические науки. Языкознание». – 2014. – № 4. – С. 140-144.

67. Гульченко В.В. Финалы последних чеховских пьес / В.В. Гульченко // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2001. – С. 72–87.

68. Гуляева И.Б. Драматургия Ростана в восприятии русской критики: автореферат дис. ... кан. филол. наук: 10.01.10. – Москва, 1997. – 24 с.

69. Гуляева И.Б. Новая жизнь «Сирано де Бержерака» / И.Б. Гуляева // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах. – Ярославль: Северный край, 2009. – С. 705–710.

70. Дадамян Г.Г. Театр в культурной жизни России в годы первой мировой войны (1914–1917). Учебное пособие по курсу «История театрального дела в СССР» для студентов театральных вузов / Г.Г. Дадамян. – М.: ГИТИС, 1987. – 76 с.

71. Дебют Бенуа в театре [Электронный ресурс] URL: <http://www.benua-memory.ru/debut-benua-v-teatre> (дата обращения: 20.02.2023).

72. Дмитриев Ю.А. Государственный академический Малый театр. Очерки / Ю.А. Дмитриев. – М.: РОССПЭН, 2011. – 663 с.

73. Дмитриев Ю.А. Малый театр / Ю.А. Дмитриев // XX век и столетие. – М.: Лазурь, 1999. – С. 10–30.

74. Долинин А.А. Пушкин и Англия / А.А. Долинин // Всемирное слово: международный журнал. – 2001. – № 14. – С. 44–51.

75. Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова / Ю.В. Доманский. – Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.

76. Доманский Ю.В. О драме и театре: от века минувшего к нынешнему веку / Ю.В. Доманский. – М.: Эдитус, 2021. – 163 с.

77. Дурылин С.Н. М.Н. Ермолова: Очерк жизни и творчества / С.Н. Дурылин. – М., 1953.

78. Евдокимов В.Ф. Письмо в редакцию / В.Ф. Евдокимов // Театр и искусство. – СПб., 1901. – №49. – 2 (15) декабря.

79. Жанна д'Арк в России: исторический образ между литературой и пропагандой / Д.М. Буланин. – М.; СПб: Альянс-Архео, 2016. – С. 272–274.

80. Жаткин Д.Н. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчица Шекспира / Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. – М., 2020. – С. 117–121.
81. Жаткин Д.Н. «St. Patrick's Day» Р. Шеридана в сценическом переложении Т.Л. Щепкиной-Куперник / Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова // Художественный перевод и сравнительное литературоведение: сборник научных трудов / Отв. редактор Д.Н. Жаткин. – М.: Флинта, 2021. – С. 352–383.
82. Заславский Г.А. Испытание книгой Б.Н. Любимов «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: в 2 т. / сост., ред. Е. Сизенко. М.: «Гитис», 2017 // Вопросы театра. – 2017. – № 3-4. – С. 164–167.
83. Захаров Н.В. Сравнительный анализ русских переводов первой сцены «Меры за меру» У. Шекспира / Н.В. Захаров // Горизонты гуманитарного знания. – 2017. – № 6. – С. 103–134.
84. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – 384 с.
85. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября / Д.И. Золотницкий. – Л.: Искусство, 1976. – 391 с.
86. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Зорин Артем Николаевич; [Место защиты: Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. Саратов, 2010. – 36 с.
87. Искусство перевода: Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. – Ленинград: Academia, 1930. – 235 с.
88. Исмагулова Т.Д. «Символ гонимой русской судьбы...»: Актриса Мария Ведринская / Т.Д. Исмагулова // Берега. – 2003. – Вып. 2. – С. 13–18.
89. К 135-летию со дня рождения Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Роли Е.Д. Турчаниновой / Е.В. Филиппова. [Электронный ресурс] URL: <https://www.maly.ru/news/896> (дата обращения: 20.06.2023).

90. Кадмин Н. Женщина и вечные иллюзии / Н. Кадмин // Женская жизнь. – 1915. – № 7. – С. 2-3.
91. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика / Т.А. Казакова. – СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. – 544 с.
92. Каракина Е. О странностях любви. Эдмон Ростан и Татьяна Щепкина-Куперник / Е. Каракина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://atv.odessa.ua/programs/17/dmon_rostan_i_tat_yana_schepkina_kupernik_1282.html?order=DESC (дата обращения: 18.08.2022).
93. Кашкин И.А. Для читателя-современника: статьи и исследования / И.А. Кашкин. – М.: Советский писатель, 1977.
94. Казакова Т.А. Теория перевода (лингвистические аспекты) / Т. А. Казакова. [Электронный ресурс]. URL: [file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2_%20%D0%90.htm](file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2_%20%D0%90.htm) (дата обращения: 18.08.2022).
95. Кара-Мурза С.Г. Малый театр: Очерки и впечатления / С.Г. Кара-Мурза. – М., 1924. – 272 с.
96. Карпова Т.Н. Женская драматургия: проблема связей в традиции / Т.Н. Карпова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов. – 2013. – №5 (31): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 93–96.
97. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 263 с.
98. Колеченкова В.Н. «День и ночь на посту часовыми...» (Письма А.М. Коллонтай к друзьям) // Встречи с прошлым: Сборник неопубликованных материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып. 1. – М.: Советская Россия, 1974. – С. 152–173.
99. Колмогоров А. Г. Мне доставшееся. Семейные хроники Надежды Лухмановой / А. Г. Колмогоров. – М.: Аргаф, 2013. – 464 с.

100. Колтоновская Е.А. Женские силуэты: (Писательницы и артистки) / Е.А. Колтоновская. – СПб.: Просвещение, 1912. – 240 с.
101. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: Курс лекций / В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 2000. – 187 с.
102. Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990.
103. Куницына Е.Ю. Драма Шекспира: сценичность перевода и переводческий дискурс / Е.Ю. Куницына // Вестник Иркутского гос. ун-та. – 2009. – № 5. – С. 48-56.
104. Кугель А.Р. Театральные портреты / А.Р. Кугель. – Л.: Искусство, 1967. – 382 с.
105. Кузьмичев А.И. Пьесы У. Шекспира в советском театре и кинематографе (по материалам «Шекспировских чтений»). Часть I. Концепция «ренессансного» Шекспира / Кузьмичев А.И. // Горизонты гуманитарного знания. – 2017. – № 6. – С. 153-168.
106. Купцова О. «Женский вопрос» и «женское письмо» (Женская драматургия Серебряного века) / О. Купцова // Октябрь. – 2020. – № 7. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/october/2010/7/zhenskij-vopros-i-zhenskoe-pismo.html> (дата обращения: 20.01.2023).
107. Кучинская Е.А. Метафоры трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в переводах Б.Л. Пастернака и Т.Л. Щепкиной-Куперник / Е.А. Кучинская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2015. – № 9. – С. 111–116.
108. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) / Ю.Д. Левин // Международные связи русской литературы. Сб. статей / Под ред. М.П. Алексеева. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – С. 5–63.
109. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1985. – 299 с.

110. Левин Ю.Д. Русские переводы Шекспира / Ю.Д. Левин // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1966. – С. 5–25.
111. Левин Ю.Д. К вопросу переводной множественности / Ю.Д. Левин // Классическое наследие и современность. – Ленинград: Наука, 1981. – С. 365–372.
112. Левицкая Т.В. «Женский вопрос» в освещении Н.А. Лухмановой / Т.В. Левицкая // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2019. – № 3. – С. 134–144.
113. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 396 с.
114. Лексина А.В. Родители и дети: проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова / А.В. Лексина // Чеховские чтения в Ялте: Материалы XXXVIII Международной научно-практической конференции «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия», 24–28 апреля 2017 г. Вып. 23. – Симферополь: Типография «Ариал», 2019. – С. 143–152.
115. Литаврина М.Г. Актриса на все времена (К 125-летию М.Н. Ермоловой) / М.Г. Литаврина // Москва. – 1978. – № 7.
116. Литаврина М.Г. Яворская, беззаконная комета / Литаврина М.Г. – М.: МИК, 2008. – 400 с.
117. Логинова Е.Г. Перевод драмы с позиций кодовых переходов / Е.Г. Логинова // Вестник МГОУ. – Серия: Лингвистика. – 2015. – № 5. – С. 14–23.
118. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Искусство как язык / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970.
119. Лотман Ю.М. Язык театра / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 603–608.
120. Луков Вл.А. Ростан в тезаурусе русской культуры / Вл.А. Луков. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/rostan-v-tezauruse-russkoj-kulturyi-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.10.2019).
121. Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана / Вл.А. Луков. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova> (Дата обращения: 20.10.2019).

122. Луков Вл.А. Эдмон Ростан: Монография / Вл.А. Луков. – Самара: Изд-во СГПУ, 2003. – 268 с.
123. Луков Вл.А. Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. Дисс. ... канд. филол. Наук / Вл.А. Луков. – М., 1975. – 254 с.
124. Луценко Е. «...под руку с Морозовым». Разночтения ранних редакций «Ромео и Джульетты» в переводе Б. Пастернака // Вопросы литературы. – 2016. – № 2. – С. 131–156.
125. Луценко Е.М. Сюжет о «Ромео и Джульетте» в письмах А. Смирнова Т. Щепкиной-Куперник / Е.М. Луценко // Вопросы литературы. – 2021. – № 3. – С. 210–251.
126. Львова Н.Г. Холод утра: несколько слов о женском творчестве / Н.Г. Львова // Жатва. – 1914. – Кн. 4. – С. 249–256.
127. Любивая И.Ю. Своеобразие театральной мемуаристики Щепкиной-Куперник / И.Ю. Любивая // Человек и культура. – 2021. – №4. – С. 106–115.
128. Любивая И.Ю., Королькова Н.Е. Феномен личности Т.Л. Щепкиной-Куперник в контексте театрального процесса конца 19 века – первой половины 20 века // Философия и культура. – 2020. – № 6. – URL: https://nbpublish.com/Library_read_article.php?id=33305 (дата обращения: 20.01.2023).
129. Любимов Б.Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное: В 2-х т. / Б.Н. Любимов. – Т. 2. – М.: РИТИ-ГИТИС, 2016. – 528 с.
130. Любимов Н. Перевод – искусство / Н. Любимов. – М.: Советская Россия, 1977. – 127 с.
131. Марихбейн Л.А. Из истории русско-французских связей: книжное собрание М.Н. Ермоловой / Л.А. Марихбейн // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2008. – № 2. – С. 71–79.
132. Марков П.А. Книга воспоминаний / Послесл. А.А. Михайловой. – М.: Искусство, 1983. – 607 с.
133. Марков П.А. О театре: В 4 тт. / П.А. Марков. – М., 1974.

134. Маршак С.Я. Поэзия перевода / С.Я. Маршак // Маршак С.Я. Собр. соч.: В 8 томах. – Т. 6 / Подгот. текста и примеч. Е.Б. Скороспеловой и С.С. Чулкова. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 371–375.
135. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н.В. Песочинского, Е.А. Кухты, Н.А. Таршис. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 527 с.
136. Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана / А. Михайлов // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. – М.: Эксмо, 2007. – С. 7–24.
137. Михайлова И.Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия (Р. Глиэр, А. Гречанинов). Дисс. ... канд. искусствоведения. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. – 217 с.
138. Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern / М.В. Михайлова // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. – СПб.: Гиперион, 2009. – С. 5–60.
139. Михайлова М.В. Женщины-драматурги Серебряного века / М.В. Михайлова // Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. науч. тр. – М., 2010. – С. 4–35.
140. Михайлова М.В. Есть ли предыстория у современной женской драматургии? (Женщины-драматурги Серебряного века) / М.В. Михайлова // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века: Международный сборник научных трудов. – Вып.6. – Иваново, 2004. – С. 217–228.
141. Михайлова М.В. «Милая Таня» / М.В. Михайлова // Современная драматургия. – 2009. – №1. – С. 206–209.
142. Михайлова М.В. Страсти по Лидии. Творческий портрет Л. Зиновьевой-Аннибал // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1994. – № 2. – С. 144–156.

143. Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т.Л. Щепкиной-Куперник / М.В. Михайлова // *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. – 2010. – Nom 16. № 1. – С. 56–59.
144. Мокульский С.С. Мастер драматического перевода / С.С. Мокульский // Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. Ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. – М.: Искусство, 1963. – 544 с.
145. Мордовцев Д. Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории. Женщины девятнадцатого века. – СПб.: Издание А. Черкесова и Ко, 1874. – 150 с.
146. Мягкова И. Испытание поэзией / И. Мягкова // *Театр*. – 1965. – № 4. – С. 24–27.
147. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. История и теория перевода в России: Учебник / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – М.: Народный учитель, 1999. – 140 с.
148. Николаев В.Е. Премии Общества русских драматических писателей и композиторов / В.Е. Николаев // *Право. Законодательство. Личность*. – 2014. – № 2 (19). – С. 21–30.
149. Новые постановки. Театр Ф.А. Корша: Рец. // *Студия*. – 1911. – №1. – С. 25.
150. Одесская М.М. Роль звука и цвета в архитектонике сюжета произведений Чехова / М.М. Одесская // *Чеховские чтения в Ялте: вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Сб. науч. тр. / Дом-музей А.П. Чехова в Ялте*. – Симферополь: ДОЛЯ, 2008. – С. 142–165.
151. Ожигов Ал. О «Зеленом кольце» / Ал. Ожигов // *Современный мир*. – 1915. – № 3. – С. 125–141.
152. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы / Д.А. Олицкая // *Вестник Томского государственного университета*. – 2012. – № 357. – С. 19–24.
153. Осипова Ю.А. Сопоставительно-семантический анализ лексики, обозначающей национально-культурные реалии (на материале произведений

Р. Бернса и их переводов на русский язык). Дисс.... канд. филол. наук. – М., 2003. – 218 с.

