



ГИТИС

3/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА-
ГИТИС

3/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

ГИТИС

Москва

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

ISSN (Online): 2588-0144
ISSN (Print): 1998-8745

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям: «Театральное искусство», «Музыкальное искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «Хореографическое искусство», «Теория и история искусства».

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ Александры Ашихиной

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин,
профессор, доктор
филологических наук

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, ректор,
кандидат филологических
наук

К. Л. Мелик-Пашаева,
профессор, кандидат
искусствоведения

Ю. Л. Альшиц, профессор,
PhD (Германия), кандидат
искусствоведения

А. В. Бартошевич, профессор,
доктор искусствоведения

С. М. Бархин, академик
(НИИ теории и истории
изобразительных
искусств РАХ)

Д. А. Бертман, профессор,
народный артист России

Т. Н. Ветрова,
доктор искусствоведения
(ВГИК им. С. А. Герасимова)

И. Н. Гращенкова, доктор
искусствоведения

Г. Ч. Гусейнов, профессор,
доктор филологических
наук

В. Н. Дмитриевский,
профессор, доктор
искусствоведения
С. В. Женовач, профессор,
заслуженный деятель
искусств России

В. В. Иванов, доктор
искусствоведения (ГИИ)

О. В. Калугина,
ведущий науч. сотр.
(НИИ теории и истории
изобразительных
искусств РАХ), доктор
искусствоведения

Р. Г. Косачева, профессор,
доктор искусствоведения
Н. И. Кузнецов, профессор
(Московская государственная
консерватория
им. П. И. Чайковского),
доктор искусствоведения

Е. М. Левашёв,
профессор (ГИИ), доктор
искусствоведения

Л. И. Лифшиц, доктор
искусствоведения (ГИИ)

М. Г. Литаврина,
профессор, доктор
искусствоведения

Ю. М. Орлов, профессор,
доктор искусствоведения

Т. В. Портнова, профессор
(РГУ им. А. Н. Косыгина),
доктор искусствоведения
К. Э. Разлогов, профессор
(ВГИК им. С. А. Герасимова),
доктор искусствоведения
Елена Ранди, профессор, PhD
(Падуанский университет,
Италия)

Е. В. Сальникова, доктор
культурологии (ГИИ)

В. Ю. Силюнас, профессор,
доктор искусствоведения

В. Н. Ткачёв, профессор
(Московский государственный
академический
художественный институт
им. В. И. Сурикова при РАХ),
доктор архитектуры

Д. В. Трубочкин, профессор,
доктор искусствоведения

Е. Г. Хайченко, профессор,
доктор искусствоведения

Н. М. Цискаридзе, профессор
(Академия русского балета
им. А. Я. Вагановой),

народный артист России
Н. А. Шалимова, профессор,
доктор искусствоведения

А. Л. Ястребов, профессор,
доктор филологических наук

EDITOR-IN-CHIEF

Artem Zorin,
Dr. habil. in Philology,
Professor

Hasan Huseynov,
Professor, Dr. habil.
in Philology
Vitaly Dmitrievsky, *Professor,*
Dr. habil. in Arts
Sergey Zhenovach, *Professor,*
Honored Artist of the Russian
Federation

Tatiana Portnova,
Professor (The Kosygin
State University of Russia),
Dr. habil. in Arts
Kirill Razlogov, *Professor*
(Russian State University
of Cinematography named
after S. Gerasimov),
Dr. habil. in Arts

EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Grigoriy Zaslavskiy, *Rektor,*
PhD (Philology)

Karina Melik-Pashayeva,
Professor, PhD in Arts

Yury Alshits, *Professor,*
PhD in Arts (Germany)

Alexey Bartoshevich, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Sergey Barkhin,
Academician (Research
Institute of Fine
Arts' Theory and History)

Dmitry Bertman, *Professor,*
People's Artist of Russia

Tatyana Vetrova,
Dr. habil. in Arts
(Russian State University
of Cinematography named after
S. Gerasimov)

Irina Grashchenkova,
Dr. habil. in Arts

Vladislav Ivanov, *Dr. habil.*
in Arts (State Institute for Art
Studies)

Olga Kalugina,
Leading Researcher
(Research Institute of Theory
and History of Fine Arts),
Dr. habil. in Arts

Rimma Kosacheva, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Nikolai Kuznetsov, *Professor*
(Moscow P. I. Tchaikovsky
Conservatory),
Dr. habil. in Arts

Evgeny Levashev,
Professor (State Institute
for Art Studies), Dr. habil.
in Arts

Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts*
(State Institute for Art
Studies)

Marina Litavrina, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Yuri Orlov, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Elena Randi, *Professor*
(University of Padua, Italy),
PhD

Ekaterina Salnikova, *Dr. habil.*
in Cultural Studies
(State Institute for Art Studies)

Vidmantas Silyunas, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Valentin Tkachev, *Professor*
(Moscow State Academic Art
Institute n.a. V. I. Surikov),
Dr. habil. in Architecture

Dmitry Trubochkin, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Elena Khaichenko, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Nikolai Tsiskaridze,
Professor (Vaganova Ballet
Academy),
People's Artist of Russia

Nina Shalimova, *Professor,*
Dr. habil. in Arts

Andrey Yastrebov, *Professor,*
Dr. habil. in Philology

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- 8 *М. С. Берлова*
**«ЗОЛУШКА» НИКОЛО ИЗУАРА
И ШАРЛЯ ЭТЬЕННА:
СПЕКТАКЛЬ-ПРЕДВЕСТНИК
ШВЕДСКОГО РОМАНТИЗМА**
- 22 *М. В. Строганов*
**«КАСКАДНЫЙ МИР»
В РОССИИ 1860–1870-Х ГГ.
ШКОЛА ЭСТЕТИКИ, ШКОЛА ЖИЗНИ**
- 63 *Г. Я. Вербицкая, М. В. Францева*
**АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПАРА
«МАТЬ-ДИТЯ» И МОТИВ ИНИЦИАЦИИ
В ДРАМАТУРГИИ Г. ИБСЕНА,
Т. УИЛЬЯМСА И Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ**

ГАЛЕРЕЯ

- 76 *Е. А. Шарова*
**ИТАЛЬЯНСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ
А. Н. МОКРИЦКОГО**
- 91 *М. И. Боровская*
**ДВА ЗАГАДОЧНЫХ РИСУНКА
В. М. ЮСТИЦКОГО: СЮЖЕТЫ
И ИНСТРУМЕНТЫ АТРИБУЦИИ**

ВРЕМЯ ИСПЫТАНИЙ

- 104 *А. В. Бартошевич*
**ГОД ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ СОРОК ДЕВЯТЫЙ.
ПОМНИТЬ**

125 *К. М. Захаров, А. В. Раева*

**О РЕЦЕНЗИИ Г. А. ГУКОВСКОГО
НА ПОСТАНОВКИ САРАТОВСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА (1946 г.)**

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

145 *И. Г. Гордин, О. Д. Якушкина,
Г. А. Заславский*

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА:
ПОИСК САМОИДЕНТИФИКАЦИИ
ДЛЯ АРТИСТА**

ЮБИЛЕЙ

159 *Е. Е. Сизенко*

**«НЕГРОМКИЙ ВЫЗОВ ЭПОХЕ».
К 120-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. М. ЛОБАНОВА**

175 *А. А. Баева*

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБЕРТОНЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. КАРЕТНИКОВА:
МУЗЫКА ФИЛЬМА «ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ»**

ШКОЛА СЦЕНЫ

185 *Н. И. Кузнецов*

**ОБ ОПЕРНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ
ТЕРМИНОЛОГИИ И ЕЕ ВЛИЯНИИ
НА УЧЕБНО-ТЕАТРАЛЬНУЮ ПРАКТИКУ**

RUSSIAN INSTITUTE OF THEATRE ARTS (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS.

CINEMA. MUSIC

QUARTERLY REVIEW

ESTABLISHED IN 2008

ART. MOTION IN TIME

8 *Maria Berlova*

**"CINDERELLA" BY NICOLAS ISOUARD
AND CHARLES ETIENNE: A HARBINGER
OF THE SWEDISH ROMANTICISM**

22 *Mikhail Stroganov*

**"THE CASCADING WORLD"
IN RUSSIA, 1860–1870S.
THE SCHOOL OF ESTHETICS,
THE SCHOOL OF LIFE**

63 *Galina Verbitskaya, Mariya Frantseva*

**ARCHETYPICAL COUPLE "MOTHER-
CHILD" AND THE INITIATION MOTIVE
IN THE PLAYS BY H. IBSEN, T. WILLIAMS
AND L. S. PETRUSHEVSKAYA**

GALLERY

76 *Elena Sharova*

**THE ITALIAN GENRE
IN A. N. MOKRITSKY PAINTING**

91 *Marina Borovskaya*

**TWO MYSTERIOUS DRAWINGS
BY V. M. YUSTITSKIY:
PLOTS AND ATTRIBUTION TOOLS**

TRYING TIMES

104 *Alexey Bartoshevich*

NINETEEN FORTY-NINE. REMEMBER

125 *Kirill Zakharov, Aleksandra Raeva*

**ON G. A. GUKOVSKIY'S REVIEW
OF THE PERFORMANCES
BY SARATOV OPERA AND BALLET THEATRE
(in 1946)**

GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

145 *Igor Gordin, Olga Yakushkina,
Grigoriy Zaslavskiy*

**THEATRE PEDAGOGY:
IN SEARCHING FOR THE ACTOR'S
SELF-IDENTIFICATION**

JUBILEE

159 *Elena Sizenko*

**"A QUIET CHALLENGE TO THE EPOCH".
TO THE 120TH ANNIVERSARY
OF THE BIRTH OF A. M. LOBANOV**

175 *Alla Baeva*

**CINEMATOGRAPHIC OVERTONES
IN THE WORKS OF NICOLAY KARETNIKOV:
MUSIC FOR THE FILM
"THE LEGEND OF TILL ULLENSPIEGEL"**

THE STAGE SCHOOL

185 *Nicolay Kuznetsov*

**ABOUT THE OPERA STAGE
TERMINOLOGY AND ITS INFLUENCE
ON THE THEATRE PRACTICE**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

М. С. БЕРЛОВА

*Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия*

MARIA BERLOVA

*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

«ЗОЛУШКА» НИКОЛО ИЗУАРА И ШАРЛЯ ЭТЬЕННА: СПЕКТАКЛЬ-ПРЕДВЕСТНИК ШВЕДСКОГО РОМАНТИЗМА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена комической опере «Золушка» (пьеса Шарля Этьенна по мотивам сказки Шарля Перро, музыка Николо Изуара), поставленной в Королевской опере в Стокгольме в 1811 г. В статье прослеживается непростая политическая и театральная ситуация, на фоне которой родился этот спектакль. «Золушка», мелодрама в своей основе, отвечала репертуарной политике Королевской оперы и вкусам зрителей начала XIX столетия, которые шли в театр за ярким зрелищем и эмоциональным потрясением. «Золушка» стала самым успешным и репертуарным спектаклем своей эпохи. Продолжая театральные традиции XVIII в., спектакль тем не менее явился предвестником шведского романтизма, сформировавшегося в Швеции к 30-м гг. XIX в. Анализируя спектакль и игру в нем Кристины Элисабет (Элис) Фресслинд, воплотившей роль Золушки, автор статьи прослеживает переход от классицистской театральной эстетики к романтическому спектаклю и новому методу существования актера на сцене. Несмотря на то, что «Золушку» характеризовала эклектика стилей, в этом спектакле намечалась смена парадигм, и он оказал

“CINDERELLA” BY NICOLAS ISOUARD AND CHARLES ETIENNE: A HARBINGER OF THE SWEDISH ROMANTICISM

ABSTRACT

The article focuses on the comic opera “Cinderella” (a play by Charles Etienne based on the tale of Charles Perrault, music by Nicolas Isouard). The performance was staged at the Royal Opera in Stockholm in 1811. The article unfolds the complicated political and theatrical situation, in which this performance appeared. Being a melodrama, “Cinderella” satisfied the needs of the repertoire politics of the Royal Opera and the need of the contemporary audience, who went to theatre to see a visually astonishing, as well as highly sentimental productions. “Cinderella” became its era’s the most successful and most often performed spectacle. Continuing the traditions of the 18th-century theatre, “Cinderella”, nevertheless, became a harbinger of Swedish Romanticism, a style which had developed in Sweden by the 1830s. By analyzing this performance and the acting of Krestina Elisabet (Elise) Frösslind, who played the role of Cinderella, the author traces the transition from the classical theatrical aesthetics to the romantic spectacle, and the acting style of a romantic actor. Despite the fact that “Cinderella” was characterized by an eclectic blending of styles, it nevertheless led to a paradigm shift. This performance had significant impact

значительное влияние на дальнейшее развитие шведского театра XIX столетия, в частности рождение режиссерского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Золушка», шведский театр, Кристина Элисабет (Элис) Фресслинд, Шарль Этьенн, Николо Изуар, классицизм, мелодрама, романтизм.

on the development of the 19th-century Swedish theatre, the emergence of the director's theatre in particular.

KEYWORDS: "Cinderella", Swedish theatre, Krestina Elisabet (Elise) Frösslind, Charles Etienne, Nicolas Isouard, Classicism, melodrama, Romanticism.

23 февраля 1811 г. в Королевской опере, расположенной на площади Густава Адольфа в Стокгольме, состоялась национальная премьера «Золушки». Вопреки всем ожиданиям этот спектакль снискал оглушительный успех и остался легендой в истории шведского театра. Хорошо известная, добрая и поучительная сказка о Золушке вызвала в Стокгольме большой общественный резонанс, дав повод для бурных дискуссий о роли женщины в обществе, о морали – в театре, о смысле поиска новой театральной эстетики. «Золушка» стала предвестием шведского романтизма, сформировавшегося в Швеции, как и в остальной Европе, к 30-м гг. XIX столетия. В статье рассмотрена уникальность стокгольмского театрального события, в котором прослеживался переход от Века Разума к культу чувства и воображения. Для раскрытия данной проблемы представляется важным сначала обратиться к историко-театральному контексту эпохи.

В 1809 году в результате проигранной шведами Русско-шведской войны (1808 – 1809 гг.) Финляндия отошла к России. С потерей Финляндии, входившей в состав Швеции со Средних веков, шведское государство потеряло третью часть своей территории и более четверти населения. Война лишила Швецию трети ее армии. Основная часть офицеров-дворян и чиновников возлагала вину за катастрофический исход войны на короля Густава IV Адольфа и требовала введения конституционной формы правления. Это повлекло за собой государственный переворот: 13 марта 1809 г., в разгар войны, группа офицеров взяла короля в плен и заключила под стражу. Сначала его содержали в загородной резиденции Дротнингхольм, а потом, после неудавшейся попытки побега, перевели в замок Грипсхольм. Вскоре после переворота Риксдаг (шведский парламент) низложил Густава IV Адольфа, и власть перешла к его дяде герцогу Карлу, который должен был управлять государством вместе с советом министров. С принятием новой формы правления пришел конец единовластию, введенному Густавом III, который приходился отцом Густаву IV Адольфу и старшим братом герцогу Карлу. Последний был вскоре провозглашен королем Карлом XIII. Поскольку новый монарх оказался бездетным, надлежало выбрать подходящего наследника престола, который мог бы отстаивать интересы Швеции во внешней политике. Выбор пал на Жана-Батиста Жюля Бернадота, французского маршала, который в 1810 г. и стал

шведским кронпринцем¹ [1, с. 169–174]. С провозглашением нового короля Карла XIII, принятием новой формы правления и выбором престолонаследника внутренний кризис в стране был урегулирован – появились условия для развития искусств. Теперь, в нормализовавшейся политической ситуации, театр мог не касаться вопросов политики и образа монарха – линия, активно продвигаемая Густавом III, а мог уводить за собой зрителей в сказочный, иллюзорный мир, который вскоре после описанных выше событий был создан на сцене в спектакле «Золушка».

Театральная ситуация, в которой возникло это явление, выглядела следующим образом. В 1798 году Густав IV Адольф ввел монополию Королевских театров на всю театральную деятельность в Стокгольме. В Королевские театры входили Опера и Королевский драматический театр, основанные Густавом III в 1773 и 1788 г. в рамках формирования национального театра. Монополия продлилась вплоть до 1842 г. Кроме Королевских театров в Стокгольме существовал частный театр Шведской комедии Карла Стенборга. В 1798 году Стенборг оказался на грани банкротства, потому что население Стокгольма на тот момент не было настолько большим, чтобы обеспечить достаточное количество зрителей, посещавших как Королевские театры, так и шведский театр комедии. Незадолго до введения монополии Густав IV Адольф выкупил театр Стенборга и сделал его частью Королевского драматического театра, тем самым устранив неудобного конкурента. Вводя театральную монополию, король ратовал за судьбу Королевского драматического театра, детища своего отца Густава III, в то время как судьба Королевской оперы его не особенно волновала. После смерти Густава III, смертельно раненного заговорщиками на маскараде в Опере в 1792 г., Густав IV Адольф возненавидел не только место, где произошла трагедия, но и оперный театр как институцию. Эта неприязнь монарха к оперному театру и его чрезмерная бережливость повлекли за собой указ 1806 г. о закрытии Оперы. В этой ситуации Королевский драматический театр, или Арсенальный, так как он располагался в здании, где ранее был арсенал, оказался единственной действующей театральной площадкой в Стокгольме. В Арсенальном театре игрались драма и комические оперы, в то время как оперные спектакли, ранее показываемые на сцене Оперы, больше не шли. Единственным утешением для артистов было то, что в начале XIX в. еще не существовало строгого деления на драматических и оперных актеров (один и тот же актер мог сегодня играть в драме, а завтра петь в опере), поэтому после закрытия Оперы они не потеряли работу, а продолжили выступать в драматических спектаклях и комических операх.

¹ Жан-Батист Жюль Бернадот, шведский король Карл XIV Юхан (1818–1844), стал родоначальником династии, которая до сих пор находится на шведском престоле.

Стокгольмская Опера простояла закрытой три года. В июне 1809 г., за несколько месяцев до своего официального провозглашения шведским монархом, Карл XIII принял решение о возобновлении деятельности

оперного театра, закрытого, как отмечалось ранее, Густавом IV Адольфом. Вновь открывшаяся Опера, как и при Густаве III, была доступна всем условиям. Появилась надежда вернуть театру блеск и славу густавианской эпохи. Открытие Оперы состоялось 6 декабря 1809 г. В тот же день Густава IV Адольфа освободили из-под ареста в замке Грипсхольм, чтобы выдворить из страны.

5 ноября 1810 г. сыграли оперу «Густав Васа», в основе либретто которой лежала пьеса Густава III; впервые она была представлена в 1786 г. как первая национальная опера. Подобной репрезентацией величия королевской власти отпраздновали провозглашение Жана-Батиста Бернадота шведским кронпринцем [2, с. 33]. Однако надежды вернуть шведскому театру величие густавианской эпохи, уже тогда признанной золотым веком шведской культуры, были призрачными. Связь между театром и шведскими драматургами, которую пестовал и лелеял Густав III, оборвалась – в театре практически перестала идти шведская драматургия; старые авторы были забыты, а новые не появлялись. Идея национального театра, которой жила Швеция последней трети XVIII в., увяла. Теперь на шведской сцене большей частью играли современную немецкую, французскую, английскую драматургию и за редким исключением шведские пьесы.

Основой драматического репертуара стали пьесы Августа фон Коцебу – явление, характерное не только для Швеции конца XVIII – начала XIX в., но и для всей Европы. Мещанские драмы Коцебу, оказавшегося на удивление плодовитым драматургом, характеризовали напряженная интрига, динамическое действие, зачастую фривольная тематика, но в конечном итоге победа в охваченном противоречиями человеке хороших черт над плохими [3, с. 514–515]. На королевской сцене в Стокгольме было показано 45 пьес Коцебу. «Ненависть к людям и раскаяние», премьера которой состоялась в 1791 г., просуществовала в репертуаре вплоть до 1836 г. и была сыграна 111 раз [4, с. 17–18]. Шведским драматургом, последователем Коцебу, был Карл Линдерген, написавший пьесы «Генерал Эльдъельм», «Любовь и тоска по дому» и «Искатель счастья», однако особого признания не получивший.

Вслед за Коцебу, подававшим драматические конфликты в мелодраматической трактовке, прочное место в шведском репертуаре занимали пьесы Рене-Шарля Гильбера де Пиксерекура, основоположника жанра мелодрамы. Его драматические произведения главным образом отличали занимательный сюжет, намек на который уже читался в интригующих названиях пьес, и умелое ведение динамичного и сценически эффектного действия. Рождение жанра мелодрамы ознаменовала премьера пьесы Пиксерекура «Селина, или Дитя тайны», поставленная в парижском театре «Амбигю-Комик» в 1800 г. и снискавшая невероятный успех. Стокгольмская премьера этой пьесы последовала через два года; спектакль шел до 1825 г. и был сыгран 40 раз. Кроме этого представления шведские зрители смогли увидеть на сцене и другие пьесы Пиксерекура: среди них «Белый пилигрим,

или Сиротки с хутора» (постановка 1802 г.; спектакль шел до 1822 г. 60 раз) и «Виктор, или Дитя леса» (постановка 1803 г.; спектакль шел до 1832 г. 47 раз) [4, с. 25–26].

Далее несколько слов о жанре мелодрамы, ставшем ведущим не только в бульварных театрах Парижа, но и на стокгольмской сцене начала XIX в. Этот жанр низового театра, восходящий к буржуазной драме, комической опере и пантомиме, обращался к широким массам народного зрителя и затрагивал проблемы личной судьбы простого человека, жизнь которого оказывалась полем битвы добра и зла. В мелодраме, отрывавшейся от реалий обыденной жизни, как правило, присутствовал романтический колорит. Главными создателями невероятно зрелищного действия – так ставились мелодрамы – являлись художник и машинист сцены. Именно мелодрама, антирационалистическая в своей основе, разрушила все нормы и правила классицистского театра и подготовила рождение романтического [5, с. 118].

В шведском театре черты мелодрамы прослеживались в пьесах Густава III последней четверти XVIII в., таких как «Сири Браге» (1788) и «Ревнивый неаполитанец», написанный предположительно в 1791 – начале 1792 г. Очевидно, что влияние на драматургию короля оказал Жак Мари Буте де Монвель, актер «Комеди Франсез» и драматург, работающий в Швеции в 80-х гг. XVIII в. Пьесы Монвеля ставились в Швеции с 1793 г. Принесшая ему славу мелодрама «Монастырские жертвы» (1791), зловещее действие которой происходит в монастыре и подземной, тускло освещенной темнице, была поставлена в Арсенальном театре в 1797 г.

В общеевропейской традиции шведские мелодраматические постановки отличала зрелищность: к спектаклям создавались эффектные декорации, а музыкальное сопровождение с использованием песен и танцев подчеркивало внутреннее состояние героев и служило раскрытию и усилению драматического действия. Однако вопреки зрелищности спектаклей на сцене больше нельзя было увидеть выдающихся актеров: когда-то блиставшие густавианские звезды, игравшие как в оперных, так и драматических спектаклях, ушли на пенсию после закрытия Оперы. Пришедшее им на смену новое поколение актеров утратило связь с былыми традициями большого стиля.

С 1 июля 1810 г. Андерс Фредрик Шельдебранд, шведский граф, занимавший должность бургомистра Стокгольма, был назначен директором Королевских театров. Позже он возглавил шведскую кавалерию, государственный совет, стал генералом и членом Шведской академии – вполне понятно, что с таким авторитетом актеры считались². Шельдебранд оставил мемуары, в которых касался своей театральной деятельности и театральной ситуации эпохи, позиционируя себя в отношении актеров спасителем несчастных и оскорбленных.

В представленном выше шведском театральном контексте начала XIX столетия особое место занимает спектакль «Золушка», по жанру близкий мелодраме. Большое внимание в своих мемуарах ему уделяет

2 Шельдебранд осуществил ряд значительных административных преобразований в Королевском театре.

Шёлдебранд: он детально освещает историю этой постановки и сопутствующие ей закулисные интриги. Примечательным является то, что роль Золушки стала триумфом Кристины Элисабет (Элис) Фресслинд, на тот момент 18-летней ученицы театральной школы. Выбрав Фресслинд на роль Золушки – по пьесе Шарля Этьенна доброй, искренней и наивной девушки, – Шёлдебранд основывался не только на таланте Элис, но и на ее личных качествах – силе характера и смелости, которую она проявила, пожаловавшись директору Королевских театров на несправедливое отношение одного из преподавателей к воспитанникам театральной школы (рис. 1).

Фресслинд отдали в театральную школу при Королевских театрах в 11-летнем возрасте после смерти отца, пожарника, получившего титул инспектора. Школа была основана в 1806 г., и возглавляла ее госпожа София Лувиса Гро. У нее в доме и жили ученики, находившиеся на полном пансионе. С экономической точки зрения обучение детей в театральной школе было спасением для бедных семей. Всего в школе училось 12 мальчиков и девочек в возрасте от 11 до 14 лет. Отношение к ним было пренебрежительным, учитывая род деятельности, которую выбрали для них их родители, – актерская стезя не была в то время в почете. Уже тот факт, что мальчики и девочки в пансионе жили вместе, свидетельствует о том, что девочки, готовившиеся стать актрисами, уже в раннем возрасте воспринимались потерянными для общества [2, с. 35].

Уроки вокала в школе преподавал Юхан Фредрик Викстрём, которого в 1807 г. назначили хормейстером. Он отмечал, что Элис Фресслинд была прилежнее и внимательнее других учениц [6, с. 66]. Однако Элис и другие воспитанники школы не любили своего наставника и считали, что он наказывал их без причины. Надо заметить, что педагогический метод Викстрёма заключался главным образом в пощечинах и оскорблениях.

В 1810 году Шёлдебранд посетил театральную школу с инспекцией. Во время его визита Элис Фресслинд набралась смелости и от имени всех учеников пожаловалась директору Королевских театров на их учителя. Согласно записям Шёлдебранда, ее речь была трогательной: «Мы бедные



Рис. 1. Кристина Элисабет (Элис) Фресслинд. 1854 г. Художник М. К. Кардон. Из сборника «Шведские артисты в мире театра, музыки и кино» (1943)

девушки [...], взятые из нищеты; на что мы можем надеяться, если мы не будем стараться научиться всему, чему можно научиться? Но мы делаем все, на что способны, но, когда он [Викстрём] не в духе, он нас бьет, если позволите сказать, без причины. [...] И тогда мы теряем уверенность, начинаем сомневаться и, что еще хуже, теряем надежду и удовольствие от обучения чему бы то ни было»³ [7, с. 181]. Дело закончилось тем, что Шёльдбранд уволил Викстрёма с должности учителя пения⁴.

Молодая Фресслинд произвела своей речью большое впечатление на Шёльдбранда. Он пишет: «[...] но крошка Фресслинд не только имела чистый и гибкий голос, но и умела сыграть роль удивительно искренне и выразительно; в ней еще оставалось нечто детское, как будто она дитя природы» [7, с. 182]. Уже тогда, во время инцидента в пансионе директор Королевских театров, согласно его мемуарам, принял решение, что Элис идеально подходит на роль Золушки, и только она должна ее играть.

В 1810 году комическая опера «Золушка», жанр которой был указан на афише как опера-феерия, была поставлена в театре «Империаль» в Париже. Как отмечалось ранее, пьесу по известной сказке Шарля Перро написал Шарль Этьенн, член Французской академии и позже пэр Франции. «Приятную», как позже писали стокгольмские критики, музыку к спектаклю сочинил французский оперный композитор мальтийского происхождения Николо Изуар. Сюжет комической оперы представляется следующим.

Золушка – падчерица барона Монтефьясконе. Она живет в его доме вместе с его дочерьми Клориндой и Тисбой, которые относятся к ней как к прислуге. Когда сестры готовятся вечером поехать на королевский бал во дворец, в дом является нищий и просит гостеприимства. Золушка принимает его радушно, а сестры гонят прочь, не зная о том, что это переодетый Алидор, министр принца. Он обещает, что Золушка будет вознаграждена за свою доброту. Сам принц, наслышанный о добродетелях Золушки, тоже является в дом, переодетый лакеем; он узнает всю правду об отношениях Золушки и ее сводных сестер. После отъезда Клоринды и Тисбы на бал Алидор обещает Золушке, что она тоже там окажется. Во втором действии Золушка, одетая в роскошное платье, просыпается во дворце принца. Алидор дает ей розу и заверяет, что в этом наряде ее никто не узнает. На балу принц встречает Золушку. Девушка соглашается быть его дамой в предстоящем турнире, и принц побеждает. Когда он предлагает Золушке руку и сердце, она убегает и теряет туфельку. В третьем действии сестры обсуждают новость о принце, влюбившемся на балу в прекрасную незнакомку. Разыскивая обладательницу туфельки, принц появляется в доме барона. Туфелька приходится Золушке впору, принц снова предлагает ей стать его женой, на что Золушка с радостью соглашается.

³ Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

⁴ Однако упоминания о Викстрёме как о хормейстере можно найти в источниках и в 30-х гг. XIX в.

В парижском спектакле очаровательная молодая актриса Александрина Сент-Обен сыграла роль Золушки. Успех спектакля был огромный: его показали 100 раз.

Последовали постановки в Берлине; там «Золушка» прошла только один раз, и в Веймаре, где спектакль провалился, – его даже не доиграли до конца. По всей видимости, крах «Золушки» в Германии был связан с неудачным выбором актрис на главную роль. Во Франции роль Золушки изначально предназначалась для знаменитой актрисы мадам Сент-Обен. Однако она отказалась от роли, так как посчитала себя слишком старой для столь юного образа, что было резонно. Ее дочь Александрина куда более подходила на эту роль и справилась с ней превосходно [8, с. 44–45].

В 1810 году Шёльдебранд посетил Париж, где и увидел «Золушку». Спустя несколько месяцев в столице Франции также побывал шведский актер Густав Обергссон вместе со своей будущей женой актрисой Каролиной Кульман. Обергссон купил права на постановку спектакля и предложил поставить его на сцене стокгольмской Оперы в качестве своего бенефиса. Право устраивать бенефисы являлось преимуществом ведущих актеров и было прописано в их контрактах; прибыль от бенефисных представлений им позволялось удерживать. Однако сами артисты не имели права предлагать новые пьесы для своих бенефисов. Тем не менее Шёльдебранд поддержал предложение Обергссона, так как сам намеревался поставить «Золушку» на стокгольмской сцене. Карлу Густаву Нурдфорссу, заместителю директора Оперы, был заказан перевод пьесы, а хореографу Луи Делану – танцы для спектакля. В выборе главной актрисы Шёльдебранд и Обергссон разошлись: директор видел в роли Золушки только Элис Фресслинд, в то время как актер хотел, чтобы эту роль играла его невеста Каролина Кульман, которой на тот момент было 30 лет. Начались закулисные интриги. Актеры труппы заняли сторону Обергссона. Даже Ларс Йортсберг, ведущий актер еще со времен Густава III, был замешан в скандале, и установлено, что окрестил юную Фресслинд «гусыней» – прозвище стало общеизвестным. Даже сама королева Хедвиг Элизабет Шарлотта, узнав на званом ужине о том, что Шёльдебранд выбрал школьницу на главную роль, очень этому удивилась и не одобрила такого решения [7, с. 180–182]. Но в результате получилось так, как хотел директор, – Фресслинд утвердили на роль Золушки. Такой исход дела был предсказуем: Шёльдебранд, граф и бургомистр Стокгольма, имел авторитет и социальное положение, несравнимые с положением актера Обергссона, даже несмотря на то, что последний был премьером Королевского драматического театра. Справедливости ради стоит заметить, что Элис Фресслинд, являясь ученицей театральной школы, до Золушки уже сыграла несколько небольших ролей в спектаклях Оперы и даже имела успех [9, с. 122] (рис. 2).

Когда Элис готовила роль Золушки, Шёльдебранд, как он сам отмечает, тратил много времени на репетиции с ней, что, впрочем, входило в его обязанности директора Королевских театров. Больше всего в образе Золушки Шёльдебранда волновало превращение героини в принцессу. Шёльдебранд говорил дебютантке: «Не верьте [...], что нужно держаться прямо, жеманничать и выглядеть значительной, чтобы играть важных персон. Будьте поначалу, совершенно незаметно, чуть более неуклюжей и строгой, а когда



Рис. 2. Фресслинд в роли Фаншон.
Из книги Нильса Персонне «Шведский театр», Т. 4 (1916)

один из них), и брала уроки у Хедвиги Йортсберг, ведущей танцовщицы Королевского театра. Репетиции под руководством госпожи Йортсберг проходили следующим образом: Софья исполняла танцевальные па Золушки, а Элис за ней повторяла. Будущая профессиональная актриса незнатного происхождения училась у благородной дилетантки, что отвечало устоям шведского сословного общества [2, с. 40].

Всего состоялось восемь репетиций спектакля, что по тем временам было много и свидетельствовало о серьезности намерений создателей зрелища [2, с. 38]. Перед премьерой Шельдебранд лично удостоверился в том, что с костюмом Элис все в порядке, так как, учитывая закулисные интриги, всего можно было ожидать. Распространился даже слух о том, что актеры-коллеги хотели напасть на Элис, – на улицах города к ней приставали молодые люди, по всей видимости, нанятые завистниками [6, с. 67].

Несмотря на все дразги и закулисные интриги, премьеры прошла гладко и имела колоссальный успех. Спектакль стал сенсацией и превзошел все прочие постановки Королевских театров того времени. Элис в роли Золушки опровергла закрепившееся за ней прозвище Гусыня. Даже королева благосклонно одобрила ее игру и спектакль в целом [7, с. 183]. В истории шведского театра XIX в. актерский триумф Фресслинд в «Золушке» смогла повторить только Женни Линд, которая спела партию Агаты в «Вольном стрелке» Вебера в 1837 г., после чего удостоилась прозвища Шведский соловей.

произойдет преобразование, будьте исключительно радостной, забудьте о руках и осанке, будьте лишь естественной, будьте собой, когда вы довольны или получили приятное известие» [7, с. 182]. По мнению шведской исследовательницы Ингеборг Нордин-Хеннель, эти замечания могут рассматриваться как свидетельство о зарождающейся режиссуре внутреннего образа и попытке уйти от искусственной стилизации, присущей спектаклям предшествующей эпохи [2, с. 40].

Балетные па для роли Золушки Элис репетировала вместе с 14-летней Софьей Целов, будущей шведской романисткой, прославившейся под именем Софьи Кнорринг. В то время она приехала в Стокгольм, чтобы развить таланты, которые могли бы пригодиться в светском обществе (танец определенно был

Очевидно, что восторженная реакция зрителей на спектакль «Золушка» не была обусловлена захватывающей интригой, которой в пьесе не было. Успех, скорее всего, следует объяснить тем, что пьеса отвечала запросам новой публики и требованиям к новому театральному репертуару, появившемуся в Париже после Французской революции. В условиях произошедшей демократизации театра зритель хотел скорее видеть, нежели слушать, и отдавал предпочтение зрелищности сценического действия и подвижности его мизансцен, а не статуарности и статичности классицистского искусства, ориентированного на значимость и глубину слова [10, с. 76].

Стокгольмский спектакль «Золушка» содержал музыку, песни и танцы, красивые декорации и костюмы; сценическое действие в нем то и дело застывало в виде зрелищных живых картин, что позднее станет характерной чертой романтического стиля в театре. Однако основным принципом мизансцен в массовых сценах в спектакле являлось расположение статистов по обеим сторонам кулис или полукругом, в то время как солисты находились в центре этого полукруга, у рампы сцены [11, с. 212]. Подобные мизансцены отвечали строгому канону классицистской театральной эстетики и были обусловлены акустикой и ограниченными возможностями сценического освещения сцены. Подобное освещение небезопасно, оно привело к пожару Арсенального театра в 1825 г. Дающие большие возможности масляные лампы появятся в Королевских театрах в 1814 г., а газовый свет только в 1854 г. [12, с. 107–108].

«Золушка», отвечающая вкусу парижских зрителей, который Шёльдебранд внимательно изучил во время своего пребывания в Париже в 1810 г., на шведской сцене тоже встретила живой отклик зрителей. Согласно воспоминаниям современников, сентиментальная феерия глубоко тронула публику. Во время представления зрители проливали ручьи слез и не стеснялись открыто показывать свою чувствительность. Журнал «Полифем», являвшийся рупором шведских романтиков, объяснял успех спектакля тем, что он «содержал нечто помимо обычных интриг общества» и пьеса «переносила зрителей в другой мир, отличный от реального, и, следовательно, неким образом удовлетворяла высшему требованию, предъявляемому к произведению искусства» [6, с. 67].

Писательница Софья Кнорринг, которая, как мы помним, брала уроки танца вместе с Элис Фресслинд, позже свидетельствовала о ее игре: «...она произвела фурор в этой пьесе, намного больший, чем нынешние королевы сцены, ибо такое бурное одобрение и полное единодушие – редкость как тогда, так и сейчас» [6, с. 67].

Не являясь классической красавицей, Элис Фресслинд обладала хорошей фигурой; в ее облике присутствовали подкупающие зрителей миловидность и очарование. Голос Элис не был сильным, но звучал чисто и мелодично, пела ли она или декламировала [13].

Критики отмечали в спектакле важную воспитательную функцию, что продолжало традиции классицизма. Постоянство как девиз главной

героини был созвучен непреходящим ценностям, актуальным в современном авантюрном и меняющемся мире. Важно было, что в финале Золушка вознаграждалась за свои добродетели, обретая принца [2, с. 43].

Золушка в исполнении Фресслинд воспринималась как воплощение самой женственности. Согласно шведскому историку театра Георгу Нурдесвану, непринужденно душевное и сердечное в ее актерской игре казалось возвышающим и очаровательным [9, с. 124]. «Детская невинность, естественность и доброта, которые писатель вложил в характер и личность Золушки, одушевляют каждую черточку игры мадемуазель Фресслинд, каждое слово, которое она произносит своим мягким, звучным голосом, и каждую песню, которая, кажется, слетает не просто с губ, а из чистого, невинного сердца, которое достойно любви, что вместе с полученной наградой так красиво изображено в этой пьесе», – писал датский историк и театральный деятель Кристиан Мольбек после своего посещения Швеции в 1812 г., когда он увидел «Золушку». Мольбек также хвалил обворожительную манеру молодой актрисы изображать превращение Золушки в принцессу и далее пробуждение, когда дома она снова становится угнетенной рабыней [9, с. 124].

Еще один критик из «Полифема» в восторге писал: «Вы чувствуете глубочайшее сострадание к ее судьбе, страдаете вместе с ней, и вас охватывает живейшее желание освободить ее от тиранов». И далее рецензент продолжал, что романс главной героини, содержащий строки: «И все же Господь, должно быть, оградит от бед бедную маленькую Золушку», «производит сильное впечатление на зрителя, внушает священный трепет – вы так и ждете, что ангелы спустятся, чтобы взять ее под их небесную защиту, а в качестве принцессы она предстает в блеске естественного благородства и без намека на высокомерие» [9, с. 124–125] (рис. 3).

В основе «Золушки» лежала столь ясная и убедительная мораль, что спектакль, казалось, был защищен от каких-либо порицаний. Однако он спрово-

цировал бурную полемику в прессе, что, впрочем, только усилило интерес к представлению, ставшему в то время самым посещаемым в Стокгольме.

Кристиан Мольбек, уже цитируемый ранее, писал о «Золушке»: «Здесь человек забывает спросить: это Искусство или Природа?» [6, с. 67]. Именно этот вопрос, еще до того, как его ясно сформулировал датчанин, стал ключевым в разгоревшейся полемике о спектакле. Вскоре после премьеры, когда восторги по поводу таланта и игры молодой актрисы, с которой



Рис. 3. Фресслинд в роли Золушки. 1811 г. Из книги Нильса Персонне «Шведский театр». Т. 3 (1915)

связывали будущее шведского театра, несколько поутихли, театральные критики начали задаваться вопросом, был ли успех спектакля связан с природными данными Элис Фресслинд, или же причиной тому было художественное исполнение, ее актерское мастерство. Молодой, красивой, наивной и несколько неловкой, как того и требовала роль, ей особенно не нужно было играть, а только оставаться собой на сцене, – такое мнение высказал анонимный автор из «Журнала для литературы и театра». В своих рассуждениях он шел дальше, утверждая, что если актриса была бы опытной и владела бы большим мастерством, то роль удалась бы ей хуже. Другими словами, Элис преуспела в роли Золушки только потому, что не была хорошей актрисой. Более того, некоторые авторы утверждали, что превращение в принцессу у нее не получилось, так как в ее игре не было должного величия. Другие рецензенты спорили с этим мнением и утверждали, что и наивность, и красота тоже требуют художественного обрамления, на что «Журнал для литературы и театра» извинился и признал факт того, что госпожа Фресслинд играет лучше от спектакля к спектаклю [6, с. 68]. Вместо Фресслинд журнал принялся критиковать Обергссона в роли принца за его чересчур страстные и провокационные объятия Золушки и отсутствие декорума, подходящего высокому положению его персонажа. В том, что одни и те же критики воспевали непритязательность и естественность Золушки и требовали помпезной декоративности в роли благородного принца, можно усмотреть некое противоречие [2, с. 44].

Подобное противоречие объясняется сменой эпох – переходом от строгого и абстрактного классицистского стиля актерской игры к тому, что воплотила, возможно не вполне совершенно, на сцене Фресслинд и что впоследствии разовьется в свободное, эмоциональное и экспрессивное существование на сцене романтических актеров. Не случайно, что естественность, наивность и чувствительность, за которые, собственно говоря, Шёльдебранд и отдал роль Золушки Элис Фресслинд, вызвали одобрение критиков, разделявших взгляды фосфористов – шведских литераторов-романтиков⁵. Журнал «Полифем», как отмечалось ранее, идейно близкий романтизму, писал, что триумф Фресслинд был триумфом природы [2, с. 44].

«Золушка» просуществовала в репертуаре Оперы 20 лет. Элис Фресслинд сыграла главную партию 70 раз, и никто из ее последовательниц не превзошел ее успеха. Золушка стала лучшей ролью Фресслинд, однако актриса оказалась пленницей этой роли: на протяжении 30-летней творческой деятельности она играла исключительно роли невинных девушек, хитроумных служанок и добродетельных матерей [6, с. 68]. Даже в зрелом возрасте Элис Фресслинд сохранила присущие ей юность и миловидность и излучала легкую наивность [13]. Из-за закрепившегося за ней амплуа она так и не смогла добиться успеха таких актрис-современниц, как, например, уже упомянутая выше шведская оперная певица Женни Линд.

⁵ Название «фосфористы» пошло от издаваемого в Упсале журнала «Фосфор», вокруг которого объединились шведские литераторы-романтики.

Спектакль «Золушка» и игра в нем Элис Фресслинд ознаменовали движение шведского театра в сторону романтизма, во многом предвосхищенного жанром мелодрамы. Если посмотреть шире, то можно протянуть ниточку и к появлению в театре фигуры режиссера как следствие возникновения новой театральной эстетики. Первый шведский режиссер появится в Королевском театре в 20-е гг. XIX в. Им станет Густав Лагербельке, занимавший должность руководителя театра с 1823 по 1827 г. и осуществивший окончательный переход от классицизма XVIII в. к романтическому спектаклю. Однако эта тема заслуживает отдельной статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. 400 с.
2. Nordin Hennel I. Åter till Operan. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 33–54.
3. Мокульский С. Мещанская драма конца XVIII в. // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 2. М., 1957. С. 504–519.
4. Nordin Hennel I., Lagerroth U.-B. Nystart på Arsenalen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 13–28.
5. Финкельштейн Е., Левбарг Л. Театр периода Консульства и Империи // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 3. М., 1963. С. 102–124.
6. Sauter W. Kungliga Teatern 1811 – en premiär med för- och efterspel. In: Teateri Sverige. Södertälje: Fingraf tryckeri, 2004. S. 65–69.
7. Skjöldebrand A. F. Excellensen Grefve A. F. Skjöldebrands Memoarer, 4. Stockholm: Geber, 1904. 255 s.
8. Personne N. Svenska teatern: några anteckningar. 3, Under Karl Johanstiden: 1810–1818. Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1915. 192 s.
9. Nordensvan G. Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. 1. Stockholm: Bonnier, 1917. 370 s.
10. Bergman, G. M. Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern. Academisk avhandling: Stockholm Univ. Stockholm: Norstedt, 1946. 420 s.

REFERENCES

1. Melin J., Johansson A., Hedenborg S. *Istoria Shvetsii* [The History of Sweden]. Moscow: Ves Mir Publ., 2002. 400 p.
2. Nordin Hennel, I. Åter till Operan. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 33–54.
3. Mokulskii S. *Meshchanskaia drama k. XVIII v.* [Bourgeois drama at the end of the 18th century]. In: *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 t.* [History of Western European Theatre in 8 vols.]. Vol. II. Moscow, 1957, pp. 504–519.
4. Nordin Hennel, I., Lagerroth U.-B. Nystart på Arsenalen. In: Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 13–28.
5. Finkelshtein E., Levbarg L. *Teatr perioda Konsulstva i Imperii* [Theatre of the period of Consulate and Empire]. In: *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 t.* [History of Western European Theatre in 8 vols.]. Vol. III. Moscow, 1963, pp. 102–124.
6. Sauter W. Kungliga Teatern 1811 – en premiär med för- och efterspel. In: Teateri Sverige. Södertälje: Fingraf tryckeri, 2004, s. 65–69.
7. Skjöldebrand, A. F. Excellensen Grefve A. F. Skjöldebrands Memoarer, 4. Stockholm: Geber, 1904, 255 s.
8. Personne N. Svenska teatern: några anteckningar. 3, Under Karl Johanstiden: 1810–1818. Stockholm: Wahlström&Widstrand, 1915, 192 s.

11. *Nordin Hennel, I. Mod och Försakelse: Livs-och yrkesbetingelser för KongligTheaterns skådespelerskor 1813 – 1863.* Stockholm: Gidlund, 1997. 488 s.
12. *Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre.* Cambridge, 1996. 384 p.
13. *Ohlsson H. Christina Elisabeth (Elise) Frösslind.* URL: www.skbl.se/sv/artikel/EliseFrosslind, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, retrieved 2019-06-28.
9. *Nordensvan G. Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. 1.* Stockholm: Bonnier, 1917, 370 s.
10. *Bergman, G. M. Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern.* Akademisk avhandling: Stockholm Univ. Stockholm: Norstedt, 1946, 420 s.
11. *Nordin Hennel, I. Mod och Försakelse: Livs-och yrkesbetingelser för KongligTheaterns skådespelerskor 1813 – 1863.* Stockholm: Gidlund, 1997, 488 s.
12. *Marker J. F., Marker L.-L. A History of Scandinavian Theatre.* Cambridge, 1996, 384 p.
13. *Ohlsson H. Christina Elisabeth (Elise) Frösslind.* Available from: www.skbl.se/sv/artikel/EliseFrosslind, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, retrieved 2019-06-28.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru
 ORCID: 0000-0001-5207-2004

Берлова М. С. «Золушка» Николо Изуара и Шарля Этъенна: спектакль-предвестник шведского романтизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 8 – 21.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21

ABOUT THE AUTHOR

Maria Berlova – *PhD in Theatre Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.*
E-mail: mashaberlova@yandex.ru
 ORCID: 0000-0001-5207-2004

Berlova M. S. «Cinderella» by Nicolas Isouard and Charles Etienne: A Harbinger of the Swedish Romanticism. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 3, pp. 8 – 21.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21

М. В. СТРОГАНОВ

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН,
Российский государственный
университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Россия

MIKHAIL STROGANOV

A. M. Gorky Institute
of World Literature of the Russian
Academy of Sciences,
The Kosygin State University
of Russia,
Moscow, Russia

«КАСКАДНЫЙ МИР» В РОССИИ 1860–1870-х гг. ШКОЛА ЭСТЕТИКИ, ШКОЛА ЖИЗНИ

АННОТАЦИЯ

Массовая культура – не произвольный выбор, а неизбежное порождение индустриального общества. «Легкий» музыкальный театр всегда заострял внимание на новых социальных и эстетических вопросах. Репертуар и сценическое поведение французских примадонн и шансонеток, которые работали в России: О. Девериа, Б. Обри, Альфонсина, Б. Гандон, А. Жюдик, Л. Филиппо, М. Лафуркад, Кадуджа, – привлекли особое внимание М. Е. Салтыкова-Щедрина. Зритель XIX в. воспринимал тело актрисы не как театральное, а как собственно женское, открытые части тела манифестировали женщину не как носительницу определенным образом эстетизированного тела, а как женщину публичную. Зритель ждал, что тело актрисы заговорит с ним на привычном для него языке прикровенной непристойности, а актрисы предлагали откровенный разговор о запретных темах. Девериа играла в драме А. Дюма-сына «Господин Альфонс», которая дала имя всем альфонсам мира. В России второй половины XIX в. содержанок называли альфонсинками и подвергали актрис судебным преследованиям за новую репрезентацию театрального тела. Репертуар певиц тесно связан с процессами женской эмансипации, актуальными в середине XIX в. В песнях «каскадного мира» женщина претендует на те социальные роли, которые закрепились

“THE CASCADING WORLD” IN RUSSIA, 1860–1870s. THE SCHOOL OF ESTHETICS, THE SCHOOL OF LIFE

ABSTRACT

Popular culture is not a random choice but an inevitable product of the industrial society. “Light” music theatre has always drawn attention to the new social and aesthetic issues. M. E. Saltykov-Shchedrin was especially interested in the repertoire and stage behaviour of the French prima donnas and singers, who worked in Russia: O. Deveria, B. Obri, Alfonsina, B. Gadon, A. Judique, L. Filippo, M. Lafurkad, Kadudga. The 19th century audience has perceived the actresses’ bodies not as a theatre element but as a female body. The uncovered body parts manifested the woman not as an actress who has an aestheticized body but as a public woman. The audience waited when the actress female body will speak to them in a usual language of indecent candor. While actresses suggested only a frank conversation on forbidden topics. Ms. Deveria played in the drama by A. Dumas-son “Monsieur Alphonse”. It gave the name to all the alphonshes in the world. In Russian second half of the 19th century kept women were called alphonshines and thus exposed them to the prosecution for the new representation of theatre body. The female singers’ repertoire is closely related to the processes of female emancipation, which were urgent in the middle of the 19th century. In the songs of “the cascade world” the woman claims to the social roles that belonged to men only. The notorious frivolity was the inevitable companion of emancipation.