154. Охапкина К. Моральный аспект одной дружеской переписки [электронный ресурс] URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/4-5/mamontov.htm> (дата обращения: 20.02.2023).

155. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

156. Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: автореферат дис. ... к. ф. наук: 10.01.01 / Том. гос. ун-т. Томск, 2007. – 22 с.

157. Паршин А. Теория и практика перевода / А. Паршин. – СПб.: СГУ, 1999. – 202 с.

158. Пасекова Н.В. Особенности перевода драматургических произведений / Н.В. Пасекова, Д.С. Абкадирова // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: отечественные традиции и международная практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции / Гл. ред. А.Д. Петренко. – М.: 2017. – С. 214–219.

159. Петров С.Г. Т.Л. Щепкина-Куперник в воспоминаниях В.В. Адоратской / С.Г. Петров // Актуальные проблемы отечественной истории, источниковедения и археографии: к 90-летию Н.Н. Покровского. Сборник научных трудов. Сер. «Археография и источниковедение Сибири» / Институт истории Сибирского отделения РАН; Отв. ред.: А.П. Дервянко, А.Х. Элерт. – 2020. – С. 531–542.

160. Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И.Ф. Петровской. – СПб., 1994. – 448 с.

161. Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М.: Худ. лит., 1971. – 606 с.

162. Позднякова Е.А. Реплика в пьесах А.П. Чехова / Е.А. Позднякова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2013. – № 2. – С. 93–96.

163. Пост-релиз работы круглого стола «Театр и его культуртрегеры», посвященного проблемам театрального перевода, продвижения и популяризации

переводной драматургии [Электронный ресурс]. – URL: <http://play-translate.livejournal.com/753.html> (дата обращения: 12.05.2020).

164. Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник / Д. Рейфилд // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. – М.: ОГИ, 2008 – С. 3–44.

165. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. – 784 с.

166. Сарычев В.В. Реплика в структуре драматургического текста / В.В. Сарычев // Вестник Московского гос. гуманитарного ун-та им. М.А. Шолохова. Сер. «Филологические науки». – 2009. – № 1. – С. 76–79.

167. Сарычев В.В. Реплика как структурно-семантическая единица драматургического текста: автореф. дисс. ... к. филол. н. – М., 2009. – 40 с.

168. Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX-XX веков. // Сост. П.Е. Фокин, С.П. Князева. – Том 2. К-Р. – М.: Пальмиа, 2018. – 636 с.

169. Сизов А.Н. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник / А.Н. Сизов // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре / Предисл. и примеч. А.Н. Сизова. – М.: Детгиз, 1956. – 158 с.

170. Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. Вступ. ст. В.В. Прозорова. – М.: Высшая школа, 2007. – С. 367–396.

171. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. – М.: Худож. лит., 1972. – 543 с.

172. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов. – М.: Высш. шк., 2007. – 533 с.

173. Скибина О.М. Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А. П. Чехов) / О.М. Скибина // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2018. – Т. 2. – № 2. – С. 129–140.

174. Скурко Е.Р., Гусева Е.В. Пять стихотворений Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме интерпретации поэтического текста в музыке на

рубеже 19-20 веков / Е.Р. Скурко, Е.В. Гусева // Музыкальная академия. – 2021. – № 1 (773). – С. 130–145.

175. Сухих И.Н. Струна звенит в тумане / И.Н. Сухих // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А.П. Чехова: Сборник научных работ. – Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. – С. 10–34.

176. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры / А. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С. 35–54.

177. Театральная энциклопедия. Том 1 / Глав. ред. С. С. Мокульский. – М.: Советская энциклопедия, 1961. – 1214 с.

178. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917 / Л.И. Тихвинская. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.

179. Торунова Г.М. Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике / Г.М. Торунова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – № 1, 2. – С. 140–143.

180. Тропп Е. «Когда над землею зажжется рассвет»: «Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964) / Е. Тропп // Вопросы театра. – 2009. – № 1-2. – С. 185–208.

181. Тропп Е.Э. Русские переводы пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» / Е.Э. Тропп // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сб. статей. – СПб, 2010. – С. 119–125.

182. Тропп Е.Э. Русский Сирано / Е.Э. Тропп // Театральная жизнь. – 2008. – № 3. – С 44-46.

183. Тропп Е.Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Тропп Евгения Эдуардовна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

184. Тэсс Т. Воскрешение Сирано / Т. Тэсс // Известия. – 1943. – 24 дек. № 303 (8296). – С. 4.

185. Ушкарев А. А. Формирование репертуара русской императорской сцены (Малый театр XIX – начала XX века). Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 1992. – 26 с.
186. Федоров А.В. Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1983.
187. Фидлер Ф.Ф. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник / Ф.Ф. Фидлер // Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. – М.: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1911. – С. 69–73.
188. Филиппов В. Мария Николаевна Ермолова (Опыт сценической характеристики) / В. Филиппов // Искусство. – 1928. – Т. 4. – Кн. 3-4.
189. Черкас Т.Г. Театральная жизнь в Орске (конец XIX – начало XX века) / Т.Г. Черкас [Электронный ресурс] URL: <http://orskmuseum.ru/article/teatralnaja-zhizn-v-orske-konets-xix-nachalo-xx-veka> (дата обращения: 20.01.2023).
190. Цимбалова С.И. Театр актера: русская сцена последней трети XIX века / С.И. Цимбалова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 254-265.
191. Шаина Е. «Каждый из нас – так или иначе Сирано». Интервью с режиссером Игорем Яцко / Е. Шаина [Электронный ресурс] <https://teatrto.ru/2022/06/08/kazhdyj-iz-nas-tak-ili-inache-sirano-intervyu-s-rezhissyorom-igorem-yaczko/> (дата обращения: 20.03.2023).
192. Шаина Е. Сирано в театре и кино. Постановка Игоря Яцко в Центре Никиты Михалкова / Е. Шаина [Электронный ресурс] <https://teatrto.ru/2022/03/25/sirano-v-teatre-i-kino-postanovka-igorya-yaczko-v-szentre-nikity-mihalkova/> (дата обращения: 20.03.2023).
193. Шалимова Н.А. Просвещенное театроведение Бориса Любимова / Н.А. Шалимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 4. – С. 197–208.
194. Шмидт С.О. Щепкина-Куперник Татьяна Львовна / С.О. Шмидт // Московская энциклопедия. – М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2012. – С. 513-514.

195. Щербаков В. Самый театральный театр / В. Щербаков // Вопросы театра. *Proscaenium*. – 2019. – № 3/4. – С. 10–19.
196. Щепкина-Куперник Татьяна Львовна // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». – [Электронный ресурс] URL: <http://www.worldshake.ru/ru/encyclopaedia/3935.html> (дата обращения: 12.05.2020).
197. Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания / И. Эвентов// Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. – М.: Всероссийское театральное общество, 1959. – С. 3–20.
198. Эфрос Н.Е. Мария Николаевна Ермолова. К пятидесятилетию сценической деятельности. 1870–1920 / Н.Е. Эфрос. – М., 1920.
199. Яровенко Д.С. Перевод пьесы Э. Ростана «Романтики» Т.Л. Щепкиной-Куперник / Д.С. Яровенко // Вестник ЦМО МГУ. Сер. «Филология. Культурология. Педагогика. Методика». – М.: ЦМО МГУ. – 2013. – № 1. – С. 104–110.
200. Яровенко Д.С. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии: театр Ростана: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.03; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – Москва, 2015. – 30 с.
201. Bednarz K. *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Cechovs* / K. Bednarz. – Wien, 1969. – 300 p.
202. *Oxford Shakespeare Dictionary: David & Ben Crystal*. Oxford University Press, 2015. – 352 p.
203. Shakespeare, W. (1829) *The dramatic works of W. Shakspeare, from the text of Johnson, Steevens, and Reed: with a biographical memoir and summary remarks on each play: embellished with a portrait of Shakspeare*. Paris: Baudry, at the Foreign Library, Rue du Coq-Saint-Honoré; A. and W. Galignani, Rue Vivienne, no. 18; Bobée and Hingray, Rue de Richelieu, no. 14; Printed by J. Smith, Rue Montmorency, no. 16. xiv, 796 p.
204. Shakespeare W. *Romeo and Juliet*. [Электронный ресурс] URL: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (дата обращения: 12.12.2022).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Фотоматериалы о постановках пьес Щепкиной-Куперник



Рисунок 1.1 – Т.Л. Щепкина-Куперник. Почтовая карточка, 1902 г. (фотография была опубликована в журнале «Рампа», № 18 за 1908 г. к постановке спектакля «Одна из них» в Театре Корша)

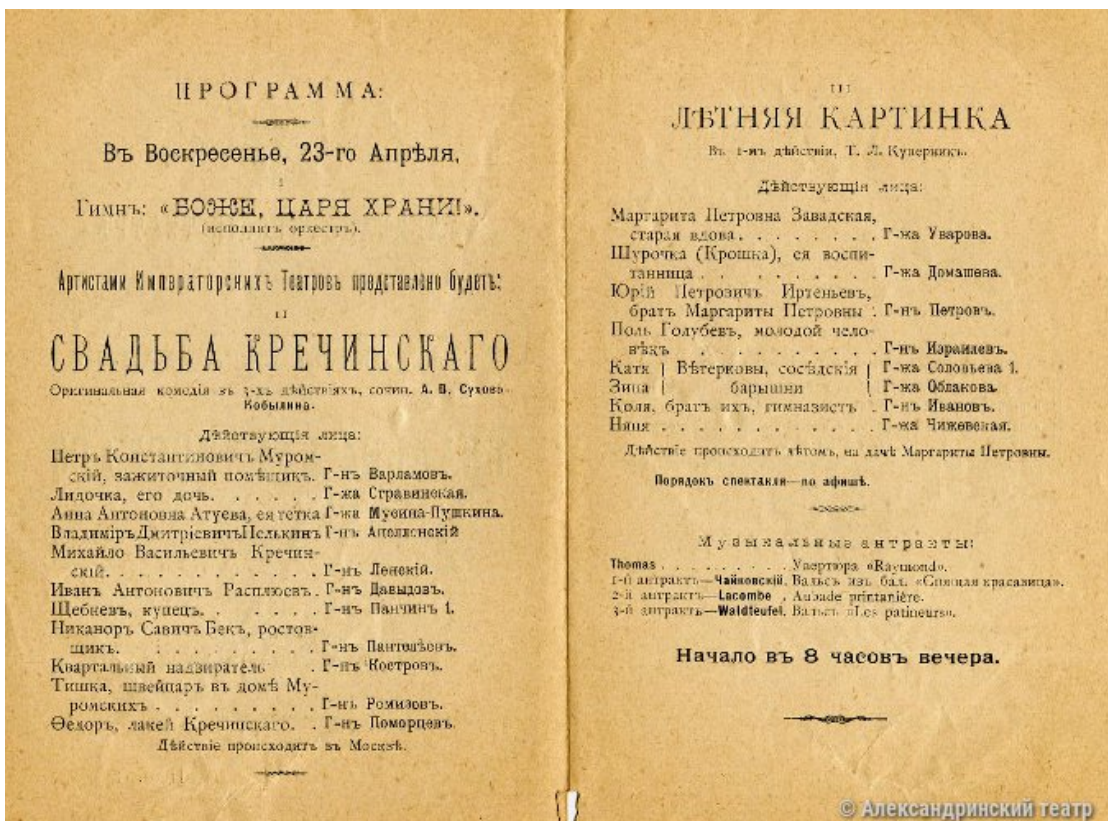
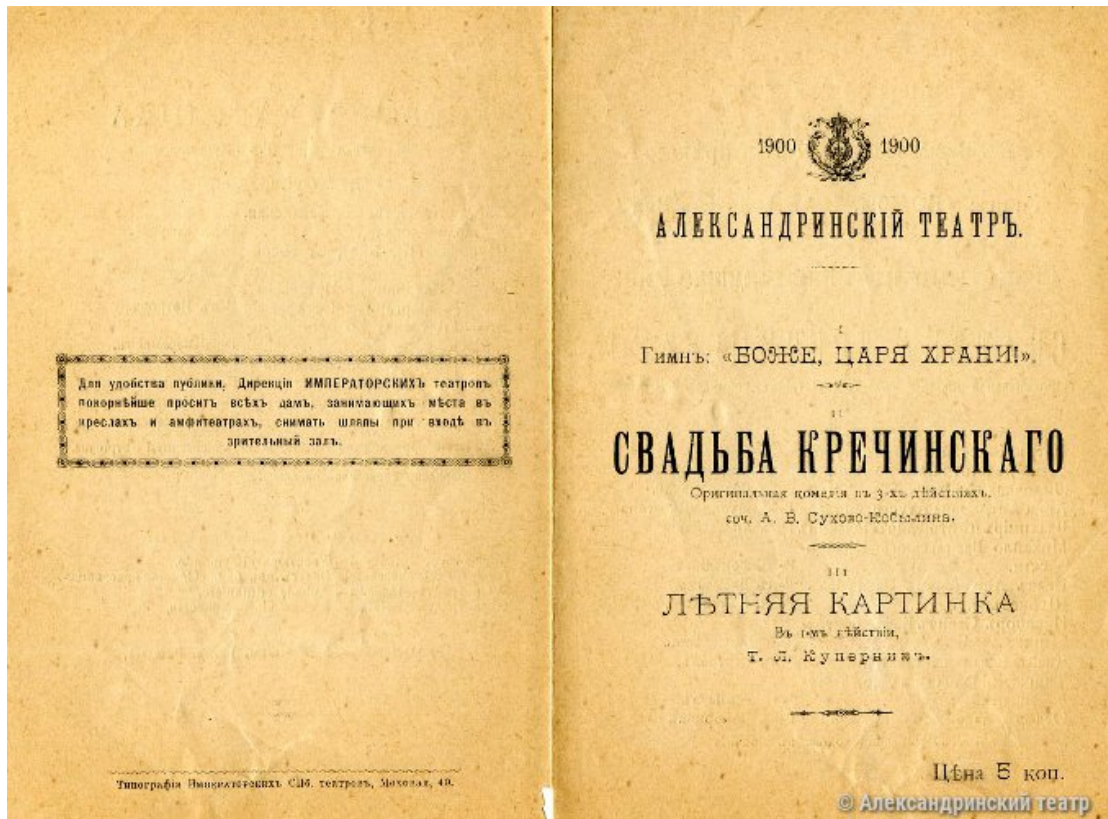


Рисунок 1.2 – Программа спектакля Александринского театра 23 апреля 1900 г. «Свадьба Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина, «Летняя картинка» Т.Л. Куперник (источник: сайт Александринского театра)

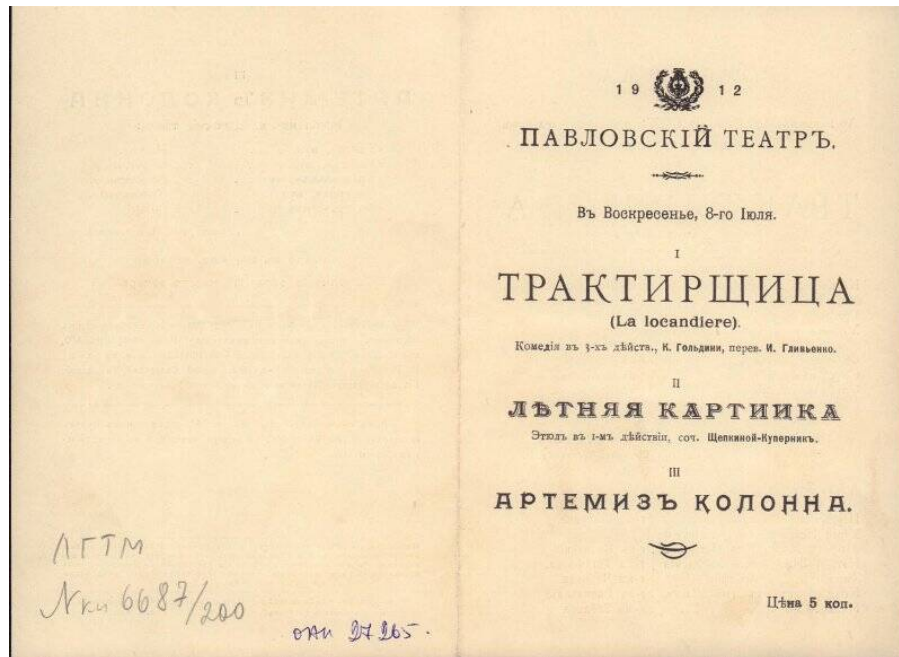


Рисунок 1.3 – Программа театрального представления «Трактирщица» К. Гольдини; «Летняя картинка» Т.Л. Щепкиной-Куперник; классические танцы в исполнении Артемис Колонны. Павловский театр, 8 июля 1912 г. (источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»)

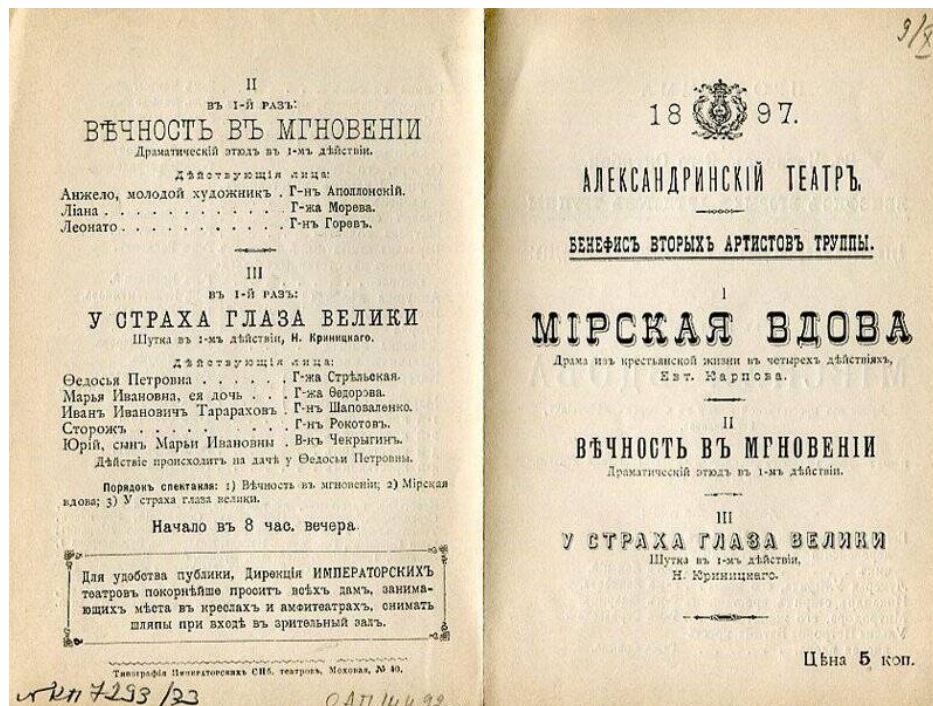


Рисунок 1.4 – Программа премьеры спектаклей «Мирская вдова» Е.П. Карпова, «Вечность в мгновении» Т.Л. Щепкиной-Куперник, «У страха глаза велики» Н. Криницкого в Александринском театре, 9 октября 1897 г. (источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»)

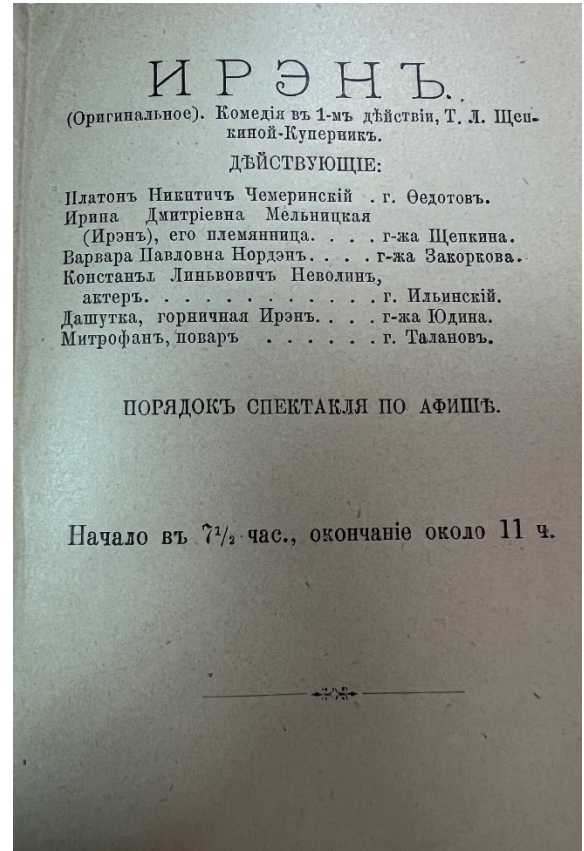
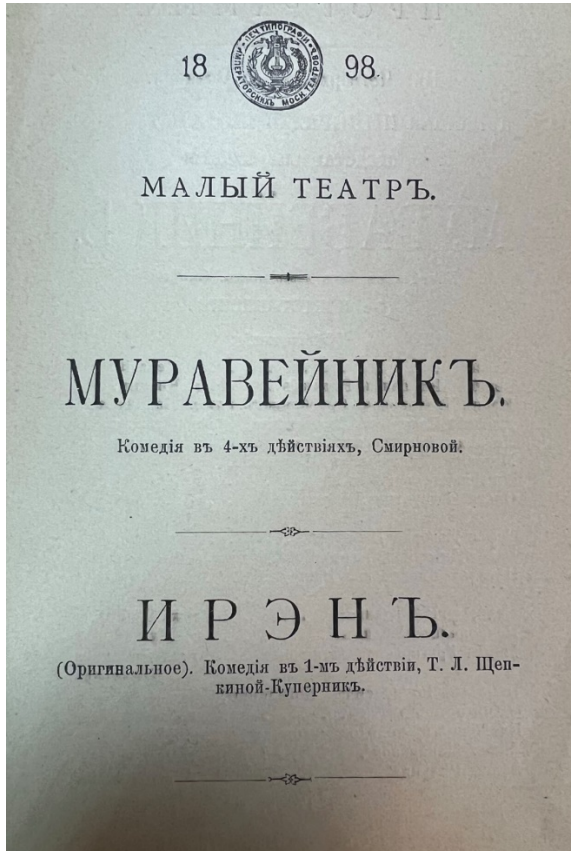


Рисунок 1.5 – Программа спектакля «Ирэн», 1898 г.
 (источник: архив Малого театра)

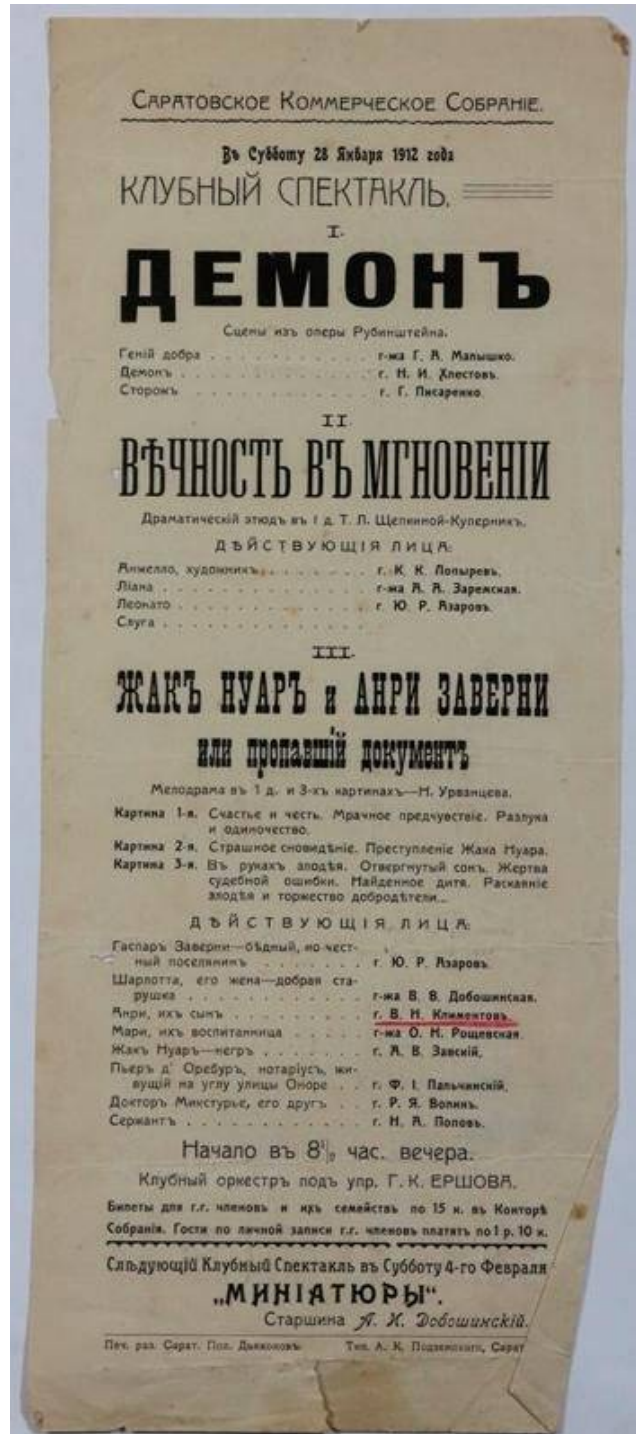


Рисунок 1.6 – Программы спектаклей по пьесе Щепкиной-Куперник «Вечность в мгновении» с участием членов кружка любителей и любительниц драматического искусства (Саратов, 7 декабря 1903 г.) и клубных спектаклей в Коммерческом собрании (Саратов, 28 января 1912 г.) (источник: «Саратовский областной музей краеведения»)