за мужчинами. Пресловутая фривольность была неизбежной спутницей эмансипации. Опошление больших социальных идей при усвоении их массовым сознанием неизбежно. Но социальные идеи рождаются не только для блага интеллектуальной элиты, способной сохранить их во всей чистоте, но и для тех, кто воспримет их только как похабное тело, фривольный жест и равноправие в сальностях.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральное тело, эмансипация, оперетта, эстрада, О. Деверия, Альфонсина, Б. Гандон, Л. Филиппо, М. Лафуркад, М. Е. Салтыков-Щедрин.

The vulgarization of vital social ideas is inevitable, when they are assimilated by the mass consciousness. However, the social ideas arise not only for the good of the intellectual elite, that can keep them in all purity. They also belong to those who can perceive them only as an obscene body, a frivolous gesture and equality in greed.

KEYWORDS: theatre body, emancipation, operetta, estrada, O. Deveria, Alfonsina, B. Gandon, L. Filippo, M. Lafurkad, M. E. Saltykov-Shchedrin.

Эта тема родилась из моих занятий творчеством М. Е. Салтыкова, с одной стороны, а с другой – из моего понимания массовой культуры как неизбежного явления индустриального и постиндустриального общества. Читая сочинения Салтыкова, нельзя было не заметить, что он чаще, чем кто-либо другой из современных ему писателей, тщательно фиксировал в своих сочинениях многие проявления массовой культуры, и в том числе музыкальный театр. Кроме того, бросалось в глаза, что никто из исследователей не обращал внимания на этот вопрос. Ригоризм Салтыкова понятен; для него имена опереточных актрис, многие из которых сейчас никому неизвестны, характеризуют уровень петербургских «культурных людей». В «Дневнике провинциала в Петербурге» он пишет: «А в настоящем... жуируем! Гандон, Ловатó, Шнейдер...» [1, т. 10, с. 282]¹ (рис. 1). Но ригоризм современного исследователя, который и не такое видал и тем не менее старательно бережется от этой темы, как от коронавируса, вызывает недоумение.

Следует признать, что Салтыков и сам очень многому научился у этих певичек. Все помнят, что он называл мужчин, которые вели развратный (и в политическом, и в общественном смысле) образ жизни, кокодесами. Однако не все учитывают, что Салтыков не придумал его, а заимствовал у того же «каскадного мира»². В частности, в песенке «Faut avaler ça» («Надо это проглотить») из репертуара Марии Лафуркад или Анны Жюдик мы находим такую строфу:

1 Курсив в цитатах из произведений Салтыкова принадлежит автору статьи.

2 Многие шансонетки опубликованы в двуязычном издании «Каскадный мир: Сборник французских шансонеток...» [2]. Это издание за отсутствием аналогичных проектов имеет огромную культурную ценность, и поэтому мы будем постоянно обращаться к нему. Чтобы понять значение «Каскадного мира» достаточно сравнить его с другим аналогичным изданием «Каскадные брызги: Куплеты» [3]. Как видим, оно очень невелико по объему, и в нем даны только переводы, что не позволяет идентифицировать тексты, которые исполнительницы пели, разумеется, на французском языке.

Jusqu'ici tout ça n'est pas rose:
 Dieu sait quand nous serons au bout!
 L'homme est pour sûr, un pas grand chose
 Disons mieux! c'est un rien du tout.
 Un cocodès en redingotte,
 Un cerve<au> coiffé d'un gibou!
 On ne fait plus que d'la canilotte
 Je ne vois l'complet que l'omnibus.
 Le vin est tiré faut l'boirej
 C'est la morale de l'histoire!
 Et voila, et voila
 Faut avaler ça. [2, с. 22]

Мне отрады ни в чем не видать,
 Что желала, в том вижу не то,
 А мужчина, по правде сказать, –
 Это хлыщ!.. это черт знает что!
 Мы всего от него ждять должны,
 Счастья полного нет в наши дни,
 Всё неполно, на свете полны
 Могут быть дилижансы одни...
 Итак, не медля пить должно,
 Когда откупорят вино.
 Так и быть! так и быть!
 Надо проглотить! [2, с. 23]

Музыкальный театр является одним из самых органичных явлений человеческой культуры. Ничем иным не объяснишь его столь упорное существование со времен Эсхила, у которого Хор – это не нечто условное, а реальный хор, который поет вслед за своим предводителем (солистом) строфы и антистрофы (собственно говоря, песни из двух куплетов) и эподы (песни из одного куплета) и при этом еще приплясывает (поскольку древнегреческое *στροφή* означает 'поворот', строфа поется, когда хор идет в одну сторону, а антистрофа – когда в другую). Это до нас не дошла музыка, которая

сопровождала древнегреческую трагедию, и мы по привычке воспринимаем Софокла и Еврипида как писателей. На самом же деле Эсхил, Софокл, Еврипид были сочинителями музыкально-драматических произведений. (Специалисты, конечно, знают, музыкальную природу античного театра, но до студентов, изучающих античную литературу, это знание уже не доходит.) Традиция музыкально-драматического театра дошла до нашего времени во всей своей чистоте и прозрачности. И если музыкальный театр так нужен человечеству, то исследователь не имеет права ригористично отказываться от изучения всех его разновидностей.

Музыкальный театр середины XIX в. знал две оперы: высокую, серьезную и низкую, массовую. Название массовой оперы было



Рис. 1. Авантитул книги «Каскадный мир». 1873 г.

неустойчивым. Один только Ж. Оффенбах называл свои произведения комическими операми (опера-комик), операми-буфф (оперетт-буфф, опера-буффон, опера-буфф феерия), операми-феериями, музыкальными буффонадами и еще 13 разными «жанровыми» обозначениями. В итоге закрепилась *оперетта*, и мы будем пользоваться этим термином, понимая всю его условность, ведь применяем же мы термин *мюзикл* и к «Шелковым чулкам», и к «Звезде и смерти Хоакино Мурьеты», и к «Волосам». Монополия на оперетту принадлежала Франции, французская школа дала образцы каскадного исполнительства для всего мира, и не удивительно, что российский зритель второй половины XIX в. с ума сходил от французских шансонеток. Говоря о французских певицах, мы вынужденно оставим за пределами статьи Г. Шнейдер, потому что она, принадлежа к тому же направлению, что и другие исполнительницы, скорее работала в жанре, но не была порождением жанра (к тому же мы уже посвятили ей специальную статью [4]).

Оперетту ставили в Петербурге в двух театрах: французская труппа – на Михайловском, русская – в Александринке (последний театр не наша основная тема, но мы будем упоминать и его). А фрагменты из оперетт и опереточные куплеты процветали в театрах эстрадного типа: открытый В. Н. Егарёвым в 1864 г. Русский семейный сад (иначе Демидов сад, Демидрон), театр Искусственных минеральных вод Излера, театр «Буфф» В. К. Берга и театр «Русского трактира» на Крестовском острове. При всем сходстве опереточного куплета и шансонетки их различия отразились в судьбах и восприятии их исполнительниц. Дело не в том, что одни были получше, а другие похуже – все они были эстрадными певицами своего времени. Дело в том, что жанры были различны.

1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ТЕЛО

Одной из первых французских актрис, которые играли в водевилях и комедиях на Михайловском театре в Петербурге, была Огюстина Девериа́ (Devéria)³. Она дебютировала в ролях Общественного мнения и Венеры в оперетте Оффенбаха «Орфей в аду» еще до открытия Михайловского театра после ремонта, на сцене Большого театра в 1859–1860 гг., но «на первый раз она обратила на себя внимание только красотой» [8, с. 155]. В сезон 1860–1861 гг. разразился скандал: отец Девериа обвинил ее партнера и учителя Бертона в том, что тот «соблазнил его дочь во время урока, и кинулся на соблазнителя с палкою. Насилу их разняли. Главный режиссер Пейссар, не ладивший с Бертоном, тотчас донес о происшествии по начальству, хотя дело можно было покончить домашним образом любовною сделкою, – и затем последовало решение о высылке

3 О Девериа см. скурые упоминания: [5, с. 219–225]. Биографические сведения об О. Девериа практически отсутствуют, поэтому есть смысл сообщить, что она, возможно, была родственницей французского эротического графика Ашиля Девериа (Achille J.-J.-M. Devéria, 06.02.1800, Париж – 23.12.1857, там же).

Дон Жуана за границу» [6, с. 155]. Из этого следует, что Девериа была действительно молода, раз она приехала в Петербург вместе с отцом. Кроме того, похоже, что она и ее отец использовали этот случай, чтобы выслужиться перед администрацией и сохранить место. Поэтому Девериа, девица со странной репутацией, продолжала выступать на сцене Михайловского театра. В сезон 1863 – 1864 гг. она начала играть вторые по значению роли [6, с. 157].

Особенный успех она имела в главной роли в оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена», премьера которой состоялась 9 апреля 1866 г., в ее бенефис. Девериа играла свою роль, как писал современник, с «беззастенчивостью, свойственной чистокровной парижской коколке» [7, с. 343]. А другой свидетельствовал: «Как сама пьеса, так и Девериа решительно свели с ума весь Петербург. На всех углах старички и молодежь распевали: “Sing, la-la Bu, qui s’avance, Part pour la Grète, Il me faut de l’amour, n’en fût il plus au monde”. Оперетка выдержала 32 представления сряду; фурор был неописанный» [6, с. 158]. А. И. Вольф приводит четыре цитаты (иногда неточные) из оперетты: “Et tsing, tsing, balaboum, balaboum” – Великий авгур / Парис; “Le Roi barbu qui s’avance” – Орест, Хор; “Partir / pars pour la Grète” – Менелай, Хор; “Il nous faut de l’amour, n’en fût il plus au monde” – Елена [8, р. 36; вариант: р. 46]. В. П. Буренин иронизировал: «Это самая великая артистка из всех, какие только существуют в наши дни. Правда, что сфера ее таланта не особенно обширна – именно, она ограничивается только канканными и, если можно так выразиться, будуарными чувствами, но зато в этой сфере она велика как никто. Выражение означенных чувств у m-lle Девериа простирается до гениального пафоса. <...> Я, с своей стороны, прославлю m-lle Девериа, несмотря на то, что она выражает, может быть, только одно чувство и даже не чувство, а, скорее, ощущение» [9, с. 2]. Ему вторил П. П. Гнедич: «Говорили у нас, что французский Михайловский театр конкурирует с самой “Comedie Francaise”. Увы! И там появилась Девериа, показала публике свои ляжки в трико, а грудь и спину в натуральном виде и затмила всех прежних исполнительниц французской сцены» [10, с. 138]. Салтыков упоминает Девериа в очерке «Легковесные» из цикла «Признаки времени» (1868), говоря о молодых, подающих надежды чиновниках: «Загляните в Михайловский театр во время представления “La Belle Hèlène” – как они стонут, как плещут руками, как визжат при малейшем неосторожном движении, обнажающем корпус г-жи Девериа! Кто эти “они”? Это они, это строители нашего будущего!» [11, с. 53 – 54] (рис. 2).

Мы видим, что главная претензия, главное обличение в адрес Девериа касается ее театрального тела. Тело, обтянутое в трико, театралы уже видели в тогдашнем балете. И хотя юбки балерин были еще по колено, при подъеме ноги естественно открывалось и бедро. Но это не становилось значимым жестом. Новаторство Девериа на петербургской сцене состояло в том, что она превратила произвольное и не знаковое движение в сознательный и значимый жест: «показала публике свои ляжки в трико, а грудь и спину

в натуральном виде» и именно этим «затмила всех прежних исполнительниц французской сцены». Салтыков иронизирует, говоря о «малейшем неосторожном движении, обнажающем корпус г-жи Девериа», поскольку движения эти были вполне сознательны, а игра актрисы состояла в умелой демонстрации своего театрального тела.

Однако тело актрисы воспринималось не как театральное, а как собственно женское. И в таком случае Девериа воспринималась не как носительница определенным образом эстетизированного тела, а как публичная женщина. Поэтому в очерке «Хищники» из того же цикла «Признаки времени» Салтыков рассказывает, как Феденька Козелков предлагал съесть всех обывателей, а когда они закончатся, есть друг друга. Оппонент Феденьки ставит ему каверзный вопрос: «Глупенький!

да ты предположи, что этот оставшийся – ты! Что ж ты делать будешь? ведь ты всех переешь, ты даже Деверию съешь – куда же ты денешься?» Феденька согласился, что «было бы более нежели прискорбно», если бы кто-нибудь «был вынужден на такую печальную и радикальную меру», как «как съесть Деверию», и находит выход – «распложение» «нигилистов, коммунистов... даже сепаратистов! лишь бы было съедобное!» Но рассказчик волнуется: «Что, если наступит такая минута, когда на всём земном шаре останется только один хищник сам-друг с г-жою Деверия?» [11, с. 144, 145]. Русифицированная и склоняемая фамилия актрисы Девериа отражает низменное, телесное восприятие ее массовым сознанием. И, видимо, вслед за Салтыковым П. Д. Боборыкин в романе «Жертва вечерняя» (1868) неоднократно упоминал Девериа именно таким образом: «Мне очень досадно, что я не в Михайловском театре. Девериа должна нынче канканировать»; «Подождать недельку, а там начнутся живые картины в Михайловском театре. Вот уж можно сказать: великопостные удовольствия. <...> В церквах звон; а Девериа в первое же воскресенье явится какой-нибудь нимфой с одним бантом, *roue tout désoe* <вот и вся одежда>» [12, с. 29, 143]. Завершается этот процесс в «Господах ташкентцах» Салтыкова, в главе «Ташкентцы приготовительного класса. Параллель третья» (1872), где имя собственное становится нарицательным обозначением содержанки: офицер Отпетый



Рис. 2. О. Девериа в роли Елены.
Карикатура



Рис. 3. О. Девериа. 1865 г.

Прекрасною Еленой и наделали ради ее много долгов». На ее место была приглашена «не очень молодая, не очень красивая, не очень талантливая, одним словом, мало способная расшевелить и раскошелить современных митрофанушек» Бланш Обри [6, с. 159]. Однако вряд ли театр стал бы отказываться от коммерческого успеха. Вполне возможно, что сама Девериа решила вернуться в Париж, где она продолжила играть на драматической сцене.

Для понимания проблемы театрального тела весьма показательна история, которая случилась с артисткой Александринского театра Верой Александровной Лядовой (15.03.1839–05.04.1870), которая была первой исполнительницей заглавной роли в оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена» (премьера 18 октября 1868 г.; 42 представления в первый сезон). Как писал журналист-современник, «г-жа Лядова в роли Елены была прелестна, красота, соединенная с грацией, приятный серебристый голосок, соединенный с бойкою и развязною игрою, – всё это вызывало нескончаемую бурю аплодисментов... Вообще русская Елена не только не ниже, но даже выше прославившейся Девериа» [14]. Лядова учла опыт Девериа; ее Елена была почти респектабельна: «“Прекрасную Елену” она играла отнюдь не развратной бабенкой, которая, всё сваливая на Венеру, не прочь от подвернувшегося Париса. Лядова

«такую “деверию” завел, что вся кавалерия смотрит да зубами щелкает» [1, с. 198]; «...какой у них аукцион насчет этих деверий-камелий идет!» [1, с. 202]. Именно это имел в виду Н. К. Михайловский, когда писал в статье «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» (Отечественные записки. 1871. № 10):

«Вы, может быть, даже сочувствовали тому фельетонисту, который употребил слово “деверии” для обозначения едва ли не публичных женщин» (13, стлб. 396–397) (рис. 3).

Конечно, *деверий-камелий* звучит оскорбительно, но в 1872 г. Девериа в России уже не было, и суждений этих слышать она уже не могла. В свой бенефис 10 ноября 1868 г. она сыграла роль Тото в пьесе “Le chateau a Toto”, однако ангажемент ее на следующий год не был продлен. А. И. Вольф утвердительно писал, что «об удалении ее из Петербурга хлопотали родители некоторых юношей, которые сильно увлекались

изображала спартанскую царицу глубоко религиозной женщиной. Первая молитва к Венере дышала верой, ария «Кувырком» – покорностью року, а лучшая в роли ария последнего акта – «Я клянусь, что ваш упрек напрасен» – глупо-отчаянием. Крылов Виктор, переведивший либретто с французского, не передал основного авторского замысла: Елена должна исполнить веление неба и отдаться Парису. Лядова поправляла переводчика в этом отношении» [15, с. 45]. Существовало, впрочем, и прямо противоположное мнение, и А. С. Суворин писал в открытом письме к Лядовой: «Материал “Прекрасной Елены” совсем особенный и превосходно был разработан г-жой Девериа. Вы изучили ее до малейших подробностей и внесли в исполнение роли будто бы нечто свое, большую скромность, даже наивность – так, по крайней мере, говорят некоторые. Но я не разделяю этого мнения: у вас просто не хватило ни пикантности, ни смелости, ни живости, ни разнообразия, которые отличали игру г-жи Девериа» [16, с. 271–272] (см. также: [17]). Воспоминания об этом соперничестве еще долго были живы в народе, и в «Господах Головлевых» Салтыкова герои говорят о «Прекрасной Елене» и об арии “Cas-ca-ader” в исполнении французской певицы Лотар. Героиня замечает: «У нас давеча доктор всё «кувырком» пел». Собеседник отвечает: ««Кувырком» – это покойная Лядова. . . вот, кузина, прелесть-то была! Когда умерла, так тысячи две человек за гробом шли. . . думали, что революция будет!» [18, с. 84]. Речь идет об одной и той же арии на французском и русском языке.

Однако из рекламных целей Лядова со своими партнерами Н. Ф. Сазоновым (Парис) и С. Я. Марковецким (Менелай) сделала несколько фотографий в костюмах из спектакля (рис. 4). В этих застывших позах нужно было



Рис. 4. В. Лядова и Н. Сазонов. Фотограф К. Бергамаско. 1868 г.

передать характеры и отношения персонажей, поэтому позы героев фотографии оказались намного откровеннее, чем те, которые актеры принимали во время игры на сцене. Фотограф Карл Бергамаско вывесил эти две фотографии в витрине своего заведения на Невском проспекте, и поклонники Лядовой охотно раскупили их. Однако А. С. Суворин счел их «непристойными» и напечатал 17 ноября 1868 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» открытое письмо актрисе: «Вы сидите на кресле; г. Сазонов на коленях перед вами и вас обнимает, придав своему лицу то выражение, которое бывает у мужчин в некоторые моменты; особенность этой группы та, что вы обнажили свою, совсем неграциозную, ногу выше колена, тогда как на сцене вы этого не делаете. У вас хватило смелости сделать это у фотографа, г. Бергамаско, и не хватает ее для воспроизведения на сцене. Вторая группа изображает ту сцену, когда Менелай застает свою Елену с Парисом *en flagrant délit* <в момент преступления>. Г. Сазонов держит вас в своих объятиях, и если б я написал здесь, как он держит, как расположены его руки по вашему стану, то редактор “СПб. ведомостей”, наверное, вычеркнул бы это место; поэтому я и не распространяюсь, хотя у меня хватило бы смелости и искусства на описание этого положения, которое, как я опять должен заметить, вы воспроизводите на сцене в более скромном виде, или, лучше сказать, держите г. Сазонова на более скромной ноге» [16, с. 272]. Судя по всему, фотографий было больше. Известна еще одна, на которой Елена в объятиях Париса, который тянется поцеловать ее, отстраняет свое лицо от него. Антиобщественным поведением можно назвать только то, что Елена сидит на коленях постороннего мужчины, а ее нога соблазнительно выглядывает из-под одежды.

После этого обличения другие издания защищали Лядову, поклонники подарили ей в знак своей любви бриллиантовую диадему, а фотографические карточки подорожали в 4 раза. П. П. Гнедич вспоминал: «Самое неприличное у нее – ее фотографические карточки, где она снялась с Парисом в таких позах, которых никогда не позволяла себе на сцене. Это вызвало фарисейское негодование фельетониста “Петербургских ведомостей”, – но во всяком случае она была неизмеримо приличнее Девериа, игравшей эту роль на французской Михайловской сцене. О Шнейдер я уж и не говорю» [15, с. 45].

Скромная Лядова в большей степени устраивает русскую публику и прессу, чем Девериа, Шнейдер и Лотар. Однако Суворин принимает художественную фотографию – образ скромного спектакля – за порнографию. Суворин не учитывает разные степени условности в репрезентации театрального и изобразительного тела. Обнаженную натуру художники писали и в XIX в., но представить ее на театральной сцене было невозможно. Та ситуация, которую изобразил Э. Мане на картине «Завтрак на траве» (1863), на театральной сцене выглядела бы порнографией.

Бланш Обри была, видимо, никакой актрисой и не оставила по себе ни доброго, ни худого слова. Одновременно с ней на Михайловском театре играла Лотар (1863 – 1878), причем играла в основном второстепенные роли, например, в сезон 1866–1867 гг. в «Прекрасной Елене» Оффенбаха

она исполнила роль Ореста [6, с. 158]. Однако Салтыков упомянул ее дважды. В «Господах Головлевых» (глава «По-родственному», 1875) один из героев говорит, что «мамзель Лотар <...> в «Прекрасной Елене» <...> на театре Елену играет» [18, с. 83]. Эта ошибка очень показательна: Лотар не играла первые роли, но была всё же более яркой актрисой, чем Обри. Второй раз Салтыков упоминает ее вместе с другими актрисами каскадного репертуара в «Помпадурах и помпадуршах» (очерк «Зиждитель», 1874), рассказывая, как молодой петербургский чиновник добился губернаторского места: «Не имея за себя ни громких воспоминаний о совместном посещении заведения искусственных минеральных вод, ни недавних впечатлений совместного собутыльничества у Дюссо, без малейшего посредничества Камиль де Лион, Лотар или Бланш Вилэн, просто, естественно явился он на суд – и сейчас же сделался героем дня» [6, с. 204]. Весьма показательно то, что пишет о финале ее театральной карьеры А. И. Вольф: «Лотар, потолстевши и разбогатевши, оставила окончательно сцену и сделалась рептьёршею» [6, с. 165]. В России Михайловский театр был государственным, и все новые явления контролировались государственными структурами. Даже знаменитые гастролы Г. Шнейдер зимой 1871–1872 гг. состоялись в театре Буфф. Авангард театрального тела переместился в России в эстрадный театр.

В 1869 году в Петербурге появились две другие актрисы и певицы, которые уверенно двинули дело Девериа вперед. Первой из них была Альфонсина (Alphonsine) – под этим псевдонимом выступала Жанна Бенуа (Benoît, Benoist, Fleury, 1829–10.07.1883, Париж, кладбище Пер-Лашез), о которой сохранилось гораздо больше биографических сведений (главным источником биографических сведений об Альфонсине служит ее некролог [19]; см. также: [20]). Дебютировала Альфонсина в Париже в театре «Жимназ» в возрасте пяти лет. Известны ее сценические костюмы в ролях Пупонетты в спектакле «Семь чудес света» (А. Ф. д'Эннери, музыка И. Гондуа, 1853; сохранилось ее изображение в костюме этой роли (рис. 5)), принцессы Кастиорины в спектакле «Les 500 diables» («500 дьяволов»;



Рис. 5. Альфонсина в роли Пупонетты в оперетте «Семь чудес света» (А. Ф. д'Эннери, музыка И. Гондуа, 1853 г., театр у ворот св. Мартена)

Дюмануа и А. Ф. д'Эннери, Théâtre de la Gaité, 1854; сохранились ее изображения в костюмах этой роли); играла она в пьесе с характерным названием "Voilà l'plaisir mesdames!" («Это женское удовольствие!»; Théâtre des Délassements-Comiques, Д. д'Арк). В 1856 году она вышла замуж за художника Victor Margaine (1833 — 1878), но брак их был, видимо, вполне богемным, поскольку в Россию она приезжала одна. В театре «Варьете» Альфонсина выступала в главных ролях в пьесах "Les Amours de Cléopâtre" («Любови Клеопатры»), "Les bibelots du diable" («Безделушки дьявола» Ш.-Т. Коньяр и Л.-Ф. Клервилль, 1858), "L'Infortunée Caroline" («Несчастливая Каролина»; Т. Баррьер, 1863), "L'homme n'est pas parfait" («Человек несовершенен»; Ламберт-Тибуст, 1864). Одна песенка из ее репертуара «Африканец Музалабабалу» была опубликована вместе с нотами, что также свидетельствует о ее популярности [21].

Как можно вычислить по упоминаемым в биографии Альфонсины датам, с 1869 по 1872 г. она работала в России, а по возвращении в Париж выступала в драматических ролях в театре «Жимназ»: "Monsieur Alphonse" («Господин Альфонс»; А. Дюма-сын, 1873), а в театре «Ренессанс» играла в опереттах "Giroflé-Girofla" («Жирофле-Жирофля»; Ш. Лекок, Э. Летерье и А. Ванлу, 1874), "La petite mariée" («Маленькая невеста»; Ш. Лекок, Э. Летерье и А. Ванлу, 1875), "La Reine indigo" («Индиго и сорок разбойников»; И. Штраус-сын, А. Жем и В. Вилдер, 1875). Она вела обычную жизнь и окончила дни вполне состоятельной вдовой. Известны ее письма к писателю-радикалу Виктору Гюго и к шефу французской криминальной полиции (Сюртэ) Гюставу Масэ [22].

В России Альфонсина играла в Петербурге на театре «Буфф» с 1869 г., с момента его основания [23, с. 627]. Видимо, именно с этой целью она и приехала в Петербург. А в Русском семейном саду она пела невероятно популярную песенку «У нас есть то, чего бы вы хотели» [23, с. 617], текст которой нам не удалось, к сожалению, разыскать. Но то ли она не сошлась характерами с антрепренерами, то ли ей захотелось самостоятельности, однако к концу лета 1871 г., согласно воспоминаниям В. Н. Давыдова, «приехала в Саратов какая-то еще Альфонсина с труппой парижского театра. Развязные французские артисты, вероятно, полагали, что русские дикари ничего не видели, и спустя рукава пели скабрзные куплеты, направленные танцами, но никакого успеха не имели и принуждены были быстро оставить Саратов» [24, с. 77–89]. Возможно, актеры-французы и халтурили на провинциальной сцене, рассматривая эту летнюю гастроль как временную работу, но пели они те куплеты, которые были в их репертуаре, и ничего нового специально для Саратова не разучивали. И в том же 1871 г. и, видимо, с той же труппой, что и в Саратове, Альфонсина открыла свой театр в Москве на Поварской улице, в котором ставила оперетты. Поначалу ее расчет оправдал себя, и петербургский журнал «Сияние» в 1872 г. писал: «Посмотрите, какие лавры пожинает Альфонсина. А ведь, ей-Богу, за такое исполнение буффонад, каким

она угощает московскую публику, в Париже двух сантимов не дали бы... И нельзя сказать, чтобы москвичи не понимали всей несостоятельности театрала Альфонсины, – нет, – они посещают его для того, чтобы (любимая фраза москвичей) «иметь представление» о всех тех буффонадах, которыми услаждаются Париж, Вена, Берлин, Петербург... Альфонсина, вероятно, поняла это, так как, совершенно оставив в стороне качество, она сильно налегла на количество» (цит. по: [25, с. 307]). Не удивительно, что этот успех был весьма кратковременным: «Театр Альфонсины едва продержался несколько месяцев» [5, с. 239]. Совершенно очевидно, что дела Альфонсины в России не заладились. Она, видимо, была приличной актрисой (и до поездки в Россию, и по возвращении оттуда она вполне успешно играла в Париже), но неудачливым антрепренером.

Салтыков упоминал Альфонсину нечасто. В «Господах ташкентцах», в главе «Ташкентцы приготовительного класса» (1871) он изобразил молодого человека, которого «тайно преследовал образ некоторой Альфонсинки и ее куплет:

A Provins
On récolte des roses
Et du jasmin,
Et beaucoup d'autres choses... («В Провене мы собираем розы и жасмин и многое другое» [1, с. 91]) (рис. 6).

Однако песенку «А Provins» без упоминания Альфонсины герои Салтыкова, представители «чистой» публики, поют еще четыре раза, и до ее приезда в Петербург, и после того, как она уже покинула Россию. Ее поют в 4-м «Письме о провинции» (1868) [26, с. 229]; в незавершенном очерке «В больнице для умалишенных» (1873) [1, с. 596–597]; в главе «В дружеском кругу» их «Благонамеренных речей» (1874) [27, с. 416] и в главе «День прошел – и слава Богу» из книги «В среде умеренности и аккуратности» (1876) [28, с. 147–148]. А у В. В. Крестовского в «Очерках кавалерийской жизни» (1892) этот романс поет одна из актрис провинциального театра [29, с. 14]. Из этого следует, что Альфонсина была не единственной (а возможно, и не первой) исполнительницей этой песенки, однако она стала в ее исполнении столь



Рис. 6. Альфонсина.
Национальная библиотека Франции

популярна, что оказалась связана именно с ее именем. К сожалению, не смотря на эту популярность, текст песенки и нотные издания пока не обнаружены, и мы можем судить о ее содержании лишь исходя из того, что Альфонсина в Париже была весьма известна своими «гнуснейшими двусмысленностями», как писали в своем дневнике 22 декабря 1859 г. братья Гонкуры [30, с. 226].

В главе «Превращение» из «Благонамеренных речей» (1875) Салтыков устами героев толпы дает оценку игры опереточных актрис, основанной на удовлетворении низменных требований толпы: «... жест актрисы никогда не должен давать всё сразу; он должен оставлять желать, должен возбуждать воображение, открывать перед ним перспективы. . . Schneider! Что такое Schneider? – это несколько усовершенствованная Alphonsin – и ничего больше! Она сразу дает всё, она не оставляет моему чувству никакого повода для самодеятельности. . . Je vous demande un peu, si e'est de l'art! <Спрашивается, искусство ли это!>» [27, с. 161 – 162]. Как видим, Альфонсина символизирует нижнюю ступень в иерархии опереточных актрис, где Гортензия Шнейдер обозначает верхнюю ступень. Этот герой толпы справедливо понимает тело актера как особую языковую систему. Но он ждет, что это тело заговорит с ним на привычном для него языке прикровенной непристойности, а французские актрисы освоили уже совершенно новый язык, который можно назвать и откровенной непристойностью, хотя дело не в этом. Различие между прикровенностью и откровенностью оказывается в данном случае совершенно нерелевантно, потому что непристойность всегда непристойность.

И здесь сложно решить, кто исторически более прав: французские актрисы, освоившие новый язык, или Салтыков, придумавший *деверий-камелий*. Это название намекает на «Даму с камелиями» А. Дюма-сына, который (с современной точки зрения) точно поставил вопрос о положении камелии в обществе, как позднее в драме «Господин Альфонс» – вопрос о положении мужчины, находящегося на содержании у женщины. И Девериа, как мы помним, играла в этом спектакле, который и дал имя всем альфонсам мира. Мы не можем однозначно сказать, связано ли было в сознании Салтыкова и его современников имя героя Дюма-сына с Альфонсиной, но в русской культуре второй половины XIX в. закрепилось именование содержанок Альфонсинками. Один высокопоставленный чиновник, герой книги Салтыкова «В среде умеренности и аккуратности» («Господа Молчалины», гл. IV) стремился «своей Альфонсинке удовольствие доставить» [1, т. 12, с. 96]. А потом Альфонсинки появятся в цикле Салтыкова «За рубежом», в «Подростке» Ф. М. Достоевского и у многих других авторов. Борясь за чистоту вкуса, не перегибали ль эти авторы палку?⁴

4 Ср. также у Н. К. Михайловского: «Фауст и Маргарита. Это не Гётевская пара. Это кокодез и кокотка» [13, стлб. 418].

С Альфонсиной успешно могла соперничать только Бланш Гандон (Gandon, в браке Beer, 1847–1890). О ее дебюте в 1867 г. в театре Монпелье газеты писали:

“Marguerite a été remplacée par Mlle Blanch Gandon, une mignonne jeune fille aux allures piquantes qui n’a pas obtenu tout le succès qu’elle était en droit d’attendre d’un public appréciateur comme le nôtre. Ses toilettes excentriques, son chignon impossible et disgracieux ne plaisent pas ici. Du reste, Mme Gandon n’a paru que deux jours; mais, dès qu’elle sera remis d’une légère indisposition qui la force à garder la chambre, elle prendra sa revanche, je me plais à le croire. Alors seulement, je vous donnerai une appréciation plus étendue sur cette jeune chanteuse que est réservée à un bel avenir”.

«На смену Маргарите пришла мадемуазель Бланш Гандон, милая, внешне резкая девушка, которая не достигла тех успехов, которых она могла ждать от такой благодарной аудитории, как наша. Ее эксцентричные туалеты, ее невозможный и неприглядный шignon никого здесь не радуют. Кроме того, мадам Гандон появится только через два дня; но как только она оправится от легкого недомогания, которое заставляет ее не покидать дом, она отомстит, мне хочется верить в это. Только тогда я дам вам более точную оценку этой молодой певицы, которой предназначено светлое будущее» [31, р. 6].

Игравший с Гандон в Лионе актер Паулюс вспоминал ее как актрису «очаровательную и соблазнительную, ценимую франтами Лиона» (Blanche Gandon, mignonne et aguichante, la coqueluche des *gandins* de Lyon) [32, р. 85].

Видимо, не рассчитывая сделать карьеру в Париже, Гандон в 1869 г. приехала в Петербург, где играла в театре Буфф. В числе ее ролей был и Орест в «Прекрасной Елене» Оффенбаха (рис. 7). В «Истории одного города» (глава «Поклонение мамоне и покаяние», 1870) Салтыков в числе признаков «развращения нравов» в Глупове называл постановку «Прекрасной Елены» с участием «девицы Бланш Гандон» [33, с. 377]. А герой очерка «Помпадур борьбы, или Проказы будущего» (1873) из «Помпадуров и помпадурш» Феденька Кротиков «задолжал несколько тысяч за ложу на Минерашках, из которой имел удовольствие аплодировать m-lle Blanche Gandon» [33, с. 164].



Рис. 7. Бланш Гандон в роли Ореста в оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена»

В Петербурге в театре Буфф 5 апреля 1871 г. в пьесе “Les Cascades du Théâtre Bouff” «Г-жа Бланш Гандон изображала зиму 1871 г.», как писал А. С. Суворин в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1871. № 112, 25 апреля): «На ней была легкая, коротенькая женская шубейка, накинутая на тело, плотно обтянутое в трико, с пояса – телесного цвета <...>. Г-жа Гандон в этом костюме танцует канкан» (цит. по: [34, с. 552]). Здесь следует обратить сугубое внимание на костюм Бланш Гандон. И в роли Ореста в «Прекрасной Елене» (мужской костюм), и в роли Зимы она выходила на сцену даже без всякого подобия юбок. Здесь важно не столько то, что таким образом подчеркивались особенности женской фигуры, сколько то, что женская фигура лишалась последней своей защиты и последнего свойства – юбки. Костюм не скрывал, а подчеркнуто обнажал театральное тело, ибо в костюме Зимы даже трико было телесного цвета. Эффект был такой же, как в XX в., когда женщины надели брюки. Не всякие брюки обязательно подчеркивали особенности женской фигуры. Но всякие брюки носились в отмену юбки, что и вызывало крайнее возмущение добропорядочной общественности.

Мировой судья 7-го участка А. И. Барановский нечаянно зашел на это представление. «Мною было замечено, – писал он, – что артистка Филиппо (мы к ней еще обратимся в свою очередь. – М. С.) при пении песни “L’amour se n’est que cela” дозволила себе бесстыдные и соединенные с соблазном для других телодвижения, что другая артистка Бланш Гандон, явившись на сцену в крайне непристойном костюме, производила бесстыдные телодвижения в пляске канкана». Мировой судья, «принимая в соображение, что случаи сценического бесстыдства в телодвижениях и костюме предусмотрены 43 ст<атьей> уст<ава> о нак<азаниях> и преследуются независимо от жалоб частных лиц, на основании 3 п<ункта> 42, 52 и 1 п<ункта> 77 ст<атьи> у<става> у<головного> с<удопроизводства>, определил: 1) возбудить уголовное преследование против артисток театра Буфф – Филиппо и Бланш Гандон и ответственного директора и распорядителя театра Буфф». В результате Гандон была приговорена к штрафу в 100 руб. с заменой арестом на месяц, а Филиппо – к штрафу в 50 руб. с заменой арестом на две недели [35, с. 1199, 1201]. См. также у Н. К. Михайловского: «Но я уже неоднократно обращал ваше внимание на то обстоятельство, что Оффенбах, как и всякое другое широко распространенное социальное явление, есть не только деятель, а и симптом. С этой точки зрения это не более как наружная сыпь, свидетельствующая о неправильности внутренних отправлений организма. И усилия мировых судей, карающих г-ж Филиппо и Гандон, могут только вогнать болельницу внутрь. Я знаю, что говорю банальную истину, которая заставит только улыбнуться мудрых практиков. Но что же делать, истины по большей части банальны, а мудрым практикам подобает улыбаться» [13, стлб. 419–420].

Получается, что Гандон судили за новую репрезентацию театрального тела. Костюм ее был, может быть, и слишком откровенный, по нормам того времени, движения, видимо, были слишком вульгарны, но все это было театральное тело. Решение суда поддержал А. С. Суворин (и, видимо,

не он один): «Любители острых ощущений ничего от этого не потеряют, потому что всегда имеют возможность доставить себе оные на частных квартирах и в домах терпимости; общество же несомненно выиграет, изгнав со сцены такие элеметы, которые отнюдь к сценическому искусству не относятся» (цит. по: [34, с. 552]). Вскоре после этого скандала Гандон, как можно судить, покинула Россию. Но воспоминания о скандале сохранялись еще долго, и рассказчик в «Благонамеренной повести» (1875) Салтыкова возмущался, что Гандон приглашали «к мировому судье за какие-то жесты, смысл которых означает лишь торжество любовного начала и, следовательно, не заключает в себе ни малейшего политически неблагонадежного элемента» [27, с. 510].

В текстах Салтыкова Гандон олицетворяет собой лучшее средство для того, чтобы отвлечь человека толпы от насущных общественных проблем. Для введения общественного сознания в «дремотное состояние» героиней «Дневника провинциала в Петербурге» (1871) предлагает приучать «молодых людей к чтению сонников, или к ежедневному рассмотрению девицы Гандон (сам не видел, но из газет очень довольно знаю)». Тогда «умы их будут дремотствовать, но дремотствовать деятельно»: «Предавшись чтению сонников, молодые люди будут ожидать от сего исполнения желаний. <...> О девице Гандон – уже не говорю. Во всех сих упражнениях, очевидно, будет участвовать страсть, но страсть спасительная. <...> И таким образом получится поколение дремотствующее, но бодрое и не только не препятствующее знакам препинания, но *дейтельно* на постановку их согласное» [1, с. 336]. В ранней редакции четвертого «Письма к тетеньке» (1881) рассказчик называет «мамзель Гандон» «наставницей юных Амалат-беков», «хищников и кавалеров безделицы» [36, с. 492].

Суворин и Салтыков считают, что тело Гандон «к сценическому искусству не относится». Теоретически они, разумеется, не правы. Поскольку Гандон – артистка (плохая или хорошая, это совершенно иной вопрос, вообще всякий человек, стоящий перед публикою на сцене, уже артист), постольку тело ее является не просто женским телом, но телом театральным. Не стоит отрицать очевидную вульгарность Гандон, которую отмечали ее французские современники, но и мирового судью никто ведь не звал в театр Буфф: он очевидно знал, что его там ждет, и шел туда, либо чтобы втайне развлечься, но был увиден кем-то и решил оправдать себя нападением на Филиппо и Гандон, либо чтобы «накрыть» эту малину. Представления подобного рода давались в Петербурге на каждом шагу, и в данном случае Филиппо и Гандон просто «попали под раздачу». С точки зрения демократической журналистики, целый месяц газетных треволнений по поводу этого судебного процесса означал отсутствие у прессы интереса к настоящим проблемам социальной жизни [37, с. 6–7].

Гандон, можно сказать, вообще «попала под раздачу» истории. Музыкальный критик А. Р. Кугель вспоминал, что «разговоры о театре среди компании газетных отметчиков и рецензентов» были «исключительно

характера анекдотического или фактического. Трактовать вопросы театра было совершенно не принято. Говорили о том, что Самойлов играл хорошо то-то, а Монахов то-то, Глебова то-то, а дю Плесси – вот то-то, адвокат Серебряный <...> подал гостям на десерт огромное серебряное блюдо с цветами, фруктами и совершенно обнаженной Бланш Гандон посредине» [36, с. 49]. А. Р. Кугель не скрывает анекдотический характер истории, но его анекдот воспринимается как исторический факт и определяет теперь толкование образа опереточной артистки как таковой. Вот современная исследовательница пишет о Девериа как первой исполнительнице в России главной роли в «Прекрасной Елене» и замечает: «И, начиная именно с нее, потянулась за опереттой какая-то нездоровая сенсационность. Вульгарная манера Девериа, развязность игры сначала ударила по нервам русскую публику (особенно мужскую часть), потом стала вызывать насмешку. Иногда на холостяцких ужинах Девериа, обнаженную, выносили на огромном серебряном блюде как главный деликатес пира» [38, с. 184]. Всё это давно уже перестало быть фактом и превратилось в кухонные пересуды и клевету.

Известный юрист, а потом писатель Н. Э. Гейнце мог, конечно, и лично видеть и слышать выступления французских певиц. Но в романе «Герой конца века» (1896) он упоминает Филиппо и Гандон в паре – и это не личное его впечатление, а отголосок общего судебного разбирательства: «Филиппо способна своими песенками воскресить мертвого, Blanche Gandon с своею “la chose” делает юношей дряхлого старика. Недаром весь Петербург съезжается теперь к Бергу по вечерам...» [38, с. 73]. После всех этих наговоров начинаешь думать, что вся эта похабщина принадлежит не самой Гандон, а грязному мужскому воображению. Впрочем, песня Гандон “La chose” <Штучка>, которую упоминает Н. Э. Гейнце, позволяет определенно ответить на этот вопрос:

Blonde comme les blés,
Deux beaux yeux éveillés,
Bouche au sourir éclose:
Trou la la la la i tiou.
On trouve à mes quinze ans
La fraîcheur du printemps
Et l'éclat de la rose,
Trou la la la la la i tiou (bis)
La i tiou, la i tiou, la i la i tiou! (bis).

Et qui me l'apprendra
Un doux baiser prendra
Sur cette lèvre rose.
Trou la la...
Alors m'a dit Colin:
Viens moi, je suis malin,
Je te dirai chose.
Trou la la...

Прелесть русых кудрей,
Блеск веселый очей,
Для улыбки уста,
Тру-ла-ла и т. д.
Говорят обо мне,
Что подобно весне,
Я мила и проста,
Тру-ла-ла и т. д.

Кто бы мог научить
Поцелуй получить?
Я пою и твержу...
Тру-ла-ла и т. д.
Но сосед мой, злодей,
Молвил: я – чародей,
Я вам штучку скажу,
Тру-ла-ла и т. д.

Près de lui, me voilà,
 Mais il reste de là
 Et murmure: je n'ose;
 Trou la la...
 Du ton le plus câlin
 Je lui répons: Colin,
 Apprenez-moi la chose'.
 Trou la la...

Ah! puisque tu le veux,
 Je me rends à tes vœux
 Et le voici qui cause...
 Trou la la...
 Puis quand il eut fini,
 Je lui dis: mon ami,
 Redites-moi la chose.
 (Variante:
 Ah! ce u'est pas grand' chosel)
 Trou la la...

Pourtant l'on dit tout bas,
 Qu'à mes jeunes apps
 U manque quelque chose...
 Tra la la it-ou...
 Dites-moi le secret,
 Dites-moi ce que c'est?
 Moi, je n'en suis pas cause...

С ним я рядом, но он
 Как-то чужд и стеснен,
 Шепчет: смею ли я?...
 Тру-ла-ла и т. д.
 Ах, сосед, я добра,
 Эту штучку пора
 Разъяснить для меня...
 Тру-ла-ла и т. д.

И на просьбу мою
 Про задачу свою
 Он мне стал говорить...
 Тру-ла-ла и т. д.
 Но чтоб лучше понять,
 Я просила опять
 Повторить, повторить!
 Тру-ла-ла и т. д.

Между тем, в тишине
 Говорят, что во мне
 Только нет одного...
 Тру-ла-ла и т. д.
 В том вины моей нет,
 В чем секрет? Мой сосед,
 Объясните его!..
 Тру-ла-ла и т. д.

[2, с. 80/64–83].

Песенка эта показывает нам более сложную ситуацию. Пока Бланш Гандон молчала, мы могли считать ее тело театральным. Но вот она запела – и запела о том, что ее тело вовсе не театральное. Женщина Гандон представляет на театре свое женское тело как тело женщины. Никакой другой роли Гандон не играет (возможно, она и не смогла бы сыграть никакую другую роль). И в роли Ореста, и в роли Зимы, и в роли эстрадной певицы она играла женщину, и поэтому неудивительно, что зритель видел в ней не Ореста, не Зиму, не героиню каких-то песен, а только – женщину. Голой на блюде она, наверное, не лежала. Но играла она женщину как таковую, не многочисленные возможные женские роли матери, дочери, сестры, хозяйки и прочие, выходящие уже за пределы семейного круга, а только одну роль женщины, поэтому туалеты матери, дочери, сестры, домохозяйки оказывались ненужными. Необходимым было одно тело.



Рис. 8. А. Жюдик

Историю театрального тела на этом этапе мы закончим рассказом об Анне Жюдик (Judic; настоящее имя Anne-Marie-Louis Damiens; 1850–1911) (рис. 8). Эта артистка имела профессиональное образование – окончила Парижскую консерваторию; выступала в Париже на сцене театра «Буфф-Паризьен», сменив Гортензию Шнейдер на главных ролях в опереттах Оффенбаха «Прекрасная Елена», «Великая герцогиня Герольштейнская». Жюдик была первой исполнительницей роли Денизы в оперетте Ф. Эрве «Мадемуазель Нитуш» (1883, либретто А. Мельяка и Э. Милло). Во Франции она часто выступала с Мари Лафуркад, к которой мы еще обратимся. С 1875 году Жюдик неоднократно гастролировала в Петербурге [39, с. 14], и Н. А. Некрасов в поэме «Современники» писал:

Мадонны лик,
Взор херувима...
Мадам Жюдик
Непостижима! <...>

Восторга крик,
Порыв блаженства...
Мадам Жюдик
Верх совершенства! [41, с. 192]

Салтыков упоминает Жюдик как наследницу Шнейдер в музыкальном театре. В ранней редакции книги «Культурные люди» (1876)

Общее мнение толковало это явление просто и однозначно:

«Между сценой и зрительной залой существовала несомненная связь, к сожалению, не духовная.

В театре собственно было мало театрального.

Причину колоссального успеха и ежедневного полного сбора надо было искать в том, что неизбалованные петербуржцы воспринимали эротический наркотизм при одном появлении на сцене полуобнаженного цинизма, и им было всё равно, в каком бы диком и необузданном разгуле он ни проявлялся» [40, с. 91].

Но толкуя так просто и так однозначно, не выливаем ли мы вместе с водой из ваннычки и ребенка? Так ведь можно всего Оффенбаха огласить порнографом и лишить всякого историко-культурного значения.

«праздношатающийся» герой говорит: «Жюдик – видел, Шнейдершу – видел, у Елисева, и на Невском, и на бирже – был. Всё, что можно было в пределах культурности, кроме содействия, совершить, – всё совершил. Повторять то же самое надоело, а между тем надо жить» [28, с. 586]. Жюдик упоминается и в рассказе «День прошел – и слава Богу!» (1876, цикл «Отголоски» [28, с. 143]).

В очерке «Превращение» (1875, «Благонамеренные речи») герои-«кавалегварды» рассуждают об отличии Жюдик от Шнейдер: предметом разговора «служила Жюдик. Некоторые хвалили; один «калегвард» даже стал в позу и спел “la Chatouilleuse” <Недотрога; очевидно, песня “Ne m’chatouillez pas!” <Не щекотите меня!>, о которой см. ниже>. Другие, напротив того, порицали, находя, что Жюдик слишком добродетельна и что, например, Шнейдерша...» Порицателям добродетели указывали, что «это только так кажется, что она добродетельна, а в сущности – c’est une coquine accomplie! <она настоящая плутовка>» [27, с. 154–155]. Но некий авторитетный «калегвард» удивляется, «что вы за скус в этих Жюдиках находите», поскольку «настоящего фундаменту, чтоб, значит, во всех статьях состоятельность чувствовалась – ничего такого у нее нет! Да и не может быть его у французенки! <...>...чтобы и поясница, и бедра – всё чтобы в настоящем виде было». В итоге рассказчик говорит, что «параллель между Шнейдершей и Жюдик» могла бы «всех оживить», все бы «разом встрепенулись, запели, загоготали» [27, с. 154–156].

Салтыков, как, впрочем, и Некрасов, фиксирует новые тенденции в развитии приемов игры в оперетте: от передачи сугубо внешней комичности к раскрытию характера. Уровень подготовки и личные пристрастия Жюдик вполне отвечали этим тенденциям, что отразилось в ее образе на литографии А. де Тулуз-Лотрека (1893) и картине И. Е. Репина «Парижское кафе» (1874–1875). Разница между Жюдик и ее предшественницами, видимо, была. И всё же Жюдик принадлежала к новой школе в подаче телесности, которую ригористы 1870-х гг. считали порнографической. В третьем «Письме к тетеньке» (1881) рассказчик замечает: «Вечером – в театре. Дают: <...> “La biche au bois” <Лань в лесу> <...> Жюдик в купальном костюме... ах! А в “La biche au bois” – сразу до полутораэта почти обнаженных женских тел на сцену брошено! Какой это производит эффект, можно судить по тому, что подле меня один русский сведущий человек сидел, так он ногтями всю бархатную обивку на кресле ободрал и всё кричал: пошевеливай!» [36, с. 281]. Пьеса “La biche au bois” была предметом многочисленных насмешек Салтыкова в письмах к В. П. Гаевскому. 30 августа (11 сентября) 1881 г. он писал: «Даже в эту минуту жена и дети присутствуют на представлении “La Biche au bois”, а я, как дурак, сижу дома. А представь себе, в этой пьесе есть картина «Купающиеся сирены», где на сцену брошено до 300 голых женских тел (по пояс), а низы и <— — —> оставлены под полом в добычу машинистам. Я слышал, что Унковский нарочно приехал инкогнито в Париж и перерядился машинистом, чтобы

воспользоваться <— — —> (300 <— — —>!) Но как только мне будет легче, я сейчас же отправлюсь. А может быть, тоже машинистом переоденусь» [42, с. 33]. И вновь 13 (25) сентября 1881 г.: «Был в “La biche au bois”. Урусов сидел около меня и всё кричал, чтоб его на сцену пустили. Задницы были голубые, зеленые, розовые, красные, белые с блестками, и у всех — ангельское выражение» [42, с. 40].

Расхожие представления об актрисах, в том числе и о Жюдик, как о доступных женщинах выразилось в главе XXVI «Современной идиллии» (1883), где говорится о еврее-откупщике, который от скуки хочет «мамзель Жюдик выписать... Никогда он Жюдик не видал, но, будучи сластолюбив, распаялся на веру. <...> Лопочет Жюдик, как оглашенная, по-французски, а он с полковниками сидит и хохочет. А чему хохочет — не знает» [43, с. 258–259].

Мы видим, таким образом, довольно любопытную ситуацию. На опереточной и эстрадной сцене происходит телесная революция: актриса открывает ногу. Сама эта актриса могла быть вполне скромной женщиной, но если она выступала на этой сцене, она не могла не открыть ногу. Разумеется, для этого требовалась известная смелость и лихость нрава, так что те, которые были скромнее, не брались за такие роли. Но те, кто рисковал, не обязательно готов был пуститься на все тяжкие. Актриса показывала театральное тело. Зритель не видел театральное тело и воспринимал только женское тело, женские телеса, общедоступную женщину. Если же актриса подталкивала его к этому восприятию, у них возникала полная гармония. Мы привычно виним в этой ситуации актрису, не учитывая того, что предложение было порождено спросом. Более того, в большой исторической перспективе авангардизм опереточного театра кажется совершенно невинным и чуть ли не добродетельным.

2. ГУВЕРНАНТКИ И НАСТАВНИЦЫ

В большой исторической перспективе каскадный мир должен быть рассмотрен еще под одним углом зрения, в тесной связи с процессами женской эмансипации, которые стали актуальны в середине XIX в.

Биографические сведения о Луизе Филиппо (рис. 9) немногочисленны. В Париже она работала в театре «Альказара» и гастролировала в России неоднократно, в Петербурге — в Демидроне, в Москве — в зимнем театре «Ренессанс». Понимавший ее значение В. Н. Егарёв платил ей огромный гонорар — 2000 руб. в месяц. Когда в 1888 г. она в очередной раз приехала в Москву на гастроли, газеты иронизировали: «Вечная Луиза Филиппо, она так же обворожительна, как и во дни молодости наших дедов» [44, с. 5]. Но когда она приезжала двумя годами раньше, более беспристрастные авторы свидетельствовали, что на нее «не действуют нисколько ни время, ни года», что «она выделяется среди французских певиц особенным

шиком» [45, с. 2]. А. П. Чехов в 1880 г. называл ее «старушенция Филиппо» [46, с. 56], но и «старушенции» надо было где-то работать. И вот когда в 1892 г. она вновь приехала в Москву, на ее квартире случился пожар. Получив большие ожоги, Филиппо не могла больше выступать перед публикой, вернулась во Францию и умерла в Ницце в нищете [25, с. 327].

Фигура Филиппо очень важна, так как ее репертуар оказался для современников едва ли не самым знаковым. Как писала газета «Санкт-Петербургские ведомости», Филиппо в театре Минеральных вод «три года подряд привлекала ежедневно тысячу человек, распевая неизменно одну единственную песню “L’amour” <Любовь>, где и слов почти нет, кроме “Oh Robin! oh la la, ola li! oh la la” и т. д.» [47]. Речь идет о следующей песне:



Рис. 9. Л. Филиппо. 1880-е гг.

Oh! oh! Bobin! oh lon lon la!
Oh la li, oh la li, oh la li lon la!
L’amour, qu’est ce donc que cela?
Oh la li, oh la li, oh la li lon la.

О! о, Робен, о! лон-лон-ла!
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!
Любовь, что такое любовь?
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!

Ainsi parlait la bergère.
Quand on aime dit Robin
Le soir on s’en va, ma chère,
Dans le bois jaser un brin.
Oh! oh! Robin!..

Так пастушка говорила,
Но пастух сказал в ответ:
Если любят, то, друг милый,
В лес уходят на совет.
Привет

Les paroles qu’on murmure
Ne riment souvent a rien,
Et cependant je le jure
Que l’on se comprend très bien.
Oh! oh! Robin!..

Смысла нет в любовной речи,
Страстно преданной мечтам,
Но в минуту грешной встречи
Всё понятно будет нам.
Привет

On est heureux d’être ensemble,
Mais non sans un peu d’effroi;
On est tout pâle et l’on tremble,
On ne sait pas trop pourquoi.
Oh! oh! Robin!..

Ах, когда вдвоем гуляешь,
Тайный страх в груди таишь,
Отчего – сама не знаешь,
Вся трепещешь и горишь.
Привет

La nuit devenant plus sombre,
L'amoureuse à l' amoureux
Laisse dérober dans l'ombre
Un baiser respectueux.
Oh! oh! Robin!..

On s'arrête sans rien dire
Au beau milieu du chemin –
On s'arrête et l'on soupire
En se tenant par la main.
Oh! oh! Robin!..

Robin répondit: ma chère,
Tout deux allons dans le bois.
En revenant la bergère
Murmurait à demi-voix:
Oh! oh! Robin! oh lon lon la!
Oh la li, oh la li, oh la li lon la!
Oh oui, l'amour c'est bien cela!
Oh la li, oh la li, oh la li lon la.

Ночь становится темнее,
И подруга от души
Позволяет, пламенея,
Поцелуй сорвать в тиши.
Привет

Вот молчат они стыдливо,
На пути останюясь,
И вздыхают так счастливо,
Крепко за руки держась.
Привет

Друг сказал ей, улыбаясь:
Что ж, пойдём?.. Она идет...
И из леса возвращаясь,
Тихим голосом поет:
О! о, Робен, о! лон-лон-ла!
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!
Любовь, это верно любовь!
О ла-ли, ла-ли, о ла-ли, лон-ла!

[2, с. 2–7].

Составитель «Каскадного мира» в предисловии к изданию писал по поводу своих переводов французских песенок: «Мы уверены, что читатели не посетуют на нас, встретя иногда в переводе небольшие шероховатости или отступление от выражений и размера в неуловимых для перевода припевах. Издание это отнюдь не *литературное предприятие*, и вызвано некоторою в своем роде потребностью. Шероховатости же произошли от того, что от подлинников отступать было нельзя, в противном случае *уследить за выражением в пении* было бы положительно невозможно. Вся же передача куплета, вся соль его, вся острота заключается чисто в одном выражении. Часто в бессмысленном припеве, как, например, в песне «Любовь» <L'amour>, – артистка вкладывает и жизнь, и соль. Что же касается других шансонеток, то их характер большею частью выясняется припевами, исполняемыми с тем шиком, на который способны одни только французы» [2, с. IV, нenum.].

Грандиозный успех этой песни подтверждает и Н. Э. Гейнце в романе «Герой конца века»: «Филиппо только что спела свое знаменитое “L'amour”, и театр положительно дрожал от аплодисментов и буквально стонал от криков “браво”, “bis” и “фора”»<...> «Мы поспешили воспользоваться временем, когда в театре происходили шумные овации по адресу Филиппо, повторявшей без конца по требованию публики заключительные куплеты своего знаменитого “L'amour” и ушедшей наконец со сцены, грациозным жестом указывая на утомление горла» [40, с. 89, 97].

Мы видим, что корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» серьезно ошибался: в песне есть и другие слова, однако главное в ней то, что не было высказано словами и что замечательно точно и недвусмысленно формулировали игривые фиоритуры «о ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла». «Любовь, что такое любовь?» – спрашивала пастушка в первом куплете. А по возвращении из леса отвечала себе: «Любовь, это верно любовь!» (точнее: «О да, это и есть любовь»). Если не будем строить из себя строгих моралистов, мы не найдем в этом походе в лес ничего страшного (сексуальная революция уже произошла, не спросив нашего разрешения). Но если согласимся с пастушкой, что именно это и только это и называется любовью, то мы, разумеется, будем куда как не правы. Любовь – это то, что не сводится к походу в лес. Филиппо знала слова, которые могли бы рассказать об этом, но в обществе того времени они еще находились под цензурным запретом.

Итак, мы видим, что Филиппо была общепризнанным теоретиком (а на сцене она исполняла роль и практика) той любви, о которой рассуждала ее пастушка. И герой сатирического очерка Н. А. Лейкина «Из записной книжки отставного приказчика Касьяна Яманова» (1874) свидетельствовал: «Главный город Крестовского острова – «Русский трактир». Столица. Резиденция Луизы Филиппо. Высшая практическая и теоретическая школа любви. Теория этой науки преподается всё той же Луизой Филиппо» [48]. Место выступлений, как видим, поменялось: «Русский трактир» на Крестовском острове. Но научно-методические принципы девицы Филиппо остались неизменны. И в «Письмах к тетеньке» (1881) Салтыков называет «девицу Филиппо» «украшением» Демидрона [14, с. 261]. Мы видим, что Филиппо пела и в театре Искусственных минеральных вод (судя по всему, с 1869 г.), и в «Русском трактире» (1874 г.), и в Русском семейном саду (Демидрон, 1881 г.), а потом и в Москве (1886, 1888, 1892 гг.), то есть более двадцати лет. Она, судя по всему, была не самой удачливой, и ей приходилось самой зарабатывать на жизнь: то любовник-покровитель застрелился у нее на квартире, то вышла замуж так счастливо, что за этим последовало материальное разорение, то брат совершил самоубийство, то сестра умерла [25, с. 327]. Приходилось крутиться, и неизменный успех доставляли ей ее научно-методические принципы.

Сатирические персонажи Салтыкова разного возраста и звания очень любили Филиппо. В рассказе «Старческое горе» (1879) «милый старичок-мерзавец» «по временам отпускал скромную гнусность насчет атуров <прелестей> девицы Филиппо» [28, с. 437]. В цикле «Круглый год» (1879) Феденька Дроздов «всем своим рылом так и впился в девицу Филиппо» [18, с. 492]. Рассказчик в этом цикле «делает умственные выкладки, сколько против прошлого года прибавилось килограммов в девице Филиппо» [18, с. 501]. А Сашеньке Ненарочному «содержатель сада, сопровождаемый девицами Филиппо и Салинас (обе были «на сей только раз» одеты в трико, наподобие древних статуй)», вручает «диплом на звание почетного гражданина»

Демидрона за прекрасное воспитание [18, с. 521]. Сашеньке трудно было получить воспитание, которое не соответствовало бы нравам Демидрона, ведь его воспитательницей была именно «девица Филиппо», которая «некогда жила в семействе Ненарочных в качестве наставницы и первая поселяла в сердце Сашеньки семена благонравия» [18, с. 522]. И Сашенька благодарно вспоминал «Луизу Селиверстовну, облеченную в трико». В связи с чувством Сашеньки «девица Филиппо» исполнила шансонетку, «посвященную прославлению родительской спасительной строгости», при этом она «так выразительно хлопала себя по ляжке, что публика просто-напросто выла» [18, с. 524].

Эти слова отсылают нас к событиям 4 апреля 1871 г. в театре Берга, о которых мы уже писали раньше. По поводу этого судебного разбирательства и связанного с ним ажиотажа народник и ригорист В. В. Берви-Флеровский писал, что процесс о «бесстыдных телодвижениях» на сцене отвлекает от настоящих социальных проблем [37, с. 6]. Но и после этого скандала Филиппо, как мы теперь уже знаем, продолжала приезжать в Россию на гастроли.

Припев из ее знаменитой песни “L’amour” Салтыков также неоднократно цитирует в своих произведениях. Герой «Дневника провинциала в Петербурге» (1871) сетует, что современные дворяне, лишённые крепостных крестьян, не могут «услаждаться потрясениями доморощенных Палашек, потому что это слишком дорого стоит», и вынуждены искать в Петербурге общедоступных увеселений. «Мы даже m-lle Филиппо не можем заставить спеть “L’amour – ce n’est que cela”, ежели этой песенки не значится в афишах. Да если бы и имели возможность заставить – что же потом?» [1, с. 293, 298]. Сладострастный герой незаконченной «Благонамеренной повести» (1875) «положительно признает фальшивую и недальновидную ту политику, которая стесняет г-жу Филиппо в разъяснении “L’amour – ce n’est que ça”» [27, с. 510]. Упоминает Салтыков Филиппо и в очерке «По части женского вопроса», но мы к этому упоминанию еще вернемся.

А далее обратимся к другой исполнительнице, которую также упоминает Салтыков, к Мари Лафуркад (Lafourcade, род. в 1844 г. на юге Франции). Она дебютировала в Лионе на сцене театра «Эльдорадо» 20 ноября 1866 г., а в 1869 г. стала звездой кафе-концерта в Париже [45]. Распорядитель кафе-концерта в Лионе Ж. Селес писал в 1869 г., что Лафуркад возрождает французскую песню [50, р. 25–27]. Французский шансонье Паулюс (Ж.-П. Хабан) вспоминал:

“Pendant ma dernière soirée à l’Eldorado, j’avais applaudi de bon cœur des étoiles de la maison, une compatriote de Bordeaux, Marie Lafourcade, qui avait débuté comme choriste aux Bouffes, à l’âge de quinze ans. En 1867, M. Lorge l’engagea; d’emblée elle passa au rang d’étoile.

«Во время моего последнего вечера в Эльдорадо я радостно аплодировал нашей звезде, соотечественнице из Бордо, Марии Лафуркад, которая начинала как певица в Буффе, в возрасте пятнадцати лет. В 1867 году месье Лорге нанял ее; и она вскоре стала звездой.

Cet été, elle alla chanter son joyeux répertoire sur les bords de la Néva. <...> Bonne chanteuse, bonne comédienne, elle avait une voix étendue, bien timbrée, qui prenait le public. Avec ça le geste juste, crâne, gavroche, naturel. Elle a créé nombre de succès, entre autres: *la Rigolade*, *Faut avaler ça!* *Le Pifferaro du Boulevard*, son triomphe!”

Этим летом она отправилась петь свой счастливый репертуар на берегах Невы. <...> Хорошая певица, хорошая актриса, у нее был богатый, хорошо поставленный голос, который привлекал аудиторию. При этом правильная жестикуляция, форма головы, мальчуковость, естественность. Многие песни стали очень популярны, среди прочего: “Шутка”, “Надо это проглотить!”, “Уличный музыкант», ее триумф!» [32, р. 34].

Последняя песня – видимо, песня «Уличные музыканты» (“Le Pifferaros”; [2, с. 52–57]) из оперетты Ф. Эрве “Le Pifferaro du Boulevard” (1868).

Анна Жюдик, часто выступавшая вместе с Лафуркад, во время одного благотворительного концерта в 1875 г. в пользу пострадавших от наводнения пела песни “Le Sentier” (<Тропинка>; видимо, песня «Тик-так!..» / *Ca fait tic-tac!*..; [2, с. 144–147]), “J’ai pleuré” <Я плакала> и “Ne m’chatouillez pas!” <Не щекотите меня!>, которая вызвала взрыв смеха [32, р. 160–161]. Последняя из этих песен есть и в сборнике «Каскадный мир»:

Et’s – vous chatouilleux? moi, je n’m-en
cach’ point,
Je suis chatouilleuse;
Ausitôt qu’dix doigts ont trouvé
mon joint
J’ris comme un’ furieuse,
Je m’livrèades contorsions,
Comme un diabl’ dans l’au bénite;
J’tomb’rais dans des convulsions
Si je n’m’écrais tout d’suite:
Assez!
Finissez!
J’vous en prie
J’vous en suplie!
J’ai beau rir’, c’est égal,
Ça m’fait mal,
Ne m’chatouillez pas, ça m’fait mal.

Щекотливы ли вы? Я не скрою
от вас,
Что щекотки боюсь.
Чуть кто тронет меня, я тогда
целый час,
Как шальная, смеюсь.
И точно бес в святой воде,
Я корчусь вся и хохочу.
Пока при этакой беде,
Лишившись сил, не закричу:
Отстань!
Перестань!
Я вас прошу,
Я чуть дышу...
Пусть я смеюсь, но всё равно
Скажу одно:
Мне очень больно, хоть и смешно!

J’n’ avais pas quatre ans – je m’le suis
rapp’ lé
Ma mèr’ tout heureuse,
Boulait mon p’tit corps bien nu,
bien pot’lé

Вспоминаю, когда я ребенком
была,
То любимая мать,
Начинала меня от любви
как могла

Sous sa main joueuse.

Je m'tordais comme un serpent,
Mes p 'tit's jamb's demandaient
grâce;

J'poussais d'abord des cris d'paon,
Puis j ,murmurais, de guerr'lasse:

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en suplie!

J'ai beau rir', c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

En voyag', l'autr'jour, j'eus un p'tit assaut;

Je r'venais d' Bruxelles;

Vlà qn' à la frontière on m'accus' tout haut

D'passer des dentelles.

J'n'avais rien, j'm'empres'se de nier,

Et mêm' je permets qu' on m'fouille:

Imprudent! monsieur l'douanier, –

D'vinez-vous? – juste!.. il
m'chatouille.

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en suplie!

J'ai beau rir', c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

J'ai longtemps r'douté les jeux innocents;

Chaqn' garçon s'attache

A risquer des gest's plus ou moins
décents;

Surtout à cach' cache.

Je m'fourrais toujours dans l'foin

Mais c'gueusard de Jean-Marie

Y fur'tait avec, tant d' soin!..

Il fur' tait... jusque j'crie:

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en suplie!

J'ai beau rir', c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

На руках щекотать.

Я извивалась, как змея,
Просья пощады и крича,

И, как павлин, пищала я,

От утомления ворча:

Отстань!

Перестань!

Дружок-мамá,

Пойми сама

Хоть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно.

Возвращаясь раз из Брюсселя домой –

Испытала грозу,

Обвинили меня, будто я под полой

Контрабанду везу.

Не верят мне, пусть будет так!

Я к обыску готова вся... .

И что ж, таможенный чудак

Меня обыскивать взялся.

Отстань!

Перестань!

Я вас прошу,

Я чуть дышу... .

Пусть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно!

В детских играх всегда мог меня обижать

Каждый мальчик-буян,

Но из нас всех способнее в прятки
играть

Был бездельник Иван.

Бывало, прячась от игры,

Забьешься в сено – и молчишь,

Но шарит он до той поры,

Что поневоле закричишь:

Отстань!

Перестань!

Я вас прошу,

Я чуть дышу... .

Пусть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно!

Lors de mon mariag', dam! je n'étais pas
 Sans inquiétude,
 Ce jeu, m'disait-on, est en pareil cas
 Un'sort d'habitude
 Mais mon homme h des moyens
 Pour qu'mon tic nerveux s'endorme;
 Car avec lui, j'en conviens,
 Je n'dis plus que pour la forme.
 Assez!
 Finissez!
 J'vous en prie
 J'vous en suplie!
 J'ai beau rir', c'est égal,
 Ça m'fait mal,
 Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

Выйдя замуж, друзья, я дрожала вперед.
 Но в подобных делах,
 Убеждали меня, что в привычку войдет
 Этой глупости страх.
 Теперь с любовью я порой
 Боязнь игривую мирю,
 И для проформы лишь одной
 Тихонько мужу говорю:
 Отстань!
 Перестань!
 Ванюша-друг,
 Ты вон из рук!
 Хотя вправе ты... но всё равно
 Скажу одно:
 Мне очень больно, хоть и смешно...

[2, с. 282 – 289].

Песни Филиппо («Любовь») и Лафуркад-Жюдик («Не щекотите меня») весьма показательны для данного жанра. Он демонстрирует ту «революционную» смелость сексуальной тематики на французской эстраде, которая была свойственна Третьей империи. Прямо вроде бы ничего не говорится, но на грани порнографии всё и так ясно. Ничего нового в этом нет: мировая культура знала и более откровенные эпохи. Новым было другое: на эти темы заговорила женщина, конкретная женщина, глядящая на тебя со сцены, женщина, находящаяся с тобой в зоне прямого контакта. Некоторые зрители готовы были принимать этот контакт как собственно сексуальный и пуритански строго относились и к текстам песен, и к их исполнительницам, и к их театральному телу. Между тем, многие исполнительницы просто исполняли эти роли. Разумеется, значительная доля раскованности в их поведении проявлялась не только на сцене, но и в быту. Но таков уже театральный мир: там, где переодеваются, наносят грим в непосредственной близости к противоположному полу (а за кулисами это неизбежно), нравы упрощаются. И, разумеется, многие актрисы имели любовников, которые протезировали им. Но и тут скажешь: таков уже театральный мир.

Преодоление пресловутой женской скромности, уравнение женщины в правах с мужчиной в разговоре на сексуальные темы – вот главная новизна «каскадного мира». Она шокировала, возбуждала чувственность, вызывала насмешки, но она не стремилась шокировать, возбуждать, вызывать... она была просто естественным отпращиванием массовой культуры.

Между 1866 и 1869 г. Лафуркад гастролировала в Петербурге, где ее услышал Салтыков и дважды упомянул в своих произведениях. В 4-м письме из цикла «Письма о провинции» (1868) Салтыков рассказывает о защитниках существующего режима: «...какой-нибудь остервенившийся историограф второй или третьей руки, всё совершил, что совершить ему надлежало,



Рис. 10. Кадуджа. Петербург, 1880-е гг.

то есть нигилистов истребил, коммунистов разорил, демократов разгромил, науку упразднил, а Поль де Кока водворил, весь потный от трудов смертного боя, почил наконец на лаврах и лицо его сияет удовлетворенною глупостью». Этот «историограф-победитель, подражая несравненной m^{lle} Lafourcade», поет:

Je suis solide au poste,
Car j'ai un fier temperament!
(«Я тверд на работе, потому что у меня гордый характер» [11, с. 224–225]).

Это общее движение захватывало даже таких исполнительниц, которые сами по себе были весьма далеки как от сознательной борьбы за новое понимание театрального тела, так и от идей сексуальной свободы. Эти исполнительницы пели то, что могли. Такова была Кадуджа (Kadoudja), выступавшая в Петербурге в театре «Буфф» и Демидовом саду В. Н. Егарёва (рис. 10). Разные авторы называли ее то креолкой («Последняя жертва» А. Н. Островского, 1877) [51, с. 355], то мулаткой [23, с. 614]. Ближе к истине, видимо, характеристика «алжирка Кадуджа», исполнявшая «незамысловатые quasi-экзотические песенки» в театральном павильоне увеселительного сада «Бавария» рядом с пивным заводом с тем же названием [52, с. 78]. Экзотическая личность Кадуджи порождала слухи и сплетни, и Ж. Кларети (Jules Claretie, 1840–1913) вставил в роман «Жан Морна» (1885) новеллу «Кадья», героиня которой «Кадуджа, Кадья, дочь адмирала Бискры, самая красивая девушка в Алжире», после захвата французами Бискры в 1844 г. вынуждена была зарабатывать на жизнь танцами [53]. Сама она также поддерживала эти легенды, исполняя песни, которые заставляли ассоциировать исполнительницу с героинями. Такова песня «Fathma l'Algérienne» («Фатьма-алжирка») из сборника «Каскадный мир», на авантитуле которого помещен портрет Кадуджи:

Dans le fond du Harem languissante
et parée
La sensible Fathma tristement soupirait; –
D'un Pacha redoutable esclave préférée
Au milieu des plaisirs l'ennui la dévorait.
En vain de légères danseuses
En jouant de la Tarbouka
Par leurs poses voluptueuses
Tachaient de distraire Fathma;

Фаворитка раба властелина паши
Средь гарема томилась, бледна и грустна,
В пышных тканях своих, с тайным
вздохом души,
Средь утех от тоски изнывала она.
Напрасно с страстностью в очах
Младых танцовщиц легкий рой
Старался с лютнями в руках
Развлечь Фатьму своей игрой,

En vain cent esclaves muets
 Préparaient Chiboucs et Sorbets;
 En vain de luxe on l'entourait;
 Tristement elle répétait:
 Allah!
 Que m'importe luxe et richesse
 Quand je suis en captivité!
 Reprenez toutes vos largesses
 Et rendez-moi ma liberté.

Sous les jasmins en fleur, à l'ombre
 des platanes
 Effeillant une rose, elle se promenait;
 En songe elle voyait deserts et caravanes
 Et tous ces beaux pays qu'enfant elle
 habitait.

Elle chantait, triste et rêveuse,
 S'accompagnant sur la Gusla,
 L'ancienne légende amoureuse
 De la sultane Valida,
 Que son maître surprit un jour
 Dans les bras d'une jeune Giaour!
 Sur eux soudain il s'élança
 Puis de son poignard les frappa!
 Allah!
 Ah! leur sort est digne d'envie!
 Au ciel ils ont la liberté.
 Mieux vaut cent fois perdre la vie
 Que de vivre en captivité.
 Allah reprenez moi la vie, (bis)
 On rendez moi la liberté (bis).

Mais le canon résonne! ah, soudaine
 espérance!
 Du sérail effrayé tout fuit en se hâtant!
 Et bientôt dans Alger les soldats de la France
 Entrent drapeaux au vent et le tambour
 battant.
 à Du Harem la jeune captive
 D'un Férédjé s'enveloppant.
 S'échappe! – quand près d'elle arrive
 Un officier brave et galant
 Sidi français, protégez moi!
 S'écria-t-elle avec effroi.
 Et l'officier la protégea,
 Même, on dit qu'il la consola!

И сто рабов несли в привет
 Кальян душистый и шербет...
 На роскошь пышную смотря,
 Она вздыхала, говоря:
 «Аллах!
 Рабыня я в чужой стране...
 Я вам всю роскошь отдаю,
 Лишь возвратите только мне
 Свободу милую мою!»

Средь тенистых чинар, средь жасминов
 в цветах,
 С веткой розы она одинокая шла,
 Караваны пустынь воскресали в мечтах
 И любимый тот край, где ребенком
 была...

И вот, нарушив тишину,
 Она поет с немой тоской
 Легенду старую одну,
 Об той султанше молодой,
 С которой грозный властелин
 В объятьях жарких в миг один
 Гяура юного застал,
 Как их убил его кинжал...
 Аллах!
 Они свободу в этот час
 Могли на небе получить!
 Нет, лучше смерть, и смерть сто раз, –
 Чем целый век в неволе жить.
 Возьмите жизнь, пролейте кровь,
 Лишь дайте мне свободу вновь!

Вдруг, неожиданно вдали выстрел пушки
 гремит,
 Все в смятенье, страхась, из гарема бегут,
 Вьются ленты знамен, барабан дребезжит,
 И французы в Алжир величаво идут.
 Из плена грустного быстрее
 Она, закутавшись чадрой,
 Бежит с надеждою... и к ней
 Подходит воин молодой.
 – Французский сиди*! В этот час
 Молю защиты я у вас!..
 Ее тогда он защитил,
 Ее он даже... полюбил!

* Сиди, арабское слово, т. е. господин. –
 Прим. издателя.

Allah!

Puis un jour, Fathma l'algérienne;
(C'est la chanson qui dit cela),
En France s'étant fait chrétienne,
Le bel officier l'épousa;
Elle se maria, Chrétienne! (bis.)
Et la légende finit-là! (bis.)

Аллах!

Алжирка Фатьма спасена
(Нам эта песнь поет о том),
И христианкою она
Была во Франции потом,
Где увенчал их наконец
Любви супружеской венец

[2, с. 139–143].

Паулюс называл ее мулаткой, а песни – мавританскими и креольскими:

“Et je fis aussi la connaissance de la jolie Kadoudja, qui était très fêtée dans ses chansons mauresques et créoles. *Ma Guadeloupe* lui valait un gros succès; dans cette chanson, elle réclamait si gracieusement et avec des poses si touchantes son *champ de bananiers* et sa *savane* que les amateurs émus lui offraient des soupers à tire-larigot (*en grande quantité*). Ça paraissait la consoler; la truffe remplaçait avantageusement la banane pour dissiper sa nostalgie”.

«И еще я познакомился с симпатичной Кадуджей, которая очень прославилась в своих мавританских и креольских песнях. «Моя Гваделупа» принесла ей большой успех; в этой песне она просила так любезно и с такими трогательными позами, что ее *банановые рощи* и ее *саванна* так тронули поклонников, что обеспечили ее едой (*и в небольшом количестве*). Казалось, чтобы утешить ее, трюфель выгодно заменил банан, чтобы рассеять ее ностальгию» [32, р. 54].

По большому счету и ему, и слушателям Кадуджи ее национальность была безразлична: они не отличали мулатов от креолов и мавров. Кадуджа пела о банановых рощах и саваннах в «*Моей Гваделупе*»: но где Гваделупа и где Алжир? и какие саванны на Гваделупе, да и в Алжире? – разве что банановые рощи на Гваделупе были, а в Алжире нет. Но эти подробности никого не интересовали: смуглая, не европейского типа и красивая, петь и танцевать умеет – на сцену!

Паулюс продолжает:

“Kadoudja, la mulâtresse, y a chanté.
Elle y faisait même sensation
et causait la joie du public avec ses
berceuses créoles.

On lui passait un mince filet de voix, à cause de ses hanches arrondies qui rythmaient si bien la cadence des chansonnettes.

À son entrée, le succès était pour sa toilette, et il y avait de quoi?

«Кадуджа, мулатка, пела там.

Она вызвала сенсацию и общую радость своими креольскими колыбельными.

Они текли тонкой струей голоса, когда ее округлые бедра так ритмично акцентировали ритм песен.

Когда она дебютировала, успех подерживал ее туалет, – а что там было?

Elle avait des souliers rouges, des bas roses; sur son chapeau, entre des fleurs blanches, jaunes et violettes, émergeait un énorme oiseau orange.

L'arc-en-ciel lui avait livré toutes ses couleurs; elle y avait même ajouté la teinte bronzée de sa peau”.

Паулюс справедливо подчеркивает, что в репертуаре и костюме Кадуджа напирала на экзотику. Когда он описывает шляпу как фруктовую корзину, да еще с попугаем, невольно вспоминаются такие шляпы на головах жительниц Южной Америки, известные по американским мюзиклам XX в. И кажется, что Кадуджа ввела эту моду. «Радуга дала ей все свои цвета» – трудно придумать более точную квалификацию вульгарности. А на фотографии Кадуджа представлена еще и с открытыми ногами. Тело прикрывают только короткие шорты на «округлых бедрах, которые так ритмично акцентировали ритм песен». Даже Бланш Гандон так не фотографировалась.

В книге «В среде умеренности и аккуратности» («Господа Молчалины», глава IV, 1876) Салтыков приводит фрагмент из статьи современного бойкого журналиста: «Можно себе представить после этого, какую мерзость запустения представляли нынешним летом наши минерашки и демидроны! Сырость, холод и ко всему этому безголосые певицы! По-видимому, Москва серьезно вознамерилась победить Петербург. Она уже переманила у нас и незабвенную Кадуджу, и прелестную Нордэ, а в недалеком будущем, вероятно, уловит в свои гостеприимные сени и обаятельную Жюдик»; «Впрочем, в том, что москвичи побеждают нас по части Кадудж и обжорства, – ничего удивительного нет» [28, с. 92, 93]. Судя по тому, что в 1874–1875 гг. Кадуджа пела еще в Петербурге [54; 55], она переехала в Москву именно в 1876 г. Ф. М. Достоевский упоминал ее в подготовительных материалах романа «Подросток» [56, с. 338–339; 57, с. 422].

А теперь вернемся к очерку «По части женского вопроса», в котором Салтыков назвал театр Берга «наицелесообразнейшей Медико-хирургической академией а l'usage des dames et des demoiselles <для использования дам и девиц>»: «Там девица Филиппо прочтет вам лекцию: “L'imprôt sur les célibataire” <Налог на холостяков>, а девица Лафуркад, пропев “A bas les hommes!” <Долой мужчин>, вместе с тем провозгласит и окончательную эмансипацию женщин...» [27, с. 283]. Вот текст первой песни:

Sexe barbu, qui de l'espèce humaine
Forme ici-bas la plus laide moitié,
L'heure est sonnée et nous brisons
la chaîne,
Qui sous tes lois nous retient sans pitié.

На ней были красные туфли, розовые чулки; на ее шляпе между белыми, желтыми и фиолетовыми цветами сидела огромная оранжевая птица.

Радуга дала ей все свои цвета; она даже добавила бронзовый оттенок ее коже» [32, р. 228].

Брадатый пол нас всех поработил,
Закон мужей для нас тяжелый гнет,
Чего же ждать? Желанный час пробил,

Мы цепи рвем и ринемся вперед!

Bientôt, maris, vos épouses rebelles,
 De nos exploits vont suivre les leçons
 Nous commençons: debout,
 mes demoiselles;
 Et déclarons la guerre aux vieux garçons!..
 En guerre! en guerre!
 De la révolte levons le drapeau.
 Nous voulons un impôt (bis).
 Sur les célibataires.

Tout ici-bas – à ce que l'on assure –
 A son emploi – cela dépend du goût;
 Tout est utile, et seul dans la nature
 Le vieux garçon ne sert à rien du tout.
 Arbre sans fleurs, parasite stérile,
 Qui, grace à nous, bientôt sera détruit...
 Il faut couper – puisqu'il est inutile –
 Tout arbre qui ne donne pas de fruit
 En guerre!..

Au genre humain ne rendant nul service,
 Le vieux garçon, vivant sans embarras,
 Ne payant pas même un mois
 'de nourrice, –
 De qui fait-il le bonheur ici-bas?..
 Dans son 'serail aux passions jalouses,
 Voyez le Turc, – ce digne enfant d'Allah!
 Lui, chaque jour, de ses soixante épouses
 Fait le bonheur... parlez-moi d'ces
 homm's-là.
 En guerre!..

De sa moitié le mari plein d'usage
 Porte l'enfant, porte le petit chien,
 Porte l'ombrelle et parfois d'avantage...
 Le vieux garçon, que pbrte-t-il lui?.. Rien!
 Objets de luxe, ornements d'étagère;
 Du créateur oubliant les leçons,
 Ces monstres-là seraient-ils sur la terre
 Si leurs papas étaient restés garçons.
 En guerre!..

Наш подвиг смел, сойдясь в семью одну,
 Покажут прыть и жены муженькам,
 Восстаньте все! и кровную войну

Объявим мы седым холостякам!
 Принеv. Без дальних слов,
 Все в бой! гремит тревога!
 Мы требуем налога
 На всех холостяков!..

Всё на земле имеет свой удел,
 Покорны все значенью своему,
 Все пользы ждут от жизни и от дел,
 Лишь холостяк не годен ни к чему.
 Бесплоден он, он жалкий паразит,
 Но если нет от дерева плода,
 То самый долг по совести велит
 Его с земли нам срезать без следа!
 Принеv

Что от него увидит род людской?
 Кто может с ним дни счастья разделить?
 Когда всю жизнь кормилице простой

Не может он копейки уделить!
 Последний турок счастьем окружен,
 Аллаха сын хранит гарема сень,
 И для своих шестидесяти жен
 Дары любви готовит каждый день!

Принеv

Хороший муж, вступив на брачный путь,
 Несет дитя, несет порой пустяк,
 Несет свой долг, и больше что-нибудь...
 Но что несет наш старый холостяк?
 Один лишь вздор да роскошь от тоски,
 Закон судьбы готовый забывать,
 И будь у них отцы холостяки,
 На свете им совсем бы не бывать!..

Принеv

[2, с. 94 – 97].

Протест против «брадатого пола» выражен в этой песне со всей откровенностью. Но во имя чего вооружается женщина? – Только во имя того, чтобы всякий мужчина был женат, и женщина вследствие этого не осталась одинокой. С точки зрения подлинного феминизма это не просто

скромное требование, это отступление женщин на архаические позиции. Но для тех, кто слушал песни Луизы Филиппо, это было смешно и очень задиристо: женщина шла в бой против мира мужчин, намереваясь урезать его права и свободу. Мари Лафуркад пошла значительно дальше, и песня ее «Долой мужчин», завершающая сборник «Каскадный мир», ставила вопрос гораздо решительнее:

Oui, nous venons de commencer la lutte,
Et notre jour est peut-être arrivé;
D'un sexe faible et que l'on persécute
De toutes parts l'étendard est levé.
Tremblez, tyrans, le bon droit est le nôtre,
Et nous verrons des sexes révoltés
Lequel de deux a plus besoin de l'autre,
A nous bientôt toutes les libertés...
En guerre, en guerre, en guerre!
Bientôt enfin le sort décidera,
Et l'heureux temps et l'heureux temps
viendra
Où la femme où la femme pourra
Commander, commander sur la terre.

A son mari, désormais, c'est la femme
Qui devra seule aide et protection,
Elle pourra, sans qu'un jaloux la blâme,
Se procurer mainte distraction,
Sortir, aller où ça lui plait de vivre,
Et le mari, ce despote jobard,
Qu'elle devait autrefois partout suivre,
Ne pourra plus la suivre nulle part.
En guerre, en guerre, en guerre!
Bientôt enfin le sort décidera,
Et l'heureux temps et l'heureux temps
viendra
Où la femme où la femme pourra
Commander, commander sur la terre.

Oui, comme vous, nous voulons vous
instruire,
Et grâce à tout ce qu'on nous apprendra,
Nous saurons bien effacer votre empire...
Vous le verrez, bientôt le temps viendra,
Où nous serons dans votre capitale
Huissier, notaire, avocat, medecin,
Juge, préfet, garde nationale,
Pompier, gendarme et garçon de bain!
En guerre, en guerre, en guerre!
Bientôt enfin le sort décidera,

Начать борьбу для сил соединенных
Ударил час, зовет на битву он;
Под знаменá сознаний угнетенных
Наш слабый пол летит со всех сторон.
Восстали мы! тираны, трепещите!
Увидит свет, чья выше голова,
В ком есть нужда, понять вы захотите,
Мы возвратим свободные права!
Припев. На битву, на битву скорей!
Судьба нас теперь не обманет,
Счастливое время настанет,
И женщина, женщина станет
Царить мудрой властью своей!

Своим мужьям оказывать мы будем
Протекцию и помощь без труда,
Позорный гнет ревнивцев позабудем,
Держать в руках их будем навсегда.
Чтоб мы теперь где вздумается жили,
Чтоб для услуг открывши свой карман,
За нами вслед, как мы за ним ходили,
Не смел ходить наш кукольный тиран.
Припев

Да! мы хотим без всякого мытарства
Постиж всё то, чему учились вы,
Мы разгромим мужское ваше царство,
И примем дань восторженной молвы.
Мы можем быть квартальным
и солдатом,
Мы можем быть жандармом и судьей,
Извозчиком, врачом и адвокатом,
Чиновником и банщиком порой...
Припев

Et l'heureux temps et l'heureux temps
viendra
Où la femme où la femme pourra
Commander, commander sur la terre.

Nous n'avons pas votre coeur insensible,
Nous n'avons pas votre esprit fracassier,
Nous n'avons pas votre barbe terrible,
Nous n'avons pas tous vos muscles d'acier;
Mais nous avons, ce qui vous déconcerte,
L'esprit, la ruse et mille et mille appas;
Nous n'avons pas ce que vous avez, certe!
Mais nous avons ce que vous n'avez pas!

En guerre, en guerre, en guerre!
Bientôt enfin le sort décidera,
Et l'heureux temps et l'heureux temps
viendra
Où la femme où la femme pourra
Commander, commander sur la terre.

У нас ведь нет бесчувственности хилой,
У нас ведь нет докучной ерунды,
У нас ведь нет железной вашей силы,
У нас ведь нет ужасной бороды!
Владеем мы победностью иною:
Прелестны мы, и хитры, и умны,
Пусть нет у нас – что вам дано судьбою,
У нас есть то, чего вы лишены!

Prunes

[2, с. 314–319].

В этой песне, как и во всём «каскадном мире», есть явные двусмысленности: «Пусть нет у нас – что вам дано судьбою, / У нас есть то, чего вы лишены!» Однако женщина здесь претендует на все те социальные роли, которые традиционно закрепились за мужчинами: квартальный, солдат, жандарм, судья, извозчик, врач, адвокат, чиновник, банщик. И это делает песню гораздо серьезнее всего остального репертуара, что подчеркивается ее мелодической, ритмической и лексической связью с «Марсельезой», которая стоила бы отдельного разговора. Именно эта связь сообщает песне большее значение.

Данная песня, как и некоторые другие, показывает, что пресловутая фривольность оказывалась спутницей эмансипации. Мы видели эту эмансипацию только через призму Кукшиной, только глазами Базарова и Тургенева. Но когда мы глядим на ситуацию глазами Лафуркад и Филиппо, ситуация несколько меняется. Проблема опошления больших социальных идей при усвоении их массовым сознанием остается. Но эти большие социальные идеи рождаются для блага не только интеллектуальной элиты, способной сохранить их во всей чистоте. Большие социальные идеи рождаются для всеобщего блага, даже для тех, кто воспримет их только как похабное тело, фривольный жест и равноправие в сальностях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 10: Господа ташкентцы. 1869–1872. Дневник провинциала. 1872.

REFERENCES

1. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1970. T. 10: *Gospoda tash-*

- В больнице для умалишенных. 1873. – 839 с.
2. Каскадный мир: Сборник французских шансонеток, исполняемых г-жами: Шнейдер, Терезою, Силли, Кадуджею, Филиппо, Альфонсин, Альфонсин-Дюроше, Лафуркад, Антуанет, Марией Лажи, Бланш-Гандон, Бланш-Вилен и проч., с переводом на русский язык в стихах / Cascades diverses: Recueil de chansonnettes françaises exécutées par mesdames: Schneider, Thérèse, Silli, Gadoudja, Philippeau, Alphonsine, Alphonsine-Durochée, Lafurcade, Antoinette, Marie-Lagi, Blanche-Gandon, Blanche-Wilaine etc. en vers Russes et Français. СПб.: Тип. К. И. Плотникова, 1873. – 323 с.
 3. Каскадные брызги: Куплеты / Г-жи Кадуджи, Альфонсины, Лафуркад, Филиппо, Клодии и др. В русском переводе. С присовокуплением куплетов Н. Н. Богданова. СПб.: Тип. А. А. Соколова, 1873. – 29 с.
 4. *Строганов М. В.* «Что ему Гертруда?» М. Е. Салтыков и Гортензия Шнейдер // Вестник славянских культур. 2017. Т. 45. № 3. С. 118 – 125.
 5. *Янковский М. О.* Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. – 456 с.
 6. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года: в 3 ч. СПб.: Тип. и литопр. Р. Голике, 1884. Ч. 3: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. [2], X, 167, XXXVI с.
 7. [Толстой Ф. М.] Петербургские театры. Музыкальное обозрение // Отечественные записки. 1868. № 12. Отд. II. С. 340 – 359.
 8. *Offenbach J.* La Belle Hélène: Opéra-bouffe en 3 actes / Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Livret de censure. Paris 1864. Première édition provisoire. Berlin: Boosey & Hawkes; Bote & Bock, 2003. – 48 p.
 9. *Выборгский Пустынник.* Общественные и литературные заметки / В. П. Буренин // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. № 102. С. 2.
 10. Полвека назад. Из записной книжки театра П. П. Гнедича // Бирюч Петрокentsy. 1869 – 1872. *Dnevnik provintsiala.* 1872. *V bolnitse dlya umalishennykh.* 1873 [Vol. 10: The Tashkenters Clique. 1869 – 1872. Diary of a Provincial. 1872. In the Hospital for the Insane. 1873]. 839 p.
 2. *Kaskadnyy mir: Sbornik frantsuzskikh shansonetok, ispolnyayemykh g-zhami: Shneyder, Terezoyu, Silli, Kadudzheyu, Filippo, Al'fonsin, Al'fonsin-Dyuroshe, Lafurkad, Antuanet, Mariyey Lazhi, Blansh-Gandon, Blansh-Vilen i proch., s perevodom na russkiy yazyk v stikbakh* [The Cascading World: A collection of French chansonnets performed by Ms. Schneider, Theresa, Scilly, Cadujay, Filippo, Alfonsin, Alfonsin-Durochet, Lafourcade, Antoinette, Marie Laje, Blanche-Gundon, Blanche-Vilaine, etc., with translation into Russian language in verse]. Cascades diverses: Recueil de chansonnettes françaises exécutées par mesdames: Schneider, Thérèse, Silli, Gadoudja, Philippeau, Alphonsine, Alphonsine-Durochée, Lafurcade, Antoinette, Marie-Lagi, Blanche-Gandon, Blanche-Wilaine etc. en vers Russes et Français. Saint Petersburg: K. I. Plotnikov Publ., 1873. 323 p.
 3. *Kaskadnyye bryzgi: Kuplety / G-zhi Kadudzhi, Al'fonsiny, Lafurkad, Filippo, Klodii i dr. V russkom perevode. S prisovokupleniyem kupletov N. N. Bogdanova* [Cascading splashes: Couplets / Ms. Caduji, Alfonsina, Lafourcade, Filippo, Claudia, etc. In Russian translation. With the addition of couplets by N. N. Bogdanov]. Saint Petersburg: A. A. Sokolov Publ., 1873. 29 p.
 4. *Stroganov M. V.* “*Chto yemu Gertruda?*” М. Е. Салтыков и Гортензия Шнейдер [“What’s Gertrude to him?” М. Е. Saltykov and Hortensia Schneider]. In: *Vestnik slavyanskikh kultur.* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2017, vol. 45, no. 3, pp. 118 – 125.
 5. *Yankovskij M. O.* *Operetta. Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta. Emergence and development of genre in the West and the USSR]. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 456 p.
 6. *Wolf A. I.* *Hronika peterburgskikh teatrov s kontsa 1855 do nachala 1881 goda: v 3 chastyakh* [Chronicle of Saint Petersburg theatres from the end of 1855 to the beginning of 1881: In 3 vol.]. Saint Petersburg: R. Golike Publ., 1884. *Chast. 3. Godovyje obozreniya russkoy i frantsuzskoy dramaticheskoy stseny, opery*

градских государственных театров. 1919. № 13/14. С. 139–141.

11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 7: Признаки времени. Письма о провинции. Для детей. Похвала легкомыслию. Итоги. 1863–1871. – 695 с.
12. *Боборыкин П. Д.* Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1993. Т. 1. – 196 с.
13. *Михайловский Н. К.* Дарвинизм и оперетки Оффенбаха // Михайловский Н. К. Сочинения. СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1896. Т. 1, ч. 2. Стлб. 391–422.
14. Петербургский листок. 1868. № 149, 20 октября.
15. *Гнедич П. П.* Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918. М.: Аграф, 2000. – 368 с.
16. *Суворин А. С.* Письмо к Вере Александровне Лядовой // Суворин А. С. Театральные очерки. Пб.: Тип. т-ва А. С. Суворина – «Новое время», 1914. С. 271–272.
17. *Суворин А. С.* «Прекрасная Елена» Оффенбаха на русской сцене. – Дебют г. Яблочкина и г-жи Яблочкиной 2-й. – «Брак по страсти», сцены А. Потехина // Суворин А. С. Театральные очерки. Пб.: Тип. т-ва А. С. Суворина – «Новое время», 1914. С. 234–238.
18. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 13: Господа Головлевы. 1875–1880. Убежище Монрепо. 1878–1879. Круглый год. 1879–1880. – 814 с.
19. *Darcours C.* Nécroloquie // Le Figaro. 1883. 12 July. № 193. P. 3. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k278627g/f1.item.r=Alphonsine.zoom>. Дата обращения: 12.05.2017.
20. Alphonsine. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphonsine>. Дата обращения: 12.05.2017.
21. L'Africain Mouzalababaloued. Chansonnette (Signé: Alphonsine). In-fº, plano. Paris: Ve Roger, [1868]. URL: <http://data.bnf.fr/14653280/alphonsine/#documents-about>. Дата обращения: 12.05.2017.
22. Archives et manuscrits. URL: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/>

i baleta [Vol. 3: Annual reviews of the Russian and French dramatic scene, opera and ballet]. [2], X, 167, XXXVI p.