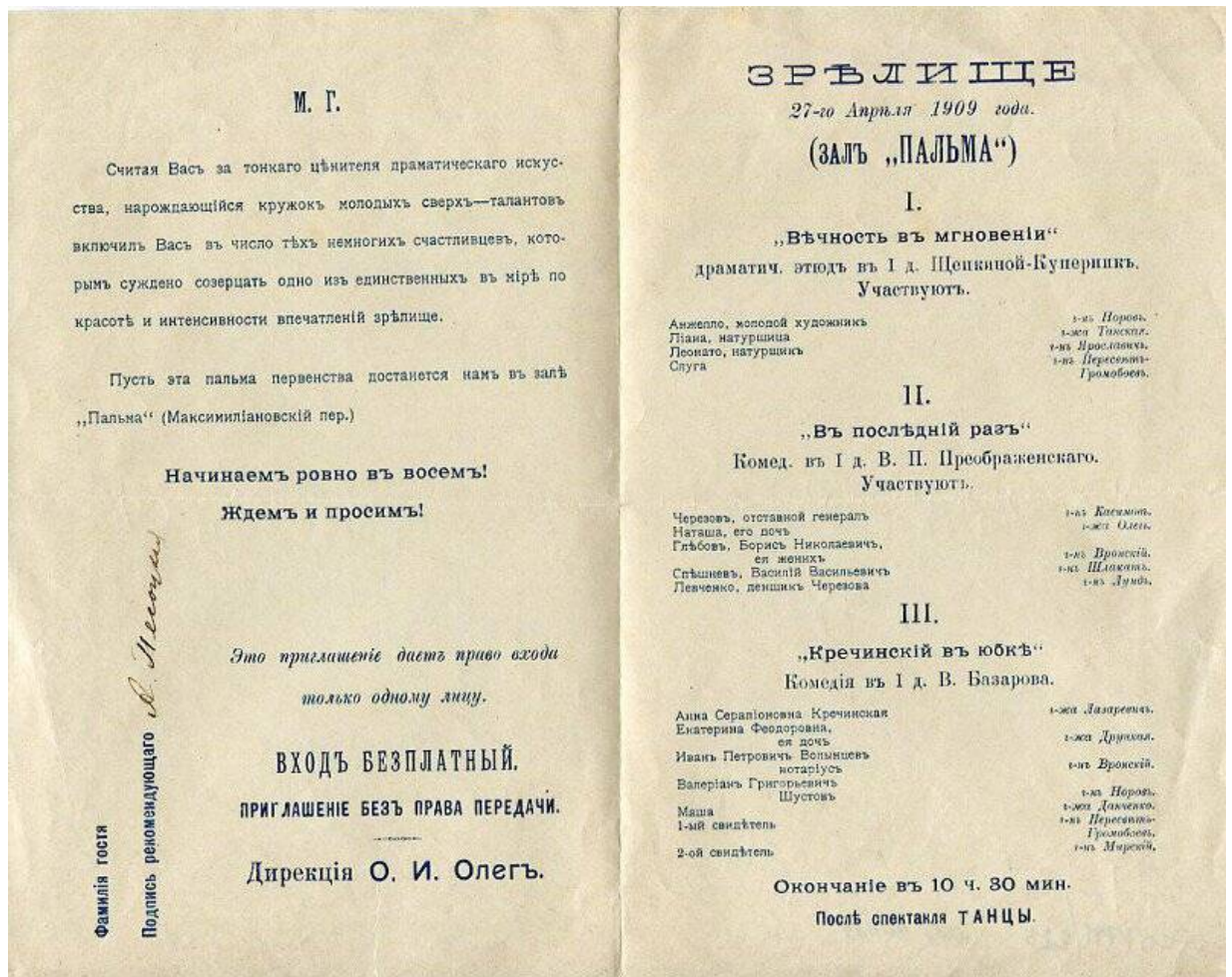


Рисунок 1.7 – Пригласительный билет и программа любительских спектаклей «Вечность в мгновении» Т.Л. Щепкиной-Куперник, «В последний раз» В.П. Преображенского, «Кречинский в юбке» В. Базарова в театральном зале Общества «Пальма», 27 апреля 1909 г. (источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»)



Рисунок 1.8 – Сцена из спектакля «Местъ Амура» Т.Л. Щепкиной-Куперник, 1897
(источник: сайт Александринского театра)

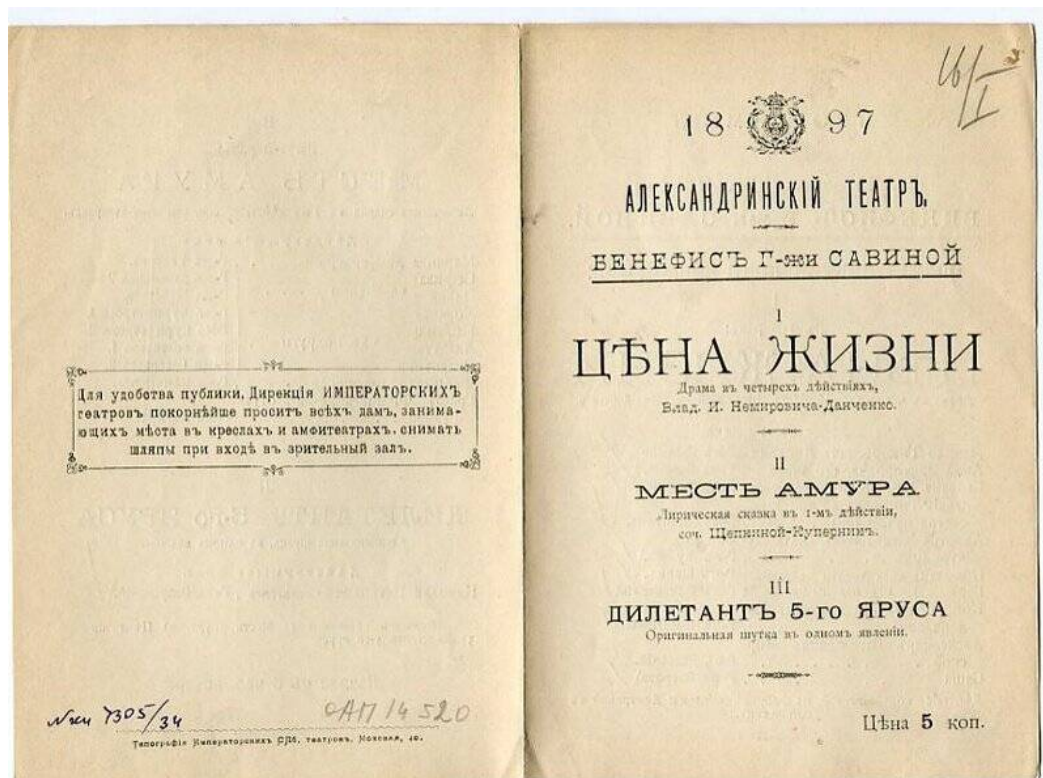


Рисунок 1.9 – Программа спектаклей «Цена жизни» В.И. Немировича-Данченко, «Местъ Амура» Т.Л. Щепкиной-Куперник, «Дилетант 5-го яруса» М.А. Сомина в Александринском театре. 1897 г.

(источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»)



Артистический залъ и народная аудиторія имени Его Императорскаго Высочества Принца Александра Петровича Ольденбургскаго.

Императорской дружиной попечительства, подъ управленіемъ сѣдѣтеля Его Величества Н. Н. Фигнера.

СЕГОДНЯ

Представлено будетъ:

I. ТАНЦЫ ЧАСОВЪ.

изъ оперы Джіоконда, муз. Понкиэли.
Исполняютъ балетъ Попечительства.

II. «МЕСТЬ АМУРА».

опера въ 1-мъ дѣйств. съ антрактомъ муз. А. С. Танѣва.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Маркиза Кердеромъ	г-жа Суровцева.
Сефила)	ея	(г-жа Розова.
Эдмея)	внучки	(г-жа Пашина.
Миртиль)	ихъ	(г-жа Феррари.
Алаэтта)	подруги	(г-жа Моргунова.
Фаншетта, служанка	г-жа Дмитриева.
Графъ Филиппъ де-ла Мотъ—		
Руврей	г-жа Стецневичъ.

III. БАЛЕТНЫЙ ДИВЕРТИСЕМЕНТЬ.

- 1) Польна, Ренрутка, муз. Двожачекъ, исп. г-жа Никифорова и г. Залевскій.
- 2) Valse Badinge, муз. А. Лядова, исп. прима-балерина г-жа Б. Нижинская.
- 3) Сіамскій танецъ муз. Зингена, исп. г. Качетовскій.
- 4) Тореадоръ и Андалузна, муз. Рубинштейна, исп. г-жи Богданова и Астрадамцева.
- 5) Entrée de Cupidon изъ балета «Пробужденію Флоры», исп. г-жа Волощунъ.
- 6) Китайскій Чай, муз. Чайковскаго, исп. г-жа Визоръ и г. Залевскій.
- 7) Вакханалія, муз. Глазунова, исп. прима-балерина г-жи Нижинская и г. Качетовскій.

Капельмейстеръ С. Самосудъ.

Балетъ подъ управ. балетмейстера Н. Л. Залевскаго.

Рисунок 1.10 – Афиша оперы «Месть Амура» в театре «Народный дом императора Николая II», 1915 г.

(источник: «Обозрение театров», 1915, № 2656)



Рисунок 1.11 – Театр Корша, Москва, 1902 г. Почтовая карточка. Фототипия Шерер, Набгольц и Ко. Общественное достояние



Рисунок 1.12 – Эльза Васильевна Кречетова – актриса театра Корша (с 1911 г. по 1917 г.), первая исполнительница роли Лидии Стожаровой в спектакле «Счастливая женщина»
Почтовая карточка. Общественное достояние



Рисунок 1.13 – М. Блюменталь-Тамарина в роли старой актрисы и Б. Борисов в роли Вестена в спектакле «Одна из них» (источник: журнал «Рампа», № 17 за 1908 г.)



Рисунок 1.14 – А. Чарин в роли Строева в спектакле «Одна из них» (источник: журнал «Рампа», № 17 за 1908 г.)

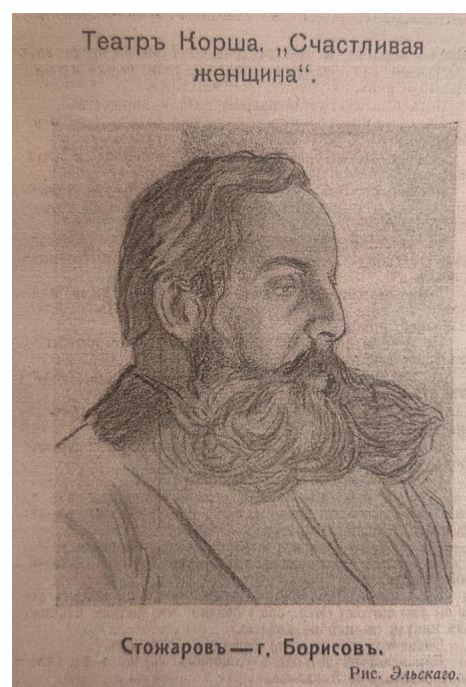
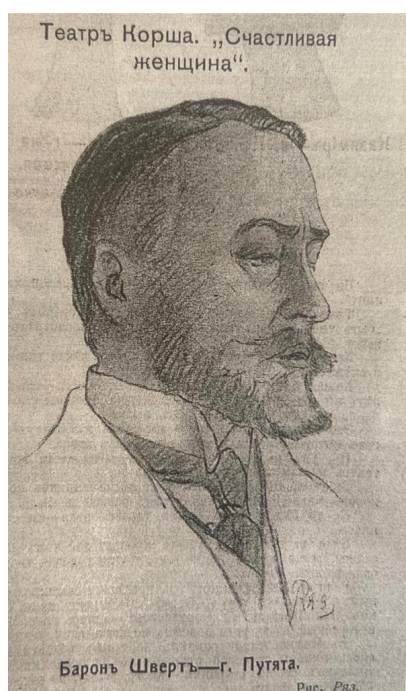
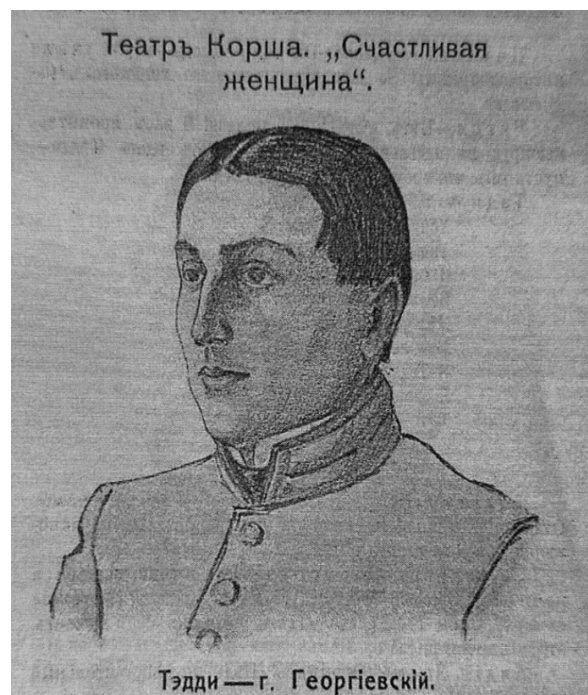


Рисунок 1.15 – Э. Кречетова в роли Лидии, Георгиевский в роли Тэдди, Б. Борисов в роли Стожарова, Б. Путята в роли Шверта в спектакле «Счастливая женщина». Рисунки Эльского (источник: журнал «Рампа и жизнь», № 38 за 1911 г.)