7. [Tolstoy F. M.] *Peterburgskije teatry. Muzykalnoje obozreniye*. [Petersburg theatres. Musical Review]. In: *Otechestvennye zapiski*. 1868, no 12, part. II, pp. 340–359.
8. Offenbach J. *La Belle Hélène: Opéra-bouffe en 3 actes / Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Livret de censure. Paris 1864. Première édition provisoire. Berlin: Boosey & Hawkes; Bote & Bock, 2003. 48 p.
9. *Vyborgskiy Pustynnik. Obshchestvennyye i literaturnyye zametki* [Public and literary notes] / V. P. Burenin. In: *Sankt-Peterburgskiy vedomosti*. 1866, no 102, p. 2.
10. *Polveka nazad. Iz zapisnoy knizhki teatrala P. P. Gnedicha* [Half a century ago. From the notebook of theatre-goer P. P. Gnedich] In: *Biryuch Petrogradskikh gosudarstvennykh teatrov*. 1919, no. 13/14, pp. 139–141.
11. *Saltykov-Shchedrin M. E. Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969. Т. 7: *Priznaki vremeni. Pisma o provintsii. Dlya detey. Pohvala legkomysliyu. Itogi. 1863–1871* [Vol. 7: Signs of the Times. Letters About the Province. For kids. Praise for frivolity. Results. 1863–1871]. 695 p.
12. *Boborykin P. D. Sochineniya: V 3 tomab* [Works: In 3 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1993, vol. 1, 196 p.
13. *Mikhailovsky N. K. Darvinizm i operetki Offenbakha*. [Darwinism and Offenbach's operettas]. In: *Mikhailovsky N. K. Sochineniya* [Works]. Saint Petersburg: Russkoye bogatstvo magazine Publ., 1896, vol. 1, part 2, col. 391–422.
14. *Peterburgskiy listok*. 1868, no. 149. 20 oktyabrya [October 20].
15. *Gnedich P. P. Kniga zhibni: Vospominaniya: 1855–1918* [The Book of Life: Memoirs: 1855–1918]. Moscow: Agraf Publ., 2000. 368 p.
16. *Suvorin A. S. Pismo k Vere Aleksandrovne Lyadovoy* [Letter to Vera Alexandrovna Lyadova]. In: *Suvorin A. S. Teatralnije ocherki* [Theatrical sketches]. Petersburg: Novoye vremya Publ., 1914, pp. 271–272.
17. *Suvorin A. S. "Prekrasnaya Yelena" Offenbakha na russkoy stsene. – Debyut g. Yablochkina i g-zhi Yablochkinoy Vtoroj. – "Brak*

- cc98991t/cd0e614. Дата обращения: 12.05.2017.
23. Уварова Е. Д. Городская развлекательная культура // История русского искусства: В 22 т. Т. 17: Искусство 1880–1890-х годов. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 608–641.
 24. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом: Театральные мемуары. Л.; М.: Искусство, 1962. – 260 с.
 25. Сариева Е. А. Развлечения в старой Москве: Очерки истории (60–80 годы XIX века). М.: Государственный институт искусствознания, 2013. – 377 с.
 26. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1968. Т. 6: Наша общественная жизнь. 1863–1864. Статьи. 1863. Журнальная полемика. 1864. – 740 с.
 27. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 11: Благонамеренные речи. 1872–1876. – 655 с.
 28. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 12: В среде умеренности и аккуратности. 1874–1877. Культурные люди. 1875–1876. Сборник. 1875–1879. – 752 с.
 29. Крестовский Вс. Вл. Очерки кавалерийской жизни. СПб.: Т-во «Общественная польза», 1892. – 407 с.
 30. Гонкур де Эдмон и Жюль. Дневник. Записки о литературной жизни: Избранные страницы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. – 712 с.
 31. Diavolino. Montpellier, 30 avril // Le Foyer: industrie, littérature, théâtre, 1867, 4 mai, p. 6.
 32. Paulus. Trente ans de café-concert: souvenirs / Recueillis par Octave Pradels. Paris: Sté d'édition et de publications, [1908]. – 460 p.
 33. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 8: Помпадурсы и помпадурши. 1863–1874. История одного города. 1869–1870. – 614 с.
 34. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. – 667 с.
- po strasti”, stseny A. Potekhina [“The Beautiful Helen” by Offenbach on the Russian stage. – Debut of Mr. Yablochkin and Mrs. Yablochkina 2nd. – “Marriage for Passion”, scenes by A. Potekhina]. In: Suvorin A. S. *Teatralnyye ocherki*. Saint-Petersburg: Novoye vremya Publ., 1914, pp. 234–238.
18. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. T. 13: *Gospoda Golovlevy. 1875–1880. Ubezhishe Monrepo. 1878–1879. Kruglyy god. 1879–1880* [Vol. 13: The Golovlyov Family. 1875–1880. Monrepos hideout. 1878–1879. The year round. 1879–1880]. 814 p.
 19. Darcours C. *Nécrologie*. In: Le Figeiro. 1883. 12 July. no 193. p. 3. Available from: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k278627g/f1.item.r=Alphonsine.zoom>.
 20. Alphonsine. Available from: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphonsine>.
 21. L'Africain Mouzalabaloued. Chan-sonnette (Signé: Alphonsine). In-f°, plano. Paris: Ve Roger, [1868]. Available from: <http://data.bnf.fr/14653280/alphonsine/#documents-about>.
 22. Archives et manuscrits. Available from: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc98991t/cd0e614>.
 23. Uvarova E. D. *Gorodskaya razvlekatelnaja kultura* [Urban entertainment culture]. In: *Istoriya russkogo iskusstva: V 22 t. T. 17: Iskusstvo 1880–1890-h godov* [History of Russian art: In 22 volumes. Vol. 17: Art of the 1880-1890s]. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., 2014, pp. 608–641.
 24. Davydov V. N. *Rasskaz o proshlom: Teatralnyye memuary* [The story about the past: Theatrical memoirs]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. 260 p.
 25. Sarieva E. A. *Razvlecheniya v staroy Moskve: Ocherki istorii (60–80 gody XIX veka)* [Entertainment in old Moscow: Essays on history (60–80 years of the XIX century)]. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., 2013. 377 p.
 26. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1968. Vol. 6: *Nasha obshchestvennaya zhizn'. 1863–1864. Statji. 1863.*

35. Петроградский Мировой суд за пятьдесят лет. 1866–1916. Пг.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1916. Т. 2. С. 815–1484.
36. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 14: За рубежом. 1881. Письма к тётенке. 1881–1882. – 704 с.
37. Навалихин Н. О чем мы думаем? / В. В. Берви-Флеровский // Дело. 1871. № 6. Отд. 2. С. 1–36.
38. Кугель А. Р. (Номо Novus). Литературные воспоминания: 1882–1896 гг. М.; Пг.: Петроград, 1924. – 171 с.
39. Владимирская А. Р. Оперетта. Звездные часы. СПб.: Планета музыки, 2009. – 312 с.
40. Гейнце Н. Э. Герой конца века: Роман-хроника. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1896. 2, II, 2, 978, IV с.
41. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4: Поэмы 1855–1877 гг. – 655 с.
42. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 19–2: Письма (1881–1884). – 352 с.
43. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 15–1: Современная идиллия. 1877–1883. – 381 с.
44. Развлечение. 1888. № 5. С. 5.
45. Театр и жизнь. 1886. № 171. С. 2.
46. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 1: Рассказы. Повести. Юморески, 1880–1882. М.: Наука, 1974. – 608 с.
47. Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 5 июля. № 181.
48. Лейкин Н. А. Шуты гороховые: Повести. Рассказы. М.: Русская книга, 1992. – 304 с.
49. Lafourcade Marie. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafourcade.
50. Célès J. Marie Lafourcade // Célès Jules. Almanach des cafés-chantants / Célestin Gauthier. Paris; Lyon, 1869. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818763m.image.r=.f31.langFR>.
51. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1975. Т. 4. – 543 с.
- Zhurnalnaya polemika*. 1864 [Vol. 6: Our Social Life. 1863–1864. Articles. 1863. Journal Controversy. 1864]. 740 p.
27. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. Т. 11: *Blagonamerennyye rechi*. 1872–1876 [Vol. 11: Well-Meant Species. 1872–1876]. 655p.
28. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. Т. 12: *V srede umerennosti i akkuratnosti*. 1874–1877. *Kul'turnyye lyudi*. 1875–1876. *Sbornik*. 1875–1879 [Vol. 12: In an environment of moderation and accuracy. 1874–1877. Cultured people. 1875–1876. Collection. 1875–1879]. 752 p.
29. Krestovskiy V. V. *Ocherki kavaleriyskoy zhizni* [Essays on Cavalry Life]. Saint Petersburg: Obshchestvennaya polza Publ., 1892. 407 p.
30. Goncourt, de E.; Goncourt, de J. Dnevnik. *Zapiski o literaturnoy zhizni: Izbrannyye stranitsy*: V 2 t. Т. 1 [Diary. Notes on literary life: Selected pages: In 2 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964. Vol. 1. 712 p.
31. Diavolino. Montpellier, 30 avril. In: Le Foyer: industrie, littérature, théâtre, 1867, 4 mai, p. 6.
32. Paulus. Trente ans de café-concert: souvenirs / Recueillis par Octave Pradels. Paris: Sté d'édition et de publications [1908]. 460 p.
33. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969. Т. 8: *Pompadury i pompadursbi*. 1863–1874. *Istoriya odnogo goroda*. 1869–1870. [Vol. 8: Pompadours and Pompadouresses. 1863–1874. The History of a Town. 1869–1870]. 614 p.
34. *Dnevnik Alekseye Sergeevich Suvorina* [Diary of Alexei Sergeevich Suvorin]. London: The Garnett Press; Moscow: Nezavisimaya gazeta Publ., 2000. 667 p.
35. *Petrogradskiy Mirovoy sud za p'atdesjat let*. 1866–1916 [Petrograd Magistrate's Court for Fifty Years]. 1866–1916. Petrograd: M. M. Stasyulevich Publ., 1916, vol. 2, pp. 815–1484.

52. Финдейзен Н. Ф. Из моих воспоминаний. СПб.: РНБ, 2004. 355 с. Рукописные памятники. Вып. 8.
53. Claretie J. Kadja. URL: <http://www.bmlisieux.com/archives/claret04.htm>. Дата обращения: 5.01.2018.
54. Голос. 1874. № 130, 12 мая.
55. Голос. 1875. № 139, 21 мая.
56. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 16.: Подросток: Рукописные редакции. – 440 с.
57. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 17: Подросток: Рукописные ред. Наброски 1874–1879. – 479 с.
36. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. Т. 14: *Za rubezhom. 1881. Pisma k tjotenke. 1881–1882* [Vol. 14: Abroad. 1881. Letters to Auntie. 1881–1882]. 704 p.
37. Navalihin N. *O chem my dumayem?* [What are we thinking about?] / V. V. Ber-vi-Flerovskiy. In: Delo. 1871. № 6. part 2, pp. 1–36.
38. Kugel A. R. (Homo Novus). *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]: 1882–1896. Moscow; Petrograd: Petrograd Publ, 1924. 171 p.
39. Vladimirskaaya A. R. *Operetta. Zvozdnyye chasy* [Operetta. Finest hours]. Saint Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2009. 312 p.
40. Geyntze N. E. *Geroy kontsa veka: Roman-bronika* [Hero of the End of the Century: Novel Chronicle]. Saint Petersburg: V. V. Komarov Publ, 1896. 988 p.
41. Nekrasov N. A. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 15 t.* [Complete Works and Letters: In 15 volumes]. Leningrad: Nauka Publ, 1982. Т. 4: *Poemy 1855–1877 gg.* [Vol. 4: Poems of 1855–1877]. 655 p.
42. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. Т. 15–1: *Sovremennaya idilliya. 1877–1883* [Vol. 15–1: Modern idyll. 1877–1883]. 381 p.
43. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977. Т. 19–2 *Pisma* [Vol. 19–2: Letters (1881–1884)]. 352 p.
44. *Razvlecheniye* [Entertainment]. 1888, no. 5, p. 5.
45. *Teatr i zhizn* [Theatre and life]. 1886, no. 171, p. 2.
46. Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 1: Rasskazy. Povesti. Yumoreski, 1880–1882* [Complete Works and Letters: In 30 volumes. Works: In 18 volumes. Vol. 1: Stories. Stories. Humorous, 1880–1882]. Moscow: Nauka Publ., 1974. 608 p.
47. Saint Petersburg vedomosti. 1872, 5 iyula [5 July], no. 181.

48. Leykin N. A. *Shuty gorokhovyje: Povesti. Rasskazy* [Buffoons. Stories. Short stories]. Moscow: Russkaya kniga Publ., 1992. 304 p.
49. Lafourcade Marie. Available from: https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafourcade.
50. Célès J. Marie Lafourcade. In: Célès Jules. *Almanach des cafés-chantants / Célestin Gauthier*. Paris; Lyon, 1869. Available from: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818763m.image.r=f31.langFR>.
- Ostrovsky A. N. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 12 t.* [Complete works: In 12 volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1975. Vol. 4. 543 p.
51. Findeyzen N. F. *Iz moikh vospominaniy*. Saint Petersburg: RNB Publ., 2004. 355 p.
52. Claretie J. *Kadja*. Available from: <http://www.bmlisieux.com/archives/claret04.htm>.
53. Golos. 1874. no 130, 12 maya [May 12].
54. Golos. 1875. no 139, 21 maya [May 21].
55. Dostoevsky F. M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 16* [Complete Works: In 30 volumes. Vol. 16]. Leningrad: Nauka Publ., 1976. 440 p.
56. Dostoevsky F. M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 17* [Complete Works: In 30 volumes. Vol. 17]. Leningrad: Nauka Publ., 1976. 479 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Строганов Михаил Викторович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

Строганов М. В. «Каскадный мир» в России 1860–1870-х гг. Школа эстетики, школа жизни // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 22–62.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-22-62

ABOUT THE AUTHOR

Mikhail Stroganov – *Dr. habil. in Philology, Professor, Leading Researcher of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, professor of Chair of general and slavonic art, Institute of Slavonic Culture, The Kosygin State University of Russia.*

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

Stroganov M. V. “The Cascading World” in Russia, 1860–1870s. *The School of Esthetics, the School of Life*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 22–62.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-22-62

Г. Я. ВЕРБИЦКАЯ, М. В. ФРАНЦЕВА
Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова,
Уфа, Россия

GALINA VERBITSKAYA, MARIYA FRANTSEVA
Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov,
Ufa, Russia

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПАРА «МАТЬ-ДИТЯ» И МОТИВ ИНИЦИАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Г. ИБСЕНА, Т. УИЛЬЯМСА И Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются элементы архетипической образности в пьесах Генриха Ибсена («Кукольный дом»), Теннесси Уильямса («Трамвай «Желание»», Людмилы Петрушевской («Три девушки в голубом»), проанализированные с помощью техники медленного чтения. Особенность подхода заключается в обнаружении взаимосвязи бытования архетипической образности и экзистенциальной проблематики в разных произведениях, отмеченных типологическим сходством (очевидным – «Кукольный дом» и «Три девушки в голубом») или объединенных понятием «рубежного времени» («Трамвай «Желание»»).

В работе соотносятся пороговая стадия инициации и экзистенциальная проблема выбора, рассматриваются характеро- и сюжетообразующие функции архетипической пары «Мать-Дитя». Изучение этой пары затрагивает проблему экзистенциального взросления. Духовное взросление – процесс прохождения героинями инициации – это пути обретения Самости (Нора, Ирина) или уход от нее (Бланш). Решающий этап в прохождении инициационного пути – преодоление временной смерти и символическое воскресение, рождение нового взрослого человека. «Развоплощение» архетипа помогает раскрыть противоречивость взаимоотношений персонажей в каждой из пьес. В результате отмечается своеобразная трансформация, утрата устойчивости архетипической пары вплоть

ARCHETYPICAL COUPLE “MOTHER-CHILD” AND THE INITIATION MOTIVE IN THE PLAYS BY H. IBSEN, T. WILLIAMS AND L. S. PETRUSHEVSKAYA

ANNOTATION

The article examines the elements of archetypal imagery in the plays by Heinrich Ibsen (“A Doll’s House”), Tennessee Williams (“A Streetcar Named Desire”), Lyudmila Petrushevskaya (“Three Girls in Blue”). They are analyzed using the slow reading technique. The peculiarity of this approach lies in the detection of the relationship between the existence of archetypal imagery and existential problems in different works, marked by typological similarities (which is obvious in the plays “A Doll’s House” and “Three girls in blue”). They can also be united by the concept of “boundary time” (“A Streetcar Named Desire”).

The work correlates the threshold stage of initiation and the existential problem of choice. The author examines the character and plot-forming functions of the archetypal pair “Mother-Child.” The study of this pair deals with the problem of existential maturation. Spiritual maturation is the process of the female character’s passing through the initiation – the path of finding the Selfness (Nora, Irina) or leaving it (Blanche). The decisive stage in the passage of the initiation path is overcoming temporary death and symbolic resurrection, the birth of a new adult. The “disincarnation” of the archetype helps to reveal the contradictory relationships between the characters in each of the plays. As a result, a kind of transformation of “disincarnation” is noted, the loss of stability of the archetypal couple

до парадоксальной перемены, что способствует раскрытию характеров героинь пьес – в их становлении и обретении целостности или, напротив, стагнации и трагической невозможности взросления и ответственности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архетип, архетипическая пара, инициация, самоидентификация, «пограничная ситуация», Г. Ибсен, Т. Уильямс, Л. Петрушевская.

up to a paradoxical change. It all contributes to the disclosure of the main qualities of the plays' female characters – in their formation and gaining integrity or, on the contrary, stagnation and the tragic impossibility of growing up and responsibility.

KEYWORDS: archetype, archetypal couple, initiation, self-identification, the problem of choice, "borderline situation", H. Ibsen, T. Williams, L. Petrushevskaya.

Рубежные эпохи всегда чреваты разными катаклизмами: от социальных – войны и революции – до мировоззренческих, когда возникает насущная необходимость ускоренной инициации – взросления. Тогда особую важность приобретает проблема экзистенциального выбора, совершая который, человек преодолевает кризис и в борьбе с собой, прежним, становится зрелым, способным нести ответственность за сделанный выбор и свою свободу. Взросление тесным образом связано с познанием и самопознанием, открытием мира и себя. И хотя в гносеологическом смысле кризис (как ступень) может оказаться плодотворен и целителен, далеко не все герои рубежных времен способны стать отважными искателями, не все одерживают победу в экзистенциальных битвах...

Авторы переходного времени Генрик Ибсен, Теннесси Уильямс и Людмила Петрушевская (в пьесах «Кукольный дом», 1879; «Трамвай «Желание», 1947; «Три девушки в голубом», 1980) переосмысливают архетипические категории во всей парадоксальности и противоречивости, которые так свойственны эпохам перемен. Теннесси Уильямс занимает особое место в этом ряду: очевидность типологических схождений творчества Ибсена и Петрушевской восполняется в послевоенной пьесе американского драматурга «...мыслью о глубоком и остром разладе, сделавшемся главной приметой духовной ситуации США во второй половине XX века» [1, с. 101].

Драматурги рубежного периода чутко замечают фундаментальные сдвиги в социальной и психологической сферах стремительно меняющегося мира. Они воплощают эти глобальные изменения и их последствия в художественных образах, восходящих к архетипу.

Человек с разорванным сознанием тоскует по собственной целостности – по архетипу Самости. Так архетип напрямую соприкасается с экзистенциальной проблематикой. Возвращение к архетипу в таком ракурсе воспринимается как возврат личности к целостной структуре, упорядоченности и гармонии.

Фундаментальные исследования, глубоко изучающие поэтику драматургии Г. Ибсена (В. Г. Адмони) [2], Т. Уильямса (М. М. Коренева) [3], современные работы, посвященные исследованию мифопоэтического аспекта в творчестве Л. С. Петрушевской (С. П. Черкашина [4], Л. И. Воронцова [5]),

не связывают архетипическую образность и экзистенциальную проблематику.

Проанализировать эти связи помогает междисциплинарный подход, объединяющий литературоведение (мифопоэтический, сравнительно-сопоставительный методы – А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский; В. Я. Пропп; С. С. Аверинцев), психологию (юнгианская психоаналитика, экзистенциальная психология – К. Г. Юнг, К. П. Эстес, Д. Ш. Болен, М. Якоби, Р. Мэй, И. Ялом), философию (экзистенциализм – С. Кьеркегор, К. Ясперс, М. Хайдеггер).

«Техника медленного чтения» Д. С. Лихачева [6] позволила осуществить детальный анализ драматических произведений. Кроме того, весьма важным представляется и подход Т. А. Касаткиной, говорящей о гуманитарном знании как о встрече личностей и предлагающей метод «субъект-субъектного» чтения художественного текста [7, с. 15, 30–35].

Изучение архетипической оппозиции «Мать – Дитя» затрагивает проблему экзистенциального взросления-возрастания. «Развоплощение» архетипа помогает раскрыть противоречивость взаимоотношений персонажей в каждой из пьес. Духовное взросление – процесс прохождения героинями инициации – это путь к обретению Самости (Нора, Ирина) или уход от нее (Бланш). Ключевым этапом в прохождении инициационного пути являлось преодоление временной смерти и символическое воскресение, рождение нового взрослого человека.

«Пороговость» обряда инициации сродни «пограничной ситуации» [8, с. 44], в которой человек, оказавшись перед лицом реальной смерти, переживает глубокую личностную трансформацию, обретает свое предназначение. Это трагический опыт посвящения в «подлинное бытие», встреча с собой подлинным в момент испытания, призванного вывести из неосознанного состояния во взрослое, целостное.

Исследуя фазы «мирового археосюжета», строящегося на схеме обряда инициации, В. И. Тюпа дает в четырехфазной структуре следующие наименования: фаза обособления – фаза искушения – лиминальная (пороговая) фаза – фаза преображения [9, с. 18].

В пьесах «Кукольный дом», «Трамвай «Желание», «Три девушки в голубом» обряд инициации становится сюжетообразующим. Более того, здесь обнаруживаются элементы всех четырех фаз «мирового археосюжета», как в их модифицированном, так и в чистом виде.

Общим для сюжета пьес является то, что в качестве иницируемых выступают женщины – главные героини Нора, Бланш и Ирина, которым предстоит совершить переход из психологического состояния духовной незрелости к постепенному возрастанию и обретению Самости. В этом смысле наиболее целесообразным представляется обратиться к архетипической паре «Мать – Дитя».

Юнгианский архетип Дитя имеет двойственную природу: с одной стороны, Дитя в качестве божественного младенца представляет собой

изначальную мудрость в человеке, его забытую и неосознаваемую Самость, а, с другой — этот архетип воплощает собой инфантильное начало в человеке. В этом ключе архетип Дитя неотделим от архетипа Матери. «Его суть – магический авторитет всего женского, мудрости, чего-то благостного, магического возрождения и темно-дремучего, захватывающей бездны...» [10, с. 211]. Архетип Матери Юнга восходит к прообразу древней Богини-матери [11, с.138–139].

В таком ракурсе женские литературные образы непосредственно соотносятся с первообразом архаической Богини. Нора, Бланш и Ирина – носительницы божественного потенциала Великой Матери. Но для того, чтобы реализовать этот потенциал, героиням предстоит пройти испытание – от внутреннего архетипа Дитя (как инфантильного начала в человеке) к архетипу Матери – зрелой взрослости. Но не каждой удастся преодолеть это испытание, не каждой оно окажется под силу.

ПЛЯСКА СМЕРТИ: ОБРЯД ПОСВЯЩЕНИЯ НОРЫ («КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» Г. ИБСЕНА)

В сюжете «Кукольного дома» обнаруживаем наиболее полную реализацию сказочного обряда посвящения в ее, так сказать, «чистом» виде. Норе, которая в психологическом и социальном смысле остается зависимым от Хельмера ребенком, предстоит преодолеть все четыре фазы взросления.

Для Хельмера Нора – трогательное и шаловливое создание, нуждающееся в опеке и надзоре. Она согласна на роль «белочки», «птички-мотовки», «жаворонка» – только бы сохранить иллюзию своего счастья, которую так старательно созидала на протяжении восьми лет брака. Нора воплощает собой архетип Дитя, зависимого от Хельмера, который, напротив, изображает архетип Матери для Норы.

Однако именно Нора – тайная спасительница жизни Хельмера – является созидательной Богиней-матерью для Торвальда. Визит Крөгстада – мощный катализатор, запускающий механизм изменений, которые произойдут в Норе за считанные дни. Больше нельзя оставаться ребенком: взрослая жизнь безжалостно врывается в кукольный мир героини.

Начинается первый этап инициации для Норы, который определяется как фаза обособления, когда испытываемый отстраняется от близких и остается один на один с собой. Уход-обособление от детей в конечном итоге приведет и к уходу от Хельмера. Для Норы инициация – переход во взрослое состояние. Ибсен дает своей героине в канун Рождества жестокие три дня, в которые Нора должна переродиться.

Ибсен настолько интенсивно организует действие, что четыре фазы инициации увязываются воедино. В первом действии Нора вынуждена обособиться от детей, что запускает первую фазу инициации, параллельно разворачивается вторая фаза инициационного посвящения героини – фаза

искушения. В лице Крогстада героиня обретает одновременно и антагониста-вредителя, и героя-помощника, который, с одной стороны, способствует разрушению ее семейного счастья, а с другой – подталкивает ее к психологическому взрослению, ускоряя процесс обретения самой себя. Фру Линне – давняя подруга Норы, тоже предстает в образе помощницы и вредительницы одновременно, потому что стремится вывести тайну Норы на «свет божий», избавив от иллюзии семейного счастья.

Как и всякому испытываемому, Норе предстоит пройти путь от безликого существования к экзистенциальному прозрению и обретению себя. Вплоть до финальной сцены Нора не говорит о себе как об отдельной личности: она мыслит себя только частью жизни Торвальда. Она еще не осознала себя, не ощутила свою целостность. Норе предстоит преодолеть главное испытание – ключевую, третью фазу обряда инициации – это испытание смертью. Крогстад становится для Норы вестником смерти. Он ее провоцирует, он же ее и останавливает. Сам когда-то обвиненный в подлоге, Крогстад является в качестве героя-помощника, чтобы отговорить Нору от рокового шага:

Нора. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?

Крогстад. Большинство из нас думает об этом – вначале.

И я тоже в свое время... Да духу не хватило...

Нора (упавшим голосом). И у меня [12, с. 279].

Финал второго действия и третье действие драмы пронизаны ожиданием неизбежной смерти.

Ритуально-символическая смерть Норы воплощается в танцелле, которую она готовится исполнить на маскарадном вечере.

В контексте нашего исследования имеет значение история возникновения этого танца, появившегося на юге Италии в XV веке. По одной из версий название происходит от ядовитого паука тарантула, по другой – от итальянского города Таранто. Музыкальная энциклопедия указывает на то, что этот танец считался единственным спасением от тарантулизма – «безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула» [13]. В разных вариантах легендарного происхождения этому танцу всегда приписывали именно отчаянно витальный смысл.

Отличительной чертой танцеллы является ее быстрый, стремительно ускоряющийся темп. Все второе действие темпоритмически организовано по законам этого танца. Отчаяние Норы достигает высшей точки: она отплясывает танцеллу так, словно уже готова к смерти.

Символическая смерть Норы в дикой пляске и ожидание героиней реальной смерти воспринимается ею как избавление от страданий. В действительности ее ожидает чудо возрождения в новом качестве. Действие драмы, происходящее в период праздника Рождества Христова, содержит в себе как архаический образ инициационного воскресения, так и христианский мотив рождения божественного младенца, который и есть начало всего. Нора избавится от инфантильности и обретет целостность.

Вслед за символической смертью, которая завершится финальным диалогом с Хельмером, наступит четвертая фаза обряда посвящения – фаза преобразования.

Увидев реакцию Хельмера в момент узнавания истины, Нора окончательно избавится от иллюзий – сбросит маскарадный костюм и впервые заговорит серьезно. «Как оглянусь теперь назад, мне кажется, я вела здесь самую жалкую жизнь, перебиваясь со дня на день!.. Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять тебя, Торвальд. Вот в чем проходила моя жизнь» [12, с. 301].

Шокирующим признанием для Торвальда станут слова Норы о том, что с ним она никогда не была по-настоящему счастлива, только весела. Отныне никакие социальные установки и навязанные роли не смогут удерживать ее от экзистенциального прозрения. Нора повзрослела. Стать человеком – ее священная обязанность. В момент преобразования героиня расстругает связь с прошлым и вновь оказывается на перепутье. Расставание с Хельмером и уход из дома-декорации – это завершение одного пути и одновременно начало новой жизни. Высвободившись из заточения, героиня-искательница отправится в долгий путь. Она осознала себя в ипостаси Великой Матери, которая способна сама сотворять собственное бытие.

Нора принимает вызов судьбы и преодолевает все фазы жестокого обряда посвящения. Она обретает мудрое знание о священной обязанности каждого человека выбирать себя самого в момент «пограничной ситуации». Она побеждает главного противника – смерть, которая в то же время преобразует ее и возрождает к новой жизни, к осознанию ответственности. Нора исцеляется, избавившись от иллюзий. Отказ от веры в чудеса отличает ее от героини пьесы «Трамвай «Желание» Бланш, которая отчаянно цепляется за призрачные мечты и надежды, неизбежно обрекая себя на трагический финал.

ОТКАЗ ОТ ИНИЦИАЦИИ: ТРАГИЧЕСКИЙ ИНФАНТИЛИЗМ БЛАНШ («ТРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ» ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА)

Бланш Дюбуа, в отличие от Норы, совершает иной выбор – в пользу иллюзий. Поэтому финал ее истории фатально предсказуем. Бланш сознательно отказывается взрослеть. Как брошенное Дитя в вечных поисках Матери, она в каждом встречном ищет не просто сострадания, но спасения и любви. Ожидая Избавителя, она обрекает себя на трагическое разочарование. Невротический склад ее личности и романтический тип сознания требуют признания и особого отношения, что изначально ставит Бланш в положение жертвы.

Достаточно упомянуть, что в отношении хрупкой Бланш все мужчины становятся носителями черт архетипа Похитителя: разрушают иллюзии героини о новой жизни с чистого листа. Митч – маленький сынок – отказывается от нее, обвиняя в отсутствии нравственной чистоты. Стэнли Ковальский лишает ее последней надежды на счастье и доводит до безумия.

Трагическая вина Бланш в том, что она готова на роль жертвы. Она отказывается от инициации – активного преобразования своей жизни, предпочитаемая пассивность и зависимость от доброты первого встречного.

Ожидание Избавителя делает по-детски наивную Бланш игрушкой в руках окружающих. Сказочный мотив инициационного посвящения проясняется в тот момент, когда становится известно, что семейная усадьба «Мечта» утрачена навсегда. Так открывается первая фаза инициации – обособление: уход и расторжение прежних родовых связей. Обособление от мира людей переживается героиней как романтическое бегство в грезы-воспоминания.

Бланш страдает от разрыва с прежней жизнью. Приезд к сестре Стелле – это не только попытка обрести Дом, но и стремление вернуться в мир людей, избежав таинства посвящения. Но скрыться от самой себя невозможно, и Бланш остается трагически одинокой.

Жизнь продолжает искушать ее (вторая фаза инициации). Бланш пережила трагический опыт глубокой юношеской любви. И даже в жалости сестры – непонимание. Поэтому иллюзии – единственное, что осталось у Бланш, которая все еще верит в чудесное избавление. Своим инфантилизмом Бланш провоцирует окружающих мужчин реализовывать архетипический образ Гадеса – бога подземного мира, укравшего Персефону.

Порочность Бланш осуждается социумом в лице Стэнли и Митча. Жизнь, искушавшая ее, сыграла с ней дурную шутку: героиня, пожелавшая перемены участи, достигнута прошлым. Однако она готова изжить свою судьбу до конца.

Бланш сознательно отказывается от инициации, ключевым этапом которой является прохождение символической смерти. Отказаться от иллюзий – стать взрослой и принять ответственность – это единственный выход для Бланш, но она отвергает его.

Смерть – незримый спутник Бланш – отстраненный наблюдатель, который всегда рядом: после расставания с Митчем героиня отчетливо слышит из уст старой мексиканки: «Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores» [14, с. 104].

При виде цветов для покойников Бланш бросается в дом, поспешно запирает дверь, ей страшно: она не готова принять это трагическое знание.

Бланш предчувствует свой скорый финал. Она боится реальной жизни, боится и смерти. Ее прошлое – доказательство того, что она тщетно пыталась ускользнуть от подлинного знания: «А что противостоит смерти? Желание, любовь» [14, с. 104]. Бланш так хотела любить, но в ее памяти постоянно всплывает страшная картина гибели мужа: навязчивая мелодия польки-варшавяночки, под которую она танцевала с Алланом за пару минут до его самоубийства. Эта мелодия зазвучит в ушах героини вместе с благовеством соборных колоколов: смерть – избавление. Она отвергает мир жестоких взрослых, уходя по-детски доверчиво, с первым встречным. . .

Инициация, призванная утвердить жизнь через пройденное испытание и возродить иницилируемого, претерпевает метаморфозу: героиня выбирает уход из реального мира.

В финальной сцене фильма Элиа Казана Бланш – хрупкая и пронзительно-трогательная Вивьен Ли прикрепляет на лацкан жакета букетик из искусственных фиалок, тех самых *flores para los muertos*. Дева Мария была названа отцами церкви «королевой фиалок». Христианская символика в пьесе утверждается с колокольным звоном – поминальным для героини. В фильме, увидев надзирательницу, как испуганная птичка, героиня Вивьен Ли бросается к дверям, но ей преграждает путь Стэнли – Марлон Брандо, затем – к окнам: она отчаянно стучится, рвется к свободе. Вот только свобода – не для Бланш, она не под силу хрупкой птичке. . .

Бланш избирает путь слабости. Ее романтическое сознание не выдерживает обыденности и жестокости, и, как ни парадоксально, единственным вариантом спасти себя от разрушительного внешнего мира становится путь саморазрушения. Остаться ребенком означает для Бланш сохранить себя, пусть ценой собственной жизни. Бланш, отказываясь от инициации, отрицает исцеление, которым должен был завершиться ее оборвавшийся путь во взрослую жизнь.

ЧУДО ВОЗВРАЩЕНИЯ К ЖИЗНИ: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ИРИНЫ («ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ» Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ)

Далекая от прагматизма в повседневной жизни, в экзистенциальной сущности своей Ирина оказывается мудрой последовательницей женской природной интуиции.

Ирине выпадает череда нелегких жизненных испытаний: она чувствует себя одинокой скитальцей, которая покинула родной дом, в поисках своего места, покоя. С этого ухода для героини начался долгий путь поисков себя.

В художественном мире пьесы «Три девушки в голубом» архетип Мудрой старухи как воплощение знания жизни предстает видоизмененным в образах Марии Филипповны и Федоровны. Автор лишает героиню женского имени, оставляя лишь отчество: вместо мудрой бабушки-берегини и хранительницы рода – мужеподобная старуха, ущербная в своей неспособности любить. Архетипическое начало Великой Матери остается в этой женщине нереализованным.

Отношения Ирины и ее матери Марии Филипповны – сложный, парадоксальный, взрывчатый сплав любви-ненависти, невыносимый для обеих. Марии Филипповне свойственны качества, приближающие ее к так называемой Страшной матери.

Рассматривая психологические особенности архетипа Матери, Юнг говорит о «гипертрофии материнского» – комплексе, при котором женщина отождествляет себя со своими детьми. «Следуя материнскому инстинкту, этот тип женщин с безоглядной волей и напором продирается и захватывает власть, что приводит к уничтожению как собственной личности, так и частной жизни ребенка» [15, с.133].

Выступая в качестве агрессора и провокатора, она навязывает дочери чувство вины. Когда Ирина возвращается с Павликом в московскую квартиру, Мария Филипповна встречает дочь демонстративной фразой очередному телефонному собеседнику: «В общем, ты в курсе дела, приглашаю тебя на похороны» [16, с. 38].

Ирина, будучи объектом нападков рассерженной матери-Деметры, становится похожей на другой психологический тип – страдающей дочери-Персефоны, описываемый Д. Ш. Болен: «Навязчивая мать, занимающаяся своим внуком, заставляет свою дочь-Персефону чувствовать себя неумелой. Она может сказать: “Ты не знаешь, как держать беспокойного ребенка, дай, я это сделаю!”» [17, с. 39].

Мария Филипповна в ипостаси Страшной матери парадоксально оказывается носительницей архетипического образа Дитя. Она манипулирует дочерью, оставаясь при этом в положении капризного ребенка.

Таким образом, архетипическая пара «Мать-Дитя» «развоплощается» путем смены ролей: теперь уже Ирина кажется нам взрослой матерью.

Так, в Ирине, незрелой с точки зрения социума, реализуется архетип Великой Матери в его социальном, психологическом и экзистенциальном смыслах.

Ирине присущ юнгианский комплекс «сопротивления матери». Так, в сюжете запускается механизм инициационного посвящения для героини – она уходит из дома (фаза **обособления**), чтобы быть лицом к лицу с жизнью.

Встреча с Николаем Ивановичем становится для Ирины второй фазой обряда инициации – фазой **искушения**. Героиня мечтает о перемене участи.

Ирина и Бланш похожи в том, что в их образах персонифицируется архетип украденной девушки Персефоны (Коры): мужчины-Гадесы видят в них беспомощную жертву – «уязвимую» богиню, терпящую со стороны мужчин неуважение и «похищение». Бланш ищет спасения у Митча, а Ирина благодарит Николая Ивановича за короткую иллюзию женского счастья. Бланш выбирает трагический уход из жестокой жизненной реальности, Ирина будет продолжать жить, стоически изживая каждый день, потому что есть смысл – сын Павлик.

Предательски оставленная мужчиной, Ирина окажется вовлечена в следующую фазу инициации – **лиминальную**, ей предстоит преодолеть символическую смерть. Катастрофическое «Я могу не успеть!» – будет пережито героиней как реальная смерть: если погибнет ребенок, то не станет и ее самой.

Сказочное избавление от неминуемой смерти и завершение инициационного пути (фаза **преображения**) экзистенциальным прозрением героини соотносится в пьесе с символикой воды, связанной с архетипом женского начала (лоно Великой Матери). Согласно космогоническим мифам вода представляет собой «исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса. Вода – это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения» [18, с. 240].

Л. С. Петрушевская наполняет пьесу образами водной стихии: например, дождь, грозящий затопить дом-ковчег – старую подмосковную дачу. Сестры тревожатся о здоровье детей, которые мокнут под дождем, а старуха

Леокадия и вовсе боится захлебнуться, предчувствуя катастрофу – библейский аналог Всемирного потопа. В конце первой картины Ирина протянет руку под дождевые капли и вздрогнет: дождь кажется враждебной силой, способной в щепки разнести их полуразвалившийся дом-ковчег.

«С мотивом Воды как первоначала соотносится значение Воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте. Ритуальное омовение – как бы второе рождение, новый выход из материнской утробы (аспект мифологемы Воды, удержанный в христианской символике крещения)» [18, с.240].

Отправляясь в Коктебель, Ирина следует своей внутренней Афродите, зовущей героиню за возлюбленным. Она купается в море, воссоединяясь с родной стихией. Преодолев все испытания и вернувшись на подмосковную дачу с сыном Павликом, Ирина радостно смеется и бежит под дождем – символом очищения и преображения. Стихия больше не пугает героиню – теперь она с ней заодно.

Ирина будто рождается заново. Воссоединившись с природой, Ирина претворяет в жизнь созидательные функции Богини-матери. После долгих скитаний Ирина обретает целостность и спасительный приют в собственном любящем сердце.

Итак, архетипическая пара «Мать-Дитя» подвергается «развоплощению». Мужские и женские персонажи вновь предстают в двойственной противоречивости: внешне взрослые герои могут казаться с психологической точки зрения детьми и в то же время кажущиеся инфантильными взрослые героини предстают зрелыми и мудрыми.

Так, в «Кукольном доме» духовная зрелость Норы, наивной с точки зрения социума, сталкивается с инфантилизмом Хельмера. Нора, воспринимаемая Хельмером как Дитя, является носителем потенциала Великой Матери – архетипа женской целостности. Нора оказывается Матерью для якобы взрослого Хельмера, нуждающегося в поддержании иллюзии собственного превосходства.

В пьесе «Трамвай «Желание»» взрослый мир Стэнли Ковальского отторгает по-детски наивную Бланш, а она отказывается от взрослости, выбирая трагический путь хрупкой женщины-девочки. Бланш, реализующая архетип Дитя и ищущая спасения у мужчин, обнаруживает, что Митч не годится на роль Избавителя, так как психологически сам остается ребенком, зависимым от мнения матери. Сама же героиня, отказываясь от ответственности, обрекает себя на роль жертвы.

В простосердечии Ирины одни персонажи видят житейскую неприспособленность и осуждают ее, другие же готовы использовать эту ее черту в своих целях. Взаимоотношения Ирины с собственной матерью противоречивы: с одной стороны, мать считает дочь инфантильной и безответственной, но с другой – сама Мария Филипповна реализует архетип Дитя, нуждающегося во внимании Матери – Ирины. Примерно такая же метаморфоза происходит и в отношениях Ирины и Николая Ивановича.

Однако душевная чистота Ирины оказывается источником экзистенциальной мудрости и колоссальных духовных сил. Ирина наделена способностью искренне любить, что в художественном мире Л. С. Петрушевской оказывается бесценным даром женщины-матери, способной преображать мир. Выявленный в сюжетах пьес мотив инициации помогает проследить путь взросления (или отказ от него) главных героинь – от зависимого состояния Дитя к самостоятельному архетипу Матери. Инициация становится «зерном сюжетного повествования» пьес, в которых были обнаружены элементы всех четырех фаз «мирового археосюжета» как в их модифицированном, так и в чистом виде. Каждая из героинь проходит фазы обособления, искушения, лиминальную (пороговую) фазу испытания смертью и завершающую фазу преобразования – духовной трансформации.

Архетипическая образность непосредственно соприкасается с проблематикой экзистенциального взросления-возрастания главных героинь пьес – Норы, Бланш и Ирины, так как процесс духовного взросления героинь (или отказа от него) соотносится с мотивом инициации, через призму которого яснее раскрывается экзистенциальная проблема выбора главных героинь. В переживании состояния «пороговости», испытывая величайшее духовное потрясение, человек открывает самого себя. Так, в процессе познания – постижения жизни и преодолении трагического ее опыта осуществляется личность, способная пройти путь испытаний или нет. Особую значимость эта проблематика приобретает в переходные, рубежные времена, интенсивность кризисности которых оказывается сродни лиминальной фазе сюжета человеческой жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: Очерки о театральной жизни США и не только о ней, 70-е годы. М.: Искусство, 1982. – 264 с.
2. Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1956. – 274 с.
3. Коренева М. М. Страсти по Теннесси Уильямсу // Проблемы литературы США XX века. М.: Наука, 1970. С. 106–162.
4. Черкашина С. П. Творчество Л. С. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: матриархальность художественного мира: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2011. – 272 с.
5. Воронцова Л. И. Архетипические оппозиции «Мать и ребенок» в прозе Л. С. Петрушевской // Известия Самарского науч. центра РАН. Т. 16. № 2 (2), 2014. С. 390–393.
6. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

REFERENCES

1. Wolf V. *Ot Brodveja nemnogo v storonu: Oчерki o teatralnoj zhizni USA i ne tolko o nej, 70-e gody* [From Broadway a little to the side: Essays on theatrical life in the United States and not only about it, 70s]. Moscow: Art, 1982. 264 p.
2. Admoni V. G. *Henrik Ibsen. Oчерk tvorchestva* [Henrik Ibsen: Essay on creativity]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1956. 274 p.
3. Koreneva M. M. *Strasti po Tennessei Uiljamsu* [Passion for Tennessee Williams]. In: *Problemy literature USA XX veka* [Problems of literature in the United States of the XX century]. Moscow: Nauka Publ., 1970, pp. 106–162.
4. Cherkashina S. P. *Tvorchestvo L. S. Petrushevskoj v mifopoeticheskom kontekste: matriarhalnost' hudozhestvennogo mira: dis. ... kand. filol. nauk* [Creativity L. S. Petrushevskaya in the mythopoetic context: matriarchy of the artistic world: PhD dissertation]. Stavropol, 2011. 272 p.

7. Касаткина Т. А. Философия восприятия литературы и искусства: о субъект-субъектном методе чтения // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Вып. I / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. – 600 с.
8. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма: Философия существования. СПб.: Лань, 1999. – 222 с.
9. Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 16–23.
10. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. – 320 с.
11. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. – 608 с.
12. Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Драммы. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1972. С. 236–306.
13. Кюрегян Т. С. Тарантелла // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1981. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0. Дата обращения 03.07.2020.
14. Уильямс Т. Трамвай «Желание» // Уильямс Т. Трамвай «Желание». Татуированная роза. Ночь игуаны: пьесы. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 6–128.
15. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. биб-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.
16. Петрушевская Л. С. Песни XX века: Сб. пьес / [Предисл. А. Смелянского]. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – 240 с.
17. Болен Д. Ш. Боги в каждом мужчине: архетипы, управляющие жизнью мужчин. М.: София, 2005. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/bolen02/index.htm> (дата обращения: 03.04.2016).
18. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1. – 672 с.
5. Vorontsova L. I. *Arhetipicheskie oppozicii “Mat’ i rebenok” v proze L. S. Petrushevskoj* [Archetypal oppositions “Mother and child” in the prose of L. S. Petrushevskaya]. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN*. 2014. Vol. 16, no. 2 (2), pp. 390–393.
6. Likhachev D. S. *Vnutrennij mir budozhstvennogo proizvedeniya* [The inner world of a work of art]. In: *Voprosy literatury*. 1968, no. 8, pp. 74–87.
7. Kasatkina T. A. *Filosofiya vospriyatiya literatury i iskusstva: o subjekt-subjektном metode chteniya* [Philosophy of perception of literature and art: on the subject-subject-subject method of reading]. In: *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodejstviya*. Vyp. I [Russian literature and philosophy: ways of interaction. Issue I / Responsible editor and compiler. E. A. Taho-Godi]. Moscow: Aquarius Publ., 2018, 600 p.
8. Bolnov O. F. *Filosofiya ekzistencializma: Filosofiya sushchestvovaniya* [Philosophy of Existentialism: Philosophy of Existence]. Saint Petersburg: Lan Publ., 1999. 222 p.
9. Tyupa V. I. *Fazy mirovogo arheosyuzheta kak istoricheskoe yadro slovarya motivov* [Phases of the world archaeological plot as the historical core of the dictionary of motives]. In: *Materialy k “Slovaryu syuzhetov i motivov russkoj literatury”: ot syuzheta k motivu* [Materials for the “Dictionary of plots and motives of Russian literature”: from plot to motive]. Novosibirsk: Institute of Philology SBO RAS, 1996, pp. 16–23.
10. Jung C. G. *Sobranie sochinenij. Psihologiya bessoznatelnogo* [Collected Works. Psychology of the unconscious]. Moscow: Kanon Publ., 1994. 320 p.
11. Rybakov B. A. *Yazychestvo drevnih slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Nauka Publ., 1994. 608 p.
12. Ibsen G. *Kukolnyj dom* [Doll House]. In: Ibsen G. *Dramy. Stihotvoreniya* [Drama. Poems]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1972, pp. 236–306.
13. Kyureghian T. S. *Tarantella*. In: *Musical encyclopedia*: In 6 volumes. Volume 5. Moscow: Sovetskaja encyclopedia Publ.; Sovetskij compositor Publ., 1981. Available from: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0.

14. Williams T. *Tramvaj "Zbelanie"* [A Streetcar Named Desire]. In: Williams T. *Tramvaj "Zbelanie"*. *Tatuirovannaya roza. Noch iguany: pjesy* [A Streetcar Named Desire. The Rose Tattoo. Night of the Iguana: Plays]. Moscow: AST Publ.; Astrel Publ., 2010, pp. 6–128.
15. Jung C. G. *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kiev: State library of Ukraine for youth, 1996. 384 p.
16. Petrushevskaya L. S. *Pesni XX veka* [Songs of the XX century: Plays / Preface A. Smelyansky]. Moscow: Soyuz teatralnykh deyatel'ey RSFSR, 1988. 240 p.
17. Bolen J. S. *Bogi v kazhdom muzhchine: arhetipy, upravlyayushchie zbiznju muzhchin* [Gods in every man: the archetypes that govern the life of men]. Moscow: Sofia, 2005. Available from: <http://psylib.ukrweb.net/books/bolen02/index.htm>.
18. Averintsev S. S. *Voda* [Water]. In: *Mify narodov mira. Enciklopediya v 2 tomah* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia in 2 vol]. Moscow: Rosijskaja Encyclopedia Publ., 1994, vol. 1. 672 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Вербицкая Галина Яковлевна – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства и хореографии Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова.

E-mail: galverbia@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8271-1150

Францева Мария Вячеславовна – магистр направления «Сценические искусства: управление проектами» Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: mariya.frantseva2019@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0171-5465

Вербицкая Г. Я., Францева М. В. Архетипическая пара «Мать-Дитя» и мотив инициации в драматургии Г. Ибсена, Т. Уильямса и Л. С. Петрушевской // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 63–75.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-63-75

ABOUT THE AUTHORS

Galina Verbitskaya – Dr. habil in Philosophy, PhD in Arts, Professor of the Department of History and Theory of Art and Choreography, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.