Рисунок 1.16 – Сцена из спектакля Александринского театра «Кулисы», режиссер – М.Е. Дарский, 1913 г.
(источник: «Ежегодник императорских театров», вып. 7 за 1913 г.)



Рисунок 1.17 – Реквизит спектакля «Кулисы» Александринского театра: комод (конец XIX века), кресло (середина XIX века)
(источник: сайт Александринского театра)



Рисунок 1.18 – В.А. Мичурина-Самойлова, исполнительница роли актрисы Лесновской в спектакле «Кулисы».
Почтовая карточка. Фотоателье "Richard", Санкт-Петербург, 1903-1904 г.
(источник – сайт Александринского театра)



Рисунок 1.19 – М. Ведринская в роли Чемезовой
(источник – сайт Александринского театра)



Рисунок 1.20 – М. Ведринская в роли Чемезовой
(источник: «Ежегодник императорских театров», вып. 7 за 1913 г.)



Рисунок 1.21 – Горин-Горжайнов в роли Нерадова
(источник – сайт Александрийского театра)



Рисунок 1.22 – Н. Ходотов в роли Везинского, В. Давыдов в роли антрепренера
(источник – сайт Александрийского театра)



Рисунок 1.23 – А. Есипович в роли Насти (источник: «Ежегодник императорских театров», вып. 7 за 1913 г.)

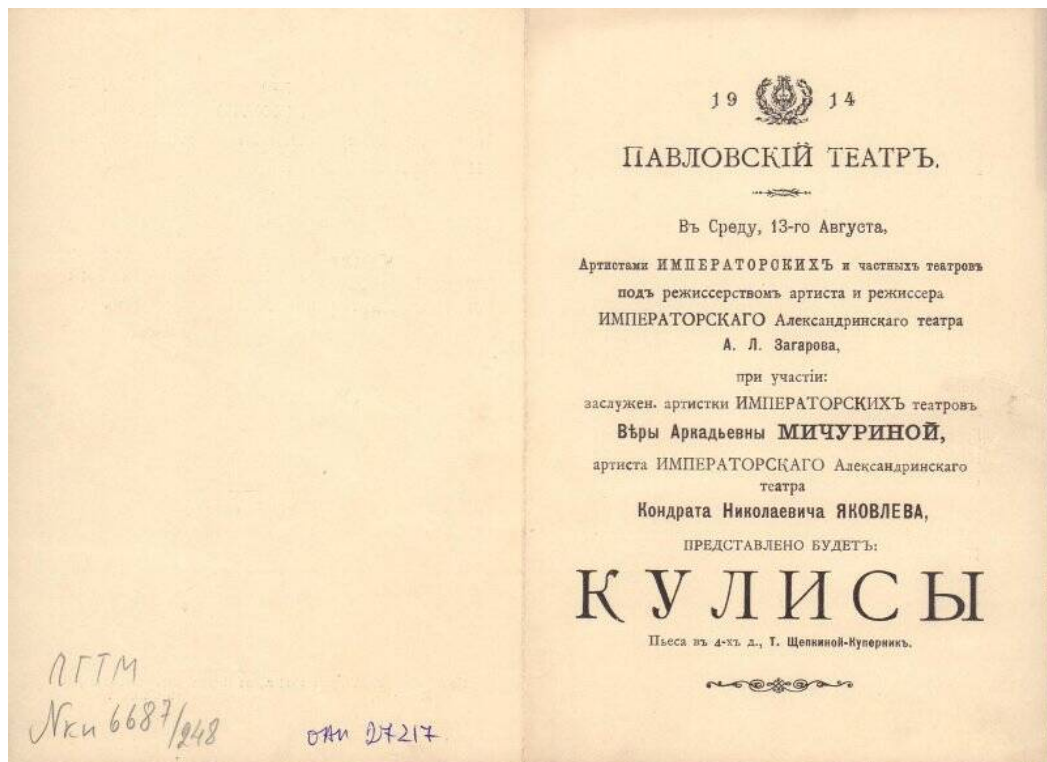


Рисунок 1.24 – Программа спектакля «Кулисы» Т.Л. Щепкиной-Куперник. Артисты петроградских театров. 13 августа 1914 (источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»)

АКАДЕМ. ДРАМАТИЧ. ТЕАТР
(б. Александринский).

Поведельник, 26 ноября.

КУЛИСЫ.

Пьеса в 4-х действиях, Т. Щепкиной-Куперник.

Постановка режиссера М. Е. Дарского.
Заслуженные артисты исполняют роли:
„М. А. Лесновской“—В. А. Мичурина,
„И. С. Пороховщикова“—К. Н. Яковлев,
„Велинского“—Н. Н. Ходотов.

Марина Александровна
Лесновская, актриса . Мичурина
Няля Павловна Чемозова,
молодая девушка Ведринская
Борис Николаевич Нера-
дов, адвокат Горин-
Горяинов

Лев Михайлович Велин-
ский, актер, первый лю-
бовник Ходотов
Андрей Васильевич Про-
нин, тов. Нерадова . . Андреевский
Григорий Маркович Штен-
берг, помощн. Нерадова Альберти
Наталья Ивановна, пере-
писчица у Нерадова, мо-
лодая барышня с бан-
тиком, в модной при-
ческе Рачковская
София Петровна, кузина
Лесновской Стахова
Иван Саввич Пороховщи-
ков, антрепренер . . Яковлев
Настя, камеристка Лес-
новской Есипович
Помощник режиссера . . Левницкий
Служитель в театре . сотр. Легков
Действие происходит в провинциаль-
ном университетском городе.
Первое—в кабинете у Нерадова, вто-
рое—в уборной театра у Лесновской,
третье и четвертое—в квартире у Лес-
новской.

Рисунок 1.25 – Афиша спектакля «Кулисы» Александринского театра, 1923 г.
(источник: «Жизнь искусства», № 46 за 1923 г.)

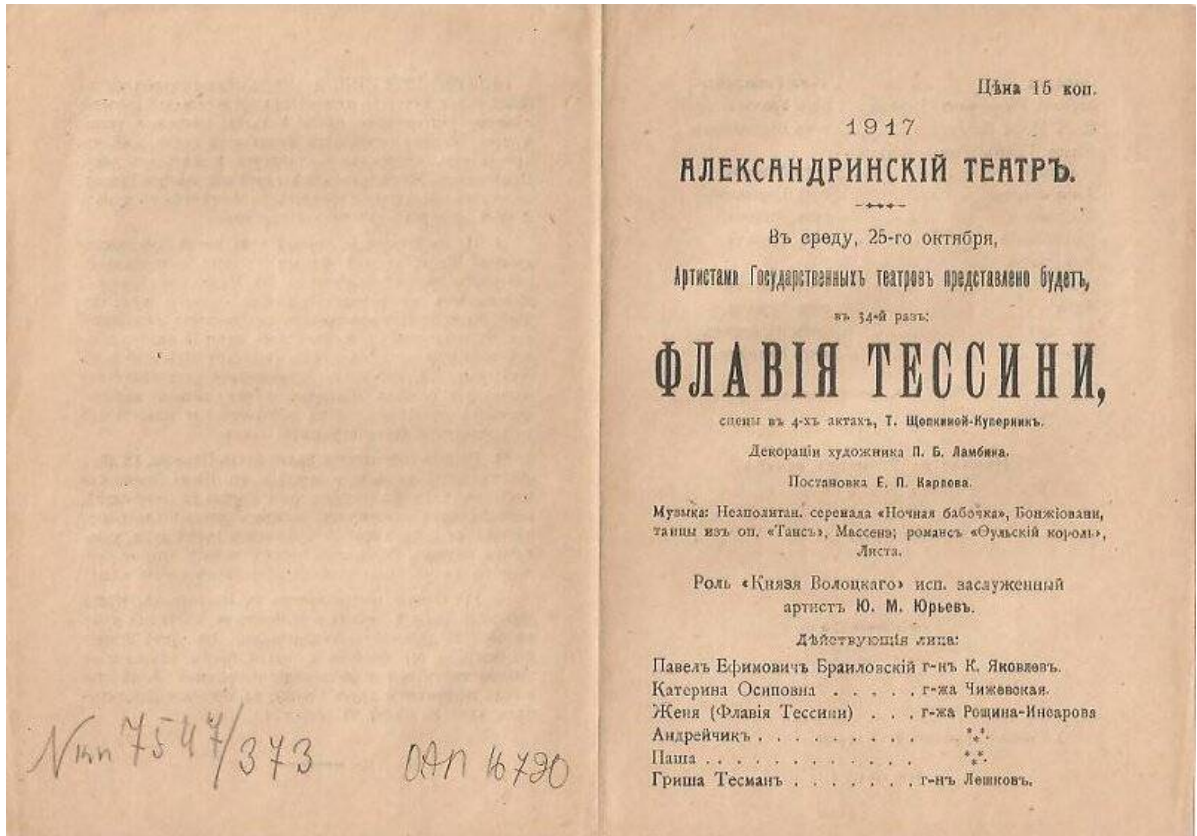


Рисунок 1.26 – Программа спектакля «Флавия Тессини», реж.: Е.П. Карпов.
Александринский театр, Петроград, 25 октября 1917 г.
(источник: «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и
музыкального искусства»)



Рисунок 1.27 – Е.Н. Рождина-Инсарова в роли Жени (Флавии Тессини), 1916 г.
(источник – сайт Александринского театра)



Рисунок 1.28 – И.В. Лерский в роли Зонненберга в спектакле «Флавия Тессини», 1916 г. (источник – сайт Александринского театра)



Рисунок 1.29 – Н.В. Ростова в роли Мадам Доры Валлес в спектакле «Флавия Тессини», 1916 г. (источник – сайт Александринского театра)

Невельский Уполитпросвет

ЛЕТНИЙ ТЕАТР

Невельский Уполитпросвет

СУББОТА
19
ИЮНЯ

ОТКРЫТИЕ ЛЕТНЕГО СЕЗОНА

Вступительное слово сделает
Заведыв. Уполитпросвета
тов. РОЗЕНБЕРГ

АНСАМБЛЕМ АРТИСТОВ ЛЕНИНГРАДСКИХ И МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТ

ФЛАВИЯ ТЕССИНИ

драма в 4 актах, соч. Щепкиной-Куперник.

Акт I-й Горькая жизнь Акт II-й Счастье улыбнулось Акт III-й Любовь... Слава... Цветы... Акт IV-й Ее судьба

УЧАСТВУЮТ:

Брайловский	Животов.
Катерина Осиповна	Грингауз.
Женя (их дочь)	
Флавия Тессини	Нарпова.
Гриша Тесман	Михайлов.
М-м Дора	Лидина.
Князь Волоцкий	Добневич.
Зонненберг	Решимов.
Знойко	Кузнецов.
Мари	Тушталова.

Постановка ДОБКЕВИЧ А.
Пом. Реж. БУЛАТОВ К.

Начало ровно в 10 часов вечера

ПОСЛЕ ПОДНЯТИЯ ЗАНАВЕСА ВХОДА НЕ БУДЕТ. ==

НЕ ОПАЗДЫВАЙТЕ! Спектакли начинаются == строго в указанное время

Цехы местам от 80 коп. до 40 коп.

Билеты продаются в день спектакля с 1 часу дня до начала спектакля в кассе театра. ==

Управ. труппой Решимов Я. Я.
Управ. театром Лабиков Я. И.