E-mail: galverbia@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8271-1150

Mariya Frantseva – master's degree in Performing Arts and Project Management", Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: mariya.frantseva2019@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0171-5465

Verbitskaya G. Ya., Frantseva M. V. Archetypic couple "Mother-Child" and the initiation motive in the plays by H. Ibsen, T. Williams and L. S. Petrushevskaya. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 63–75.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-63-75

Е. А. ШАРОВА

*Российская академия живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
Москва, Россия*

ELENA SHAROVA

*The Russian Academy of painting,
sculpturing and architecture of Ilya Glazunov,
Moscow, Russia*

ИТАЛЬЯНСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. МОКРИЦКОГО

АННОТАЦИЯ

На примере произведений А. Н. Мокрицкого, яркого представителя художественной среды 1830–1860-х годов, автор статьи выявляет некоторые особенности возникновения и формирования итальянского жанра, ставшего наиболее характерным явлением в живописи второй трети XIX в. Обозначена иконография сюжетов из повседневной жизни Италии, которые оказались крайне популярными среди приехавших в Вечный город выпускников Академии художеств. Работая в 1840-х гг. в Риме и будучи вовлеченным в культурные процессы того времени, Мокрицкий также обратился к итальянскому жанру. Его творчество ориентировано на произведения К. П. Брюллова и носит подражательный характер.

В статье рассмотрено время, проведенное живописцем в Италии и совпавшее с наиболее ярким периодом существования римской колонии русских художников. Восстановлены характерные ситуации и ключевые события 40-х гг. XX в., непосредственным участником и отражателем которых явился Мокрицкий. Предпринята попытка опровергнуть сложившееся в начале XX в. мнение о нем как о живописце, мало работавшем творчески. Опираясь на литературные

THE ITALIAN GENRE IN A. N. MOKRITSKY PAINTING

ABSTRACT

The author of the article reveals the way of how the Italian genre was formed in the second third of the 19th century and became the most characteristic phenomenon in the art. It is all examined on the using the example of the works by A. N. Mokritsky – a bright representative of the artistic milieu of the 1830s – 1860s. The iconography of scenes from the Italian everyday's life is noted, which turned out to be extremely popular among the graduates of the Academy of Arts, who came to the “Eternal City”.

While working in Rome in the 1840s and being involved in the cultural processes of that time, Mokritsky also tried the Italian genre. His works take after the art of K. P. Bryullov and are imitative. The article deals with the period that the painter spent in Italy, and which is also the most vivid time of the Roman colony of the Russian artists. The specific situations and key events of the 40s of the twentieth century are restored. Mokritsky took part in them and reflected in his art. The attempt is made to refute the opinion that occurred at the beginning of the twentieth century, considering him as an artist whose works were not very creative. Basing upon the literary sources and archival

источники и архивные материалы, автор статьи значительно расширяет представление о работе Мокрицкого в Риме и приходит к выводу, что годы, проведенные в Италии, стали для художника крайне плодотворным периодом и существенным этапом его профессионального развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Мокрицкий, итальянский жанр, римская колония русских художников, художественная среда, Брюллов.*

materials, the author of the article significantly expands the image of Mokritsky's work in Rome and comes to the conclusion, that the years which he spent in Italy became an extremely productive period for the artist and a significant stage in his professional growth.

KEYWORDS: *Mokritsky, Italian genre, Roman colony of Russian artists, art milieu, Bryullov.*

Итальянский жанр стал наиболее характерным явлением в живописи второй трети XIX в. Сюжеты, взятые из повседневной жизни Италии, были крайне востребованными среди выпускников-академистов, приехавших в Рим для усовершенствования своего мастерства.

Художник и педагог Аполлон Николаевич Мокрицкий (рис. 1), оказавшись в Риме в 40-х гг. XIX в., стал участником жизни колонии русских художников. Обладая средними живописными данными, он являлся представителем своей художественной среды. Работая в 1840-х гг. в Италии и будучи вовлеченным в культурные процессы того времени, Мокрицкий в числе прочих обратился к итальянскому жанру. Его произведения носят подражательный характер и ориентированы на мнение и оценку коллег-современников.



Рис. 1. Мокрицкий А. Н. Автопортрет. 1830-е гг. Холст, масло. Государственный Русский музей

Одобрение и положительные отзывы последних были крайне важными для художника.

Ставший основополагающим источником для исследования жизни и творчества Мокрицкого опубликованный еще в 1975 г. «Дневник художника А. Н. Мокрицкого» со вступительной статьей и примечаниями Н. Л. Приймак [1] имеет достаточно узкие хронологические рамки (записи в «Дневнике» сделаны Мокрицким в 1834–1840 гг.) и не захватывает 1841–1849 гг., проведенные художником в Италии. Характерные ситуации и ключевые события жизни римской колонии русских художников 40-х гг. XIX в., участником и отражателем которых явился Мокрицкий, восстановлены благодаря литературным и архивным материалам.

О поездке в Италию Мокрицкий, по его признанию, мечтал с первой минуты своего служения искусству [2, с. 152]. Желание это возникло у начинающего живописца неслучайно. Путешествие на «родину изящных искусств» в первой половине XIX века было неким паломничеством, почти обязательным для любого образованного человека и непременно для каждого художника. Последний, оказавшись в особой атмосфере, среди руин античного мира и памятников искусства Возрождения, находил в «Вечном городе» плодородную почву для творчества.

Окончив в 1839 г. Императорскую Академию художеств со званием свободного художника, Мокрицкий по причине расстроенного здоровья не мог далее оставаться в Петербурге и был вынужден уехать на родину в Малороссию – в город Пирытин Полтавской губернии [2, с. 150]. В скором времени он переехал в Житомир, где писал портреты на заказ. В рекомендательном письме о Мокрицком, адресованном И. А. Потемкину – тайному советнику, посланнику при дворах Римском и Тосканском, – военный губернатор Житомира Г. С. Лошкарев обращается с просьбой: «Зная милостивое покровительство, которое Вы оказываете русским художникам, я честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство не отказать и Мокрицкому в Вашем благорасположении. К настоящей просьбе моей я побуждаюсь наиболее тем, что в годичное пребывание Мокрицкого в Житомире я был личным свидетелем и его горячей любви к своему искусству и его отличного, безукоризненного поведения» [3].

Ненадолго, чтобы проститься с родными, Мокрицкий вернулся в Пирытин. Оттуда в августе 1841 г. на собственные средства он отправился в Италию. Преодоленный Мокрицким путь был приблизительно одинаков для всех русских академических выпускников: «Скоро, – вспоминает художник, – почтовая тройка несла меня по дороге к австрийской границе, а оттуда почтовая карета через Вену, Триест, Алкону и Фулиньо доставила меня в Рим» [2, с. 153].

Время пребывания Мокрицкого в Италии – 40-е гг. XIX в. – совпало с наиболее ярким периодом существования римской колонии русских художников. Основную ее часть составляли пенсионеры Академии художеств, Общества поощрения художников, а также художники, получившие возможность совершенствовать свое мастерство на средства меценатов. Со многими Мокрицкий был хорошо знаком и близко общался еще до приезда в Италию, с В. И. Штернбергом его связывала тесная дружба и душевная привязанность.

«Своекошный живописец Мокрицкий» жил в Риме на виа Сан Исидоро (via S. Isidoro), 17 [4, с. 446] и активно работал. По прибытии, со слов самого художника, сразу же стал налегать на этюды с натуры. Следуя личным предпочтениям, в первую очередь приступил к изучению портретной живописи: посещал галереи и знакомился с работами Ван Дейка, Веласкеса, Тициана. Кроме того, сам написал много портретов, при этом не копировал приемы старых мастеров, а руководствовался натурой. В «Автобиографии» художник помимо этюдов с моделей отметил

следующие портреты (как подчеркнуто самим Мокрицким, написанные им бесплатно): «портрет Е. Н. Кривцовой, мужа ея, директора русских художников г. Кравцова¹, гг. Риччи, Давициелли, пенсионера Рамазанова (портрет скульптора А. Н. Рамазанова². – Е. Ш.), Ставассера (портрет скульптора П. А. Ставассера. – Е. Ш.) и Рязанова (очевидно, портрет архитектора А. И. Резанова³. – Е. Ш.), римлянина Мазелли, живописца Мазончида, Бонафедде (как предполагает Н. Л. Приймак, портрет Ю. (Ж.) П. Бонафедде, химика-мозаичиста [1, с. 243]. – Е. Ш.), доктора Розетти, детей адвоката Якучи, армянского епископа⁴, его наместника Педра-Эдуарда⁵ и живописца из Милана Кеса» [2, с. 153].

Об интересе, проявленном Мокрицким к портретному жанру в первое время его пребывания в Италии, свидетельствует отчет конференц-секретаря Императорской Академии художеств В. И. Григоровича – «Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находившихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году» (далее – Список) [5]. Пребывавший в Риме с 19 марта по 27 июля 1842 г. и посетивший мастерские русских художников Григорович сообщает о следующих работах Мокрицкого: «две головы со старика, рисунки классные и костюмы акварелью 42 номера», «начато грудн[ой] Иоанн Креститель», «Портреты Василия Ивановича», «этюды с натуры: Головы. Голова Натур[щика] Паскваля. Черная борода с мечом, 2 начал грудн [ая] фигура с мад[ам] Цезаре, Портр[ет] девочки в красном платье Мариете, этюд черноволос[ой] в шляпе и платье (?) Джузетпы, этюд дев [...] в красном шпензере. Профиль женский Кларучи, спинка с нее же; Портр[ет] Ставассера, Бейне (архитектор К. А. Бейне как минимум дважды выступил в роли модели: для портрета, указанного Григоровичем в 1842 г., и для портрета, написанного Мокрицким в 1844 г. [6]. – Е. Ш.), Портр[ет] в кватроченто юного итальянца. Портрет Марьючи в costume Чучара. Колен. [ный] Портр[ет] Еписк[опа] Армян и грудн[ой] портр[ет] с его же. Две головы хорошеньких мальчиков. Лысая голова с черной бород[кой] и усами итальянца Мазоли, портр[ет] грудн[ой] франц [...], и Кьяруча у фонтана»⁶ [5, л. 2]. «Таким образом, из этого списка мы узнаем имена натурщиц и натурщиков, которыми «пользовался» Мокрицкий, о портретах друзей (Ставассера, Бейне) ...» [7, с. 148]. Однако не всех персонажей портретов удалось установить, и дальнейшая работа

1 Должность начальника над русскими художниками в Риме официально утверждена с января 1840 г., П. И. Кривцов назначен начальником над русской колонией с 1841 г., в сентябре 1844 г. его сменил Л. И. Киль.

2 А. Н. Рамазанов находился в Италии с сентября 1843-го по октябрь 1846 г. Портрет скульптора Рамазанова указан в перечне работ, выполненных Мокрицким в 1844 г. [6]. В списке произведений Мокрицкого портрет скульптора А. Н. Рамазанова датируется 1847 г. [1, с. 244].

3 «Портрет пенсионера Рязанова» написан Мокрицким в 1844 г. [6].

4 По предположению Н. Л. Приймак, портрет епископа восточной церкви – портрет Г. К. Гайвазовского (Айвазовского), жившего в Италии с 1826 по 1848 г., брата И. К. Айвазовского [1, с. 241].

5 Портрет наместника армянского епископа Педра Эдуарда. В списке произведений Мокрицкого датируется 1843–1846 гг. [1, с. 243].

6 Слова в тексте подчеркнуты В. И. Григоровичем.

по определению лиц, служивших художнику моделями, является актуальной и может быть продолжена.

«Портрет армянского епископа» (очевидно, один из двух, упомянутых в Списке В. И. Григоровича) и «Шехерезада» (вероятно, «Портрет турчанки») были представлены Мокрицким в марте 1843 г. на «импровизированной» выставке работ русских художников, устроенной П. И. Кривцовым к визиту в Рим великой княгини Марии Николаевны и ее супруга герцога Максимилиана Лейхтенбергского [8]. В дарственный альбом, по традиции составленный русскими художниками и преподнесенный «высоким особам», вошла живописная работа Мокрицкого – «Костюм неттунской (Неттуно – город на берегу Тирренского моря, в регионе Лацио. – *Е. Ш.*) женщины» [4, с. 383].

В течение 1844 г. Мокрицким были написаны: «Портрет молодого человека (средней величины). Голова старика нищего. Женская головка с модели Марии. [Женская фигура] (зачеркнуто. – *Е. Ш.*) Молодая женщина в задумчивом положении в костюме Alviato (Альвито – город, расположенный в области Лацио северо-восточнее Рима – *Е. Ш.*), с нее же. Молодая женщина с младенцем на руках. Портрет пансионера Рязанова. Портрет скульптора Рамазанова. Портрет монаха. Женские грудные портреты. Портрет архитектора Бейне. Женщина в Альбанском костюме» [6].

Одновременно с созерцанием наследия эпохи Ренессанса и написанием портретов Мокрицкий наблюдал быт современной Италии. Сцены из повседневной жизни нашли отражение в его творчестве. Однако, как отмечает ряд исследователей, в первой половине XIX в. итальянская действительность воспринималась «через установившиеся в изобразительном искусстве эталоны» [9, с. 136] и виделась скорее идеально красивым миром, нежели объективной реальностью. Кроме того, сформировался особый характер восприятия этой страны, сложились романтические представления о ее национальном характере: неизменный классический тип итальянцев, их одежда и особый темперамент.

Так и Мокрицкий, плененный прекрасными лицами итальянок, живописностью их национальных костюмов, обратился к изучению «женских головок». «Встретив одну прелестную брюнетку со смуглым типом лица, – пишет художник, – я налег на изучение этого смуглого типа с матовым оттенком; я долго бился, но, наконец, мне удалось написать целый ряд этюдов, одобренных художниками» [2, с. 154]. «В Риме, – вспоминает Мокрицкий, – я изучал головы, сам делал выбор лиц, <...> работав непринужденно, в одной и той же мастерской при одном и том же свете» [2, с. 157]. Подобный стандартный подход к выбору модели лишь способствовал шаблонности в решении художественных задач, в известной степени свойственной жанровым произведениям художника.

На примере творчества Мокрицкого – яркого представителя художественной среды второй трети XIX в., обратившегося к итальянской теме, можно проследить некоторые особенности возникновения и формирования особого рода академической живописи – итальянского жанра.

В первой половине XIX в. итальянский жанр был крайне популярным в среде академических пенсионеров, приехавших в Италию из других стран Европы. В 1840-е годы, во время пребывания Мокрицкого в Италии, как раз завершился процесс «кристаллизации» итальянского жанра.

В нем сложился весьма ограниченный и замкнутый круг сюжетов, который условно разделен исследователями на две группы. «Лирические» сюжеты, являющие всю поэтичность итальянской повседневности (итальянки и итальянцы перед образом Мадонны, итальянки у источника, сцены с пифферари и импровизаторами, итальянские семейства и сцены свиданий), и «Праздничные», представляющие действительность через призму театрализованного действия (праздники, карнавалы, праздничные шествия или религиозные церемонии) [9].

В России в 1830 – 1840-е гг. итальянский жанр в основном существовал «под знаком брюлловского творчества»: многие художники, ориентируясь на произведения Брюллова, подражали его манере. Знаменитые брюлловские «Полдень» и «Утро» явились вдохновителями всех последующих «девушек с тамбурином», «со снопом», «с мандолиной», «итальянок у колдунца» и т. п. [10, с. 59]. Лишь с середины XIX в. итальянский жанр начал терять как свою актуальность, так и обусловленное подражанием Брюллову единство художественного языка. Последнее заключалось не только в повторяющейся иконографии сюжетов, но и в заимствованных принципах построения композиции, преобладании типа полуфигурного изображения, насыщенных цветах и эффектных светотеневых контрастах.

Обучавшийся у Брюллова в Академии художеств и в молодости буквально боготворивший своего учителя Мокрицкий также отдал дань итальянскому жанру. Живопись Мокрицкого была подражательной не только Брюллову, но и «распространенному в Риме усредненному салонно-академическому стилю» [11, с. 236]. Сам художник в «Автобиографии» называет несколько «лучших по приговору многих» из написанных им этюдных портретов итальянок: головы в картине «Карнавал»⁷, женщина с грудным младенцем⁸, поясной портрет римлянки с вуалью на голове, а также получившаяся, по мнению самого автора, сильнее и свежее других голова в картине «Сабилла», написанная по красному грунту «по способу болонской школы à la prima» [2, с. 154]. Отмеченная Мокрицким «Сабилла» – это, очевидно, копия с Сивиллы Гверчино (Джованни Франческо Барбьери (1591 – 1666), итальянский живописец болонской школы). Вероятно, находясь в Риме, художник неоднократно копировал это произведение. Им выполнена «копия с Гверчино Сибилла Персина»⁹, заказанная великой

7 Возможно, подготовительные этюды к картине «Девушка на карнавале (Мария Джолли)».

8 Известна написанная в 1843 г. «картина, изображающая женщину с грудным ребенком» [15]. В списке произведений А. Н. Мокрицкого картина указана как «Портрет женщины с ребенком (Женщина с грудным младенцем)» и датируется 1843 г. [1, с. 242]. В перечне работ, выполненных художником в 1844 г., также числится «Молодая женщина с младенцем на руках» [6].

9 В списке произведений Мокрицкого «Сибилла персика. Копия с Гверчино» датируется 1843 г. [1, с. 242].

княгиней Марией Николаевной после «импровизированной» выставки русских художников в Риме в марте 1843 г. за 150 скудов. Работа упоминается в архивных документах, в частности в письмах начальника над русскими художниками в Риме П. И. Кривцова графу М. Ю. Виельгорскому, гофмейстеру и шталмейстеру двора княгини и герцога Лейхтенбергского [12; 13]. Мокрицкий приступил к копированию в «Galleria Capitolina» (Капитолийские музеи в Риме) в апреле 1843 г. [14]. После завершения эта копия и «картина художника Мокрицкого, изображающая женщину с грудным ребенком» были отправлены в Петербург [15]. Также известна копия, написанная им по заказу Николая I, который монарх сделал русским художникам в завершение своего пребывания в Риме в декабре 1845 г.: «ЕИВ угодно заказать <...> Худ. Мокрицкому – копию с Сибиллы Гверчино за 150 скуд» [16].

Помимо многочисленных этюдов Мокрицким написана картина «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (1840–1845. Таганрогский художественный музей) (рис. 2). В различных источниках это произведение упоминается под названиями: «Итальянка в костюме Чочары, бросающая цветы с балкона во время карнавала», «Девушка на карнавале (Мария Джолли)»,



Рис. 2. Мокрицкий А. Н. Девушка на карнавале (Мария Джолли). 1840–1845 гг. Холст, масло. Таганрогский художественный музей

«Итальянка с цветами на балконе дома Корсо в Риме во время карнавала», «Римский карнавал», «Сцена из римского карнавала». Картина входила в собрание великой княгини Марии Николаевны, позднее поступила в Таганрогский краеведческий музей, а оттуда – в 1976 г. – в Таганрогский художественный музей [9, с. 136]. Итальянские карнавалы стали одним из самых популярных сюжетов, к которым обращались русские художники, жившие в Италии. В них в полной мере реализовалась эстетика красоты и радости жизни, лежащая в основе итальянского жанра. Статичная, театрально позирующая героиня жанрового портрета заполняет собой пространство первого плана. Так же, как и итальянскому жанру в целом, полотну Мокрицкого присущ яркий колорит, построенный на контрасте локальных цветов с акцентами красного. Декоративность

живописи, внимание художника к деталям одежды, украшениям и цветам в корзине итальянки создают красивый образ, неотягощенный психологической составляющей. Цветы и фрукты в общей сюжетной иконографии итальянского жанра являются одной из категорий типичных атрибутов итальянских «головок» [17, с. 172]. Подробный антураж и правдивость в передаче итальянского национального костюма чочары, характерного для юго-востока Лацио – области, расположенной в центральной части Италии, лишь дополняют созданный Мокрицким отвлеченно прекрасный облик итальянки. Для произведений итальянского жанра, ориентированного прежде всего на абсолютную красоту, свойственна идеализация изображаемой модели и одновременно с этим – этнографическая точность в передаче национального костюма, который во всем своем разнообразии оказался эстетически привлекателен для работавших в Италии русских художников.

Ф. В. Чижов, посетивший в 1845 г. римские мастерские русских художников, сообщает: «На Сентябрьской выставке (имеется в виду очередная академическая выставка 1845 г. в Петербурге. Выставки Императорской Академии художеств должны были проводиться каждые три года – в 1842, 1845 и 1848 гг. Однако из-за отсутствия в России императора Николая I выставка состоялась не осенью 1845 г., а в 1846 г. – *Е. Ш.*) будет, я думаю, несколько из картин Г. Мокрицкого, работающего с неутомимым трудолюбием. Мастерская его наполнена этюдами, полуоконченными и оконченными картинами; одна довольно большая – Римский карнавал – была выставлена на Римской выставке (в марте 1845 г. на Пьяцца дель Пополо была открыта ежегодная римская выставка Общества любителей и ценителей искусства. – *Е. Ш.*), и была там принята хорошо. На ней девушка, в одежде одного из селений Римских окрестностей, бросает с балкона цветы, в глубине картины тянется длинная улица – Корсо, на ней видно сильное движение народа во всевозможных нарядах. Те, которые помнят картину Г. Мокрицкого, выставленную тогда, когда он только что вышел из мастерской своего знаменитого учителя, К. Брюллова, найдут, что он сделал большие успехи во время своего пребывания в Риме» [18, с. 92–93]. В картине Мокрицкого «Девушка на карнавале (Мария Джолли)», по словам Чижова, «любители искусств увидят очень много хорошего» [18, с. 93]. Штернберг в своем письме И. К. Айвазовскому в мае 1845 г. пишет: «Меня удивил успех Мокрицкого в живописи, он написал девушку в Чучарском костюме, бросающую с балкона цветы, во время карнавала, движение довольно грациозно, выражение лица очень приятно, и вообще все написано добросовестно, даже со вкусом! Я уверен, эта картина будет иметь успех в Петербурге» [4, с. 330–331].

Картины, написанные на итальянскую тематику, были рассчитаны на достаточно узкий круг любителей искусства. «Первый круг потребителей итальянского жанра составляла высшая аристократия и крупные меценаты...» [19, с. 246]. Не стала исключением и картина «Девушка на карнавале (Мария Джолли)», приобретенная великой княгиней Марией Николаевной за назначенную самим художником цену 1000 рублей

ассигнациями [20, с. 92]. «Такая щедрая награда и оценка моих трудов, – признается Мокрицкий, – остановила мое намерение возвратиться на родину, к чему вынуждали меня материальные средства, бывшие уже на исходе. Такая оценка поощрила меня к новой деятельности...» [2, с. 154].

Мокрицкий, прибывший в Рим на свой кошт, действительно испытывал острую нехватку средств. За время, проведенное за границей, он неоднократно обращался в Академию художеств с просьбой о денежном пособии. При этом получал не только единовременные выплаты, но и содержание «наравне с прочими пенсионерами Академии».

В николаевскую эпоху именно «император и двор несли основное бремя материального поощрения отечественного искусства» [21, с. 115–116]. Как известно, монарх прекрасно разбирался в изобразительном искусстве и интересовался творчеством академических пенсионеров в Италии. По случаю приезда Николая I в Рим в конце 1845 г. на вилле Фарнезина была устроена выставка работ русских художников, совершенствующих в Италии мастерство. На тот момент многие живописцы, в том числе Мокрицкий, успели отослать свои законченные картины в Петербург. В списке работ русских художников, составленном в преддверии выставки, указаны два рисунка Мокрицкого [4, с. 387]. В «Списке числу и обозначению произведений русских художников для выставки в Palazzo della Farnezina» (выставка на вилле Фарнезина в декабре 1845 г. – Е. III.) сообщается о написанных Мокрицким пейзажах, «Портрете епископа Армянского» и «Женщине в костюме Альвито» [22].

В начале XX в. о Мокрицком сложилось представление как о художнике, мало работавшем творчески.

А. М. Эфрос¹⁰ в статье «Венецианов в оценке бывшего ученика»¹¹ сообщает о неоднократном получении Мокрицким пособий от Академии художеств. Критик указывает на его «жизненное умение сводить по-нужному концы с концами»: «...это умение он не раз проявил по отношению к себе лично в вопросе академических вспомоществований и дотаций, которые он, посредственный живописец, слабейший из венециановцев и скучнейший из брюлловцев, умел обеспечить себе в течение ряда лет, чтобы с приятностью и выгодой, не получив законной командировки, прожить в Италии и вернуться сразу на почетные и спокойные места» [20, с. 51]. Подобные несправедливые суждения отчасти оправдываются малочисленностью сохранившихся произведений Мокрицкого. Из работ, написанных им за годы пребывания в Италии до наших дней, дошло немного: пейзаж «Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к «Зеркалу кипарисов»» (1842, ГТГ) (рис. 3), «Портрет турчанки» (1843, Ярославский художественный музей) (рис. 4) и «Девушка

10 А. М. Эфросом и А. П. Мюллер составлена книга «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», вышедшая в свет в 1931 г. [20]. В ней собран богатый историко-документальный материал, связанный с жизнью и творчеством живописца, в том числе и «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его» Аполлона Мокрицкого.

11 Статья А. М. Эфроса «Венецианов в оценке бывшего ученика» послужила предисловием к «Воспоминанию об А. Г. Венецианове и учениках его» Аполлона Мокрицкого.



Рис. 3. Мокрицкий А.Н. Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к «Зеркалу кипарисов». 1842 г. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея



Рис. 4. Мокрицкий А. Н. Портрет турчанки. 1843 г. Холст, масло. Ярославский художественный музей

на карнавале (Мария Джолли)» (1840–1845, Таганрогский художественный музей), «Итальянки на террасе (Тарантелла)»¹² (1846, Тюменское музейно-просветительское объединение) (рис. 5), «Итальянский пейзаж с античными руинами» (1847, ГРМ) (рис. 6), «Итальянец» (1848, ГТГ) (рис. 7). Об остальных произведениях этого времени можно судить лишь по описаниям, обнаруженным в литературных и архивных источниках. Так, Ф. В. Чижов сообщает: «Кроме картин Г. Мокрицкого, виденных мною в мастерской его, у многих из его товарищей мне случалось видеть несколько портретов его кисти. Иные из них очень удачны, и все вообще имеют достоинство важное в портрете – сходство» [18, с. 93].

О профессиональных качествах произведений, выполненных Мокрицким в Италии, говорит тот факт, что по возвращении в Петербург в 1849 г. за «портрет преосвященного Никанора, митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского (местонахождение также неизвестно. – Е. Ш.) и другие известные Академии работы» он был удостоен звания академика [1, с. 17].

Лето 1848 г. Мокрицкий посвятил написанию этюдов. Вернувшись в Рим, однако, не смог полноценно работать над картиной. По причине разгоревшихся в Европе революционных событий император Николай I повелел отозвать из Италии всех пенсионеров Академии художеств.

¹² В списке произведений Мокрицкого значится как «Жанровая итальянская сцена» [1, с. 243].



Рис. 5. Мокрицкий А. Н. Итальянки на террасе (Тарантелла). 1846 г. Холст, масло. Тюменское музейно-просветительское объединение

Мокрицкий «вследствие Высочайшего повеления, вместе с другими пенсионерами принужден был покинуть Рим» [2, с. 156]. При этом «на обратный путь в Россию» ему было «выдано по Высочайшему соизволению из Государственного казначейства 100 червонцев» [23].

По прибытии в Петербург в марте 1849 г. Мокрицкий представил Брюллову написанные в Италии этюды и неоконченную картину. Брюллов рассматривал этюды с большим вниманием, делал замечания и «отзывался с похвалою». Однако Мокрицкого не радовали одобрительные отзывы «боготворимого учителя». «Я видел себя, – вспоминает художник, – оторванным от питательной почвы, к которой едва успел прикрепить свои корни; я видел успех прерванный безвозвратно... в груди моей кипели слезы» [2, с. 156]. В подобном состоянии уныния пребывали многие вернувшиеся из Италии пенсионеры.

В том же 1849 г. Брюллов навсегда покинул Петербург. Из-за болезни он вынужден был уехать на остров Мадейру,



Рис. 6. Мокрицкий А. Н. Итальянский пейзаж с античными руинами. 1847 г. Холст, масло. Государственный Русский музей



Рис. 7. Мокрицкий А. Н. Итальянец. 1848 г.
Холст, масло. Государственная
Третьяковская галерея

оттуда в 1850 г. переехал в Рим. В 1852 году кумир Мокрицкого умер в местечке Марчиано, близ Рима. Тело его с почетом было перевезено из Марчиано в Рим, где великий русский художник похоронен на некаатолическом кладбище Тестаччо.

Намного позже (в 1860 г.) Мокрицкий обращается с просьбой к отправлявшемуся за границу П. М. Третьякову: «<...> побывать в Риме на кладбище иноверцев Монте ди Тестаччо (здесь и далее в цитате подчеркнуто Мокрицким. – Е. Ш.), а там поклониться праху Брюллова, Штернберга, Петровского, сорвать для меня хоть по стебельку травы и по одному листочку, с могил, покрывающих драгоценный прах моего наставника и друзей моих,

обозначив их надписями; больше ничего не желаю, хотя Рим есть для меня могила прошедшего, где я схоронил все мое счастье и независимость от долгов в настоящем. Этой могиле посылаю я горячую слезу и [благословение] за радости и печали лучшего периода моей жизни» [24]. Друг Мокрицкого Штернберг умер в Риме в ноябре 1845 г. и похоронен на кладбище Тестаччо. Согласно желанию Штернберга некоторые его произведения были представлены императору и Академии художеств, а прочие работы и рисунки отданы Мокрицкому [25].

Проведенные в Италии годы стали для Мокрицкого ключевым периодом в творческой судьбе и существенным этапом его профессионального развития. Попав в особую атмосферу Вечного города и работая, по словам Чижова, с «неусыпным трудолюбием» [18, с. 93], он максимально раскрыл в себе талант живописца. Став частью римской колонии русских художников, Мокрицкий явился отражателем самых характерных ситуаций и событий 1840-х гг. Его творческая жизнь развивалась в русле культурных процессов того времени. Как художник, обратившийся к актуальному на тот момент итальянскому жанру, Мокрицкий оказался достаточно успешен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дневник художника А. Н. Мокрицкого / Вступ. статья и примечания Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1975. – 271 с.
2. Мокрицкий А. Автобиография // Художественный журнал. 1882. Т. 3. С. 147–158.
3. Г. С. Лошкарёв – И. А. Потемкину. 22 октября 1841, Житомир // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 109. Л. 262–262 об.
4. Степанова С. С., Погодина А. А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М.: БуксМАрт, 2018. – 456 с.
5. РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600: Список художников, проживающих в Риме и описание их мастерских.
6. [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.
7. Погодина А. А. Василий Иванович Григорович в Риме в 1842 году // Степанова С. С., Погодина А. А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М.: БуксМАрт, 2018. С. 139–153.
8. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 470 об.
9. Бобринская Е. А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века // «Пленники красоты». Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов. Альбом. М.: СканРус, 2004. С. 136–163.
10. Коваленская Н. Н. Из истории классического искусства. М.: Советский художник, 1988. – 280 с.
11. Степанова С. С. Римские пленэры // Степанова С. С., Погодина А. А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М.: БуксМАрт, 2018. С. 203–240.
12. П. И. Кривцов – графу М. Ю. Виельгорскому. 24 июля/5 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 274.
13. П. И. Кривцов – графу М. Ю. Виельгорскому. 6/28 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 278.
14. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 290.

REFERENCES

1. *Dnevnik khudozhnika A. N. Mokritskogo / Vstup. stat'ya i primechaniya N. L. Prijmak* [The diary of the artist A. N. Mokritsky. Opening chapter and notes by N. L. Priymak]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1975. 271 p.
2. Mokritsky A. *Avtobiografiya* [Autobiography]. In: *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art Journal]. 1882, vol. 3, pp. 147–158.
3. G. S. Loshkarev – I. A. Potemkinu. *22 oktyabrya 1841, Zhitomir* [G. S. Loshkarev to I. A. Potemkin. October 22, 1841, Zhytomyr]. In: AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 109. List 262–262 oborot.
4. Stepanova S. S., Pogodina A. A. *Rim – russkaya masterskaya. Ocherki o kolonii russkikh khudozhnikov 1830–1850-kh godov* [Rome is a Russian workshop. Essays on the colony of Russian artists of the 1830s-1850s]. Moscow: BuksMArt Publ., 2018. 456 p.
5. RGIA [Russian state historical archive]. Fond 789. Opis' 1, chast. 2: 1842 g. *Edinitsa khraneniya 3600: Spisok khudozhnikov, prozhivayushchikh v Rime i opisaniye ikh masterskikh* [The list of artists living in Rome and a description of their workshops].
6. [Perechen' rabot Raeva, Mokritskogo i Orlova v 1844 godu] [The list of works of the 1844th by Raev, Mokritsky and Orlov]. In: AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 160.
7. Pogodina A. A. *Vasilij Ivanovich Grigorovich v Rime v 1842 godu* [Vasilij Ivanovich Grigorovich in Rome in 1842]. In: Stepanova S. S., Pogodina A. A. *Rim – russkaya masterskaya. Ocherki o kolonii russkikh khudozhnikov 1830–1850-kh godov* [Rome is a Russian workshop. Essays on the colony of Russian artists of the 1830s – 1850s]. Moscow: BuksMArt Publ., 2018, pp. 139–153.
8. AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 470 oborot.
9. Bobrinskaya E. A. *Ital'yanskiy zhanr v russkoj zhivopisi pervoj poloviny XIX veka* [The Italian genre in Russian pictorial art of the first half of the 19th century]. In: "Plenniki krasoty". *Russkoe akademicheskoe i salonnoe iskusstvo 1830–1910-kh godov. Al'bom* ["The Prisoners of Beauty". Russian academic and salon art of the 1830s-1910s. Album]. Moscow: SkanRus Publ., 2004, pp. 136–163.

15. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 593.
16. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 460.
17. Яйленко Е. В. Отечество красоты. Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции академизма // Искусствознание. 2011. № 3–4. С. 149–185.
18. Чижов Ф. В. О работах русских художников в Риме. Венеция. Май. 1845 г. // Московский литературный и ученый сборник. М., 1846. С. 49–136.
19. Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство – СПб., 2011. – 288 с.
20. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., редакция и примеч. Абрама Эфроса и А. П. Мюллер. – М.; Л.: Academia, 1931. – 312 с.
21. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 288 с.
22. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541–541 об.
23. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 12 об.
24. А. Н. Мокрицкий – П. М. Третьякову. 9 мая 1860, Рим // ОР ГТТ. Ф. 1. Ед. хр. 2396. Л. 1 об.
25. Письмо от президента ИАХ М. Лейхтенбергского – начальнику русских художников в Риме. 15 сентября 1848 // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ч. 1. Ед. хр. 566. Л. 338.
10. Kovalenskaya N. N. *Iz istorii klassicheskogo iskusstva* [From the history of classical art]. Moscow: Sovetskij khudozhnik Publ., 1988. 280 p.
11. Stepanova S. S. *Rimskie plenery* [Roman plein-air]. In: *Stepanova S. S., Pogodina A. A. Rim – russkaya masterskaya. Ocherki o kolonii russkikh khudozhnikov 1830–1850-kh godov* [Rome is a Russian workshop. Essays on the colony of Russian artists of the 1830s – 1850s]. Moscow: BuksMArt Publ., 2018, pp. 203–240.
12. P. I. Krivcov – grafu M. Yu. Viel'gorskomu. 24 iyulya/5 avgusta 1843, Rim [P. I. Krivtsov to Count M. Yu. Vielgorsky. July 24/August 5, 1843, Rome]. In: AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 274.
13. P. I. Krivcov – grafu M. Yu. Viel'gorskomu. 6/28 avgusta 1843, Rim [P. I. Krivtsov to Count M. Yu. Vielgorsky. August 6/28 1843, Rome]. In: AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 278.
14. AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 290.
15. AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 586. List 593.
16. AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 637. List 460.
17. Yajlenko E. V. *Otechestvo krasoty. Opyt ital'yanskogo zhanra v slozhenii khudozhestvennoj kontseptsii akademizma* [The fatherland of beauty. The experience of the Italian genre in the formation of the artistic concept of academism]. In: *Iskusstvovoznanie* [Art history]. Moscow, 2011, no. 3–4, pp. 149–185.
18. Chizhov F. V. *O rabotakh russkikh khudozhnikov v Rime. Venetsiya. Maj. 1845 g.* [About the works of Russian artists in Rome. Venice. May. 1845]. In: *Moskovskij literaturnyj i uchenyj sbornik* [Moscow literary and scientific collection]. Moscow, 1846, pp. 49–136.
19. Stepanova S. S. *Russkaya zhivopis' epokhi Karla Bryullova i Aleksandra Ivanova: Lichnost' i khudozhestvennyj protsess* [Russian painting of the era of Karl Bryullov and Alexander Ivanov: personality and the artistic process]. Saint-Petersburg: Iskusstvo – SPB Publ., 2011, p. 288.

20. *Venetsianov v pis'makh khudozhnika i vospominaniyakh sovremennikov / Vstup. st. , redaktsiya i primech. Abrama Efrosa i A. P. Myuller* [Venetsianov in the letters of the artist and the memoirs of contemporaries. Opening chapter, redaction and notes by Abram Efros and A. P. Muller]. Moscow, Leningrad: Academia Publ., 1931, p. 312.
21. *Stepanova S. S. Moskovskoe uchilishche zhivopisi i vayaniya. Gody stanovleniya* [Moscow School of Painting and Sculpture. Years of development]. Saint Petersburg: Iskustvo – SPB Publ., 2005, p. 288.
22. AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Edinitsa khraneniya 637. List 541 – 541 oborot.
23. RGALI [The Russian State Archive of Literature and Art]. Fond 680. Opis' 1. Edinitsa khraneniya 120. List 12 oborot.
24. *A. N. Mokritskij – P. M. Tret'yakovu. 9 maya 1860, Rim* [A. N. Mokritsky to P. M. Tretyakov. May 9, 1860, Rome]. In: OR GTG [The department of manuscripts of The State Tretyakov Gallery]. Fond 1. Edinitsa khraneniya 2396. List 1 oborot.
25. *Pis'mo ot prezidenta IAKH M. Lejkhtenbergskogo – nachal'niku russkikh khudozhnikov v Rime. 15 sentyabrya 1848* [The letter from the President of the Imperial Academy of Arts M. Leuchtenberg to the head of Russian artists in Rome. September 15, 1848]. In: AVPRI [Archive of foreign policy of the Russian Empire]. Fond 190. Opis' 525. Chast' 1. Edinitsa khraneniya 566. List 338.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шарова Елена Андреевна – выпускница аспирантуры Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, заведующий отделом реставрации и консервации Серпуховского историко-художественного музея.

E-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3440-1334

Шарова Е. А. Итальянский жанр в творчестве А. Н. Мокрицкого // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 76 – 90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-76-90

ABOUT THE AUTHOR

Elena Sharova – postgraduate student of the Russian Academy of painting, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov, Head of the Department of the Restoration and Preservation Work of the Serpukhov History and Art Museum.

E-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3440-1334

Sharova E. A. The italian genre in A. N. Mokritsky painting. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 3, pp. 76 – 90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-76-90

М. И. БОРОВСКАЯ

*Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия*

MARINA BOROVSKAYA

*Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia*

91

ДВА ЗАГАДОЧНЫХ РИСУНКА В. М. ЮСТИЦКОГО: СЮЖЕТЫ И ИНСТРУМЕНТЫ АТРИБУЦИИ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена графическому творчеству художника Валентина Михайловича Юстицкого (1894–1951), до сих пор недостаточно изученному. Подробно исследованы два его рисунка – «Скачки» (1930-е) и «Прогулка в коляске» (1937) – с целью уточнения датировки первого из них. В основу исследования положена гипотеза о близости времени их создания, базирующаяся на «внешнем» сходстве. Ее подтверждение потребовало всестороннего сопоставления графических листов: сравнивались сюжетные мотивы, физические, технико-технологические характеристики, художественно-стилистические особенности. Одним из решающих аргументов в пользу новой уточненной датировки «Скачек» стал анализ оборотных изображений обоих рисунков, оказавшихся частями одного и того же литографированного плаката. Расшифровка обрывков текстов на обоих кусках плаката позволила, уточнив время и контекст его создания, сузить датировку исследуемого рисунка с целого десятилетия до нескольких месяцев 1937 г. Оказалось, что рисунок, как и второй, выполнен в переломный момент жизни художника – накануне ареста по ложному обвинению и последующего заключения в ГУЛАГе, где Юстицкий провел почти десять лет. В результате анализа и сопоставления всех рассмотренных характеристик была определена точная датировка одного из рисунков, доказана тесная взаимосвязь этих разносюжетных

TWO MYSTERIOUS DRAWINGS BY V. M. YUSTITSKIY: PLOTS AND ATTRIBUTION TOOLS

ABSTRACT

The article is devoted to the graphic oeuvre of the artist Valentin Mikhaylovich Yustitskiy (1894–1951), which is still insufficiently studied. Two of his drawings (“Horse Racing”, 1930s and “Walk in a Carriage”, 1937) were studied in details in order to clarify the dating of the first of them. The study is based on the hypothesis about the proximity of the time of their creation, that follows from their external similarity. The hypothesis confirmation required a comprehensive comparison of graphic sheets. Their plot motives, physical, technical and technological characteristics, artistic and stylistic features were compared. One of the decisive arguments in favor of the new corrected dating of the “Horse Racing” was the analysis of reverse images of both drawings, that turned out to be parts of the same lithographed poster. Deciphering scraps of texts on both pieces of the poster made it possible to specify the time and context of its creation, to narrow the dating of the drawing from a whole decade to several months of 1937. It turned out that both drawings were made at crucial moment in the artist’s life – on the eve of his arrest on false charges and imprisonment in camps of GULAG (Central Administration of Prison Camps), where Yustitskiy spent almost ten years. As a result of the analysis and comparison of all the characteristics considered, the exact dating of “Horse Racing” was determined, the close relationship in time and circumstances of creation of two graphic sheets with different themes was proved,

листов по времени и обстоятельствам создания, выявлено их место в творчестве художника. Кроме того, сопоставление образов и стилистики рисунков с пропагандистским пафосом плаката, послужившего для них основой, остро продемонстрировало трагический контекст жизни мастера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В. М. Юстицкий, рисунок, плакат, советская графика, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева, ГУЛАГ, сталинизм.

their place in the artist's oeuvre was revealed. Moreover, the comparison of two drawings images and stylistics with the propaganda pathos of the poster that served as the basis for them sharply demonstrated the tragic context of the master's life.

KEYWORDS: V. M. Yustitskiy, drawing, poster, soviet graphic art, Saratov State Art Museum n. a. A. N. Radishchev, GULAG, Stalinism.

Одной из важных черт современного культурно-исторического процесса является возрождение, сохранение и переосмысление отечественных художественных традиций – как классического прошлого, так и советского времени, в том числе сложных, противоречивых, переломных 1920–1930-х гг. Графика стала в эти десятилетия одним из самых ярких и востребованных видов изобразительного искусства: она позволяла быстро реагировать на происходящие события, создавать выразительные агитационно-плакатные материалы, иллюстрации к текстам самого разного характера – от детских до монументальных, чем и оказалась важной для творцов новой культуры. Ее видовые, жанровые, сюжетно-тематические, стилистические диапазоны были очень широки. Одно из ведущих мест занимал рисунок, особые мобильные качества которого позволяли цепко схватывать и передавать на бумаге изменившийся облик эпохи.

Проблематика, связанная с этим видом искусства, представлена в трудах ученых разных поколений (А. А. Сидорова [1], М. А. Немировской [2], Ю. Я. Герчука [3]). Но объем исследованного материала в сравнении с неисследованным позволяет говорить о больших задачах и перспективах системного изучения графического наследия в рамках междисциплинарных подходов, умножающих результаты подходов искусствоведческих.

Об актуальности избранной для статьи темы свидетельствует и растущий интерес культурной публики к послереволюционным десятилетиям, связанными с ними художественными материалами и недостаточно известными до сих пор именами, среди которых – В. М. Юстицкий.

Валентин Михайлович Юстицкий – живописец, график, сценограф, художник книги, скульптор, монументалист. Учился в России и во Франции, был активным участником московской и саратовской художественной жизни 1910–1930-х гг. Жил в Москве с 1915 по 1918 г. Начиная с дерзкого выступления футуристов («Магазин», 1916), не раз выставлялся в Москве, Костроме, Саратове, а также Йоханнесбурге, городах Англии и США. С 1918 по 1935 год жил в Саратове, где, по поручению А. В. Луначарского и направлению Наркомпроса, создавал «новое искусство»: работал творчески



Рис. 1. В. М. Юстицкий. Автопортрет. 1939. Бумага, акварель, тушь, перо, карандаш. 13,8 × 10,3 см. СГХМ имени А. Н. Радищева

в коллекции которого – около 40 живописных произведений, почти 300 рисунков и одна скульптура. Они раскрывают сложную эволюцию творчества мастера – от раннего авангардистского периода, представленного самыми первыми сохранившимися сериями гуашей 1916 г. и, в духе времени, «живописными конструкциями» начала 1920-х гг., до поздних послелагерных работ.

С середины 1980-х гг. в музее состоялся ряд выставок с участием картин и рисунков автора. С конца 1980-х гг. его ранние живописные произведения не раз участвовали в престижных отечественных и зарубежных выставках русского авангарда. Издан каталог выставки 1984 г., впервые систематизировавший собранное на тот момент в музее творческое наследие художника [4], а через 25 лет – книга-альбом (2009), самая полная на сегодняшний день публикация о мастере [5]. Эти два издания и несколько других статей [6; 7] пока составляют основной круг исследовательской литературы собственно о художнике. Наиболее плодотворный исследователь творчества Юстицкого – А. Т. Симонова (1938–2018), автор-составитель вышеупомянутых

и преподавал в качестве профессора в Свободных художественных мастерских (впоследствии – Саратовское художественное училище). С 1935 года вновь жил в Москве, куда перебрался в поисках постоянного заработка, сотрудничая с несколькими столичными книжными издательствами¹. В апреле 1937 г. был арестован по ложному обвинению в антисоветской агитации и пропаганде, осужден к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Отбывал наказание в лагерях строгого режима Карелии и Архангельской области² (рис. 1). Вернулся в Саратов в 1946 г. и здесь провел свои последние годы.

Обширный фонд работ Юстицкого находится в Саратовском государственном художественном музее имени А. Н. Радищева,

1 «Academia» – издательство, известное высокохудожественными изданиями классической литературы, прекратило свое существование в 1937 г. «Советский писатель» – еще одно издательство, с которым сотрудничал художник в эти годы, – было основано в 1934 г. и специализировалось на новинках советских авторов. Юстицкий иллюстрировал в том числе Э. Золя «Деньги», Г. Флобера «Госпожа Бовари», М. Метерлинка «Слепые», В. Маяковского «Облако в штанах», «Парижанка», «Война и мир».

2 Был маркировщиком леса, поваром, возчиком, заведующим баней. После получения инвалидности работал в лагерной художественной мастерской. Освобожден 23 октября 1946 г.



Рис. 2. В. М. Юстицкий. Скачки

изданий. Во многом благодаря ей художнику было возвращено «творческое» имя. За последнее десятилетие появились исследования, в которых приведены новые материалы о его раннем периоде жизни [8] и заключении в ГУЛАГе [9], уточняющие и проясняющие ряд важных биографических параметров. В литературе общего плана охарактеризованы художественные контексты жизни и творчества мастера: его саратовского периода, участия в выставочном объединении «Тринадцать» [10; 11]. При этом графическая составляющая наследия известна гораздо меньше, мало изучена специалистами.

Материалом для статьи послужили два рисунка из частной коллекции. Около десяти лет назад (2009) они опубликованы в книге-альбоме «Художник Валентин Юстицкий» [5]. Эта публикация очень важна, но графическая подборка представленных там работ требует дальнейшего изучения: определения сюжетов листов и их принадлежности к той или иной серии, выяснения обстоятельств создания и датировок.

В настоящей статье предпринята первая попытка уточнить атрибуционные параметры двух рисунков, выявить путем исследования, насколько они связаны между собой и каково их место в творчестве художника.

Вначале кратко обрисует сюжеты произведений.

Первый рисунок называется «Скачки»³ (рис. 2). На нем представлены три всадника. Они мчатся во весь опор, почти не касаясь земли, справа налево вдоль плоскости листа. Фигуры лошадей вытянуты по горизонтали. Лошадь справа выдвинута на первый план, дана несколько крупнее, ее голова на изогнутой шее поднята вверх. Торсы всадников одинаково наклонены вперед, по ходу движения, и повторяют положение вытянутых шей животных.

Этот рисунок и скрывает в себе главный вопрос, связанный со временем и контекстом создания. Составитель

³ Бумага, тушь, перо, акварель. 15,7 × 45,6 см. Частное собрание, ранее – коллекция Т. В. Гродсковой (Саратов). Исходные каталожные сведения обоих исследуемых рисунков, включая название и датировку, даются по книге-альбому «Художник Валентин Юстицкий» (Саратов, 2009) [5].



Рис. 3. В. М. Юстицкий. Прогулка в коляске

альбома, в который он включен, предложила весьма широкую датировку: 1930-е гг., т. е. обозначено хронологическое «поле» в 10 лет. Добавим, что так широко, как этот рисунок, датирована очень большая группа графических материалов Юстицкого; другими словами, точная датировка очень многих его работ еще предстоит.

Второй рисунок – «Прогулка в коляске»⁴ (рис. 3). Мы видим открытую повозку, запряженную цугом – двумя парами лошадей. В ней – седок в цилиндре, с тростью и кучер. Движение направлено, как и на предыдущем рисунке, справа налево вдоль плоскости листа. На этой работе по нижнему краю прочитываются подпись и дата: «ВЮст 1937». Перед нами – образец эталонного автографа художника, из которого ясно время создания, а следовательно, место и обстоятельства жизни автора. По данным биографических материалов, Юстицкий в Москве в тот год арестован, осужден и отправлен в ГУЛАГ.

Работы размещены на одной странице названной книги-альбома [5, с. 129], расположены, если иметь в виду хронологический принцип, произвольно. В каталожном перечне, предложенном в том же издании, они далеко друг от друга: «Скачки» идут под номером 170 [5, с. 190], «Прогулка» – много раньше, под номером 130 [5, с. 188]. Составитель каталога таким образом позволяет думать, что «Скачки» появились в другой отрезок времени, очевидно, отсюда и широкая датировка.