Рисунок 1.30 – Афиша. Невельский Уполитпросвет. Летний театр. «Флавия Тессини» Щепкиной-Куперник. Невель, 1926 г. (источник: «Государственный центральный музей современной истории России»)



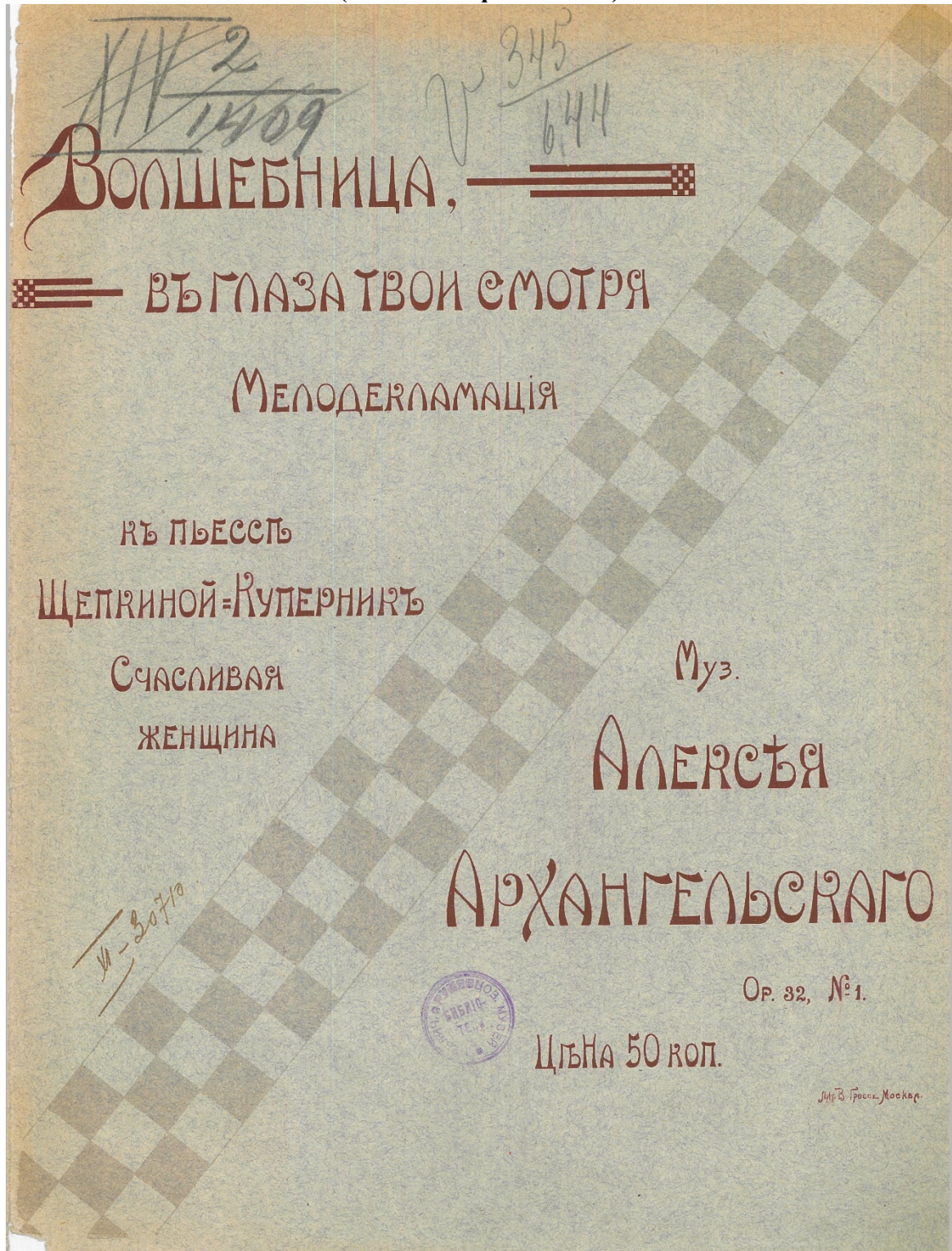
Рисунок 1.29 – Фотооткрытка. Щепкина-Куперник Т.Л., портрет за работой.
С автографом [для Турчаниновой Е.Д.]. 1920-1926 гг.
(источник: «Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина»)



Рисунок 1.30 – Т.Л. Щепкина-Куперник. Фото: Л. Раскин.
Общественное достояние

Музыкальный материал к первой постановке пьесы
«Счастливая женщина» в Театре Корша

А. Архангельский «Волшебница, в глаза твои смотря...»: мелодекламация Шверта
(источник: фонды РГБ)



Борису Владиміровичу Путятѣ.
МЕЛОДЕНЛАМАЦІЯ.
Муз. АЛЕНСЪЯ АРХАНГЕЛЬСКАГО, Ор. 32, № 1

Волшебница, въ глаза твои смотри,
Я вижу въ нихъ игру тѣней и свѣта.
Меня влечетъ живая сказка эта
Изъ золота, саффира, янтара.
Въ нихъ бирюза сливается со сталью,
И блеска, и мерцанія полна....
Какая смѣна радости-печалью,
Какая глубина!
Ты счастья ждешь? Въ глазахъ твоихъ счастливыхъ
Играетъ солнце въ яркихъ переливахъ,
И золото все ярче и сильнѣй
Ихъ затопляетъ ласкою своей.
Но гдѣ же придетъ.. И вновь исчезли блести,
И золото, и нѣжная лазурь,
И вдругъ глаза, какъ тучи сѣрыхъ бурь,
Какъ сталь, и холодомъ, и жестки.
Нахлынетъ острасть-и свѣтъ уходитъ прочь,
Цвѣта темнѣютъ въ мракѣ утопая,
Такъ день блѣднѣетъ, царство уступая,
Когда слетитъ властительница ночь.
Огонь и мракъ! Двѣ синія загадки!
То солнце свѣтъ, то Божія гроза!
И я смотри, смотрю въ твои глаза,
И мучаюсь. И эти муки сладки!
За бредъ любви меня не упрекай....
Пускай уста, какъ прежде будутъ нѣмы,
Но двѣ звѣзды, двѣ чудныя поэмы,
Но глазъ твоихъ отдай мнѣ дивный рай!
Въ нихъ съ упоеньемъ трепетнымъ смотрю я,
Впявая страсти утонченный идѣ-
И жжетъ меня сильнѣе подѣлуя
Любимыхъ глазъ отвѣтный, долгій взглядъ!

Т. Л. Щепкина-Нуперникъ.

2

Борису Владимировичу Путятю.

ВОЛШЕБНИЦА, ВЪ ГЛАЗА ТВОИ СМОТРЯ.

МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ.

Муз. Алексѣя Архангельскаго, Op. 32, № 1.

Andante.

Волшебница, въ глаза твои смотря, Я вижу въ нихъ игру тѣней и
 свѣта. Меня влечетъ живая сказка эта Изъволота, сапфира, янта
 ря. Въ нихъ бирюза сливается со сталью. И блески и мерцанія пол-
 на.... Какъ-какая смѣна радостныхъ чашъ ю. Какъ-какая глуби-на! Ты счастья

Piano.

p
Con rit. dolce
mf

poco cresc.

cresc.

p *mf*

molto espres.

Più animato.

mf dolce

p poco rit.

sempre con rit.

ждешь? Въ глазахъ твоихъ счастье - ли - выхъ Иг-ра - етъ солнцевърыжихъ пе - ра -

ли - вахъ, И во - ло - то все яр - че и сильнѣй Ихъ залон - ляеть жаско - ю све - ей.

poco a poco string e cresc. *molto cresc.*

marcato

Но гнѣвъ при - детъ. И взовьются

marcato, con impeto *ff* *sf p a tempo*

блестки, И золота, и нѣжна - я да - зурь, И вдругъ гла - за, какъ тучи съ - рыхъ бурь, Какъ

mf *p* *mf*

сталь, и холод - ны, и жест - ки. Нахлынутъ

f *ed sempre*

Appassionato.

4

страсть - и свѣтухо - дить прочь, Цѣплетем - нѣ - глѣзь мракѣуго - пал, Тахъ день блѣд -

Musical score for the first system, piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

нѣтъ, царство уступая, Когда слетитъ властительница ночь, О - гонь и

Musical score for the second system, piano accompaniment. The score continues from the first system. The right hand has a more active melodic line. Dynamics include *poco rit.* and *a tempo mf*.

мракъ! Дѣвонія загадки! То солнца свѣтъ, то Вожія гро - за! И я смол -

Musical score for the third system, piano accompaniment. The score continues with a more dramatic feel. Dynamics include *p*, *f marcato*, *f*, and *p dolce*.

рю, смол - рю въ твои гна - за, И му - чась... И эти му - ки

Musical score for the fourth system, piano accompaniment. The score continues with a *Con duolo.* marking. Dynamics include *mf* and *molto*.

слад - ки! За - бредъ любви ме - ня не уп - ре - кай... Пу - скай у -

Musical score for the fifth system, piano accompaniment. The score concludes with a *poco cresc.* marking. Dynamics include *pp*, *rit.*, *a tempo dolce*, *sempre con mf* , and *poco cresc.*

ста, какъ прежде будутъ нѣ - мы, Но двѣ звѣз - ды, двѣ чудны - я по -

cresc.

змы, Но глазъ тро - ихъ от - дай мнѣ дивный рай! Въ нихъ съупо -

pp f
con sord.

енемъ трепетнымъ смотрю я, Влива - я страсти у - тон - ченный

marcato
natissimo.

ядь - И жгетъ ме - ня силъ нѣ - е по - цѣ - лу - я Лю - би - мыхъ

molto cresc. *ff* *marcatissimo*

6

глазъ ослѣтнмй, долгій взглядъ.

Animato, molto passione.

poco rit. *a tempo sempre con f* *sempre marcato*

molto cresc.

marcatissimo *fff*

brillante *loco*

Пьеса Т.Л. Щепкиной-Куперник «За Родину»

За Родину²⁵¹

Эпизод из эпохи Наполеоновских войн. Действие происходит в Испании во время партизанской войны (Гверильи) в 1809-м году

Действующие лица:

ДОЛОРЕС, старая женщина.

ИНЕСИЛЬЯ, ее внучка, молоденькая девушка.

Французский КАПРАЛ.

ПЬЕР, его товарищ.

За сценой – французские солдаты.

1.

Комната в деревенской хижине. Двери – входная и в смежную комнату. В полу люк, или же, если это сложно, то еще дверь небольшая в кладовую. Долорес сидит за прялкой и прядет. В комнату вбегают испуганная Инесилья.

ИНЕСИЛЬЯ. *Подходят, матушка!...*²⁵²

ДОЛОРЕС (*встает, хватается за сердце*) Ох!..

ИНЕСИЛЬЯ. Скоро будут тут.

Их видели с горы... Они сюда идут.

Мне это девушки сказали у колодца.

ДОЛОРЕС (*овладев собою*)

Я их давно ждала. Тебе уйти придется.

ИНЕСИЛЬЯ. *Уйти?* Куда уйти? Зачем?

ДОЛОРЕС. Чтоб не попасть

В их сатанинскую, безжалостную власть.

ИНЕСИЛЬЯ. Но только женщины в деревне здесь, да дети...

Сражаться с нами же не станут люди эти?

ДОЛОРЕС. Дитя! Не знаешь ты в невинности своей,

Что не щадят они ни женщин, ни детей...

Везде на их пути смолкает труд веселый,

Рекою льется кровь, огнем пылают села,

Везде насилие, резня и грабежи!

²⁵¹ Текст публикуется по рукописи: Т.Л. Щепкина-Куперник. «За Родину». Драматический этюд. Январь 1942 г. (РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 1. Ед. хр. 235). В нашей публикации рукописные исправления, внесенные в машинопись, выделены полужирным курсивом, зачеркнутые фрагменты приведены в подстрочных примечаниях и выделены жирным шрифтом.

²⁵² «Французы, бабушка!..»

ИНЕСИЛЬЯ. Война... Зачем война? Ах, *матушка*²⁵³, скажи!
 ДОЛОРЕС. Да... войны разные бывают, Инесилья.
 Война захватчиков, грабителей, насилья...
*Наш враг – господень*²⁵⁴ бич... Вот это – их война,
 Которую для нас придумал сатана.
 Но с нею борется народная гверилья!

ИНЕСИЛЬЯ. ...Та, где отец?
 ДОЛОРЕС. Да, да, отец твой, Инесилья, –
 И с ним, с далеких гор, из радостных долин,
 Крестьяне на борьбу все встали как один.
 Они готовы кровь пролить – отчизны ради,
 Они своей земли не отдадут ни пяди.
 И это, дочь моя, – священная война!
 Свободу, счастье и мир нам даст она.
 Ей суждено сломить *врагов наших желанья*²⁵⁵.
 Чтоб победить врага – вся поднялась Испанья!
 В боях – отец, и сын, но им в борьбе помочь
 По мере своих сил должны и мать, и дочь!

ИНЕСИЛЬЯ. Что можем сделать мы?
 ДОЛОРЕС. Дитя мое, как много!
 Открыта женщинам великая дорога.
 Тебя отправить я хочу в отряд отца.

ИНЕСИЛЬЯ. Что делать?
 ДОЛОРЕС. Заряжать мушкеты для бойца,
 И перевязывать рукою твердой рану,
 И за водой ходить на ближнюю поляну,
 И на камнях бойцам хлеб из маиса печь,
 И ночью сон бойца усталого стеречь,
 И за него дозор нести... О, хватит дела!
 Да будь я молода – с тобой бы полетела!

ИНЕСИЛЬЯ. Пойдем же вместе мы?
 ДОЛОРЕС. Нет, ты пойдешь одна.
 Я верю – лучшие настанут времена,
 Вернетесь вы с отцом...

ИНЕСИЛЬЯ. Дай мне с тобой остаться!
 ДОЛОРЕС. Не мучь! Мне тяжело самой с тобой расстаться.
 Не понимаешь ты – как ты мне дорога.

ИНЕСИЛЬЯ. Ну, так оставь меня! Я не боюсь врага!
 Во мне ведь кровь твоя – и я не знаю страха.
 Не безоружна я – остра моя наваха.
 (*Выхватывает из-за подвязки нож и показывает ей*)

²⁵³ «Ах, бабушка, скажи!»

²⁵⁴ «Французы – божий бич»

²⁵⁵ «Ей суждено сломить французов упованья».

И смерть мне не страшна!

ДОЛОРЕС. Смерть не страшна – что в ней?
Но у врага в руках бывает жизнь страшней.

ИНЕСИЛЬЯ. Меня пугает мысль – как я тебя покину?

ДОЛОРЕС. Нам надо пережить тяжелую годину...
Но красоту твою, но юность – не могу
На поругание оставить я врагу.

ИНЕСИЛЬЯ. Пойдем же!

ДОЛОРЕС. Не хочу родную бросить кровлю...
Но встречу славную врагам я приготовлю.
Они потребуют немедленно вина,
Потребуют еды... Получат все сполна!
Спустись, дитя мое, скорее в подземелье,
Неси вино сюда... – Устроим им похмелье!
(Открывает люк в полу или дверь в кладовую, где предполагается люк)
Спуститья трудно мне... Давай сюда вина:
Вон в том углу стоят четыре кувшина.
(Инесилья постепенно выносит и подает ей кувшины с вином)

ДОЛОРЕС *(принимая вино)*. Тут солнце сыпало на лозы поцелуи...
Текут, как золото расплавленное, струи.
В них жаркие лучи, в них запах майских роз...
Растила я сама кусты цветущих лоз.
Хотела к свадьбе я твоей, ко дню веселья,
Сберечь запас вина... – Закрой же подземелье.
(Инесилья возвращается)

ДОЛОРЕС. Судьбу свою найдет оно в конце ином...

ИНЕСИЛЬЯ *(горько)*. Пойдет врагам!..

ДОЛОРЕС *(зловеще улыбаясь)* Врага я угощу вином.
(Идет к божнице в углу и вынимает оттуда склянку)
Когда-то в пятницу, при свете новолунья,
Зловещую траву в горах рвала колдунья.
Ей тайну **ее мать** оставила свою²⁵⁶ –
Как силу смерти дать невинному питью!
За дело доброе одно... я от цыганки
Достала то питье. Довольно этой склянки,
Чтоб тысячу людей отправить на тот свет!
(торжественно выливает из склянки в каждый кувшин)
Кто выпьет хоть глоток – тому спасенья нет!

ИНЕСИЛЬЯ *(в ужасе)*. Яд?!

ДОЛОРЕС. Разве хуже яд, чем сталь, свинец и порох?
Но тратить времени не станем в разговорах.
Поставь сюда вино – и поскорей беги:
Я не хочу, чтоб здесь тебя нашли враги.

²⁵⁶ «Ей тайну **мать ее** оставила свою».

ИНЕСИЛЬЯ. Нет, нет! Я не пойду – останусь я с тобою!
 ДОЛОРЕС. Не утомляй меня бесцельною борьбою.
(властно) Иль позабыла ты, что я – глава семьи?
 Что для тебя закон желания мои?

ИНЕСИЛЬЯ. Я знаю – но молю тебя...
 ДОЛОРЕС. Брось разговоры.

ИНЕСИЛЬЯ. Иди в отряд к отцу.
 ДОЛОРЕС. Куда?

ИНЕСИЛЬЯ. К часовне, в горы –
 ДОЛОРЕС. Где угольщик живет – ты там была со мной:
 Ты помнишь?

ИНЕСИЛЬЯ. Помню, да...
 ДОЛОРЕС. Он – друг. Тропой лесной
 Тебя проводит он в отряд к Хуан-Мартину.
 Снеси ты мой привет возлюбленному сыну,
 Скажи, что сердце с ним, скажи, что я бодра,
 Что вас я буду ждать, когда придет пора,
 Когда из этих мест **врагов** он **всех** прогонит²⁵⁷!

ИНЕСИЛЬЯ. Но как же ты одна?
 ДОЛОРЕС. Никто меня не тронет:
 На что старуха им? Ступай!

ИНЕСИЛЬЯ *(кидаясь на колени)*. Благослови!

ДОЛОРЕС *(кладя ей руки на голову)*
 Живи – для радости, для воли, для любви!

ИНЕСИЛЬЯ *(плачет)*. О, боже!..

ДОЛОРЕС. Ну, беги, беги же, Инесилья,
 Как будто за твоей спиною были крылья

ИНЕСИЛЬЯ. Моя родимая! Моя **родная** мать²⁵⁸!

ДОЛОРЕС *(обнимая ее, твердо)*
 Пройдет немного дней – увидимся опять!
 Беги!.. *(Инесилья отрывается от нее и убегает)*.

2.

ДОЛОРЕС *(подходя к окошку, смотрит ей в след)*

Счастливый путь! Вот – понеслась, как серна...

Хуан-Мартин ее убережет наверно –

Но даже если нет... О! Лучше гибель там –

Чем здесь достаться ей добычею врагам.

(За сценой шум и конский топот. Долорес складывает руки и смотрит вверх)

Мое сокровище! Очей моих зеница!

Да сохранит тебя небесная царица!

Увижу ли тебя еще когда-нибудь?..

²⁵⁷ «Когда из этих мест **француза** он прогонит».

²⁵⁸ «Моя **вторая** мать!»

Но – вовремя ушла... - Вольнее дышит грудь:
За жизнь любимую дрожать – нет хуже страха.
Одна – я не боюсь! (*Садится за прялку.*)

3.

(*За сценой голос капрала.*)

КАПРАЛ. Эй! Кто здесь есть? (*входит*) Эй! Пряха!
ПЬЕР (*входит с ним.*)
КАПРАЛ. Солдаты в доме есть? Ответь!
ДОЛОРЕС (*встает*) Я здесь одна.
КАПРАЛ (*Пьеру*) Обыщем хижину...
(*Заглядывают в двери, открывают шкаф и пр. Пьеру*)
Не солгала она.
Пусть люди спешатся – здесь место для привала:
Скажи им!
ПЬЕР (*выходя*) Слушаю!

4.

КАПРАЛ. Эй, ведьма! Что ж ты встала?
Проворней шевелись – и нам сготовь обед!
(*со смехом*) Здоровый аппетит приходит от побед!
ДОЛОРЕС. А сколько будет вас, сеньор, прошу прощенья?
КАПРАЛ. Нас – двадцать человек.
ДОЛОРЕС. О, хватит угощения!
Как будто для гостей и впрямь запасено:
Сыр, апельсины, хлеб и славное вино...
Подам вас все, что есть.
КАПРАЛ. Вино! Вот превосходно!
Давно уж не пивал я влаги благородной!
Тут славно – есть коням и сено, и вода²⁵⁹!
И нам пожива есть! (*Долорес*) Тащи же все сюда,
Что только ты найдешь из своего запаса.
ДОЛОРЕС (*которая хлопотала, подавая еду*)
К услугам вашим все – вот только нету мяса.
КАПРАЛ. Но есть зато вино!
Каков запас вина!
Ого! Не верится, что ты живешь одна²⁶⁰.
Мужчины верно есть.

²⁵⁹ В рукописи эта реплика первоначально принадлежала Пьеру:

«ПЬЕР (*входя*). Тут славно – есть коням и сено, и вода.

КАПРАЛ. И нам пожива есть...».

²⁶⁰ В рукописи две последних реплики первоначально принадлежали Пьеру:

«ПЬЕР. Каков запас вина!

Ого! Не верится, что ты живешь одна.

КАПРАЛ. Мужчины верно есть».

ДОЛОРЕС. Ни одного в деревне:
 Один Пеппино здесь – безногий, нищий, древний.
 КАПРАЛ. Куда ж девались все? Уж верно знаешь ты.
 ДОЛОРЕС. А разве *ваши все*²⁶¹ деревни не пусты?
 Иль может быть у вас сидят мужчины дома?
 КАПРАЛ. Ха-ха-ха! Вспыхнула старуха, как солома!
 Ты на язык бойка! – Начнем, однако, пир.
 Да, жаль, что так стара!.. Уф, расстегнем мундир!
 Налей же нам вина! (*Пьеру*) Ну-с, *так*²⁶²! Поднимем чаши –
 За *победителей*²⁶³ и за победы наши!
 (*Долорес разливает вино*)
 Однако подожди – *со мной ты*²⁶⁴ пить должна!
 ДОЛОРЕС (*вздвинув*). Я... старый человек... совсем не пью вина.
 КАПРАЛ. Брось шутки! Как узнать, что нет в вине отравы –
 Когда не станешь пить ты первая
 ДОЛОРЕС (*после большой паузы*). Вы правы...
 Не смею отказать.
 КАПРАЛ. Вот – я тебе налью,
 И выпей все до дна!
 ДОЛОРЕС. За вашу жизнь я пью! (*осушает кружку*)
 КАПРАЛ. Вот так!
 До дна? Теперь *я выпью*²⁶⁵ хоть две бочки!
 (*подходя к окну, кричит*)
*Вам всем несут*²⁶⁶ вина – и выпейте, сыночки,
 За *полководца нашего*²⁶⁷ и всех его солдат!
 (*Долорес*²⁶⁸ *выносит кувшины, за окном радостные возгласы.*)
 КАПРАЛ²⁶⁹. *Ого, они кричат!*²⁷⁰ Виват, виват, виват!²⁷¹
 Довольны. Пьют вовсю – *меня* благодарят!²⁷²

²⁶¹ «А разве **Франции** деревни не пусты?»

²⁶² «Ну, друг, поднимем чаши...»

²⁶³ «**За императора**...»

²⁶⁴ «...**ты с нами** пить должна!»

²⁶⁵ В первоначальном варианте реплика принадлежит Пьеру:

«**ПЬЕР**. До дна? Теперь **мы выпьем** хоть две бочки!»

²⁶⁶ «**Пьер** вам несет вина...»

²⁶⁷ «**За императора** и всех его солдат!»

²⁶⁸ **Пьер** выносит...

²⁶⁹ «**ГОЛОСА** (за сценой)».

²⁷⁰ «**За императора!**»

²⁷¹ Далее вычеркнутый фрагмент:

«(Постепенно за сценой шум, смех, обрывки песен)

КАПРАЛ (подавая в окошко еду). Виват! Наестся здесь вам можно до отвала!

ГОЛОСА (за сценой) За императора! За нашего капрала!

КАПРАЛ (Долорес) Давай еще что есть!

ГОЛОСА (за сценой) Виват, виват, виват!

ПЬЕР (возвращается)

КАПРАЛ. Довольны?»

²⁷² В первоначальном варианте реплика принадлежит Пьеру: «**ПЬЕР**. Пьют вовсю – **тебя** благодарят!»

Ну, вот! (*салятся оба и пьют – капрал больше, чем Пьер, и понемногу приходит в более веселое расположение духа*)

О, хорош-шо! Огнем зажгло все жилки!

*Старуха*²⁷³, не забудь налить походные бутылки!²⁷⁴

За женщин *пьем теперь!*²⁷⁵

За женщин пью до дна!²⁷⁶

На свете лучше нет испанского вина,

И в целом мире нет испанских женщин краше:

Вино и женщины – все это будет наше!

ДОЛОРЕС (*в сторону*). Как знать...

КАПРАЛ (*не расслыхав*). Ты что ворчишь? Эх, жаль, что ты стара,

А то бы мы...

ДОЛОРЕС (*сдерживая негодование*) Сеньор! Мне умирать пора!

КАПРАЛ. Ну, ладно – старую не тронем колотовку!²⁷⁷

В деревню мы пойдем – на рекогносцировку!

*Красотки верно все спрятались!*²⁷⁸

Найдем!

*Да, уж потешимся на отдыхе своем!*²⁷⁹

А отдохнуть не грех! Проклятая гверилья!

Гверилья! С ней нужны особые усилия:

Вы сразу видите, когда идут войска.

Гверилья ж действует всегда исподтишка.

Не знаешь никогда, где встретишь их, проклятых:

В ущельях, в зарослях, в хлевах, в крестьянских хатах.

Ты думаешь – стоят невинные стога,

Глядишь – за каждым жди коварного врага.

Из каждого куста направлены мушкеты,

Свирепые бойцы – *и в баб*²⁸⁰ переодеты;

Где ждать опасности – не знаешь никогда:

Ее таят в себе и воздух, и вода!

С таким противником иметь опасно дело.

*Да, бьются дьяволы отчаянно и смело!*²⁸¹

Десятки тысяч их... Особенно один

Там отличается...

ДОЛОРЕС²⁸².

А кто?

КАПРАЛ.

Хуан-Мартин!

²⁷³ «Пьер».

²⁷⁴ Следующая реплика вычеркнута: «ПЬЕР. Еще бы!»

²⁷⁵ «Пьем теперь за женщин!»

²⁷⁶ Реплика Пьера в первоначальном варианте: «ПЬЕР. Пью до дна!»

²⁷⁷ В первоначальном варианте реплика Пьера.

²⁷⁸ В первоначальном варианте реплика Пьера.

²⁷⁹ В первоначальном варианте реплика Пьера.

²⁸⁰ «Свирепые бойцы – в попов переодеты...»

²⁸¹ Реплика Пьера.

²⁸² «ПЬЕР. А кто?»

Вот справиться бы с ним!

ДОЛОРЕС (*в сторону, с отчаянием*)
Уж не обнять мне сына!

КАПРАЛ. Да, если б удалось поймать Хуан-Мартина!