Автором предпринята попытка выявить, так ли это, воспользовавшись следующей гипотезой как одним из инструментов: если рисунки поддадутся многоуровневому «считыванию», если в них обнаружится много близкого, общего, то это позволит с точностью до года или даже нескольких месяцев определить время создания «Скачек», пока датируемых целым десятилетием (1930-е).

При этом сами сюжеты в статье характеризуются только в рамках гипотезы, то есть исследуются

⁴ Бумага, тушь, перо, акварель. 15,5 × 44,7 см. Частное собрание, ранее – коллекция Т. В. Гродсковой (Саратов).

и сопоставляются такие характеристики, как формат, материал, техника исполнения, степень сохранности, а также авторский замысел композиции, мотивы, манера исполнения.

Произведенные наблюдения обнаруживают следующие признаки сходства по физическим, технико-технологическим и художественно-стилистическим характеристикам:

Физические и технико-технологические характеристики:

Сильно вытянутый горизонтальный формат – сходство формата.

Размер: 15,7 × 45,6 см – рис. 1; 15,5 × 44,7 см – рис. 2 – сходство размера.

Основа: бумага средней плотности и толщины – сходство основы.

Неровно обрезанные края, однотипные помятости и изломы, вертикальный сгиб обоих листов пополам авторским изображением внутрь – сходство состояния сохранности.

На оборотной стороне: фрагменты полиграфического изображения – сходство оборотов, подтверждающее сходство основы.

Техника исполнения: тушь, перо, акварель – единство техники исполнения.

Художественно-стилистические черты, приемы изображения:

Изображение перемещения на лошадях – сходство мотивов.

Движение справа налево вдоль плоскости листа (однаправленное движение), фризový характер композиции – сходство композиционных приемов.

Крупный план – сходство способа заполнения листа изображением.

Обозначение поверхности земли в виде неровной прерывистой линии, состоящей из нескольких контуров, более «внятной» – справа, в исходной точке движения, утоншающей и обрывающейся – слева – сходство отдельных элементов изображения.

Свободная, набросочная манера, контурный характер изображения, прием «расцвечивания» отдельных фрагментов с помощью акварельных мазков – сходство манеры исполнения.

Первая группа признаков показывает, что формат двух рисунков *одинаков*, хотя необычен, не повторяется ни у одного из ста с лишним опубликованных в альбоме листов. Скорее всего, он-то и «подсказал» их размещение на одной и той же странице книги. Уже это позволяет обнаружить сходство.

Перечисленные характеристики показывают также, что первоначальное впечатление о сходстве рисунков в процессе их детального аналитического рассмотрения усиливается, обретает техническое и стилистическое обоснование, а также множественные признаки – их оказывается больше десятка.

Особенно важно заметить, что это сходство обнаруживается в рисунках, сюжеты которых очень *отличаются* друг от друга. Первый («Скачки») изображает спортивную езду, соревнование, воспринимаемое как современное автору зрелище (Юстицкий любил бывать на ипподромах); второй – сценку

«из прошлого», художественную реминисценцию. «Прогулку в коляске» можно рассматривать и как один из листов обширной «пушкинианы» художника, работа над которой была связана со столетием гибели А. С. Пушкина, широко отмечаемым в СССР в 1937 г.⁵ [12; 9].

Однако оба рисунка имеют отношение к излюбленным автором темам, среди которых изображения скачущих лошадей. Более того, для воплощения несхожих сюжетов автор использует одни и те же художественные средства и приемы как композиционных решений, так и стилистической манеры в целом. Это не случайно.

Расцвет творчества В. М. Юстицкого как рисовальщика приходится на 1920–1930-е гг. К середине 1930-х гг. культивируемый художником стиль «быстрого рисунка»⁶ приобретает яркий и своеобразный характер, становясь предельно раскованным и артистичным, раскрывая не только очевидную быстроту работы, увлечение выразительными возможностями незавершенности, но и в целом внутреннюю тягу художника к импровизации, свободе духа. Появляются устойчивые приемы, которые с вариациями переходят от листа к листу, делают почерк его графических работ узнаваемым. Речь идет о ряде композиционных находок (заполнение формата листа, расположение фигур и т. п.), технике рисунков (экспрессивный перовой контур с «подцветкой» размытой тушью или монохромной акварелью), о способе изображения отдельных элементов. В это же время окончательно складывается круг приоритетных тем и сюжетных мотивов. Изложенные аргументы надежно свидетельствуют в пользу гипотезы о временной близости рисунков. Но все же не позволяют точно назвать год.

В поиске решения поставленной в исследовании задачи очень информативным оказался взгляд в буквальном смысле «с другой стороны».

Рисунок «Скачки» выполнен на обороте куска цветного литографированного плаката (рис. 4). На нем изображена полуфигура, скорее всего женская, с изможденным лицом, за колючей проволокой; внизу – срезанные краями листа плакатные надписи-лозунги. По нижнему краю справа – фрагментарная издательская маркировка: «ОГИЗ – / МОСКВА 193<6>» (последняя цифра частично срезана краем листа, однако отчетливо идентифицируется как «6»). Это значит, что размыто датированные «Скачки» никак не могли быть созданы раньше 1936 г., времени тиражирования плаката. Иными словами, датировка рисунка целым десятилетием сужается вдвое.

Второй, напомним, датированный самим автором рисунок, как оказалось, также выполнен на обороте куска-фрагмента цветного литографированного

5 К 100-летию гибели А. С. Пушкина в СССР готовился целый ряд художественных выставок и книжных изданий. В. М. Юстицкий-иллюстратор не мог оказаться в стороне от этой темы: его многочисленные наброски середины 1930-х, в которых узнаются пушкинские мотивы, можно рассматривать как рабочие материалы для так и нереализованного цикла иллюстраций.

6 Подобный стиль рисунка известен как «стиль “13”» – по названию московской группы художников (1929–1932), в первой «сверхраскованной» выставке которой принимал участие В. М. Юстицкий.



Рис. 4. Оборот рисунка «Скачки»

плаката (рис. 5). На этом обороте, еще более фрагментированном, можно видеть изображение паутины, в ней – паук со свастики. Сопоставим изображения на оборотах. Попытка соединения левого края рисунка «Прогулка в коляске» и правого края «Скачек» прибавила в пользу гипотезы о близости рисунков важный факт: для двух набросков был использован один и тот же плакат, разрезанный на несколько кусков. Это позволило предположить, что рисунки выполнялись друг за другом или, по крайней мере, совсем близки по времени создания. И авторская дата «Прогулки» (1937) приводит к выводу, что «Скачки» созданы, скорее всего, в тот же год. Обстоятельства жизни художника (в 1938 г. он уже находился в заключении) это подтверждают и позволяют аргументированно датировать рисунок именно 1937 г.

Для понимания контекста создания двух рисунков Юстицкого и поиска дополнительных аргументов датировки важно определить и сюжет самого плаката. Здесь «ключом» стали обрывки надписей плакатного изображения. Их удалось реконструировать.



Рис. 5. Оборот рисунка «Прогулка в коляске»

Рассмотрим «надпись» [см. рис. 4], находящуюся на фрагменте плаката внизу слева, по сути – бессвязные «обрывки» слов, а то и одна-две буквы:

*дставить себе
ь «личная сво-
ного, который
е находит при-
да».*
И. Сталин

Поиск позволил восстановить цитату (в ней курсивом выделены сохранившиеся на куске плаката фрагменты надписи): «Мне трудно пред-*дставить себе*, какая может быть “личная свобода” у безработного, *который* ходит голодным и не *находит* применения своего труда». Это фраза из беседы И. В. Сталина с главой американского объединения газетчиков «Скриппс-Говард Ньюспейперс» Роем Говардом [13]. Приведем содержательно близкий фрагмент из того же интервью, раскрывающий процитированные на плакате слова: «Настоящая свобода имеется только там, где уничтожена эксплуатация, где нет угнетения одних людей другими, где нет безработицы и нищенства, где человек не дрожит за то, что завтра может потерять работу, жилище, хлеб. Только в таком обществе возможна настоящая, а не бумажная, личная и всякая другая свобода» [13]. Беседа состоялась 1 марта 1936 г., а 5 марта была опубликована в «Правде». Текст вскоре был издан и отдельной брошюрой.

По крошечному фрагменту, всего 35 буквенным знакам, удалось в конце концов восстановить еще одну надпись (внизу справа). Оказалось, что перед нами – слова из Конституции СССР 1936 г.: статья 118, первая и самая важная, главы X «Основные права и обязанности граждан» [14] (курсивом и здесь выделены сохранившиеся на куске плаката фрагменты):

«Граждане СССР имеют право на труд, то есть право на получение гарантированной работы с оплатой их труда в соответствии с его количеством и качеством.

Право на труд обеспечивается социалистической организацией народного хозяйства, неуклонным ростом производительных сил советского общества, устранением возможности хозяйственных кризисов и ликвидацией безработицы».

Как известно, Конституция была принята на VIII Чрезвычайном Всесоюзном съезде Советов СССР 5 декабря 1936 г. В полном тексте интервью Сталина американскому журналисту Говарду упоминается о ее скором введении. Там тоже есть еще несколько важных слов: «Но это общество мы построили не для ущемления личной свободы, а для того, чтобы человеческая

личность чувствовала себя действительно свободной. Мы построили его ради действительной личной свободы, свободы без кавычек» [13].

Анализ самого плаката, пока доступного нам лишь в виде двух небольших фрагментов, – особый вопрос, но его пафос очевиден, ему соответствует и художественный язык. Для проверки гипотезы важно другое: плакат мог появиться только после съезда, то есть после 5 декабря 1936 г., и каким-то образом попасть в руки Юстицкому. Эта дата уверенно ведет в тот же 1937 г. Дата выпуска плаката (не ранее 5 декабря 1936 г.) превращается в нижнюю границу датировки рисунка, в качестве верхней можно рассматривать время ареста – 23 апреля 1937 г. [9]. Все это позволяет считать временем создания обоих рисунков первые три – три с половиной месяца 1937 г.

Подведем итоги. Рассмотрение материала сквозь призму искусствоведческого анализа и исторических контекстов позволило определить с высокой степенью точности время создания рисунка «Скачки», выявить впервые фактическую связь двух разносюжетных листов. Исследование добавило новые факты относительно степени приверженности художника к теме «Скачек». Как показал анализ, она разрастается до темы «быстрой езды», захватывающего, стремительного движения, что корреспондирует с авторской манерой свободного набросочного рисунка, в которой мастер много

работал в середине 1930-х гг. И это также уточняет и подтверждает новую датировку.

Сделанные наблюдения позволяют существенно продвинуть изучение графики Юстицкого: на обороте плаката, разделенного, как мы видим, более чем на два фрагмента (соединение двух имеющихся кусков дает узкую длинную полосу, по всей высоте «обрывающуюся» и слева, и справа) могли быть и другие рисунки. Это также открывает возможности для более точного атрибутирования других групп графических работ художника, пока «привязанных» ко времени столь же широко, как было в случае с одним из исследованных рисунков. Решение этих задач поможет более глубоко, емко определить место Юстицкого в общем ряду художников первой половины XX в.



Рис. 6. В. М. Юстицкий. Автопортрет (в шапке). 1938. Бумага, коричневый карандаш. 13,3 × 10,2 см. СГХМ имени А. Н. Радищева

и тем самым обогатить представление об историко-художественных процессах того времени.

Художник Юстицкий использовал в качестве основы изученных рисунков, а возможно, не только их, пропагандистский плакат. В нем, насколько можно судить, демонстрируется на контрасте с империалистическим «злом» идея «добра», которая ассоциировалась с победившим социализмом, с идеалами «настоящей» свободы. Но рисунки, раскрывающие мир образов художника, авторскую манеру исполнения, его человеческие и творческие стремления и идеалы, контрастируют с содержанием и пафосом плаката. Хотел этого художник или нет, две стороны отражают и две «формы» свободы – декларируемую, призрачную, сталинскую и внутреннюю, реальную, его собственную. Она и стала причиной ареста в апреле 1937 г. и почти 10-летнего заточения в лагерях ГУЛАГа (рис. 6).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сидоров А. А. Советское искусство. Графика. Кн. 3. М.; Л.: Искусство, 1949. С. 69–71.
2. Немировская М. А. О некоторых особенностях советской станковой графики 1920 – начала 1930-х // Советская графика '77. М.: Советский художник, 1979. С. 211–230.
3. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.
4. Валентин Михайлович Юстицкий. Живопись, графика: каталог / авт.-сост. А. Т. Симонова. Саратов: Полиграфист, 1986. – 32 с.
5. Художник Валентин Юстицкий: альбом / авт.-сост. А. Т. Симонова. Саратов: СГХМ имени А. Н. Радищева, Сателлит, 2009. – 200 с.
6. Симонова А. Т. О творчестве художника В. М. Юстицкого // Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Вып. 5. Саратов, 1986. С. 90–115.
7. Симонова А. Т. Валентин Юстицкий // Творчество. 1989. № 12. С. 4–6.
8. Червякова О. Н., Юстицкая Т. В. Новые материалы к биографии художника В. М. Юстицкого. На основании документов из архивов Санкт-Петербурга, Гродно и Вильнюса // Открываем коллекцию. XV Боголюбовские чтения. Материалы Всероссийской научной

REFERENCES

1. Sidorov A. A. *Sovetskoye iskusstvo. Grafika. Kniga 3* [Soviet art. Graphic arts. Book 3]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1949, pp. 69–71.
2. Nemirovskaya M. A. *O nekotorykh osobennostyakh sovetskoy stankovoy grafiki 1920 – nachala 1930-kh* [On some features of Soviet easel graphics of the 1920s – early 1930s]. In: *Sovetskaya grafika'77* [Soviet graphics'77]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Publ., 1979, pp. 211–230.
3. Gerchuk Y. Y. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and book art]. Moscow: Aspekt Press Publ., 2000. 320 p.
4. *Valentin Mikhaylovich Yustitskiy. Zhivopis. grafika: katalog* [Valentin Mikhaylovich Yustitskiy. Painting, graphics: catalog] / avt.-sost. A. T. Simonova. Saratov: Poligrafist Publ., 1986. 32 p.
5. *Khudozhnik Valentin Yustitskiy: albom* [Artist Valentin Yustitskiy: album] / avt.-sost. A. T. Simonova. Saratov: SGKhM imeni A. N. Radishcheva. Satellit Publ., 2009. 200 p.
6. Simonova A. T. *O tvorchestve khudozhnika V. M. Yustitskogo* [About the artist V. M. Yustitskiy oeuvre]. In: *Saratovskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey imeni A. N. Radishcheva. Vol. 5*. Saratov, 1986, pp. 90–115.
7. Simonova A. T. *Valentin Yustitskiy* [Valentin Yustitskiy]. In: *Tvorchestvo*, 1989, no. 12, pp. 4–6.
8. Chervyakova O. N., Yustitskaya T. V. *Novyye materialy k biografii khudozhnika*

конференции. Саратов: СГХМ имени А. Н. Радищева, 2017. С. 196–206.

9. Валентин Юстицкий. Дело художника: альбом / авт. текста М. И. Боровская. Саратов: Ракурс, 2014. – 84 с.
10. Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918–1932. Саратов: Бенефит, 2006. – 288 с.
11. Немировская М. А. Художники группы «Тринадцать». Из истории художественной жизни 1920–1930-х годов. М.: Советский художник, 1986. – 216 с.
12. Водонос Е. И. Валентин Юстицкий и его пушкиниана в коллекции Морозова. URL: <http://themorozovcollection.com/book-justickijpushkin>.
13. Сталин И. В. Беседа с председателем американского газетного объединения «Скриппс-Говард Ньюспейперс» господином Роем Говардом 1 марта 1936 года. URL: http://revolucia.ru/stalin_o_svoibode.html.
14. Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик (утверждена постановлением Чрезвычайного VIII Съезда Советов Союза Советских Социалистических Республик от 5 декабря 1936 г.). URL: https://constitution.garant.ru/history/ussr-fsfr/1936/red_1936/3958676/.

V. M. Yustitskogo. Na osnovanii dokumentov iz arhivov Sankt-Peterburga, Grodno i Vilnyusa [New materials for the biography of the artist V. M. Yustitskiy. Based on documents from the archives of Saint Petersburg, Grodno and Vilnius].

In: *Otkryvayem kolleksii. XV Bogolyubovskiy chteniya. Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [Opening collections. XV Bogolyubov Readings. Materials of the All-Russian Scientific Conference]. Saratov: SGKhM imeni A. N. Radishcheva, 2017, pp. 196–206.

9. Valentin Yustitskiy. Delo khudozhnika: albom [Valentin Yustitskiy Artist's case: Album / ed. by M. I. Borovskaya] / avt. teksta M. I. Borovskaya. Saratov: Rakurs Publ., 2014. 84 p.

10. Vodonos E. I. Ocherki khudozhestvennoy zhizni Saratova epokhi «kulturnogo vzryva». 1918–1932 [Essays on the artistic life of Saratov during the era of «Cultural Eplosion». 1918–1932]. Saratov: Benefit Publ., 2006. 288 p.

11. Nemirovskaya M. A. Khudozhniki gruppy «Trinadsat». Iz istorii khudozhestvennoy zhizni 1920–1930-kh godov [Artists of the «Thirteen» group. From the history of artistic life in the 1920s – 1930s]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Publ., 1986. 216 p.

12. Vodonos E. I. Valentin Yustitskiy i ego pushkiniana v kolleksii Morozova [Valentin Yustitskiy and his Pushkiniana in the collection of Morozov]. Available from: <http://themorozovcollection.com/book-justickijpushkin>.

13. Stalin I. V. Beseda s predsedatelem amerikanskogo gazetnogo obyedineniya «Skripps-Govard Nyuspeppers» gospodinom Roy Govardom 1 marta 1936 goda [Conversation with the Chairman of the American newspaper association «Scripps-Howard Newspapers» Mr. Roy Howard, March 1, 1936]. Available from: http://revolucia.ru/stalin_o_svoibode.html.

14. Konstitutsiya (Osnovnoy zakon) Soyuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik (utverzhdena postanovleniye Chrezvychaynogo VIII Syezda Sovetov Soyuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik ot 5 dekabrya 1936 g.) [The Constitution (Basic Law) of the Union of Soviet Socialist

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Боровская Марина Игоревна – аспирантка кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: borma@list.ru

ORCID: 0000-0002-4168-6753

Боровская М. И. Два загадочных рисунка В. М. Юстицкого: сюжеты и инструменты атрибуции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 91 – 103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-91-103

Republics (approved by the resolution of the Extraordinary VIII Congress of Soviets of the Union of Soviet Socialist Republics of December 5, 1936]. Available from: https://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1936/red_1936/3958676/.

ABOUT THE AUTHOR

Marina Borovskaya – postgraduate student of the Department of Humanities, Saratov State Conservatoire.

E-mail: borma@list.ru

ORCID: 0000-0002-4168-6753

Borovskaya M. I. Two mysterious drawings by V. M. Yustitskiy: Plots and attribution tools. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 3, pp. 91 – 103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-91-103

ВРЕМЯ ИСПЫТАНИЙ TRYING TIMES

А. В. БАРТОШЕВИЧ

Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

ALEXEY BARTOSHEVICH

Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

ГОД ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ СОРОК ДЕВЯТЫЙ. ПОМНИТЬ

АННОТАЦИЯ

В мае 2020 года Учебный театр ГИТИСа выпустил онлайн-спектакль «Космополиты» по пьесе Елены Исаевой и Ольги Михайловой «Никогда – никому – ни о чем», основанной на материалах «дела космополитов». Эти события 70-летней давности стали одной из драматичных страниц в истории культуры страны. Гитисовский сюжет оказался одной из кульминаций заказанной Сталиным и четко выстроенной Александром Фадеевым и Константином Симоновым идеологической кампании. В статье восстанавливается ход событий рокового для отечественного театроведения 1949 г., анализируются архивные материалы ГИТИСа, публикации центральных органов советской печати, посвященные разгрому «безродных космополитов». В их числе оказались крупнейшие теоретики театра – главный мольерист страны, автор курса по истории зарубежного театра, выдающийся театральный критик, руководитель знаменитого семинара, из которого вышла целая плеяда талантливых театроведов, Г. Н. Бояджиев; крупнейший историк театра, один из главных создателей прославленной ленинградской школы театроведения С. С. Мокульский, лишившийся

NINETEEN FORTY-NINE. REMEMBER

ABSTRACT

In May 2020 the GITIS Student Theatre released an online performance “The Cosmopolitans” based on the play by Elena Isaeva and Olga Mikhailova “Never – no one – nothing”. It deals with the documents of the “cosmopolitans’ cases”. These events took place 70 years ago and have become one of the most dramatic pages in the history of the Russian culture. The GITIS performance turned out to be one of the climaxes of Stalin’s ideological campaign, which was managed by Alexander Fadeev and Konstantin Simonov. The article reconstructs the events of 1949 that became fatal for the Russian theatre studies. The GITIS archival materials are analyzed along with the articles that were published in the Soviet press authorities and were dedicated to the defeat of the “rootless cosmopolitans”. The greatest theatre theorists were among them – G. N. Boyadzhiev, the main Russian Molière scholar, the author of a course on the history of foreign theatre, the outstanding theatre critic, the head of the famous seminar, which brought up the pleiad of talented theatre scholars; S. S. Mokulsky, the greatest theatre historian, one of the founders of the renowned “Leningrad school of theatre studies”, who lost his

в результате кампании директорской должности; один из лучших критиков страны Юзеф Юзовский (И. И. Юзовский); автор работ по истории культуры европейского Возрождения А. К. Дживелегов и многие другие. Сокрушительный удар был нанесен по книгам Василия Григорьевича Сахновского, крупного режиссера, педагога, заведующего кафедрой режиссуры ГИТИСа, к тому времени уже покойного. История его посмертной травли стала своего рода «прологом» к кампании по борьбе с космополитизмом в масштабах страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ГИТИС, сталинизм, борьба с космополитизмом в СССР, Бояджиев, Мокульский, Юзовский, Дживелегов.

Недавно на нашем гитисовском сайте курс Леонида Хейфеца показал онлайн документальное представление [1] по материалам печально знаменитого «дела космополитов», которое стало, вероятно, самым страшным моментом в многолетней истории ГИТИСа.

Я сказал – «печально знаменитого» и, пожалуй, ошибся. Кто теперь об этом у нас помнит, кроме крошечной и все уменьшающейся компании гитисовских стариков. Но забывать о прошлом или, вернее, не желать знать о нем, опасно для настоящего. Поэтому нужно поблагодарить тех, у кого родилась идея создать этот спектакль, и тех, кто его создал. Не буду сочинять рецензию, скажу только, что жанр, в котором решена эта крайне болезненная история, избран, как мне кажется, очень верно. Это своего рода документальное кабаре, излагающее исторический сюжет с точки зрения сегодняшних молодых людей, принадлежащих к поколению, для которого

rector's position as a result of that campaign; one of the country's best critics, Yuzef Yuzovsky (I. I. Yuzovsky); A. K. Dzhivelegov, the author of works on the history of the European Renaissance culture, and many others. The books of Vasily Grigorievich Sakhnovsky suffered from a crushing blow. He was already deceased by that time, but still was considered a great director, a teacher, a head of the GITIS directing department. The story of his posthumous persecution has become a certain "prologue" to the cosmopolitanism struggle campaign nationwide.

KEYWORDS: GITIS, Stalinism, the fight against cosmopolitanism in the USSR, Boyadzhiev, Mokulsky, Yuzovsky, Dzhivelegov.

At the GITIS official website Leonid Kheifets' course has recently showed an online documentary performance [1] based on the infamous «cosmopolitans' case», which was probably the most terrible episode in GITIS long history.

I named it an «infamous case» and, perhaps, made a mistake. Hardly anyone can now remember this, except for the tiny and diminishing group of GITIS old-timers. But forgetting the past, or rather, not wanting to know about it, is the most dangerous thing for the present. Therefore, we must thank those who came up with the idea to create this performance, and those who made it possible. I will not write a review, I will only say that the genre, in which this extremely painful story is told, seems to me the best one. It is a kind of documentary cabaret, presenting a historical plot from the point of view of today's young people. They belong to a generation for whom the ugly grotesques

уродливые гротески сталинского прошлого – предмет для недоуменной, иронической и только временами сострадательной насмешки. Этот несколько отчужденный взгляд издали, извне событий, о которых идет речь, быть может, естественен для тех, кто сегодня смотрит на страну 1949 года и на тогдашний ГИТИС, который не мог не быть частью этой страны.

Я пришел в ГИТИС, когда в разгаре была оттепель, уже год, как миновал XX съезд с речью Хрущева о «культе личности», шла волна политических реабилитаций, дозволили говорить о 37-м годе и Мейерхольде – правда, пока еще вполголоса. В ГИТИСе, окруженные студенческими восторгами, преподавали Мокульский, Алперс, Бояджиев – те, кто всего восемь лет назад были жертвами сталинско-ждановской кампании, кто был заклеен кличкой «безродных космополитов», перед кем были закрыты двери издательств и журналов, над кем висела угроза изгнания с работы, а может быть, и ареста. Теперь обвинения с них сняли, хотя сомневаюсь, принесли ли им извинения за муки, одним сломавшие жизнь, другим – укоротившие ее. Многих составивших цвет гитисовской профессуры легендарных военных и первых послевоенных лет я не застал в живых. Ушел в иной мир блистательный Дживелегов, умер лучший художественный критик России Абрам Эфрос. Кто знает, скольких лет жизни им стоила развязанная против них травля! Мой учитель Бояджиев теперь, казалось бы, прочно вошел в сферу официального

of the Stalinist past are the subject of bewildered, ironic and sometimes compassionate mockery. This somewhat alienated view from afar, from outside the events shown, perhaps, is the only possible way for those who look back at 1949 from today – both at the country and GITIS, which could not help but be the part of this country.

I entered GITIS when the thaw was at its height, a year has already passed since the 20th Congress when Khrushchev's spoke on the "cult of personality". There was a wave of political rehabilitations, people were allowed to talk about the 1937th year and Meyerhold – but still not loud. In GITIS Mokulsky, Alpers, Boyadzhiev taught their students and were surrounded with their excitement. Only eight years ago they became the victims of the Stalin-Zhdanov campaign and were named "rootless cosmopolitans". They were not welcomed in the publishing houses and journals. The threat of being fired from work hung over them along with the arrest opportunity. Now all the charges have been taken from them, although I doubt whether they were apologized for the torment that broke some lives and shortened others. I did not see them alive, many GITIS professors, brightest and legendary, working there in the military and the first post-war years. The brilliant Dzhivelegov passed away, the best Russian art critic Abram Efros died. Who knows how many years of their lives they paid for the persecution. My teacher Boyadzhiev now seems to have firmly entered the sphere of official recognition.

признания, стал профессором, защитил докторскую [2], выпускал книгу за книгой, много путешествовал по свету. Он старался не вспоминать о том, каково ему было существовать под клеймом низкопоклонника перед буржуазным Западом, эстета и формалиста, посягнувшего на святыню русского реалистического театра. Он погрузился в академические занятия, стал главным модельером страны [3], писал о Лопе и Шекспире [4; 5]. Бояджиев обладал редкостным даром описания спектаклей, даром столь ярким, что читателям его книг и статей всегда казалось, что они видели описанное собственными глазами – даже когда речь шла о далекой старине. В своих историко-театральных трудах он оставался тем, кем был призван быть – театральным критиком. Этим искусством он владел как никто иной и как никто иной умел этому искусству учить молодых. Но знаменитый семинар, из которого вышла плеяда блестящих профессионалов критического пера, был в 1949 г. у него отнят и больше никогда к нему не вернулся. И это лишь малая часть того, чего Бояджиев лишился. В сущности, от пережитых им ударов он до конца жизни так и не смог оправиться. Душевная рана не затянулась. «Незабываемый 49-й» переломил его жизнь пополам. И это при всех его званиях и лаврах, всевозможных жизненных благах, в изобилии приготовленных ему на склоне лет. Но трещина в сердце осталась незалеченной. Бояджиев долго болел и умер в возрасте, который теперь не считается старостью. Когда он умирал, в больницу принесли

He became a professor, defended his doctoral thesis [2], published book after book, travelled a lot around the world. He tried not to remember what it was like for him to exist under the stigma of a low-worshiper of the bourgeois West, an esthete and formalist who encroached on the sanctuary of the Russian realistic theatre. He immersed himself in academic studies, became the country's main Moliere scholar [3], wrote about Lope de Vega and Shakespeare [4, 5]. He had a rare gift for describing performances. So bright it was that the readers of his books and articles always thought that they had seen what he described there with their own eyes – even when it all took place in distant antiquity. In his works on history and theatre, he remained a theatre critic, which was his vocation. He mastered this art like no one else, and like no other, he knew how to teach this art to the young. However, his famous seminar that brought up numerous brilliant professionals of critical writing was taken from him in 1949 and was never returned back. That was only a small part of what he lost. In fact, from the blows he had endured, he could not recover until the end of his life. The wound couldn't be cured. "Unforgettable 49th" broke his life in half. With all his titles and laurels, all kinds of life benefits, in abundance prepared for him in his declining years the crack in the heart remained unhealed. He was ill for a long time and died at an age that is not considered old one. When he was dying in the hospital, he saw the first copy of his book, which turned out to be the last [6]. He could do much more beautiful things.

первый экземпляр его книги, оказавшейся последней [6]. Он много еще мог сделать прекрасного.

Однажды он нарушил свое правило не возвращаться памятью к тем жутким годам и вынес из недр своего кабинета когда-то подаренную ему книгу Юзовского. На титульном листе была надпись: «Товарищу по ножу». Показывая мне это грустно-ироническое посвящение, профессор, он же член разбойничьей шайки космополитов, улыбался. Но улыбка его была невеселой.

Другому их «товарищу по ножу», крупнейшему историку театра Стефану Стефановичу Мокульскому тоже пришлось в 1949 г. пройти через то, что Шекспир назвал «колесованием огнем». Его с грохотом сняли с поста директора ГИТИСа, обвинив в потворстве тем, кто создал в институте тайное гнездо космополитов, уводивших студенческую молодежь с марксистско-ленинского пути. Мокульский, ученик и сподвижник А. А. Гвоздева, один из главных создателей прославленной ленинградской школы театроведения, теперь был объявлен формалистом и антипатриотом, приучавшим учеников к пресмыкательству перед Западом. Он пытался любой ценой спастись от постигших его бед. На свое несчастье, он был членом партии. То, что еще с грехом пополам могли иногда простить беспартийным – ну, что с них, дескать, возьмешь – для него неминуемо должно было обернуться исключением из партии, что означало не только потерю работы, но крушение всей биографии педагога и ученого. Его неминуемо ждала бы жизнь

Once he broke his rule not to remind these terrible years and took from the depths of his office the book of Yuzovsky, once presented to him. There was the inscription on the title page: “To a friend in the knife.” Showing me this sad and ironic dedication, the professor smiled. He was also a member of the cosmopolitans’ bandit group. However, his smile was not cheerful.

In 1949 the greatest theatre historian Stefan Stefanovich Mokulsky (one more “friend in the knife”), also had to go through the “wheel of fire” as Shakespeare called it. He was GITIS director at that times and was fired from his position, which became a big case. He was accused of conniving those who organized a secret nest of cosmopolitans at the institute, who led student youth away from the Marx-Lenin path. Mokulsky (student and associate of A. A. Gvozdev, one of the founders of the renowned “Leningrad school of theatre studies”) was now declared a formalist and anti-patriot who taught his students to grovel to the West. He tried at all costs to escape the troubles that dropped upon him. Unfortunately, he was a Party member. It can be half forgiven to a non-party member – well, what can we do with them. However, for him this case unevitably turned into an expulsion from the Party, which meant not only the job loss, but the ruining of the entire biography of the teacher and scholar. The life of an outcast was in front of him, humiliating poverty and, most important, weaning

изгоя, унижительная нищета и главное – отлучение от всего, что составляло смысл его жизни – от науки и педагогики.

Хорошо известно, что часто приходилось делать жертвам сталинских политических кампаний: они начинали каяться, признавать идеологические ошибки, а некоторые из них, чтобы спасти себя, – обрушиваться с обвинениями на товарищей по несчастью. Мокульский стал страстно признаваться в административных упущениях и идеологических грехах. В числе прочего он предал проклятью и выбросил из учебных программ свой знаменитый курс лекций по театроведческой методологии (потом его тайно перепечатали на машинке и сохранили сотрудники гитисовской библиотеки, выдавая из-под полы тем студентам, которым доверяли. Думаю, Мокульский об этом знал). Громкие самообвинения в конце концов возымели действие. Гитисовская парторганизация исключила его из ВКП(б), но он сумел найти путь в более высокие партийные сферы и отделался строгим выговором, что было своего рода спасением. Его оставили преподавать в ГИТИСе, а через несколько лет, после смерти А. К. Дживелегова, позволили стать заведующим кафедрой, которым он и остался до конца жизни, не столь уж далекого.

Гитисовская история оказалась одной из кульминаций заказанной Сталиным и безукоризненно выстроенной Александром Фадеевым и Константином Симоновым кампании. Властям нужно было немедленно положить конец чему-то вроде оттепели, наступившей накануне победы

from everything that made the meaning of his life – theatre studies and pedagogy.

It is well known what the victims of Stalin's political campaigns often had to do: they began to repent, admit ideological mistakes, and some of them, in order to save themselves, accused their comrades in misfortune. Mokulsky began to confess passionately in administrative omissions and ideological sins. Among other things, he cursed and scratched off the institute's curriculum his famous course of lectures on theatre studies methodology (Then it was secretly typed and saved by the staff of the GITIS library. They gave it out from under the table to those students whom they trusted. I think Mokulsky knew about this). Loud self-accusations eventually had an effect. The GITIS Party organization expelled him from the All-Union Communist Party of Bolsheviks, but he managed to find a way to the higher Party spheres and got off with a severe reprimand, which was a kind of salvation. He received an opportunity to teach at GITIS, and a few years later, after the death of A. K. Dzhivelegov, he was allowed to become the head of the department, which he remained until his life's end which was not so distant.

The GITIS story turned out to be one of the culminations of the campaign ordered by Stalin and perfectly managed by Alexander Fadeev and Konstantin Simonov. The authorities needed to end up with something like the thaw that came on the eve of victory and immediately after the war.

и сразу после войны, той эйфории внезапной свободы, которую многие приняли всерьез: теперь, полагают они, с политической изоляцией покончено, мы вместе с европейцами и американцами истребили гидру фашизма и можем наконец ощутить себя частью большого мира. По Москве толпами бродили офицеры союзных войск, московские дамы были от них без ума, и, главное, им этого как будто не запрещали. В театрах шли пьесы Пристли и Артура Миллера. Во МХАТе (правда, в филиале) с бешеным успехом шел «Идеальный муж» Уайльда. В киосках торговали газетой «Британский союзник» и роскошно иллюстрированным журналом «Америка». Война еще не кончилась, а в Армении с участием Британского совета устроили Шекспировский фестиваль. Всему этому гуманитарному карнавалу решено было сказать «стоп», одернуть зарпортованную интеллигенцию, напомнив ей, в какой стране она живет. Что и было немедленно сделано. Краткой и художественной оттепели пришел финал. В августе 1946 года вышло Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором чудовищному разгрому подверглись произведения А. Ахматовой и М. Зощенко [7, с. 587–591]. Но это было лишь началом. Продолжением стала кампания «борьбы против космополитизма», превратившаяся в грандиозную травлю интеллигенции, пытавшейся исповедовать веру в ценности мировой культуры и обвиненной в покушении на традиции национальной культуры в их сталинском понимании.

Many people took seriously the euphoria of sudden freedom, they believed that the political isolation was over, they were together with the Europeans and the Americans, they destroyed the hydra of fascism and can finally become a part of the larger world. The officers of the Allied forces wandered around Moscow and local ladies were crazy about them and, what was most important, they did not seem to be forbidden doing it. Priestley's and Arthur Miller's plays were staged in theatres. The Moscow Art Theatre (well only its branch) performed Oscar Wilde's "An Ideal Husband" with a vivid success. The kiosks sold the British Ally newspaper and the splendidly illustrated America magazine. The war was not over yet, and the Shakespeare Festival was organized in Armenia with the participation of the British Council. It was decided to say "stop" to all this humanitarian carnival, to return the intelligentsia back to the ground, reminding them which country they live in. It was all done immediately. A short and skinny thaw ended. In August 1946, the Decree on the magazines "Zvezda" and "Leningrad" was issued. The works of A. Akhmatova and M. Zoshchenko were subjected to horrible destruction [7, 587–591]. However, that was just the beginning. Then followed "the struggle against cosmopolitanism" campaign, which turned into an epic persecution of the intelligentsia, who tried to profess faith in the values of world culture and was accused of attacking the traditions of national culture as Stalin consider it.

«Безродным космополитам и злокозненным антипатриотам» в науке и искусстве была объявлена беспощадная война, жертвами которой стали талантливейшие ученые, врачи, писатели и композиторы. Драматургам и театрам всей страны было приказано создать репертуар пьес и спектаклей, посвященных разоблачению презренных «низкопоклонников», по наущению иностранных разведок покушающихся подорвать основы советской жизни.

По произведениям верноподданных драматургов-патриотов начал кочевать один сюжет: честный, но заблуждающийся советский ученый, попавший под влияние подосланных к нему «низкопоклонников», доверчиво делится своим открытием с западными коллегами, полагая, что наука и ее плоды принадлежат всему человечеству – страшная, как выясняется в итоге, ошибка, стоящая на грани измены. Но вставшего на губительный путь ученого вовремя спасают наши доблестные органы. Шпионы и злопыхатели посрамлены и разоблачены. Раскаявшийся ученый великодушно прощен и возвращается к служению патриотической науке.

В моей полудетской памяти (мне тогда было лет девять-десять) сохранились мхатовские постановки двух самых идеологически надежных пьес, еще до премьеры обреченных получить Сталинские премии.

Одна из пьес этого круга принадлежала перу Константина Симонова и носила красноречивое название «Чужая тень» [8]. Большие куски из аудиозаписи «Чужой тени», поставленной в ленинградском БДТ,

A merciless war was declared in science and art to “rootless cosmopolitans and insidious anti-patriots”. The talented scientists, doctors, writers and composers became the victims of this war. Playwrights and theatres throughout the country were ordered to create a repertoire of plays and performances dedicated to exposing the contemptible “low worshipers”. As it was said at the instigation of foreign spies they attempted to undermine the foundations of Soviet life.

In the works of loyal patriotic playwrights the only possible plot repeated: an honest but deluded Soviet scientist who was influenced by “low worshipers” trustingly shares his discovery with his Western colleagues. He believes that the science and its results belong to all mankind. It turns out to be his terrible mistake in the end, on the verge of treason. However, the scientist who chose a destructive path is saved in time by our valiant authorities. Spies and spiteful critics are shamed and exposed. The repentant scholar is generously forgiven and returns to the serve the patriotic science.

My half-childish memory (I was about nine or ten years old) still keep two Moscow Art Theatre performances of most ideologically reliable plays that were doomed to receive Stalin prizes even before the premiere.

One of the plays of this kind was written by Konstantin Simonov and had the eloquent title “Alien Shadow” [8]. Large pieces from the audio recording of that play, staged at the Leningrad Bolshoi Drama

включены в гитисовский спектакль. Я видел ее на сцене МХАТа с величественным Борисом Ливановым в главной роли. Хорошо помню финал. Когда герой пьесы, большой ученый, понимал свою вину и получал весть о прощении – понятно, что она спускалась с самых верхов, сцена внезапно погружалась в полутьму, а все персонажи одновременно обращались туда, где на стене возникал светящийся портрет человека с трубкой. Лица благоговейно замерших людей озарялись нездешним сиянием. Занавес.

И еще одно воспоминание. «Илья Головин» Сергея Михалкова [9] в том же МХАТе. История знаменитого композитора, народного любимца, автора песен, с которыми советские солдаты шли в бой. Теперь же он, великий и наивный, попадает под влияние злонамеренного музыкального критика (национальность критика не вызывает сомнений), космополита, врага советской музыки и едва ли не шпиона. Соблазненный этим злодеем Головин сочиняет симфонию в западном духе, то есть нечто сугубо формалистическое. Отчетливо помню кульминационную сцену. Уютная и просторная квартира композитора. Плотны закрытые тяжелые шторы, дорогой (трофейный) приемник на письменном столе, у которого одиноко сидит погруженный в мрачные думы композитор (его прежние друзья, отчаявшись вернуть его в лоно советского реалистического искусства, покинули его). Композитор (эту роль играл выдающийся мхатовец В. Топорков) включает приемник

Theatre, are included in the GITIS performance. I saw it at the Moscow Art Theatre stage with the majestic Boris Livanov in the main role. I remember the ending well. When the hero of the play, a great scientist, understood his guilt and received the news of forgiveness – it is clear that it was sent from the very top authorities – the stage suddenly merged into semi-darkness, and all the characters simultaneously turned to see a luminous portrait of a man with a pipe that appeared on the wall. The faces of the reverently frozen people were lit up with an unearthly glow. The curtain.

And one more memory. “Ilya Golovin” by Sergey Mikhalkov [9] at the same Moscow Art Theatre. The story of the famous composer, people’s favorite, songwriter whose songs the Soviet soldiers sing attacking the enemy. Nowadays the great and naive, he is influenced by the malicious music critic (the critic’s nationality is beyond any doubt), a cosmopolitan, an enemy of Soviet music and almost a spy. Tempted by this villain, Golovin composes a symphony in the Western kind, that is something purely formalistic. I distinctly remember the climax scene. Cozy and spacious apartment of the composer. Tightly closed heavy curtains, an expensive (trophy) receiver on the writing table. The composer sits alone, immersed in his gloomy thoughts (his former friends left him, desperate to return him to the Soviet realistic art). The composer (this role was played by the outstanding Moscow Art Theatre artist V. Toporkov) turns on the receiver and suddenly hears his new symphony, which is broadcasted by a Western

и вдруг слышит свою новую симфонию, которую передает западная радиостанция («передаем запрещенное в СССР сочинение великого русского композитора»). И тут у него открываются глаза. Приходит мгновенное озарение. Раз его музыку исполняют враги, значит, он совершил преступную ошибку и впал в неизбывную вину перед советским народом и социалистическим искусством. Критик-космополит изгнан из дома (нам намекают, что он разоблачен и арестован), друзья-патриоты теперь снова рядом. Композитор возвращается к реалистическому творчеству для народных масс. В финале шторы распахнуты, легкие занавески волнует свежий ветер, а марширующие под окнами солдаты бодро поют его песню. Занавес.

Эти и подобные им пьесы (зрители не очень рвались их увидеть) были до небес превознесены в прессе и на писательских совещаниях, где клеймили тяготение театров к западному репертуару, а заодно брали недостаточно идейные пьесы отечественных авторов, делавшие хорошие сборы. Так, всяческим поношениям подвергли популярную и во всех отношениях невинную комедию А. Галича «Вас вызывает Таймыр» [10]. Вина Галича состояла только в том, что он написал веселую комедию в том самом духе, который нужен был послевоенной публике. Будущий диссидент мгновенно прославился и разбогател, в чем, конечно, не было никакого греха.

От разгрома «неправильных» драматургов перешли к театральной критике. Как оказалось, она, и никто другой, была виновата в том,

radio station (“we are broadcasting a work of the great Russian composer banned in the USSR”). And then he opens his eyes. An sudden insight. Since his music is performed by the enemies, it means that he made a crucial mistake and is inescapably guilty before the Soviet people and socialist art. The cosmopolitan critic is expelled from homeland (we are hinted that he is exposed and arrested), his patriotic friends return back. The composer returns to realistic art for the masses. In the end the curtains are open, light curtains are blown by a fresh wind, and the soldiers march under the windows cheerfully singing his song. The curtain.

These and other plays (the audience was not very eager to see them) were praised to the skies in the press and at writers’ meetings, where they labeled the theatres’ inclination towards the Western repertoire and at the same time scolded insufficiently ideological plays by Soviet authors that were popular with the audience. Thus the popular and in all respects innocent comedy by A. Galich “Taimyr is calling you” was subjected to all sorts of reproaches [10]. Galich’s fault was the following: he wrote a funny comedy in the very spirit that the post-war public needed. The future dissident instantly became famous and rich, which is not a sin actually.

From the struggle with the “wrong” playwrights, they switched on to the theatre criticism. As it turned out, it was the only guilty in the fact that

что, вопреки указаниям партийных и прочих руководящих органов, театры позволяют себе играть идеологически сомнительные западные пьесы и мало ставят произведения Софронова, Сулова и прочих мастеров идейно правильной «секретарской» драматургии, ссылаясь на то, что на них не идет публика (аргумент, в глазах начальства совершенно несостоятельный).

В «Правде» за 28 января 1949 г. появилась убийственно грозная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» [11], где лучшие критики страны подверглись безжалостной экзекуции. В статье были прямо названы имена злодеев, врагов народа, осквернителей лучших традиций русской национальной культуры, поклонников и пресмыкателей перед проклятой границей: Ю. Юзовский, А. Гурвич, А. Борщаговский, Е. Холодов, Я. Варшавский. Имена преимущественно еврейские (это была составная часть политики государственного антисемитизма), но не только – между еврейскими «товарищами по ножу» оказались армянин Бояджиев и русский Малюгин. Фамилии врагов советской культуры принялись писать с маленькой буквы и в множественном числе: юзовские, гурвичи, бояджиевы.

Любопытствующему читателю может быть интересно полистать один за другим номера газеты «Советское искусство» за первое полугодие 1949 г. Кампания разрасталась, ее территория расползлась, охватывая все новые города и республики. Везде находились свои местные космополиты – писатели,

the theatres were breaking the Party and other authorities' instructions. The theatres allow themselves to stage ideologically dubious Western plays and pay less attention to the works by Sofronov, Surov and other masters of ideologically correct "secretarial" drama, citing the fact that the public does not choose them (for the authorities it was a completely irrelevant argument).

On January 28, 1949, Pravda newspaper published a deadly fearsome article "On one antipatriotic group of theatre critics" [11], where the country's best critics were subjected to ruthless execution. The article directly stated the names of villains, people's enemies, violators of the best traditions of Russian national culture, admirers and grovelers of the accursed abroad: Y. Yuzovsky, A. Gurvich, A. Borschagovsky, E. Kholodov, J. Varshavsky. The names were predominantly Jewish (it was an integral part of the state's anti-Semitism policy). However, not only Jewish – the Armenian critic Boyadzhiev and the Russian one Malugin were between the Jewish "friends in the knife". The names of the Soviet culture enemies were in that times written with a small letter and in the plural: Yuzovskiys, Gurviches, Boyadzhieves.

The curious reader may find it interesting to look through several serial issues of the "Soviet Art" newspaper of the first half of 1949. The campaign grew, its territory was spreading, catching new cities and republics. Everywhere there were local cosmopolitans – writers, philologists, art historians, musicologists,

филологи, историки живописи, музыковеды, композиторы. Опубликованные газетой списки жертв, перечни фамилий, преимущественно еврейских, росли и росли, словно по законам ядерной реакции.

И все же в центре кампании оставался театр и театральная критика. В начале рокового 1949 г. в свет вышли два номера журнала «Театр», специально посвященные «космополитам»¹. Передовая статья первого номера [12] с чудовищной площадной бранью обрушивалась на всю преступную группу разом. Теперь этот по-своему даже красочный

стиль злобной ругани способен только позабыть, если бы речь не шла о человеческих судьбах. Приведу лишь одну цитату, теперь собственную любого ввергнуть в шок или пароксизм смеха:

«Дживелегов и Бояджиев занимались разнузданной пропагандой итальянской комедии дель арте» (несчастливые Арлекины и Бригеллы, которых гнусные космополиты сделали орудием антипатриотической пропаганды, да еще и «разнуз-

composers. The lists of victims published by the newspaper, lists of surnames, mostly Jewish, grew constantly, as if following the laws of a nuclear reaction.

Yet the theatre and theatre criticism remained the central part of the campaign. At the beginning of the fateful 1949, two issues of the Theatre magazine were published, specially dedicated to the “cosmopolitans”¹.

The leading article of the first issue [12], with heinous public abuse rushed upon the entire criminal group at once. Now this vicious critic can only amuse with its bright style, if it were not dealing with the human destinies. I will cite just one quote that now can shock

anyone or lead to a paroxysm of laughter: “Dzhivelegov and Boyadzhiev were engaged in unbridled propaganda of the Italian comedy del arte” (the vile cosmopolitans made poor Harlequin and Brighella an instrument of an unbridled antipatriotic propaganda). Further each of accused deserved a separate devastating article in the same illiterate style in the journal.

1 В первом номере журнала были опубликованы пять статей соответствующей тематики: «До конца разгромить и разоблачить группу антипатриотических театральные критиков» (передовая); Ю. Калашников «Злопахательство безродного космополита»; В. Залесский «Клевета идеологического диверсанта Юзовского»; В. Глаголев «Пропаганда буржуазного эстетства и формализма»; З. Володин «Выверты формалистско-эстетской критики» (рецензия на книгу «И. М. Москвин»). Во втором номере – передовая статья «Покончить со всеми проявлениями реакционно-буржуазной идеологии космополитизма»; Б. Ромашов «Расчистить дорогу передовой драматургии»; В. Млечин «Низкопоклонник и космополит Малугин»; Ю. Калашников «Следы вредных влияний».

1 There were five articles on that subject in the journal's first issue: “To defeat and expose the group of anti-patriotic theatre critics” (editorial); Y. Kalashnikov “Malice of a ruthless cosmopolitan”; V. Zalesky “Slander of the ideological saboteur Yuzovsky”; V. Glagolev “Propaganda of bourgeois aesthetics and formalism”; Z. Volodin “The twists of formalist-aesthetic criticism” (review of the book “I. M. Moskvin”). The second issue started with the editorial “To end up with all manifestations of the reactionary bourgeois ideology of cosmopolitanism”: B. Romashov “To give the way for the progressive drama”; V. Mlechin “The low-worshiper and cosmopolitan Malyugin”; Y. Kalashnikov “The traces of harmful influence”.

данной»). И дальше, дальше – каждому из подсудимых в журнале была посвящена отдельная разгромная статья в том же безграмотном стиле. Статья об одном из лучших критиков страны называлась особенно живописно: «Клевета идеологического диверсанта Юзовского» и начиналась так: «Когда от формалистического чучела Мейерхольда отлетали последние лепестки, скрывавшие его идейное банкротство, Юзовский был последним трубадуром этого безродного космополита...» [13]. И прочее в том же духе. Оцените стилистический блеск этой тирады. Автором сочинения был Виктор Залесский, один из главных монстров казенной критики, два десятилетия спустя травивший Анатолия Эфроса. Кто сейчас помнит это имя? История наказала его заслуженным забвением. И, по-моему, напрасно. Имена гонителей забывать нельзя – так же, как имена гонимых.

Вслед за театром и театральной критикой обратились к театральному образованию.

Сокрушительный удар был нанесен по книгам Василия Григорьевича Сахновского, крупного режиссера, педагога, заведующего кафедрой режиссуры ГИТИСа. К тому времени он уже умер – может быть, к его счастью... Причиной его смерти была не только давняя сердечная болезнь, но и арест с последовавшей ссылкой, из которой его освободил Вл. И. Немирович-Данченко, чьим ассистентом на репетициях «Гамлета» был Сахновский. Когда в 1943 г. Немирович-Данченко скончался, Сахновский продолжал работу над Шекспиром. Затем весной 1945 г.

An article about one of the best critics of the country was named especially vividly: “Slander of the ideological saboteur Yuzovsky”. It began as follows: “When the last petals flew off the formalistic effigy of Meyerhold, hiding his ideological bankruptcy, Yuzovsky was the last troubadour of this rootless cosmopolitan...” [13]. And so on in the same way. Please appreciate the stylistic brilliance of this tirade. Its author – Victor Zalessky, was one of the main monsters of government criticism, who hounded Anatoly Efros two decades later. Who remembers him now? History punished him with deserved oblivion. In my opinion, in vain. The names of the persecutors must not be forgotten, just like the names of the persecuted.

After theatre and theatre criticism, they addressed theatre education.

A crushing blow was dealt upon the books of Vasily Grigorievich Sakhnovsky, a great director, teacher, head of the directing department of GITIS. By that time he had already died – perhaps, fortunately... The cause of his death was not only a long-standing heart disease, but his arrest with subsequent exile, from which he was saved by V. I. Nemirovich-Danchenko. Sakhnovsky was his assistant at “Hamlet” rehearsals. When Nemirovich-Danchenko died in 1943, Sakhnovsky continued to work on Shakespeare. Then,

руководство МХАТ сообщило ему, что трагедия о принце датском, глубоко нелюбимая великим вождем, идти не будет и репетиции прекращаются... В тот же день Сахновского не стало. Неизвестно, смог ли бы он, тяжелый сердечник, пережить ауто-дафе, устроенное в 1949 г. над его книгами. Покойного автора учебника по режиссуре [14] обвиняли в гермафилии, идеализме, всевозможных идейных ошибках. История посмертной травли Сахновского, хронологически предшествовавшая кампании космополитов, по существу, стала прологом к ней.

После выхода январской статьи в «Правде» [11] кампания сделала следующий, почти неизбежный шаг. Обрушившись на театральных критиков, обратились туда, где их учили – к театроведческим факультетам ГИТИСа и ЛГИТМиКа. Как известно, это было время уникального расцвета гитисовской театроведческой школы. По ней-то и был нанесен чудовищной силы удар. Вышла статья о космополитическом засилье на театроведческих кафедрах [15]. После чего институт немедленно оказался в центре кампании, главной точкой приложения сил ее устроителей.

И началось. В переполненном актовом зале ГИТИСа (ныне аудитория 26) прошла серия собраний, на которых ораторы с пеной у рта клеймили злодеев, пытавшихся погубить молодые души, увести советских студентов с единственно верного пути, начертанного классиками марксизма, научить их преклонению

in the spring of 1945, the Moscow Art Theatre authorities informed him that the tragedy about the Danish prince, deeply unloved by the great leader, would not be shown and the rehearsals would be stopped... On the same day, Sakhnovsky passed away. Who knows whether he could have survived the auto-de-fe, arranged in 1949 over his books, with the poor condition of his heart. The late author of a directing textbook [14] was accused of Germany passion, idealism, all kinds of ideological mistakes. The story of the posthumous persecution of Sakhnovsky chronologically preceded the cosmopolitans campaign. But essentially it became its prologue.

After the January publication in Pravda [11], the campaign made the next, almost inevitable step. To attack theatre critics they chose a place where they studied – the theatre studies departments of GITIS and LGITMIK. As you know, this was the time of the unique flourishing of the GITIS theatre school. A hard blow was dealt right over there. An article was published about the cosmopolitan dominance in the theatre departments [15]. Then the institute immediately found itself in the center of the campaign, the main point of application of the forces of its heads.

This is how it started. In the overcrowded GITIS assembly hall (now room 26), a series of meetings took place. The speaker foaming at the mouth branded the villains who tried to destroy young souls, lead Soviet students away from the only true path outlined by the classics of Marxism, teach them

перед псевдоискусством растленного Запада, соблазнить лживыми теориями эстетов и формалистов. Вечно полупьяный драматург Анатолий Сувор, один из вождей антикосмополитической кампании, кричал с гитисовской сцены: «Мне противно ложить руки на эту кафедру». Поднимаясь на эту кафедру, ораторы – пришлые и свои, гитисовские, громили педагогов, составлявших славу института – Бояджиева, Мокульского, Алперса, Мalyюгина, Абрама Эфроса, Вс. Всеволодского-Гернгросса. . . Кто-то попутно обвинял невиннейшего Виталия Яковлевича Виленкина в намеренно ложном толковании искусства И. М. Москвина (в подтексте звучало: великий русский актер пал жертвой еврейского навета). Замахнулись даже на Павла Александровича Маркова, казалось бы, прочно защищенного священными стенами Художественного театра. Добрались было и до Дживелегова. В последний момент, к счастью, вспомнили, что перед революцией он, секретарь энциклопедии «Гранат», вел переписку с Лениным, которому заказал статью о Карле Марксе. Только это спасло старого профессора от общей участи. Обуянные страхом, гитисовские космополиты дружно признавались в несуществующих винах и умоляли простить их. Кто-то потом, спустя годы, с горькой иронией цитировал речь Мокульского: «Моя сто шестьдесят пятая ошибка. . .».

Один за другим на трибуну поднимались преподаватели, коллеги обвиняемых и публично от них отрекались. Любимые ученики топтали учителей. Одни – из страха,

to admire the pseudo-art of the corrupted West, seduce them with the false theories of aesthetes and formalists. The eternally half-drunk playwright Anatoly Surov, one of the leaders of the anti-cosmopolitan campaign, shouted from the GITIS stage: “I hate to lay my hands on this cathedra” putting wrong emphasizes. Climbing this cathedra, the speakers – both strangers and GITIS members, smashed their teachers who made the glory of the institute – Boyadzhiev, Mokulsky, Alpers, Malyugin, Abram Efros, Vs. Vsevolodsky-Gerngross. . . Someone incidentally accused the most innocent Vitaly Yakovlevich Vilenkin of deliberately misinterpreting the art of I. M. Moskvina (in the subtext it sounded: the great Russian actor fell victim to Jewish libel). They even swung at Pavel Alexandrovich Markov, who seemed to be firmly protected by the sacred walls of the Art Theatre. They reached Dzhivelegov, too. At the last moment, fortunately, they remembered that before the revolution he was the secretary of the Granat encyclopedia and wrote to Lenin, whom he had ordered an article about Karl Marx. Only this fact saved the old professor from the common fate. Filled with fear, GITIS cosmopolitans together confessed to non-existent guilts and begged to forgive them. Years later someone quoted Mokulsky’s speech with bitter irony: “My one hundred and sixty-fifth mistake. . .”

One by one, the colleagues of the accused ones came up to the stage and publicly retract them. Favorite students trampled on teachers. Some were afraid,

другие – из карьерных расчетов (позже вполне оправдавшихся).

Гитисовская аудитория хранила подавленное молчание. То же можно было сказать обо всей стране. Но нельзя, несправедливо было бы слишком сурово осуждать молчавших. Любая попытка выступить на защиту потерпевших ничего не смогла бы изменить, а выступивших ждала бы участь тех, кого они попытались защитить.

Теперь, в другие, хвала небесам, времена слишком легко, как это сделано в студенческом спектакле 2020 г., упрекать людей 1949 г. в трусости и задним числом недоумевать, почему они не сопротивлялись.

Для абсолютного большинства людей глухое безмолвование было тогда единственно возможным, пусть и нравственно небезупречным выходом, компромиссом, помогавшим выжить.

Самое грустное во всей этой истории то, что нашлось несколько студентов, кто, послушно исполняя волю начальства, выходил на трибуну и, пряча глаза, принимался топтать своих учителей. Не все делали это охотно, мало кому хотелось портить свою репутацию, обрекая себя на презрение соучеников. Но еще меньше им хотелось губить собственную дальнейшую жизнь. Некоторые сказывались больными, сумев добыть медицинские справки. Начальство прекрасно знало цену подлинности справок и преисполнялось черной злобы – ненавистью у вертухаев к экам, уклонившимся от роли доносчиков.

Мне рассказывал Г. Н. Бояджиев, что накануне рокового дня к нему

others – having some career plans (later fully justified).

The GITIS auditorium was merged into the suppressed silence. The same could be said about the whole country. However, we can't condemn the silent ones too harshly, it would be unfair. Any attempt to defend the victims could not change anything, and the speakers would face the fate of those whom they would try to protect.

Now, in other times, God thanks, it is too easy to reproach the people of 1949 for cowardice and retroactively wonder why they did not resist. They do it in the student play in 2020

For the absolute majority of people, deaf silence was then the only possible way out, though morally faulty. It was a compromise that helped to survive.

The saddest detail in this story was the following: there were several students who came to the tribune and, hiding their eyes, began to trample on their teachers. They were obediently fulfilling the will of the authorities. Not everyone did it willingly, as trying not to ruin their reputation, dooming themselves to the contempt of fellow students. But less they wanted to ruin their future. Some turned to be sick and managed to get medical certificates. The authorities perfectly knew the authenticity of the certificates and were filled with black anger – the hatred of the guards for the prisoners who avoided the role of informers.

G. N. Boyadzhiev told me that on the eve of the fateful day one of his

домой, на Суворовский бульвар, пришла одна из самых умных и талантливых его учениц. Сказав, что ей приказано выступить против него, она спросила Бояджиева: «Посоветуйте, что мне делать, Григорий Нерсесович?» Он вывел ее из дома (кто знает, не запишут ли их разговор?). Вдвоем они долго ходили взад и вперед по бульвару, и учитель диктовал ученице завтрашнюю обличительную речь против него (избрав, понятно, самый мягкий вариант обличений). На другой день она в точности повторила сочиненный им текст. (Правда, ему это не очень помогло.) Ее театроведческая судьба в дальнейшем складывалась вполне благополучно. Не слышал, чтобы кто-нибудь поминал ей былое.

И снова скажу – не судите, да не судимы будете. Просто поставьте себя на место тех, на кого пал вышеупомянутый начальственный выбор в вышеописанных исторических обстоятельствах. Вы действительно уверены в том, что сказали бы гордое «нет» и громко хлопнули дверью?

К чести студентов-театроведов 1949 г. нужно сказать, что среди них находились те, кто смог пойти наперекор инстинкту самосохранения. Их было совсем немного, но они были – те, кто имел смелость отказаться выступать против учителей (пример – Инна Вишневецкая, поплатившаяся за смелость полуссылкой-полукомандировкой в Среднюю Азию). Другой и совершенно уникальнейший пример душевной доблести продемонстрировала молодая Нателла Тодрия. Ей было велено произнести на собрании обличительную

most intelligent and talented students came to his home, on Suvorovsky Boulevard. She told him that she was ordered to say up against him, so she asked Boyadzhiev: “Please, give an advice, what should I do, Grigory Nersesovich?” He took her out of the house (who knows if their conversation will be recorded?). Together they walked up and down the boulevard for a long time, and the teacher dictated to the student the tomorrow’s accusatory speech against him (having chosen, of course, the mildest version of exposing). The next day she repeated the text he had created. (In fact, it did not help him much). Her theatre path in the future developed quite well. I have not heard that anyone remembered her past.

I will repeat again: judge not, that you be not judged. Just put yourself in the position of those who were chosen by the mentioned authorities in the above historical circumstances. Are you sure you would say a proud no and slam the door loudly?

To the credit of the theatre students of 1949, it must be said that among them there were those who overcame the instinct of self-preservation. There were very few of them, but they were those who had the courage to refuse to speak out against teachers (for example, Inna Vishnevskaya, who paid for her courage with a half-exile, half-business trip to Central Asia). Another and completely unique example of soul valor was demonstrated by the young Natella Todria. She was ordered to make an accusatory speech about Boris Vladimirovich Alpers at

речь о Борисе Владимировиче Алперсе. По воспоминаниям свидетелей, она вышла на трибуну и произнесла пламенный монолог в защиту учителя. Устроители собрания и всей кампании были настолько ошеломлены ее невиданной дерзостью, что не решились применить к ней, казалось бы, неизбежные карательные меры. Возможно, они предположили, что за юной грузинкой стоит кто-то сильный и властный.

Повторяю – я поступил в ГИТИС, когда страшное время было позади. Восемь лет для стремительно меняющейся российской истории – огромный срок. В глазах первокурсника 1957 г. прогремевшая над ГИТИСом черная буря была событием далекого прошлого. Я тогда не сразу смог понять, отчего таким счастьем светились лица старших гитисовцев, слушавших на Ученом совете доклад Мокульского о гольдониевском конгрессе в Венеции, откуда он только что вернулся. Для всех уже то, что их учителя, выдающегося итальяниста, выпустили в Италию, в Венецию, о которой он много писал, но никогда там не был, доказывало, что наступили наконец другие времена.

Однако тяжкая память о 1949 г. не сразу исчезла, сперва она была, так сказать, вытеснена в подсознание институтской жизни, но со временем погрузилась в полное небытие. Нет нужды повторять, что всякое забвение чревато возможностью повторить прошлое. В истории такое не раз бывало.

Пусть поставленное студентами 2020 г. онлайн-представление трудно назвать непревзойденным

the meeting. According to the memories of witnesses, she went to the tribune and made a fiery monologue in defense of the teacher. The organizers of the meeting and the whole campaign were so stunned by her unprecedented insolence that they did not dare to apply inevitable, as it seemed, punitive measures against her. Perhaps they assumed that someone strong and domineering was behind the young Georgian woman.

I will repeat – I entered GITIS when the terrible time was over. Eight years is a long time for a rapidly changing Russian history. In the eyes of a freshman of 1957, the black storm that thundered over GITIS was something from the distant past. Then I was not immediately able to understand why the faces of the senior GITIS members shone with such happiness, when they listened to Mokulsky's report on the Goldony Congress in Venice at the Academic Council, from where he had just returned. An outstanding Italian culture scholar was released to Italy, to Venice, about which he wrote a lot, but had never been there. For everyone even that fact has proved that other times came finally.

However, the heavy memory of 1949 did not disappear immediately, at first it was, so to speak, pushed back into the subconscious of the institute's life. But over time it merged into complete oblivion. There is no need to repeat that the oblivion can lead to the possibility of the past repeating. History knows it. It has happened more than once.

The online performance presented by students of 2020th is hardly an unrivaled masterpiece. However,

шедевром. Главную свою миссию спектакль исполняет безупречно: он помогает нам, старым и молодым гитисовцам, избавиться от угрозы исторического беспамятства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Спектакль «Космополиты» [По пьесе Е. Исаевой и О. Михайловой «Никогда – никому – ни о чем»] // Учебный театр ГИТИС: [Официальный YouTube-канал Учебного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7CdihFlJreY>.
2. Бояджиев Г. Н. Мольер: История пути формирования жанра высокой комедии: Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 1958. – 36 с.
3. Бояджиев Г. Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. – 555 с.
4. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. – 351 с.
5. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия. Испания. Англия. Л.: Искусство, 1973. – 471 с.
6. Бояджиев Г. Н. Душа театра. М.: Молодая гвардия, 1974. – 366 с.
7. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 868 с.
8. Симонов К. М. Чужая тень: Драма в 4 д., 6 карт. М.; Л.: Искусство, 1949. – 159 с.
9. Михалков С. В. Илья Головин: Пьеса в 3 д., 4 карт.: Вариант МХАТ СССР им. М. Горького. М.; Л.: Искусство, 1950. – 100 с.
10. Галич А. А. Исаев К. Ф. Вас вызывает Таймыр // Галич А. А. Я вернусь...: киноповести, пьесы, автобиографическая повесть. М.: Искусство; Днепропетровск: Фирма «Самсон», 1993. – С. 187–250.
11. [Передовая] Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. 1949. 28 января.

the performance follow its mission: it helps us, old and young GITIS members, to get rid of the threat of historical oblivion.

REFERENCES

1. *Spektakl' "Kosmopolity"* [Po pyese Ye. Isaeyevoyi O. Mikhaylovoy "Nikogda – ni komu – ni o chem"]. ["Cosmopolitans": Based on the play by E. Isaeva and O. Mikhailova "Never – to anyone – about anything"]. In: *Uchebnyy teatr GITIS: Ofitsialnyy YouTube-kanal Uchebnogo teatra Rossiyskogo institute teatral'nogo iskusstva – GITIS* [Educational Theatre GITIS: [Official YouTube channel of the Educational Theatre of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=7CdihFlJreY>.
2. Boyadzhiyev G. N. *Moliere: Istoriya puti formirovaniya zhanra vysokoy komedii. Avtoreferat dis. Doktora iskusstvovedeniya / Akad. nauk SSSR*. In-t istorii iskusstv [Moliere: The history of the formation of the genre of high comedy. Abstract dis. Doctor of Art History / Acad. Sciences of the USSR. Institute of Art History]. Moscow, 1958. 36 p.
3. Boyadzhiyev G. N. *Moliere: Istoricheskiye puti formirovaniya zhanra vysokoy komedii* [Moliere: Historical Ways of Formation of the Genre of High Comedy]. Moscow: Iskusstvo Pibl., 1967. 555 p.
4. Boyadzhiyev G. N. *Ot Sofokla do Brekhata za sorok teatral'nykh vecherov* [From Sophocles to Brecht in forty theatrical evenings]. Moscow: Prosveshcheniye Publ., 1969. 351 p.
5. Boyadzhiyev G. N. *Vechno prekrasnyy teatr epokhi Vozrozhdeniya: Italiya. Ispaniya. Angliya* [Eternally beautiful theatre of the Renaissance: Italy. Spain. England]. Leningrad: Iskusstvo Publ. Leningr. otd-niye, 1973. 471 p.
6. Boyadzhiyev G. N. *Dushateatra* [Soul of the theatre]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1974. 366 p.
7. *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TSK RKP(b) – VKP(b), VCHK – OGPU – NKVD o kul'turnoy politike. 1917–1953*. Pod red. A. N. Yakovleva. Cost. A. N. Artizov, O. V. Naumov [Power and artistic intelligentsia.

12. [Передовая] До конца разгромить и разоблачить группу антипатриотических театральных критиков // Театр. 1949. № 1.

13. Залесский В. Клевета идеологического диверсанта Юзовского // Театр. 1949. № 1.

14. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания. М.; Л.: Искусство, 1939. – 236 с.

15. [Редакционная] Там, где орудовали идеалисты и космополиты (о воспитании театрального студенчества в ГИТИС) // Советское искусство. 1949. 19 февраля. С. 4.

16. Безродные космополиты в ГИТИСе // Вечерняя Москва. 1949. 18 февраля.

Documents of the Central Committee of the RCP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD on cultural policy. 1917–1953. Ed. A. N. Yakovleva. Comp. A. N. Artizov, O. V. Naumov.]. Moscow: Mezhdunarodniy fond “Demokratiya”, 1999. 868 p.

8. Simonov K. M. *Chuzhaya ten': Drama* v 4 d., 6 kart. [Alien Shadow: Drama in 4 acts, 6 pictures]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Pibl., 1949. 159 p.

9. Mikhalkov S. V. *Il'ya Golovin: P'yesa* v 3-kh d., 4-kh kart.: Variant MKHAT SSSR im. M. Gor'kogo [Ilya Golovin: A play in 3 acts, 4 pictures: Variant of the M. Gorky Moscow Art Theatre of the USSR]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Pibl., 1950. 100 p.

10. Galich A. A. Isayev K. F. *Vas vzyvayet Taymyr* [Taimyr is calling you]. In: Galich A. A. *Ya vernus'...: kinopovesti, p'yesy, avtobiograficheskaya povest'* [I'll be back...: film stories, plays, autobiographical novel]. Moscow: Iskusstvo Pibl.; Dnepropetrovsk: Firma “Samson”, 1993, pp. 187–250.

11. [Peredovaya] *Ob odnoy antipatrioticheskoy gruppe teatral'nykh kritikov* [Frontline] About one antipatriotic group of theatre critics]. *Pravda*, 1949, 28 yanvarya [Pravda, 1949, 28 January].

12. [Peredovaya] *Dokontsa razgromit' i razoblachit' grupp antipatrioticheskikh teatral'nykh kritikov* [Frontline] Completely crush and expose a group of anti-patriotic theatre critics]. In: *Teatr* [Theatre], 1949, no. 1.

13. Zalesskiy V. *Kleveta ideologicheskogo dиверсанта Yuzovskogo* [Slander of the ideological saboteur Yuzovsky]. In: *Teatr* [Theatre], 1949, no. 1.

14. Sakhnovskiy V. G. *Rezhissura i metodika yeye prepodavaniya* [Directing and teaching methods]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Pibl., 1939. 236 p.

15. [Redaktsionnaya] *Tam, gde orudovali idealisty i kosmopolity (o vospitanii teatral'nogo studenchestva v GITIS)* [Editorial] Where Idealists and Cosmopolitans Operated (on the Education of Theatre Students at GITIS)]. In: *Sovetskoye iskusstvo*, 1949, 19 fevralya [Soviet Art, 1949, 19 February], p. 4.

16. *Bezrodnyye kosmopolity v GITISe* [Rootless cosmopolitans in GITIS]. In: *Vechernyaya Moskva*. 1949, 18 fevralya [Evening Moscow, 1949, 18 February].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бартошевич Алексей Вадимович – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, заведующий кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа.

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

Бартошевич А. В. Год тысяча девятьсот сорок девятый. Помнить // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 104 – 124.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-104-124

ABOUT THE AUTHOR

Alexey Bartoshevich – *Dr. habil in Arts, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

Bartoshevich A. V. Nineteen forty-nine. Remember. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 3, pp. 104 – 124.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-104-124

К. М. ЗАХАРОВ, А. В. РАЕВА
*Саратовский национальный
исследовательский
государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия*

KIRILL ZAKHAROV, ALEKSANDRA RAEVA
*Saratov State University,
Saratov, Russia*

О РЕЦЕНЗИИ Г. А. ГУКОВСКОГО НА ПОСТАНОВКИ САРАТОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА (1946 г.)

АННОТАЦИЯ

В публикации впервые представлены и прокомментированы ранее не издававшаяся рецензия известного литературоведа, профессора Ленинградского университета Г. А. Гукковского на спектакли Саратовского театра оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского, поставленные весной 1945 – осенью 1946 г., и сопроводительное письмо директора театра М. Е. Ганелина к начальнику управления агитации и пропаганды при ЦК ВКП (б) Г. Ф. Александрову. Ранее неизвестный театроведческий текст Г. А. Гукковского рассматривается в сопоставлении с работами ученого о театре 1944 – 1947 гг. Приводятся и комментируются упоминаемые в рецензии факты театральной жизни Саратова во время Великой Отечественной войны и в первый послевоенный год. Гукковский поднимает проблему несправедливого отношения к художникам в центре и на периферии и дает примеры несомненно удачных постановок саратовского театра: оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», балета Ц. Пуни «Конёк-Горбунок» и оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». Особое внимание в статье уделено первой постановке на советской сцене оперы П. Чайковского «Орлеанская дева», которая состоялась в Саратове в 1942 г. Подробно критик останавливается на работе выдающихся театральных художни-

ON G. A. GUKOVSKIY'S REVIEW OF THE PERFORMANCES BY SARATOV OPERA AND BALLET THEATRE (in 1946)

ABSTRACT

The article deals with two unpublished documents: G. A. Gukovskiy's (the Leningrad University professor and a well-known literature scholar) review of the performances staged by Saratov Opera and Ballet Theatre in spring 1945 – autumn 1946 and the covering letter written by M. E. Ganelin, the theatre's head, to G. F. Aleksandrov, the head of the Department for Agitation and Propaganda of the Central Committee of the Soviet Union's Communist Party. The review is analyzed via comparing with his works written in 1944 – 1947. The main subject of the review are the facts of Saratov's theatre existence during the Great Patriotic War and the first post-war year. Gukovskiy raises the problem of an unfair estimation of the artists in the center and in the provinces. He gives the examples of the undoubtedly successful performances of Saratov's theatre: the operetta by J. Offenbach "The Beautiful Helen", the ballet by C. Pugni "The Little Humpbacked Horse" and the opera by M. Mussorgsky "Boris Godunov". Staged in Saratov in 1942 "The Maid of Orleans" opera by P. Tchaikovsky was its first performance in the Soviet Union thus it is carefully observed in the review. The critic describes in details the works of the outstanding theatre artists – V. V. Kisimov, V. V. Dmitriev, I. V. Sevastyanov. The review's publication helps

ков – В. В. Кисимова, В. В. Дмитриева, И. В. Севастьянова. Публикация рецензии позволяет расширить представление не только о театральной жизни Саратова в ту эпоху, но и о самом авторе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Г. А. Гуковский, Саратовский театр оперы и балета, театральная критика, А. О. Сатановский, В. В. Кисимов, Г. В. Серебровский, И. В. Севастьянов, В. В. Дмитриев.

to broaden the knowledge of the theatre life in Saratov during that period and the author himself.

KEYWORDS: G. A. Gukovskiy, Saratov Opera and Ballet Theatre, theatre criticism, A. O. Satanovskiy, V. V. Kisimov, G. V. Serebrovskiy, I. V. Sevastyanov, V. V. Dmitriev.

В годы Великой Отечественной войны в Саратов, в город с сильной театральной и музыкальной традициями, были эвакуированы МХАТ (1941 – 1942), Московская консерватория (1941 – 1943), Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского. В Саратове и Саратовской области в первый период войны работали лучшие театральные коллективы Украины: Киевский академический театр, театр Красной армии, Полтавский драмтеатр, Украинский театр имени Т. Г. Шевченко [1, с. 93].

В спектаклях театра оперы и балета принимала участие солистка Большого театра Н. Д. Шпиллер, заслуженная артистка УССР А. Е. Станиславова [2, с. 125 – 126], в труппу драмтеатра поступил заслуженный артист УССР С. С. Петров.

Результатом творческого сотрудничества деятелей культуры из разных городов стали спектакли, получившие всесоюзную известность: первая постановка на советской сцене оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева» (режиссер – Я. А. Гречнев, дирижер А. О. Сатановский, партия Иоанны – А. Е. Станиславова, художник – В. В. Кисимов) и постановка пьесы А. Н. Островского «Бесприданница» (режиссер – А. А. Ефремов, Карандышев – И. А. Слонов, Лариса – В. К. Соболева, Робинзон – С. С. Петров, художник – В. В. Кисимов), признанная одним из лучших спектаклей периферийных театров в рамках Всероссийского смотра спектаклей русской классики в 1943 – 1944 гг.

Огромную роль в культурной жизни города сыграл Саратовский государственный университет и эвакуированный в 1942 г. Ленинградский университет [3]. Преподаватели университетов занимались просветительской работой, читали открытые лекции (за два года учеными ЛГУ было прочитано более 4 тыс. лекций), консультировали работников театров при постановке пьес, сотрудники научной библиотеки СГУ подбирали литературу о разных исторических эпохах в помощь режиссерам, театральным художникам и костюмерам. К тому же преподаватели и студенты были требовательными, но благодарными зрителями, сочувственное внимание которых также поддерживало деятелей искусства в их творческих поисках (рис. 1).

Высокий уровень критической рефлексии подтверждает перечень имен театральных рецензентов, чьи отклики были напечатаны

в местной газете «Коммунист»: музыковеды Московской консерватории Т. Н. Ливанова и Б. М. Ярустовский, преподаватели Ленинградского университета профессор М. А. Гуковский, профессор И. Г. Ямпольский, доцент Ленинградского и Саратовского университетов З. В. Гуковская, преподаватели пединститута – Л. П. Жак и М. Ф. Дотцауэр, доцент Саратовской консерватории, композитор М. К. Михайлов, художественный руководитель Саратовской филармонии, композитор А. А. Котилко, начальник Саратовского городского отдела по делам искусств Н. П. Садковой, заведующая отделом культуры газеты «Коммунист» Ю. Д. Лейтес и др.

Особое место среди них занимает Григорий Александрович Гуковский (рис. 2). Оказавшись в ходе эвакуации Ленинградского университета в 1942 г. в Саратове, Гуковский не только не прекратил научную и преподавательскую деятельность, но и стал принимать непосредственное участие в жизни города. В 1942 году Гуковский был избран членом бюро Саратовского отделения Союза советских писателей, печатал статьи в местных газетах, выступал с открытыми лекциями, о популярности которых можно судить по воспоминаниям слушателей и по сообщениям в местной печати: «В лектории Саратовского университета состоялась лекция проф. Г. А. Гуковского о Кантемире, на которой присутствовало 500 человек» [4, с. 4], из воспоминаний директора научной библиотеки СГУ В. А. Артисевич о выступлении Гуковского: «Было 600 человек, выломали входную дверь в III корпусе, так много было желающих послушать лекцию» [5, с. 4].

В 1944 году, когда Ленинградский университет был эвакуирован, Гуковский остался в Саратове, стал проректором по учебной части Саратовского университета [6, с. 81].

Необходимо отметить, что особого внимания со стороны Гуковского удостоились театры Саратова: в течение двух лет он работал



Рис. 1. Шарж художников Ф. Заборовского и Е. Тимофеева, стихи И. Тобольского (газета «Коммунист» от 1 января 1945 г.)



Рис. 2. Г.А. Гуковский

консультантом по литературе и театру в Саратовском академическом театре юного зрителя и в Саратовском драматическом театре им. К. Маркса, выступал в саратовской консерватории, публиковал в местной газете «Коммунист» театральные рецензии. Приведем несколько извещений из местной и столичной печати: «САРАТОВ. В драматическом театре 15 июля состоится премьера пьесы “Три сестры”. Перед спектаклем доклад о Чехове сделает проф. Г. Гуковский» [7, с. 2], «В ознаменование 8-й годовщины со дня смерти великого русского писателя А. М. Горького Саратовский драматический театр им. К. Маркса сегодня показывает спектакль “Варвары”, поставленный народным артистом Ростовцевым. Вступительное слово о жизни и творчестве А. М. Горького сделает проф. Г. А. Гуковский» [8, с. 4]; «Очередная “среда” в редакции “Коммуниста” была посвящена творческому от-

чету артиста театра имени Карла Маркса, заслуженного артиста УССР тов. С. С. Петрова. Вступительное слово о творчестве С. С. Петрова сделал проф. Г. А. Гуковский» [9, с. 4].

Такая насыщенная общественная жизнь не мешала научной деятельности Гуковского. В письме к своей ученице ученый сетовал на большую загруженность: «Я живу, как всегда: работаю с утра до ночи, устаю страшно, верчусь, как белка в колесе. Администрирую в Унив[ерситете], читаю лекции в сотне мест, консультирую в театре, сижу на заседаниях и т. д. и т. п. Да еще стараюсь заниматься» [10, с. 177]. При этом, как вспоминала Л. Я. Гинзбург, сам ученый считал, что у него «артикуляционное мышление, то есть лучшие мысли возникают у него в процессе говорения (особенного, лекторского)» [11, с. 66], «лекции были одним из элементов его научных поисков. Именно из них вырастали его книги» [12, с. 89]. К элементам научного поиска, безусловно, относятся все формы публичного обсуждения, а также газетные публикации. О включенности театральной работы ученого в главное направление его научной мысли – «увидеть и объяснить научное единство русской литературы, – дать ее “портрет” во всем многовековом развитии» [13, с. 2] – можно судить по его рецензии на книгу Б. Алперса

«Актерское искусство в России. Том I. Изд. «Искусство», 1945» [14, с. 4]. Отмечая несомненные достоинства талантливой и острой книги, разделяя основную мысль о том, что «творчество актеров-художников может быть понято только в связи с их общим мировоззрением», Гуковский критикует Алперса за отказ от представлений о историческом прогрессе в искусстве. Позиции театроведа, заключающейся в том, что художественное сознание актера во все эпохи едино, ученый противопоставляет концепцию стадильности развития искусства, где каждый этап несет «свою правду на каждой ступени развития передовой художественной культуры». Такой взгляд, по мнению ученого, не отрицает ценности искусства прошлого, а наоборот, утверждает значимость каждой его исторической фазы. Для Гуковского принципиально важно «реабилитировать» «домочаловское театральное искусство в России», показать его не как «эстетство, забаву реакционной знати, безыдейное искусство барствующих дилетантов», а как «искусство эпохи декабризма». Так, в рецензии на книгу о мастерстве актера Г. А. Гуковский утверждает важнейшую для него в 1940-е гг. концепцию «стадийности литературного развития» [15, с. 78].

Впечатления ученого от саратовских спектаклей, размышления над постановкой классики выросли в основательные работы, вышедшие в 1946–1947 гг. в изданиях Всероссийского театрального общества. В первом выпуске сборника «Русская классика на сцене в дни Отечественной войны» опубликован датируемый 1944 г. отклик Г. А. Гуковского на спектакль театра драмы «Волки и овцы» А. Н. Островского, поставленный в 1942 г. выдающимся актером И. А. Слоновым [16]. В нем успех спектакля связывается с удачными режиссерскими находками и талантливой актерской игрой.

В 1946 году в первом выпуске «Театрального альманаха» вышла статья «Проблемы сценического воплощения «Недоросля» Фонвизина» [17]. В ней Г. А. Гуковский прямо не говорит о спектакле саратовского ТЮЗа, однако несомненно, что в основе статьи – работа ученого с саратовскими актерами и непосредственное впечатление от их игры. Приведем только один пример, в рецензии «“Недоросль” на сцене Саратовского Театра юного зрителя» Г. А. Гуковский так отозвался об игре А. И. Щеголева: «На сцене Саратовского ТЮЗа Стародум – бодрый, энергичный, резковатый и быстрый старик, чем-то напоминающий обаятельный образ Суворова» [18, с. 3]. Это наблюдение переросло в статью 1946 г. в развернутую рекомендацию: «В порядке комментария к роли Стародума я указал бы актеру <...> на всем знакомый и дорогой образ Суворова, тоже живого, бодрого, энергичного старца, с его отрывистой народной речью, своеобразной резкостью, сочетающейся с задушевностью, нетерпимостью к злу и нетерпеливостью» [17, с. 161–162]. Этот выпуск «Театрального альманаха» хранился в библиотеке А. П. Скафтымова.

Небольшая, но весьма емкая статья (1946), посвященная творческой деятельности и репертуару Театра оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского (ныне Саратовский академический театр оперы и балета), обнаруженная

главным архивистом Саратовского областного архива М. Н. Шашкиной [19] оказывается своеобразным продолжением напечатанного в июне 1945 г. в «Советском искусстве» обзора Гуковским удачных спектаклей саратовских театров, поставленных в конце театрального сезона: балета «Конёк-Горбунок» в театре оперы и балета и «Недоросль» Д. И. Фонвизина в ТЮЗе [20, с. 3].

Следует сразу же отметить, что несмотря на записку директора театра, адресованную Г. Ф. Александрову, начальнику управления агитации и пропаганды при ЦК ВКП (б), очерк Гуковского о театре оперы и балета так и не появился в печати. Саратовский областной архив датирует эту рукопись февралем 1946 г. Вероятнее всего, статья залежалась в редакционном портфеле до постановлений оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»» (1946) и «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946), после которых публикация была уже невозможна.

Отметим, что вынесенная в начало статьи проблема неравномерности уровня общественного признания творческих достижений столичных и провинциальных театров за прошедшие 70 с лишним лет практически не утратила своей остроты. Отсутствие заслуженной славы во многом становилось причиной отъезда талантливых артистов из провинции в столицу. Директор театра оперы и балета М. Е. Ганелин, подводя итоги сезона 1944–1945 гг., отмечал: «Предъявляя высокие требования к вокалу и музыкальной части, мы вырастили немало артистов высокой квалификации, которыми впоследствии пополнялись лучшие театры страны. В Большом Академическом театре в Москве и в Ленинградском оперном театре наши певцы Большаков, Иванов, Турчина, Шумская, Руновский и др. занимают ведущее положение» [21, с. 3]. Особенно ощутимой потерей для саратовского слушателя стал отъезд в 1944 г. в Большой театр Е. В. Шумской, десять лет прослужившей в саратовском театре. Н. П. Руновский упоминается в статье Г. А. Гуковского как исполнитель партии в опере «Орлеанская дева» (1942 г.), при этом к моменту написания статьи он уже выступал в этой роли на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Государственный академический Мариинский театр) в постановке 1945 г.: «Новый певец Н. Руновский (Дюнуа) обладает красивым голосом, но сценически он излишне “оперен”» [22, с. 3].

Реакция на постановку оперы Чайковского становится в статье Гуковского иллюстрацией несправедливого отношения к периферийным театрам, ведь впервые на советской сцене опера прозвучала в Саратове, а рецензенты, пишущие о ленинградской постановке, предпочитают умалчивать этот факт, отсылая к дореволюционной версии спектакля на сцене Мариинского театра: «Новая постановка “Орлеанской девы” – это не просто реставрация незаслуженно забытой партитуры, это, по существу, второе рождение оперы Чайковского» [22, с. 3]. При этом утверждение Г. А. Гуковского: «Мало кто вне Саратова знал об этом событии русского

искусства военных лет», не совсем верно. Для приема спектакля в Саратов «в ноябре 1942 года командировали музыкального критика Д. И. Рабиновича» [23, с. 147], отклики на постановку появились как в местной [24, с. 3], так и в центральной печати [25, с. 4]. Комитет по делам искусств при СНК СССР признал «Орлеанскую деву» Саратовского театра «лучшей постановкой 1942 г. в музыкальных театрах страны как по тематике, так и по художественному звучанию» [1, с. 69], а театр в 1944 г. получил статус республиканского. В ноябре 1943 г. в рамках празднования 50-летия со дня смерти П. И. Чайковского документы о постановке оперы были представлены на выставке, посвященной жизни и творчеству композитора, созданной Центральным музеем музыкальной культуры вместе с Театральным музеем им. Бахрушина и домом-музеем Чайковского в Клину в разделе «Чайковский и Великая Отечественная война советского народа» [26, с. 3]. Спектакль был включен в программу Всероссийского смотра спектаклей русской классики 1943–1944 гг., где отмечен как один из лучших оперных спектаклей. Тем заметнее упрямое замалчивание этого события в публикациях о ленинградской постановке.

Гуковский в статье обращает особое внимание читателей на общий высокий уровень театров Саратова, а также на театральную культуру города, уходящую корнями в XIX в. Основное содержание посвящено театру им. Чернышевского, который располагал в тот момент крупнейшим сценическим коллективом в городе. Отдавая дань богатой истории театра и его роли в становлении и эволюции русской оперы, Гуковский также характеризует его как своего рода новаторский, склонный в своей деятельности к творческим поискам.

Рецензент обращается к новым постановкам театра, относящимся к трем направлениям его деятельности – опере («Борис Годунов» М. Мусоргского), балету («Конёк-Горбунок» Ц. Пуни) и классической оперетте («Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха).

Г. А. Гуковский тщательно анализирует спектакли, отмечая как сильные, так и слабые стороны постановок.

Сравнение оценки спектаклей, данной в этой статье, с изложенными в рецензиях Г. А. Гуковского, помещенных в саратовской печати [27, 28], показывает стремление автора подчеркнуть достоинства саратовского театра. Если в отклике 1945 г. на премьеру «Елены Прекрасной» Ж. Оффенбаха Г. А. Гуковский назвал постановку упрощенной копией московского спектакля Немировича [27, с. 3], хотя и не лишенной местного колорита, «приятным произведением искусства музыкальной комедии», то в подготовленной им статье оценка уже значительно выше.

Заметно и то, что автор статьи намеренно не упоминает об участии в постановке спектаклей московских режиссеров, хотя практика приглашения лучших театральных деятелей активно поддерживалась Комитетом по делам искусств при СНК СССР. «Елена Прекрасная» была «копией» московского спектакля совершенно осознанно – его поставила ученица знаменитого

режиссера Л. С. Белякова (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко). Основной своей задачей она считала точное следование идее учителя: «раскрытие образов Елены и Париса, их чистой загородной любви, воспетой Гомером и блестяще воспроизведенной в музыке Оффенбахом» [29, с. 3]. Балет «Конёк-Горбунок» ставил московский балетмейстер заслуженный артист УзССР А. Р. Томский [30, с. 213].

Такой ход критика соотносится с общей задачей подчеркнуть самобытность театральной жизни города. Главными героями очерка по праву становятся саратовцы, среди них наиболее ярко представлены Владимир Владимирович Кисимов и Глеб Владимирович Серебровский.

В. В. Кисимов – выдающийся мастер театральной и станковой живописи, в 1941 – 1947 гг. был главным художником Саратовского театра оперы и балета, но оформлял и драматические спектакли в других театрах города, преподавал в художественном училище, был близким другом семьи Гуковских. Высоко оценив исполнительское мастерство саратовских артистов, талант режиссера и дирижера, только декорации В. В. Кисимова Г. А. Гуковский удостоил определения «великие».

Упомянутый в статье талантливый ученик Кисимова – И. В. Севастьянов имел непосредственное отношение к оформлению саратовской постановки «Прекрасной Елены» – он воплотил замысел и эскизы П. В. Вильямса. Когда в 1941 г. в Саратове оказался МХАТ, И. Севастьянов стал учеником и помощником главного художника театра – В. В. Дмитриева, который в 1942 г. сделал эскизы к опере «Борис Годунов». «Дмитриев, сам в свое время ученик представителя «саратовской школы» К. С. Петрова-Водкина, учил начинающего сценографа законам сценической условности, емкости и лаконизма театральной декорации, предмета на сцене. <...> У Кисимова же Севастьянов учился волшебству сочетания музыкальной партитуры спектакля с живописной партитурой сцены» [31, с. 5].

Судьба Кисимова, выдающегося художника, оказавшегося волею судьбы в провинции, но продолжавшего там напряженно работать, во многом созвучна судьбе самого Г. Гуковского. В 1947 году обвиненный в формализме, В. Кисимов будет уволен из театра и художественного училища и покинет Саратов.

Обращение к опере «Борис Годунов» в работе Гуковского завершает обзор спектаклей не только потому, что она была последней премьерой, но и потому, что ее постановка на саратовской сцене, названная в статье «наивысшей победой его [театра] за последнее время», во многом сопоставима с уже упомянутой «Орлеанской девицей», так как это был первый опыт воплощения на советской сцене оперы Мусоргского в послевоенный период.

Важно и то, что если в двух других спектаклях принимали участие приглашенные постановщики, то «Борис Годунов» – один из первых режиссерских опытов ведущего оперного певца саратовского театра Г. В. Серебровского. Гуковский высоко оценивает его работу как постановщика, хотя и отмечает некоторые погрешности (малочисленность хора, вынос сцены в корчме

на улицу). В своей статье автор подробно останавливается на особенностях воплощения певцом образа царя Бориса.

Много места уделено разбору «превосходного оформления спектакля» по эскизам В. В. Дмитриева. Гуковский высоко оценивает глубину замысла и красоту московских сцен, но вместе с тем критикует постановку за невысокий уровень исполнения сцены в корчме, а за неточность художественной идеи – сцены в саду.

Внимание рецензента к творческим удачам создателей спектакля, критика отдельных художественных решений утверждает общую для статьи идею Гуковского о том, что художника следует оценивать за его эстетические решения, за творческую самоотдачу, за художественное воплощение главной идеи спектакля. Что же касается места «прописки» постановщиков, актеров, певцов, музыкантов – оно не должно влиять на творческую оценку спектакля. Так Гуковский продолжает проводить мысль о равнозначности художников столичных и провинциальных.

Нужно отметить, что Г. А. Гуковский непосредственно участвовал в работе комиссии по приемке спектакля «Борис Годунов», где он горячо защищал новую постановку, подчеркивая в полном соответствии с требованиями эпохи народность звучания оперы, патриотизм и важное воспитательное значение [32].

В целом статья Г. А. Гуковского представляет собой достаточно откровенное и объективное мнение специалиста-литературоведа о работе театра им. Чернышевского, который, по его словам, ни в чем не уступает столичным театрам, а порой и превосходит их. Но обостренное чувство справедливости не позволило критику везде сохранить апологетический тон. Тонко чувствуя любую неорганичность, он нередко, отмечая творческие успехи, немедленно останавливается на недостатках. Это неизменно уводит его от первоначальной задачи – создания статьи об опыте саратовского театра оперы и балета, но зато доносит до читателя свое авторитетное представление о том, каким был саратовский театр в 1940-е гг. Очевидно, что статья Гуковского, являясь образцом театрально-музыкальной критики определенной эпохи, не могла не унаследовать жанрово-стилевые черты, свойственные этому времени. В статье находится место и публицистическим клише, и декларативной формульности, и даже некоторой прямолинейности оценок и суждений. Опытный ученый, администратор и пропагандист, Гуковский хорошо ощущал вызовы времени и вынужденно старался им следовать.

За его плечами уже был арест 1941 г., близилась публикация постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Вот почему в статье, предназначенной для публикации в главной партийной газете «Правда», Гуковский осторожничает и облакает написанное в привычный для тех лет формат.

Между тем неуклонно надвигался 1949 г. – год масштабной борьбы с космополитизмом и год ареста Г. А. Гуковского, год его тюремного заключения, прервавший научно-педагогическую деятельность блестящего ученого, а впоследствии и его жизнь.

РЕЦЕНЗИЯ НА ПОСТАНОВКИ САРАТОВСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА (1946 г.)

*Начальнику управления агитации и пропаганды при ЦК ВКП (б) –
г. Александрову Г. Ф.*

Многоуважаемый Георгий Федорович!

Памятуя наш разговор и Ваше любезное разрешение прибегнуть к Вашему содействию в вопросе о популяризации работы нашего театра, позволяю себе направить Вам статью проф. А. Г. Гуковского¹, дающую, на наш взгляд, объективную оценку художественной деятельности театра. Я полагаю, что опубликование такой статьи на страницах центральной газеты может представить общий интерес, обратив внимание широкого читателя на богатство музыкальной культуры нашей страны.

Очень прошу Вас, если статья Вас удовлетворит, направьте ее для напечатания в одну из центральных газет, лучше всего, если это возможно, в «Правду».

*С приветом,
Уважающий Вас – директор
Саратовского театра оперы и балета
им. Н. Г. Чернышевского (Ганелин)*

Существует и по сей день не изжито еще некоторое неравенство условий работы отдельных деятелей искусства и целых художественных коллективов в столице и на периферии. И это неравенство ни на чем, кроме дурной традиции, не основано и несправедливо. Так Московские и, отчасти, Ленинградские проводят свою творческую жизнь как бы на виду у всей страны. О них говорят, о них пишут, их успехи приносят им громкую славу; не только самые крупные, всесоюзные театры, такие, как МХАТ или Большой театр СССР, но даже «второстепенные» театры Москвы в каждой их работе становятся предметом широких обсуждений, и вся художественная общественность Союза знает, что такому-то актеру Театра Красной армии удалось создать выразительный образ, или такому-то театральному коллективу, напр. Театру имени Ермоловой, удалось создать волнующий спектакль. В совсем ином положении находятся «провинциальные» театры. Они могут трудиться и творить не менее плодотворно, чем любой столичный театр, их актеры могут достигать превосходных творческих успехов, – и все же страна довольно редко, в исключительных случаях узнает о них, и слава их чаще всего не восходит за пределы их города; ведь они, увы, «провинциальные» театры, «провинциальные» артисты! Между тем, театральная жизнь «провинций» столь же интенсивна, как и столичная. Между тем, «провинция» создает артистов, поистине блестящих, певцов, достигших великолепного мастерства, режиссеров

¹ Правильно – Г.А. Гуковского (здесь и далее комментарии авторов статьи. – К.З. и А.Р.).

и художников, создающих глубокие и яркие спектакли, театры, пользующиеся заслуженной любовью зрителей. Но все же это остается неведомым стране, пока какой-нибудь периферийный театр не попадет на короткий срок на гастроли в столицу или же до тех пор, пока тот или иной артист не покинет «провинцию» для столицы; тогда, в столице он вдруг обретает и всесоюзное имя, и широкую поддержку, хотя он не изменился, оказавшись в столице, хотя знаменитый певец NN, имя которого звучит во всей стране, так же, как голос его с помощью радио становится знаком каждому школьнику от Кировска до Кировабада – это ведь тот же самый певец NN, о котором не слышал, кроме его земляков по Саратову или Свердловску, пока он в течение многих лет пел в этих городах.