ДОЛОРЕС (*наливая ему*) За это – выпейте, сеньор, еще вина!

КАПРАЛ. **Им дай**²⁸³ еще кувшин! (*передает в окно*)
Ребята! Пить до дна!
За то, чтобы пришла счастливая година,
И уничтожили бы мы Хуан-Мартина!
И всех мерзавцев с ним!

ДОЛОРЕС²⁸⁴. Виват, капрал, виват –
Хуан-Мартину смерть!..

КАПРАЛ (*пьянея*) Старуха, пей! (*Пьеру*) Пей, брат!
Давай еще вина! Эх, не винцо – а чудо!
Но что это со мной? Темно в глазах... Мне худо.
Жжет... жжет меня огнем... Горю... мутится взгляд...
Колдунья старая! В вино подмешан яд?
(*мечется, рвет на себе одежду, задыхается*)

ПЬЕР. Злодейка подлая! Сознайся! На колена!
(*Швыряет ее на пол.*)

КАПРАЛ. Предательство. Измена.

ДОЛОРЕС. Для вас спасенья нет... ваш смертный час пробил.

КАПРАЛ (*кидаясь к ней*). Колесовать ее... повесить... ах... нет сил...

ДОЛОРЕС. Вы все обречены погибнуть от отравы.

ПЬЕР. Проклятье... так – пропасть... и не в бою, без славы!

КАПРАЛ (*собрав остаток сил*) Мой нож! (*выхватывает свой кинжал*)
О... жжет меня... проклятая... убью!
(*из последних сил вонзает ей в грудь нож*)

ДОЛОРЕС (*падая*) Минутой раньше лишь ты кончил жизнь мою:
Обречена и я... За то моей отчизне
Дарю я жизнь свою – и ваших двадцать жизней!²⁸⁵

ИНЕСИЛЬЯ (*вбегает*)²⁸⁶
ГОЛОС ИНЕСИЛЬИ *Сюда! За мной! Скорей идите смело!
Вы видите, что яд свое уж сделал дело.
Я говорила вам (входит),
Еще лишь шаг один,
Входи скорей, мой брат! Входи, Хуан-Мартин!*

²⁸³ «Пьер, дай еще кувшин!»

²⁸⁴ «ГОЛОСА (за сценой)».

²⁸⁵ После этой реплики Долорес зачеркнутый первоначальный финал:

(*Умирает*) (Долорес – прим. наше, И.Л.)

ПЬЕР. Жжет и меня огонь... Вот где удар настиг!

КАПРАЛ. Прощай, товарищ... ах... настал последний миг! (*Умирает*).

²⁸⁶ Реплика вписана после последней реплики Долорес. Последующий финал написан от руки на обороте страницы.

Ах!.. Мать!..

ДОЛОРЕС.

Прощай... нет силы боле...

Пылает грудь моя от счастья и от боли (умирает)

ИНЕСИЛЬЯ.

Прощай. И ведь мы все сумеем

Жестоко отмстить за смерть твою злодеям.

Рабом не станет наш народ

Теперь – за мной! За родину! Вперед!

Занавес

Москва 20 января 42 г.

Заслуж. деят. иск-в
Т. Щепкина-Куперник

Пьеса Т.Л. Щепкиной-Куперник «Сестра»

СЕСТРА²⁸⁷

Драматический этюд в 1-й картине

Действующие лица:

МАРИНА, зенитчица.

СЕСТРА при лазарете.

Уголок лазарета. МАРИНА, раненая, полусидит на лавке или в кресле, СЕСТРА около нее. Столик с лекарствами и проч.

МАРИНА. Какая тишина... Как странно после боя!

СЕСТРА. Да — верно вы давно отвыкли от покоя.

МАРИНА. Лежу... и кажется, что здесь не лазарет,
А наша комната... и будто мне пять лет,
И только что меня насильно уложили,
Как в детстве, там, у него...

СЕСТРА. *(чтобы что-нибудь сказать)*. А где вы в детстве жили?

МАРИНА. Почти всегда в Москве.

СЕСТРА. И я в Москве живу...

Верней — жила в Москве.

МАРИНА. Я так люблю Москву!

Неужто никогда в нее мне не вернуться?

СЕСТРА. Москву не отдадут: вон за нее как бьются.

МАРИНА. Сестра! Я буду жить?

СЕСТРА. Какие пустяки!

От этих мыслей вы должны быть далеки.

МАРИНА. Да... если буду жить, и если уцелею —

И жизнью только вам обязана своею.

О, помню я тот миг — когда из-под огня,

Как малое дитя, вы вынесли меня.

И не одну меня! Как сил у вас хватало?

Так хрупки вы на вид...

СЕСТРА. Сил у меня не мало:

Привыкла... Я давно работаю сестрой.

МАРИНА. *(стонет)*. Ох... больно!

СЕСТРА. Дайте, я поправлю. *(поправляет перевязку)*.

²⁸⁷ Текст публикуется по рукописи Щепкина-Куперник Т.Л. Сестра. Драматический этюд в 1 картине // Архив СПб ГБУК «Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека». Ф. 14.

МАРИНА. Я порой...
 Боюсь... Я не умру, сестра?

СЕСТРА. Нет, нет, поверьте.

МАРИНА. Не утешенье?

СЕСТРА. Нет.

МАРИНА. Я не хотела б смерти...
 Из-за него.

СЕСТРА. *(с улыбкой)*. Есть «он»?

МАРИНА. Да муж мой, мой Андрей!

СЕСТРА *(вздрагивает и роняет что-то)*.

МАРИНА. Что с вами?

СЕСТРА. Ничего...

МАРИНА. Конiec бы поскорей!

СЕСТРА. Давно вы замужем?

МАРИНА. Мы только год с ним жили...
 И, кажется, всего не переговорили,
 Не нагледелись мы — как вдруг пришла война...
 Он сразу призваны был. Осталась я одна...
 Не знала, где их полк... Так редки были вести!
 Старалась, как всегда, в своем работать тресте...
 Тянулись месяцы. Трудились день и ночь —
 Хотела, чем могу — я родине помочь:
 Была стахановкой общественной нагрузки...
 Но рамки для меня такие стали узки:
 Прошла учебу я... но долго говорить...
 И вот — пошла на фронт, чтоб там хоть разделить
 С ним и опасности, и все...

СЕСТРА. Как героиня.

МАРИНА. Ну, что вы... родина была его святая —
 И научил меня он думать, как он сам.
 О, только-б свидеться еще живыми нам!
 Сестра... иногда тоскую я о муже!
(опускает голову и прячет слезы. СЕСТРА тихо касается ее головы).
 А вы — вы замужем?

СЕСТРА. Вдова.

МАРИНА. *(с сочувствием)*. Убит?

СЕСТРА. Нет. — хуже.

МАРИНА. *(изумленно)*. Что-ж может хуже быть?

СЕСТРА. Что... — он ушел к другой.

МАРИНА. Но это...

СЕСТРА. Худшее. Он мертвый — был бы мой.

МАРИНА. Вот этого понять я не могу, признаться...

СЕСТРА. Что хуже может быть — вот так одной остаться,
 Когда он жив — с другой?..

- МАРИНА. Нет... я вас не пойму.
 СЕСТРА. (*горячо*). Так вы не любите. — Моя любовь к нему...
 (*голос прерывается*).
 Его любила я, как мужа, как ребенка,
 Как одна любит шить, как львица любит львенка.
 Двенадцать лет почти — дышала им одним,
 Он был заботою и подвигом моим.
 Я долг несла жены, любовницы и друга...
 В голодные года — когда нам было туго —
 То корку каждую ему я берегла.
 Я делала дворец из нашего угла...
 С работы торопясь, цветы ему носила,
 Я пела для него... стирала, мыла, шила...
 И вдруг... уехал он в командировку... в Крым.
- МАРИНА. О, Крым! Опасный край!
 СЕСТРА. Да, мне он стал таким.
 Сперва он мне писал — и письма были те же,
 Как и всегда. Потом — все холодней, все реже...
 И вдруг — пришло письмо, и он мне пишет в нем,
 Чтоб я дала развод. Ударило, как гром...
 Так неожиданно... так сразу, вдруг...
- МАРИНА. Ужасно!
 СЕСТРА. Что встретил девушку, и полюбил он страстно...
 Что, как цветок она, прелестна и свежа,
 И полюбив его — не хочет дележа.
 Писал: «И знаю — ты поймешь меня всецело...
 Ты не стара еще, свое ты любишь дело...
 Прости же — и прощай!»
- МАРИНА. И больше ничего?
 СЕСТРА. И что ж вы сделали?
 Простила я его. (*встав во весь рост*)
 Но не прощу я той — что жизнь мою разбила!
 А если б я могла... я... я б ее убила.
- МАРИНА. Вы б не могли убить! И не она одна
 Виновна?!...
- СЕСТРА. Нет, она! Но в том ее вина,
 Что будет он ее любить, ласкать... (*машет рукой*).
 Ах, право!..
 Но... у меня отнять мое святое право —
 Быть с ним в несчастье, в болезни, в смертный час.
 Пока последний свет сознания не угас —
 Твердить ему слова любви и одобренья,
 И вслед за ним самой уйти без сожаленья!
 И это у меня украла все она!

За это заплатить лишь может смерть одна.

МАРИНА. За это б все-таки я убивать не стала.

СЕСТРА. Вы молоды еще... чтоб нас понять — сначала
Вам надо б пережить, что я пережила.

МАРИНА. Нет... ясно все себе представить я могла.

Но это все-таки вопрос неразрешенный:

Как может человек остаться с нелюбимой.

И так же — девушка... Что было делать ей,

Когда он был женат — вот так, как мой Андрей...

Вот, вы так о любви прекрасно говорили:

Но ей покорны все, всегда — как высшей силе...

Ах! Сколько странного есть в жизни каждый час...

И многого нельзя понять мне... вот сейчас —

Лишь несколько часов, как стихла канонада —

А мы здесь — о любви...

СЕСТРА. (*опомнившись*). И этого — не надо.

Я взволновала вас... что я скажу врачу?

МАРИНА. Нет, нет... мне хорошо. Я так давно молчу...

Не стала б о любви я говорить с бойцами:

Но вы — вы женщина, и вы любили сами...

Вам — смело я могу сказать, как велика

И как мучительна подчас моя тоска!

Вот иногда стою... Молчит моя зенитка...

А сердцу, кажется, не выдержать избытка

Тоски и жалости, и главное — любви...

И только про себя начну: «...о родина,

Пережила... тогда... о, если уцелеем!»

И сил дает мне мысль, что встретимся с Андреем.

Я так его люблю! О, вовсе не как мать —

Хочу с ним вместе быть, любить его, любить...

Он так хорош, мой муж! Он лучше всех! Хотите —

Портрет вам покажу?

СЕСТРА. Конечно!

МАРИНА. Вот, возьмите —

В мешочке на груди: вам с радостью даю.

Я с ним не расстаюсь — он был со мной в бою,

И коли я умру...

СЕСТРА. Опять?

МАРИНА. Но все быть может!

Тогда пускай его со мной в гроб положат.

СЕСТРА. (*берет портрет. Стоит, шатается. Ей почти делается дурно*).

Не может быть... нет... нет...

(*теряя самообладание, почти кидается на Марину*)

Разлучница! Змея!

МАРИНА. (*в ужасе*). Так вы — его жена... вы... вы...

СЕСТРА. (*стараясь овладеть собой*). Судьба моя

Глумится надо мной, как злая обезьяна...

МАРИНА. (*вскакивая в отчаянии*). Убейте же меня!

СЕСТРА. (*к которой при виде резкого движения раненой инстинктивно возвращается прежний навык*)

Спокойней! Ваша рана!..

МАРИНА. Вы можете убить — ведь я у вас в руках!

СЕСТРА. Убить! (*Крайнее напряжение. Видна ее борьба с самой собой*).

Все личное рассыпалось, как прах.

Не бойся... все прошло. (*сама себе*) В подобные минуты

Как будто что-то нам развязывает путы.

МАРИНА. Но ты хотела же сама убить меня!

СЕСТРА. Затем же вынесла тебя из-под огня?

Ты будешь жить! — Когда соперницей, бывало,

Воображение мне встречу рисовало —

Я думала: «убью!» — Безумной я была.

И вот действительность теперь ко мне пришла...

Здесь — в этот грозный час, когда бойцы — отчизне,

Как ты — несут свой дух и молодые жизни,

Здесь, где за родину ручьями льется кровь —

Одна любовь нужна: то — к родине любовь!

Когда, казалось мне, о мести я мечтала —

Давно во мне душа другая вырастала:

Да, общая душа с душою всей страны!

Все дразги личные отбросить мы должны.

Что горе личное — пред этим общим горем?

Но с каждым вздохом ведь — победу мы ускорим.

Как сила — ты нужна. Я жизнь твою спасу —

И родине ее в подарок принесу!

МАРИНА. Как больно мне... как жаль...

СЕСТРА. (*с порывом*). Довольно! Не жалейте!

(или — жалеть меня не смейте!)

Но... вам давно пора принять лекарство. — Пейте!

Занавес.

Заслуженный деятель искусства

Т. Щепкина-Куперник.

Москва.

29 октября 1942 г.