Очень хорошо, что наши областные города имеют хорошие театры. Но нехорошо и обидно, что эти хорошие театры, что талантливые деятели искусства, подвизающиеся в этих театрах, оказываются в положении каких-то театров и артистов второго ранга, потому что они имеют «несчастье» жить и работать в провинции. Не следует забывать и того, что сказал как-то великий Кузьма Прутков: поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима канифоль смычку виртуоза, – и того, что поощрение нужно художнику театра не менее, чем писателю, если не более, ибо писатель оставляет после себя книги, которые могут быть читаемы вечно, а артист, режиссер, даже театральный живописец, не оставляют ничего потомству, кроме памяти о себе и рассказов современников, кроме своей славы; значит, они более других деятелей искусства, зависят от славы, от доброго слова, которое скажут о них современники. Скажем же доброе слово о тех «провинциальных» театрах, которые заслужили его. А таких немало – город со старой и прочной театральной культурой. С 1865 года в Саратове не было перерыва в живой и постоянной театральной работе, здесь была опера (до 1875 г. – итальянская), была и драма; нередко бывала в Саратове и оперетта. За последнее двадцатилетие жизнь города особенно расцвела. В настоящее время в городе постоянно работают три театра: Театр оперы и балета им. Чернышевского, Театр драмы им. Карла Маркса, Театр юного зрителя им. Ленинского Комсомола. Можно сказать, не опасаясь впасть в увлечение, что все эти театры – очень хорошие театры, что саратовец, побывав в Москве и попав в столичные, вовсе не чувствует себя ирокезцем, дивящимся на Париж, а спокойно сравнивает свои московские театральные впечатления с саратовскими, отдает предпочтение московским театрам – в одном, саратовским – в другом, и с удовольствием затем идет в свои Саратовские театры, нимало не потерявшие для него обаяния от сравнения со столичными.

Наиболее крупным, – можно сказать, наиболее мощным коллективом сценического искусства Саратова является Театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского, продолжающий старую традицию саратовской музыкальной культуры. Стоит напомнить, что в Саратовском театре начали некогда свою творческую деятельность выдающиеся дирижеры: Сук, Палицын

и Позен, – и ряд знаменитых певцов: Камионский, Мозжухин, Боначич, Давыдов, Медведев, Большаков и др. На сцене театра идут оперы и классические оперетты, ставятся и балеты; но центральное, основное место в работе театра занимает опера. Много сделал театр за последние годы для того, чтобы познакомить саратовцев с богатствами русской музыки, чтобы научить слушателей ценить и любить русское оперное искусство. И сейчас в репертуаре театра имени Чернышевского немало великих созданий русских композиторов; здесь и Глинка с обеими его знаменитыми операми «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» и Бородин с «Князем Игорем», и Мусоргский с «Хованщиной» и «Борисом Годуновым», и Римский-Корсаков со «Снегурочкой» и «Царской невестой», и Чайковский с «Пиковой Дамой» и «Евгением Онегиным» и др. Театр им. Чернышевского на протяжении ряда лет стремится пополнить свой репертуар операми советских композиторов, проявляя при этом инициативу и, идя иной раз, на творческий риск, и все-таки побеждая; ибо несмотря на некоторые неудачи на этом пути (в которых вовсе не всегда повинен театр, а скорее сами композиторы), он все же обогатился опытом создания советского оперного спектакля, хороших оперных постановок, звучащих актуально, современно; из опер советских театр поставил «Тихий Дон», «Поднятую целину» Дзержинского, «Броненосец Потемкин» Чишко, «В бурю» Хренникова, «Чапаев» Мокроусова², «В огне» Кабалевского³, «Даиси» Палиашвили, «Аршин мал Алан» Гаджибекова.

Вообще говоря, Театр имени Чернышевского – это не самоуспокоенный коллектив, стоящий на месте; наоборот, он постоянно ищет новых форм, ищет расширения своих возможностей, навыков, берется за смелые начинания, не боится риска. Поэтому-то в этом театре кипит энергичная жизнь, и зрители знают это, и с интересом и любовью следят за жизнью театра, радуются его победам и не сетуют на театр за неизбежные неудачи, зная, что театр и из неудач извлечет уроки и пользу для своей дальнейшей работы. Одним из примеров смелости театра является постановка им в 1943 году «Орлеанской девы» Чайковского⁴. Эта поистине гениальная народно-патриотическая музыкальная трагедия не шла на советской оперной сцене ни разу до этого. Саратовский театр почувствовал в партитуре Чайковского

глубокое содержание, которое могло благотворно взволновать зрителя особенно в дни Отечественной войны нашего народа. Не легко было осуществить постановку оперы, сложной в музыкальном своем тексте, не имея за плечами привычной традиции музыкального и сценического толкования ее. Зато и успех работы театра был полный. Несмотря на отдельные шероховатости, опера буквально потрясала души слушателей, звучала как глубоко современное и мощное произведение народного искусства. Что ж! Мало кто вне Саратова знал об этом событии русского искусства военных лет, – ибо первая

2 В Саратове состоялась всесоюзная премьера оперы «Чапаев» Мокроусова (1942).

3 В Саратове состоялась всесоюзная премьера оперы «В огне» Кабалевского (1942).

4 Премьера состоялась в декабре 1942 г.

советская постановка героической оперы Чайковского – это ведь событие нашего искусства. Зато когда почти через три года «Орлеанская дева» была поставлена в Ленинградской опере⁵, об этом узнала вся страна, и в поздравлениях ленинградскому театру вполне заслуженным им успехом совсем затерялось где-то проскользнувшее упоминание о саратовском спектакле, который, будучи первым, тоже ведь был прекрасным спектаклем; потому что дирижер А. О. Сатановский тонко и глубоко интерпретировал партитуру Чайковского, художник В. В. Кисимов дал ряд великих декораций, режиссер Гречнев хорошо продумал сценическое действие народной трагедии, артисты прекрасно воплотили музыкально-сценические образы, – особенно М. А. Бевза (Жанна), Иванов (король), Суновский⁶ (Дюнуа), Юрьянов (Лионель) и Г. В. Серебровский (Пастор⁷). Весь спектакль не в плане традиционный, оперной пышности или парадности, а в плане сосредоточенного и сурового выражения народной скорби, праведного гнева и могучей борьбы чувств значительных человеческих. Последний год работы Театра имени Чернышевского, год победы нашей родины над фашизмом, принес с собою ряд серьезных художественных успехов. Театр, как и раньше, работал и над оперой, и над балетом, и над классической опереттой. По всем этим трем линиям своей творческой работы театр дал зрителю прекрасные спектакли. Первым по времени трех новых спектаклей был балет Пуни «Конёк-Горбунок». Это исключительный по яркости, блеску, радостному оживлению светлый спектакль, мир торжествующей народной мечты, мир бодрого и веселого жизнеутверждения, мир поэзии, переплетающейся с юмором, раскрывается в этом спектакле. В нем – как бы две стороны души русского фольклора – здоровая и возвышенная о красоте мира и о победе правды и добра, с одной стороны, и сатирическая усмешка по адресу всяческих мелких с коронами на головах и денежными мешками за пазухой, тщетно пытающихся противостоять победе народного героя – с другой. Благородные и чистые формы классического балета чередуются в этом спектакле с чрезвычайно забавными и остроумными характерно-мимическими сценами и с массовыми плясками живого, вихревого, бойкого ритма. Спектакль с почти символическим веселым парадом национальных танцев народов Советского Союза. Надо отдать справедливость постановщику «Конька-Горбунка» А. С. Томскому⁸ – он осуществил доходчивый до зрителя и глубоко-идейный спектакль. Огромную помощь оказал ему при этом художник В. В. Кисимов, создавший на сцене изумительный праздник красок и богатства фантазии, пронизавший весь спектакль зрительными образами народного; такие картины, как брызгающая весельем, увлекающая буйным ритмом сцена ярмарки, где все вертится, пляшет, движется от задорных девушек на ка-челях и кончая старинным «петрушкой» или полными юмора фигурами барынь – как бы пуская в пляс всяческими глиняными свистульками, – или же как полная

5 *Постановка Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова 1945 г.*

6 *Правильно – Руновский.*

7 *Архиепископ.*

8 *Правильно – А. Р. Томский.*

мечтательной поэзии картины с подводными жемчугами и кораллами с огромной сказочной чудо-юдо рыбой китом, висящим над всеми тайнами океана, – это крупное достижение В. В. Кисимова, хорошо знакомого саратовцам и по ряду других превосходных в театральной, так и в станковой живописи. Вообще, театральная живопись в Саратове культивируется и ценится, и здесь, наряду с опытными уже художниками, растет весьма талантливая молодежь. Достаточно назвать молодого художника И. В. Севостьянова⁹, ученика В. В. Кисимова, который дал уже несколько прекрасных работ в Театре имени Чернышевского («Царская невеста», «Демон», особенно же «Травиата»). Возвращаясь к «Коньку-Горбунку», скажем еще, что несмотря на малочисленность кордебалета и не всегда высокую технику его, танцевальная сторона спектакля вполне удовлетворяет взыскательного зрителя. Этому порукой высокое техническое мастерство В. А. Урусовой¹⁰, несмотря на недостаток легкости ее танца, на некоторую искусственность его, блеск молодого обаяния В. А. Дубровиной¹¹, растущей даровитой танцовщицы, а также качество танца других участников спектакля.

Если «Конёк-Горбунок» – это лучшая из последних работ Театра имени Чернышевского в области балета, то лучшей из последних работ его в области оперетты является «Прекрасная Елена» Оффенбаха. Руководители театра решили показать Саратову эту классическую оперетту в том виде, как ее знают москвичи по известной постановке Немировича-Данченко. Саратовский спектакль – это своеобразное повторение московского, хотя индивидуальное лицо артистов-саратовцев, как и ведущего спектакля дирижера А. О. Сатановского, не могло не сказаться в нем рядом отличий от его прототипа. В результате получился обаятельный, полный изящества и тонкого юмора спектакль о любви людей, побеждающей все препятствия, спектакль-песня, овеянный лиризмом и в то же время остроумный в своей сатирической части. Чрезвычайно свежий образ, как бы выплывающий, вечную женственность и поэзию любви создает О. Н. Волок¹², молодая певица, исполняющая роль Елены; очень хорошо поет и легко, изящно ведет роль Париса М. Г. Иванов; комичный без шутовства и грубой карикатурности, Менелай – М. Н. Матео¹³ и Калхас – Г. О. Гаврилов. К сожалению, некоторые из второстепенных ролей недостаточно выразительны.

Что же касается основной линии работы Театра имени Чернышевского, его работы в области оперы и, в частности, русской классической оперы, то наивысшей победой его за последнее время является постановка «Бориса Годунова» Мусоргского¹⁴. Весь коллектив театра долго и упорно работал над этим произведением, стремясь выразительно воплотить и глубокий драматизм его, и народный характер его музыкально-поэтического текста. Спектакль задуман режиссером Г. В. Серебровским

9 *Правильно – И.В. Севостьянов.*

10 *В. А. Урусова танцевала партию Царь-девицы.*

11 *В.А. Дубровина танцевала партию Жемчужины.*

12 *Правильно – О. Н. Волок.*

13 *Правильно – М. П. Матео.*

14 *Постановка оперы приурочена к празднованию 28-й годовщины Октябрьской революции.*

и дирижером А. М. Гофманом, в плане раскрытия величественной красоты древней русской народной культуры. Торжественно, в тонах высокой трагедии звучит музыка Мусоргского в Театре Чернышевского. Две темы органически и естественно сплетаются в спектакле: тема народа, его мощной правды, его верховного суда над всем творящимся в мире, – и тема глубокой душевной трагедии могучей личности царя Бориса, вознесшегося над народом и совершившего грех против народной правды. Обе эти темы выражены в спектакле сильно и впечатляюще. Народные сцены, несмотря на немногочисленность артистов хора и, отсюда, недостаточно мощное звучание его, разработано и музыкально и сценически точно, и коллективный образ народа воплощен глубоко, особенно в сцене Юродивого¹⁵, как символ нравственной чистоты народного духа и непримиримости народной правды. Грозным приговором над царем-Иродом звучит народный хор в этой сцене. Что же касается темы самого Бориса, то ее полноценное воплощение обеспечено превосходным исполнением партии царя Г. В. Серебровским, любимым саратовским певцом и постановщиком спектаклей.

Г. В. Серебровский – Борис величествен и могуч; в нем как бы отражена грандиозность идеи древней русской государственности; великую заботу о всей Руси несет в себе, весь музыкальный строй его партии дышит красотой русских народных напевов, мощью широкой стихии русской исторической жизни. Но в то же время Борис Г. В. Серебровского – это индивидуальность, замкнувшаяся и сосредоточившаяся в себе, оградившаяся от жизни страны стеною своего царского величия и своей личной трагедии, своего греха и раскаяния. И в этом безысходность его драмы и основание его гибели. В партии Бориса особенно трудно добиться равновесия между драматически-литературным содержанием ее и единством музыкального рисунка, напевностью, мелодичностью музыкального текста. Следует сказать, что Г. В. Серебровский, прекрасно поющий свою партию, хорошо доносящий мелодическое содержание, однако нередко выдвигает на первый план именно литературно-драматический рисунок, разработанный у него исключительно тонко и сильно. Все сцены, оперы, в которых появляется Борис-Серебровский, производят на слушателя чрезвычайно значительное впечатление. Очень хорошо исполняет Бориса и Г. О. Гаврилов; основные идейные линии образа он толкует почти так же, воплощает весьма выразительно, но, пожалуй, у него мелодическая сторона выступает более вперед. Остальные артисты, участвующие в спектакле, вполне удачно справились со своими задачами, как в вокальном, так и в сценическом отношении. Особо необходимо сказать несколько слов о превосходном оформлении спектакля, выполненном по эскизам хорошо известного москвичам талантливого художника В. В. Дмитриева¹⁶. Ему удалось полностью воссоздать на сцене благолепную красоту и торжественное величие старинного русского архитектурного и живописного искусства, передать самый дух его. Сильное впечатление производит в этом отношении сцена венчания Бориса

15 В. И. Егоров.

16 Эскизы сделаны В. В. Дмитриевым в 1942 г.

на царство, происходящая внутри Успенского собора; возвышенная и стройная гармония архитектурных масс собора, мерцание старинного золота и ликов старинной живописи переносит нас в древность, овеванную славой легенд и мудростью истории. Превосходные также декорации, изображающие Красную площадь вечером и утопающего в дыме золотого заката Василия Блаженного, келью Пимена и царские палаты. Единство колорита и поэтического замысла художника связывает эти картины в общий и подвижный образ старой Москвы, средоточия и главы мгновенной русской государственной культуры. Менее удачны декорации других, немосковских сцен; трудно согласиться с режиссерским хитроумным, но неубедительным замыслом вынести сцену в корчме из избы на вольный воздух (отсюда возникают явные неувязки самого действия), да и пейзаж, данный в этой декорации, не очень выразителен. Прекрасно исполнена декоративно сцена в саду у Мнишека, но она ведет нас не в панскую Польшу начала XVII века, скорее в сказочное средневековье Перро, притом в условной трактовке Доре, или пожалуй, в круг ассоциации традиционной трактовки легенды о Дон Жуане. Впрочем, это, конечно, не меняет общего отрадного и глубокого впечатления и от всего спектакля в целом, и от работы В. В. Дмитриева в частности.

Саратовский театр оперы и балета – растущий творческий коллектив, много работающий и имеющий уже немало завоеваний. Можно быть уверенным в том, что ближайшие годы принесут ему еще много увлекательных творческих трудов и успехов; надо только театру и впредь не бояться ни художественного риска, ни критики, надо бороться с проявлениями небрежности и идейно-художественности в своей среде (а ведь такие проявления иной раз еще бывают), – и из борьбы со всякими трудностями театр выйдет победителем.

1946. Саратов, Астраханская 83, Гос. университет.
Профессор Григорий Александрович Гуковский

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голуб Ю. Г., Баринов Д. Б. Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. – 192 с.
2. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. II. Саратов: ОАО «Регион. Приволж. Изд-во «Детская книга», 2004. – 344 с.
3. Ежов В. А., Мавродин В. В. Ленинградский университет в годы Великой Отечественной войны. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. – 98 с.
4. День Саратова // Коммунист. 1944. 9 апреля (№ 71). С. 4.

REFERENCES

1. Golub Yu. G., Barinov D. B. *Sud'by`rossijskoj khudozhestvennoj intelligencii v usloviyax stalinskogo rezhima* [Lives of Russian Artistic Intelligentsia during Stalin Regime]. Saratov: Saratov University Publ., 2002. 192 p.
2. Manzhora B. G. *Saratovskij akademicheskij teatr opery` i baleta. II* [Saratov Academic Opera and Ballet Theatre]. Saratov: Region. Detskaya kniga Publ., 2004. 344 p.
3. Ezhov V. A., Mavrodin V. V. *Leningradskij universitet v gody Velikoj Otechestvennoj Vo-jny* [Leningrad University during the Great

5. Зюзин А. В. Саратовские странички жизни Г. А. Гуковского // Филологические этюды: Сб. статей молодых ученых. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. Вып. 3. С. 3–6.
6. Зюзин А. В. Г. А. Гуковский // Литературоведы Саратовского университета 1917–2017. Материалы к биографическому словарю / сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с изменениями, доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. С. 78–84.
7. Вся страна готовится отметить чеховские дни // Литература и искусство. 1944. 1 июля (№ 27). С. 2.
8. День Саратова // Коммунист. 1944. 18 июня (№ 120). С. 4.
9. На очередной «среде» в редакции газеты «Коммунист» // Коммунист. 1944. 3 марта (№ 44). С. 4.
10. Новые материалы о Г. А. Гуковском // Новое литературное обозрение. 2000. № 4 (44). С. 171–184.
11. Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. – 608 с.
12. Пугачев В. В., Динес В. А. Григорий Александрович Гуковский. На этом рукопись обрывается... // Пугачев В. В., Динес В. А. Историки, избравшие путь Галилея. Саратов: Изд. Центр Саратовской государственной экономической академии, 1995. С. 85–97.
13. Гуковский Г. Заметки историка литературы // Литературная газета. 1945. 15 сентября (№ 39). С. 2.
14. Гуковский Г. История актерского мастерства в России // Советское искусство. 1945. 20 июля (№ 29). С. 4.
15. Маркович В. Концепция «стадиального» литературного развития» в работах Г. А. Гуковского 1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2002. № 3 (55). С. 77–105.
16. Гуковский Г. А. «Волки и овцы» в Саратовском театре имени Карла Маркса // Русская классика на сцене в дни Отечественной войны. Вып. 1. М.: Всерос. театр. об-во, 1947. С. 97–126.
17. Гуковский Г. А. Проблемы сценического воплощения «Недоросля» Фонвизина // Театральный альманах. Кн. 1 (3). Patriotic War]. Leningrad, Leningrad. un-t Publ. 1975. 98 p.
4. *Den' Saratova* [A Day in Saratov]. In: *Kommunist* [Communist]. 1944, 9 April (71), no. 4.
5. Zyuzin A. V. *Saratovskie stranichki zhizni G. A. Gukovskogo* [Saratov Period in Gukovskiy's Timeline]. In: *Filologicheskie e'tyudy': Sb. statej molodykh uchenykh* [Philological Papers: collection of papers by young scholars]. Saratov: Sarat. un-t Publ., 2000. Vol. 3, pp. 3–6.
6. Zyuzin A. V. G. A. *Gukovskiy*. In: *Literaturovedy` Saratovskogo universiteta 1917–2017. Materialy` k biograficheskomu slovaryu* / sost: V. V. Prozorov, A. A. Gaponenkov; pod red. V. V. Prozorova. 2-e izd., s izm., dop. [Literary Historians Who Worked in Saratov University in 1917–2017. Materials for Biographical Dictionary / Compiled by V. V. Prozorov, A. A. Gaponenkov; Ed. by V. V. Prozorov. Second edition]. Saratov: Saratov University Publ., 2018, pp. 78–84.
7. *Vsya strana gotovitsya otmetit' chexovskie dni* [The Country Is Getting Ready to Celebrate Chekhov Days]. In: *Literatura i iskusstvo* [Literature and Art]. 1944. 1 July, no. 27, p. 2.
8. *Den' Saratova* [A Day in Saratov]. In: *Kommunist* [Communist]. 1944, 18 July, no. 120, p. 4.
9. *Na ocherednoj "srede" v redakcii gazety "Kommunist"* [At a Regular Wednesday Meeting in the Editorial Office of "Communist" Paper]. In: *Kommunist* [Communist]. 1944, 3 March, no. 44, p. 4.
10. *Novye materialy o G. A. Gukovskom* [New materials on G. A. Gukovskiy]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literature Review]. 2000, no. 4 (44), pp. 171–184.
11. Ginzburg L. *Chelovek za pis'menny'm stolom* [A Person at a Writing Desk]. Leningrad: Sovetskij Pisatel Publ., 1989. 608 p.
12. Pugachev V. V., Dines V. A. *Grigorij Aleksandrovich Gukovskiy. Na e'tom rukopis' obryvaetsya...* [Here Ends the Manuscript]. In: *Pugachev V. V., Dines V. A. Istoriki, izbravshie put` Galileya* [Historians Who Chose Galileo's Way]. Saratov: Izd. Centr Saratovskoj gosudarstvennoj e'konomicheskoy akademii, 1995, pp. 85–97.
13. Gukovskiy G. *Zametki istorika literatury* [Notes by the Literary Historian]. In: *Literaturnaya gazeta* [Literature Paper]. 1945, 15 September, no. 39, p. 2.

- М.: Всерос. театр. об-во, 1946. С. 153–170. (Альманах из библиотеки А. П. Скафтымова хранится в Зональной научной библиотеке СГУ, номер А 361826.)
18. *Гуковский Г. А.* «Недоросль» на сцене Саратовского Театра юного зрителя // *Коммунист*. 1945. 18 мая (№ 97). С. 3.
19. Государственный архив Саратовской области. Ф.№ Р-1070, Оп. № 2, Ед. хр. № 64.
20. *Гуковский Г.* Конец сезона (Письмо из Саратова) // *Советское искусство*. 1945. 29 июня (№ 26). С. 3.
21. *Ганелин М.* К итогам сезона в театре им. Чернышевского // *Коммунист*. 1945. 25 августа (№ 167). С. 3.
22. *Гринберг М.* «Орлеанская дева». Премьера в Ленинградском государственном театре оперы и балета им. Кирова // *Советское искусство*. 1946. 25 января (№ 4). С. 3.
23. *Тузова О. В.* Региональные модели советской музыкальной культуры в 1939–1945 гг. (на материалах Поволжья). Самара: Изд-во Самар. гос. тех. ун-та, 2016. – 211 с.
24. *Ливанова Т.* «Орлеанская дева». Премьера в Саратовском театре оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского // *Коммунист*. 1942. 18 декабря (№ 247). С. 3.
25. *Гуковский М. А.* «Орлеанская дева». Премьера Саратовского театра оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского // *Литература и искусство*. 1943. 9 января (№ 2). С. 4.
26. Памяти П. И. Чайковского // *Вечерняя Москва*. 1943. 15 ноября (№ 269). С. 3.
27. *Гуковский Г. А.* «Прекрасная Елена»: премьера в театре Н. Г. Чернышевского // *Коммунист*. 1945. 5 августа (№ 161) С. 3.
28. *Гуковский Г. А., Гуковский М. А.* Смотр русской классики в театрах Саратова // *Коммунист*. 1944. 11 января (№ 8). С. 2.
29. *Белякова Л., Сатановский А.* «Прекрасная Елена» (К постановке в театре им. Н. Г. Чернышевского) // *Коммунист*. 1945. 28 июля (№ 147). С. 3.
30. *Левиновский В. Я.* Балетная сцена в Саратове в 1920–1940-е годы: очерк истории. СПб.: ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, 2018. – 376 с.
14. *Gukovskiy G.* *Istoriya akterskogo masterstva v Rossii* [History of Actor Mastery in Russia]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art]. 1945, 20 July, no.39, p. 4.
15. *Markovich V.* *Koncepciya "stadial`nosti literaturnogo razvitiya" v rabotax G. A. Gukovskogo 1940-x godov* [Concept of "Stages of Literature Development" in the Works by Gukovskiy]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literature Review]. 2002, no. 3 (55), pp. 77–105.
16. *Gukovskiy G. A.* "Volki i ovcy" v *Saratovskom teatre imeni Karla Marksa* ["Wolves and Sheep" in Karl Marx Theatre in Saratov]. In: *Russkaya klassika na scene v dni Otechestvennoj vojny`* [Productions of Russian Classical Literature during the Great Patriotic War]. Vy`p.1. М.: Vseros. teatr. ob-vo, 1947, pp. 97–126.
17. *Gukovskiy G. A.* *Problemy`scenicheskogo voploshheniya "Nedoroslya" Fonvizina* [Problems of Stage Embodiment of "The Minor" by Fonvizin]. In: *Teatral`ny`j al`manax*. Kn. 1 (3) [Theatre Anthology. Book 1 (3)]. Moscow: Vseros. teatr. ob-vo Publ., 1946, pp. 153–170.
18. *Gukovskiy G. A.* "Nedorosl` na scene Saratovskogo Teatra yunogo zritelya" ["The Minor" Staged by Saratov Youth Theatre]. In: *Kommunist* [Communist]. 1945, 18 May, no. 97, p. 3.
19. *Gosudarstvennyj arhiv Saratovskoj oblasti*. F. P-1070. Op. 2, yed. khr. 64 [State archives of the Saratov region F. P-1070, Inv. 2, unit 64].
20. *Gukovskiy G.* *Konecz sezona (Pis`mo iz Saratova)* [The End of the Theatre Season (a Letter from Saratov)]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art]. 1945, 29 June, no. 26, p. 3.
21. *Ganelin M.* *K itogam sezona v teatre im. Cherny`shevskogo* [About the Results of the Theatre Season in N. G. Chernyshevsky Theatre]. In: *Kommunist* [Communist]. 1945, 25 August, no. 167, p. 3.
22. *Grinberg M.* "Orleanskaya deva". *Prem`era v Leningradskom gosudarstvennom teatre opery` i baleta im. Kirova* ["The Maid of Orleans": Premiere in Kirov State Opera and Ballet Theatre]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art]. 1946, 25 January, no. 4, p. 3.
23. *Tuzova O. V.* *Regional`ny`e modeli sovetskoy muzy`kal`noj kul`tury` v 1939–1945 gg. (na ma-*

31. Звенигородская Н. Г. [Вступительная статья] // Иван Васильевич Севастьянов: Каталог выставки. Саратов: Ареал, 1994. С. 3–11.
32. Кочетов С. В., Девятайкина Н. И. Опера «Борис Годунов» Мусоргского на сцене Саратовского театра оперы и балета: идейное наполнение и художественные трактовки (1945–1946 гг.) // Культурное наследие г. Саратова и Саратовской области: Материалы VIII Международной научно-практической конференции (9–12 октября 2019 г.) Саратов: Саратовский источник, 2019. С. 78–86.
24. Livanova T. “Orleanskaya deva”. *Prem`era v Saratovskom teatre opery` i baleta im. N. G. Cherny`shevskogo* [“The Maid of Orleans”: Premiere in N. G. Chernyshevskiy Saratov Opera and Ballet Theatre]. In: *Kommunist* [Communist]. 1942, 18 December, no. 247, p. 3.
25. Gukovskiy M. A. “Orleanskaya deva”. *Prem`era Saratovskogo teatra opery` i baleta im. N. G. Cherny`shevskogo* [“The Maid of Orleans”: Premiere in N. G. Chernyshevsky Theatre]. In: *Literatura i iskusstvo* [Literature and Art]. 1943, 9 January, no. 2, p. 4.
26. Pamyati P. I. *Chajkovskogo* [In Memory of Tchaikovsky]. In: *Vechernyaya Moskva* [Evening Moscow]. 1943, 15 November, no. 269.
27. Gukovskiy G. A. “Prekrasnaya Elena”: *prem`era v teatre N. G. Cherny`shevskogo* [“The Beautiful Helen”: Premiere in N. G. Chernyshevsky Theatre]. In: *Kommunist* [Communist]. 1945, 5 August, no. 161, p. 3.
28. Gukovskiy G. A., Gukovskiy M. A. *Smotr russkoj klassiki v teatraz Saratova* [The Contest of Productions of Russian Classical Literature in Saratov Theatres]. In: *Kommunist* [Communist]. 1944. 11 January. no. 8, p. 2.
29. Belyakova L., Satanovskij A. “Prekrasnaya Elena” (*K postanovke v teatre im. N. G. Cherny`shevskogo*) [“The Beautiful Helen” (About the Production in N. G. Chernyshevsky Theatre)]. In: *Kommunist* [Communist]. 1945, 28 July, no. 147, p. 3.
30. Levinovskij V. Ya. *Baletnaya scena v Saratove v 1920–1940-e gody: ocherk istorii* [Ballet Stage in Saratov in 1920–1940: a brief history]. Saint-Petersburg: POLITEX-PRESS Publ., 2018, 376 p.
31. Zvenigorodskaya N. G. *Vstupitel`naya stat`ya* [Introductory Paper]. In: *Ivan Vasil`evich Sevast`yanov: Katalog vy`stavki* [Ivan Vasilevich Sevastyanov: Exhibition Prospectus]. Saratov: Areal Publ., 1994, pp. 3–11.
32. Kochetov S. V., Devyatajkina N. I. *Opera “Boris Godunov” Musorgskogo na scene Saratovskogo teatra opery` i baleta: idejnoe napolnenie i khudozhestvenny`e traktovki (1945–1946 gg.)* [“Boris Godunov” by Musorgsky staged by Saratov Opera and Ballet

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Захаров Кирилл Михайлович – доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

E-mail: zahodite@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8254-6549

Раева Александра Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

E-mail: alerae@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8371-5794

Захаров К. М., Раева А. В. О рецензии Г. А. Гуковского на постановки Саратовского театра оперы и балета (1946 г.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 125–144. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-125-144

Theatre: ideas and artistic interpretations]. In: *Kul`turnoe nasledie g.Saratova i Saratovskoj oblasti: Materialy` VIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (9–12 oktyabrya 2019 g.)* [Cultural Heritage of Saratov and Saratov Region: proceedings of the VIII International Conference (9–12 October 2019)]. Saratov: Saratovskij istochnik Publ., 2019, pp. 78–86.

ABOUT THE AUTHORS

Kirill Zakharov – *Dr. habil in Philology, Professor of the Department of Literary Studies and Journalism, Saratov State University.*

E-mail: zahodite@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8254-6549

Aleksandra Raeva – *PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Literary Studies and Journalism, Saratov State University.*

E-mail: alerae@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8371-5794

Zakharov K. M., Raeva A. V. On G. A. Gukovskiy's review of the performances by Saratov Opera and Ballet Theatre (in 1946). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 3, pp. 125–144.* DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-125-144

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

И. Г. ГОРДИН

Московский театр юного зрителя

О. Д. ЯКУШКИНА,
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

IGOR GORDIN

Moscow Young Generation Theater

OLGA YAKUSHKINA,
GRIGORIY ZASLAVSKIY

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: ПОИСК САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ДЛЯ АРТИСТА

АННОТАЦИЯ

Статья подготовлена по итогам беседы, в ходе которой обсуждались принципиальные вопросы сохранения и развития методов обучения актерскому мастерству в ГИТИСе. На примере выпусков кафедры мастерства актера разных лет анализируются отличия психотипов молодых студентов, уровня их воспитания, общей и литературной культуры, а вместе с этим – потенциала актерских сценических навыков.

Обсуждаются достоинства и недостатки современных методов сценической педагогической практики – острая социальность подхода к работе с материалом и ограниченные возможности вербатим-постановок в раскрытии психологического наполнения роли. Погружение молодых артистов в жизни других людей открывает им опыт существования в различных профессиях, в первую очередь – журналиста. Обнаруживается соотнесенность методов актуальной режиссуры и предшествующих ей практик отечественных корифеев театральной педагогики XX в. Определяется

THEATRE PEDAGOGY: IN SEARCHING FOR THE ACTOR'S SELF-IDENTIFICATION

ABSTRACT

The article was prepared based on the results of the talk about the fundamental issues of preserving and developing methods of teaching acting skills at GITIS. On the example of the graduates from the Actor's Skills Department of different years, there are analyzed different psychological types of young students, the level of their upbringing, general and literary culture, and at the same time the potential of acting stage skills.

There are discussed both advantages and disadvantages of modern methods of stage pedagogical practice – the acute social nature of the approach to working with material and the limited possibilities of verbatim performances in revealing the psychological content of the role. Young artists' immersion in the lives of other people opens for them the experience of existence in various professions, first of all, in journalism. The certain correlation is revealed between the methods of urgent directing and the preceding practices of Russian luminaries of theatre pedagogy of the 20th century. The foundations'

доминанта основ школы русского психологического театра – длительное существование в «зерне» роли и разных темпоритмах сценической партитуры. Все это направлено на поиск уникальной и самодостаточной природы каждого актера.

Анализ работ студентов-артистов разных курсов убеждает, что именно высокая личная культура и ответственность молодых актеров позволяет им начинать раньше играть полноценные роли и осваивать на учебной сцене более сложные формы театра. Детальное освоение системы К. С. Станиславского открывает путь к экспериментам, обновляющим ее великие принципы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральная педагогика, мастерство актера, русская театральная школа, темпоритм роли, система К. С. Станиславского, И. И. Судакова, ГИТИС.

dominant of the Russian psychological theatre school is determined – long existence in the core of the role and various tempo-rhythms of the stage score. It all aims at finding the unique and self-sufficient nature of each actor. Analyzing the works of student-actors of different courses we are convinced that the high personal culture and responsibility of young actors allows them to start playing full-fledged roles earlier and master more complex forms of theatre on the educational stage. The Stanislavsky's system detailed understanding opens the way to experiments that renew its great principles.

KEYWORDS: theatre pedagogy, actor's skills, Russian theatre school, tempo-rhythm, Stanislavsky system, I. I. Sudakova, GITIS.

Григорий Заславский: Наш разговор продолжает серию диалогов о традициях школы ГИТИСа и театральной педагогике. В нем принимали участие многие знаменитые учителя и ученики нашего института. Я рад, что в очередном таком разговоре о школе принимают участие один из самых уважаемых и, простите за сленг, эффективных – имея в виду воспитанных и выученных актеров – наших преподавателей актерского факультета, почетный профессор ГИТИСа Ольга Дмитриевна Якушкина и ее знаменитый ученик, звезда Московского ТЮЗа, заслуженный артист России Игорь Гордин.

Начну с конца: Игорь Геннадьевич, чему в ГИТИСе Вас не научили? Что понадобилось в профессии, чего не дал ГИТИС?

Игорь Гордин: Ирина Ильинична Судакова, художественный руководитель нашего курса, когда нам вручали дипломы, сказала: «Я вас поздравляю, а теперь вы должны стать наглыми, хваткими, хитрыми». Этому нас не учили. Не знаю, пригодилось ли мне то, что я не был наглым, хитрым и даже хватким. Но, конечно, есть театры, где важно себя уметь подать, показать, ухватиться за случай, который тебе доставляет судьба.

Г. З.: Этому можно научить?

И. Г.: Сейчас другое поколение. У них, наверное, по-другому все.

Ольга Якушкина: Нет, я бы так сказала: все зависит от той компании педагогов, к которым попадают эти дети. Зависит от того, кого и как выбирают из абитуриентов. Курс Игоря закончил учебу очень давно – в 1993 году. Много было по-другому. Их набирали Ирина Ильинична Судакова, Борис Вячеславович Хвостов и я. Мы с Борисом Вячеславовичем были учениками Ирины Ильиничны. Верили в нее, как в очень большого учителя, большую



Фото 1. Первый курс мастерской И. И. Судаковой в аудитории ГИТИСа.
За столом: И. И. Судакова, О. Д. Якушкина, Т. И. Ярош. 1990 г.

личность. И набрали уникальный курс. Их было немного. Тогда одновременно с нашим был курс Касаткиной. Уникальность нашего заключается в том, что он был очень слаженным коллективом. Их было 16 человек, практически все остались в профессии. И большинство состоялись – во многом благодаря Ирине Ильиничне и в какой-то степени, наверное, и нам. Это единственный курс на моей памяти, который 20 лет каждый год собирался на общую встречу – до последнего времени. Но за последние годы погибли два человека с курса – так случилось. И тот, кто был инициатором объединения, встреч – тогда и единство немного распалось. Ситуация с теперешними – другая. Они наглые, невоспитанные, и не потому, что плохие или не содержательные. Они просто так привыкли себя утверждать. Поэтому я и мои коллеги стараемся привести их к содержательности творчества, интеллигентности. Что довольно трудно. В какой-то степени мы их ломаем, вернее, придаем им что-то, что им по поведению не свойственно. И при этом сомневаемся – может быть, кому-то это не нужно. В общем, очень серьезная проблема (фото 1).

Г. З.: Вот здесь я Вас переблю, простите! Из тех, кто поступил сегодня, на курс 2020 года, вы взяли бы кого-то на курс, где учился Игорь, поступивший в 1989-м? И, наоборот, студенты того курса поступили бы сегодня к Вам?

О. Я.: Да и да. Там есть ребята очень мыслящие, очень глубокие, глубокие – немосковские. Уже по тому, что они читают, многое можно понять. Их немного, но они есть. А с курса Игоря я всех бы взяла еще раз.

И. Г.: Я помню, что – когда мы поступали и учились – мы считались очень интеллигентным, тихим курсом. У нас не было пьющих людей. Все

были «в себе», не было маргинальных личностей – хотя были и москвичи, и немосквичи, и питерские – не будем далеко ходить... Спокойный интеллигентный курс – так подобрала Ирина Ильинична. Когда мы поступали, то слышали, что педагоги набирают курс с прицелом на какую-то пьесу, и ходил слух среди нас, что набирают на «Вишневый сад», и что мы все – герои «Вишневого сада».

О. Я.: Это неправда.

И. Г.: Ну вот – оказывается, это не так.

О. Я.: Ирина Ильинична набирала не на «Вишневый сад», а просто тех людей, которые были по духу ей и нашей компании близки. Всегда набираешь людей, с которыми можно о чем-то говорить.

И. Г.: Во всяком случае, мне кажется, наш курс мог играть Чехова. Хотя мы не играли. Тем не менее.

Г. З.: А в принципе, это правда, что когда набирают, то пусть не всегда, иногда какой-то спектакль уже имеют в виду?

О. Я.: Это не так, потому что люди разные. И они сильно меняются с течением времени. Поэтому как угадать людей, узнать, что они будут делать в результате? Это не так-то просто.

И. Г.: А в мои студенческие годы так думали. Хотя говорят, что театральная труппа должна расходиться на пьесу «Горе от ума». Мы сыграли «Горе от ума» на втором курсе. Фактически показали себя труппой.

О. Я.: Это уникальная была история.

И. Г.: Можно сказать, что уникальная, а с другой стороны, у нас были сильные конкуренты выше этажом – курс Петра Наумовича Фоменко...

Г. З.: ...Который тоже на втором курсе выпустил спектакль «Двенадцатая ночь», он шел потом 25 лет. Это был их первый спектакль, из него потом родился целый театр.

И. Г.: Может быть, для актерского факультета спектакль на втором курсе был чем-то неординарным... Хотя сейчас и на первом делают – у меня сын учился на актерском, они на первом курсе экзамен выпустили и на основе этого сделали спектакль. Вербатим. Карбаускис по итогам экзамена на первом курсе поставил спектакль, точнее, уже на втором.

Г. З.: У меня с ним на эту тему был странный разговор, потому что я посмотрел спектакль – и он мне не понравился. Вдруг звонит Карбаускис: мне сказали, что вам не понравился спектакль. Ну, не понравился и не понравился... Я сказал, что, на мой взгляд, все спектакли-вербатим, к сожалению, похожи друг на друга, как две капли воды: обязательно два алкоголика, обязательно женщина легкого поведения. В каждом городе и почти в каждом театре есть свой вербатим, но, к сожалению, они почти одинаковые. И тут выяснилось, что, зная, что у Карбаускиса свой курс в ГИТИСе, зрители уже почти ждали, когда же начнут выходить студенческие спектакли и билеты на этот «вербатим» разлетаются чуть ли не первыми. Спрос рождает предложение.

И. Г.: Не знаю, как для зрителя, для театра, но я считаю, что вербатим очень полезен для студентов. Сужу об этом по курсу своего сына – курс

Д. В. Брусникина. Это была очень серьезная и полезная для всех них работа. Но там была уникальная история, потому что они все вместе проехали на поезде «Россия» до Владивостока и обратно. Узнавали жизнь. Очень полезный опыт, которого мы не имели, – не было во время нашей учебы такого направления в педагогике. Оно достаточно недавно открылось.

О. Я. : Я возражу. Возражу очень сильно. Я не видела спектакль, который делали на курсе Брусникина. Я видела много других. Никакой новости в этом задании нет. Просто когда вы учились, Ирина Ильинична не занималась наблюдениями, не занималась освоением «зерна» животных – или совсем чуть-чуть. У нее было совсем другое направление, индивидуальность ее педагогическая была в другом. А у многих педагогов эти наблюдения делаются всегда. Кто-то делает их удачно, кто-то неудачно, кто-то по природе своей умеет по внешним признакам схватить «зерно» другого человека и в нем просуществовать не одну секунду, а какое-то время, кто-то может взять текст, который он слышит или сочиняет, и просуществовать в этом долго, не теряя «зерна». По существу это и есть перевоплощение. Чаще всего наблюдения, которые и я делала очень много, и с Бородиным мы делали, – это три минуты. То, что человек увидел, то, что схватил, и то, сколько он может продержаться точно – именно точно – в этом наблюдении, он это и делает. Как только идет речь о тексте – даже если студенты записывают, и это очень интересный рассказ какого-нибудь бомжа или любого другого человека – получается минут десять. Это редчайший случай, когда студент проживет в способе мышления, в «зерне» этого человека не какую-то минуту, а большее количество времени. В основном же это произнесение, скажем так, увлекательного текста. Новизна состоит именно в содержании разговора. Вот как мы сейчас говорим, наговариваем – иногда это увлекательные тексты, поскольку люди в большинстве своем очень интересные, если суметь их разговорить. В общем, полужурналистская такая работа. И если артист, который сможет это делать долго, действительно перевоплощается в журналиста или основного героя – а задача именно такая, – то это классический вариант создания образа. Какая же тут новизна? Это уже давно опробованный метод плюс журналистская работа, когда люди ходят и талантливо умеют разговорить человека. Я удачных длительных работ в вербатиме не видела. Я это видела у К. А. Райкина – это очень плохо, моментально студенты становятся кривляками. Редчайший дар человека – актерской природы – чтобы он схватил характерные черты увиденного образа и долго в нем существовал. Это вершина актерского творчества, а не первая попытка. Первая попытка должна заключаться в умении студентом схватить, хотя бы на какое-то мгновение – точно и пластически, и по способу мышления – образ другого человека. Такая попытка была и у М. Карбаускиса, и, надо сказать, тоже было плохо. Ему все об этом сказали на обсуждении. Там был один мальчик, который просуществовал в «зерне» другого человека без кривляния, и это не обернулось внешним показом характерности. Потому что не каждый артист может и должен это делать. Ведь природа

актерская разная. У нас была девочка – Ковалева, потрясающая Коробочка. Это дар божий – нельзя этому научить. С этим надо родиться. Вот и есть актер, который изначально способен такие вещи делать. А пробы вербатим, как правило, очень наивные. В таком спектакле иногда подкупает просто сам текст, потому что текст бывает оригинальным. Поэтому неверно говорить, что похожего никогда не делали. Делали немного по-другому.

И. Г.: То, что я видел у Д. В. Брусникина, – оба спектакля были объединены темой и атмосферой.

О. Я.: Дело не в теме, а в том, что умеет актер. И на что педагог его направляет. Иногда педагоги направляют на точность и глубину понимания человека. Или на то, что актер внешними приемами может что-то изображать, а не вникать во внутренний мир. И самое важное все-таки, чем отличается один человек от другого – не только внешней манерой, а способом мысли. И если ты уберешь способ мысли, то... Поэтому я не очень-то верю в эту историю. Я не видела того, чтобы меня убеждало. Что здесь полезного, так то, что молодые люди начинают думать о других людях, смотреть, ходить – такая полужурналистская работа, которая нужна просто для их человеческого развития. Чтобы они узнали, что вообще есть люди, что предмет изучения – это искусство создания образа человека. Когда педагог направляет их в эту сторону, это правильно и интересно.

Г. З.: Скажите, у вас на курсе было распределение – кто из педагогов за кого отвечает?

О. Я.: Нет, не было распределения. Каждый из педагогов делал свои спектакли и отрывки – без разделения.

И. Г.: Так как у нас был достаточно маленький курс – 15 человек, то не было так, чтобы один педагог занимался с одной группой, а другой со следующей. Как-то удавалось со всеми заниматься (фото 2).

О. Я.: И не было вопросов к дисциплине. Иногда один из педагогов становится куратором на курсе. С курсом Игоря в этом не было необходимости. Было легко и просто и интересно. Не было проблем.

Г. З.: Вообще у педагогов со студентами случаются серьезные разговоры о мастерстве, о профессии? И если они у вас бывали, то по каким поводам? Сомнение в собственном таланте, неуверенность в какой-то роли или – как у Ролана Быкова в знаменитой миниатюре «Четвертый гриб во втором составе» – роль не идет... Помните Вы какие-то разговоры со своими педагогами за время обучения?

И. Г.: Я не помню абстрактных разговоров. Были конкретные разборы после каждого экзамена – что и как кому удалось или не удалось, в каком направлении двигаться... А абстрактно о мастерстве актера – скорее, нет. Были конкретные разборы работ на конкретных примерах.

Г. З.: Самый серьезный разгром с какой Вашей, Игорь, работой связан? Или самая большая похвала?

И. Г.: Я был самым занятым артистом на курсе. Из семи спектаклей играл в шести. Такого, чтобы разгром, – не было. Какой-то спектакль у нас



Фото 2. Студенты и преподаватели мастерской И. И. Судаковой (вып. 1993 г.) дома у Б. В. Хвостова.

закрыли, но персонального разговора не помню. Был один печальный экзамен по вокалу – когда пришла очень печальная Ирина Ильинична, молча нас послушала и, ничего не сказав, ушла. Может быть, у нее что-то было свое, но у нас осталось ощущение, что она очень расстроилась тем, как мы пели. Она очень за всех переживала. Ирина Ильинична была педагогом очень строгим. Но я слышу иногда от выпускников Л. Е. Хейфеца, что он громит своих учеников и выдает им по первое число, у нас такого не было. Я не помню. Не представляю, чтобы Ирина Ильинична такое практиковала.

О. Я.: Всегда разбор по делу.

И. Г.: Не было перехода на личность. Никогда. Однажды встал вопрос об отчислении одного нашего студента. Мы собрались всем курсом, чтобы решать – отчислять его или нет. Не то чтобы это решал руководитель курса. А мы все вместе собрались и стали обсуждать ситуацию – оставлять человека или с ним расстаться. Все пришли к мнению, что вместе с ним еще какое-то время поработаем, посуществуем. И он остался, и учился до конца. Не было никакого нажима или жесткой воли. У нас ни одного человека не отчислили. Даже одного потом взяли еще.

Г. З.: Вы помните какие-то работы Игоря во время учебы?

О. Я.: Конечно, помню.

Г. З.: А вы всех своих учеников помните?

О. Я.: Своих всех помню. Иногда не помню работы первого курса. Потому что бывает много и бывает ужасно. А так – всех помню, конечно. Даже



Фото 3. Игорь Гордин, Максим Виторган, Наталья Домерецкая. 1992 г.

абсолютно всех. И конечно, помню работы Игоря. На первом курсе был такой экспериментальный случай, когда Ирина Ильинична просила их сделать полуэтюды-полуотрывки – самостоятельно, сделанные этюдным способом. Их помню не только я, но и некоторые бывшие рядом зрители. Игорь был Лыняев из «Волков и овец», потом был кусочек из «Счастье мое» с Натальей Домерецкой. Помню, что кафедра тогда нас разгромила...

И. Г.: Потому что мы вынесли это на экзамен.

О. Я.: Была вся кафедра, точно был В. Н. Левертов. Сейчас мы так уже не обсуждаем – каждый делает почти все, что хочет. Нас разгромили за то, что мы так рано позволили им играть. Хотя это были полуотрывки – даже не до конца сделанные, но уже драматургия...

И. Г.: С Наташей Домерецкой со «Счастье мое» мы, студенты-первокурсники, заняли первое место на институтском конкурсе самостоятельных отрывков всех курсов актерского факультета. Это было неожиданно (фото 3).

О. Я.: Помню у них отрывки в третьем семестре. Уже в начале второго курса мы делали отрывки по Ф. М. Достоевскому – все только Достоевского. У Игоря были две очень интересные работы: в одной – эпизоды Ивана Карамазова с Катей, в другой – Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании».

Г. З.: Во втором семестре второго курса уже ставили «Горе от ума»?

И. Г.: Параллельно над ним работали.

О. Я.: Отрывки по Достоевскому были очень хорошие. Максим Виторган там играл интересно Ставрогина. Были и «Село Степанчиково», и «Карамазовы», один-два отрывка из «Идиота». Потом мы их играли как спектакль в Доме-музее Ермоловой.

И. Г.: Не могу сказать, что мы играли их как спектакль, но несколько раз было точно. Из одного отрывка выросла постановка. Это была «Чужая жена и муж под кроватью». Я вошел туда позднее, когда Максим Шахет уехал. И «Крокодил» Федора Михайловича потом еще добавился.

Г. З.: Когда учеба закончилась, Вы приглашали Ольгу Дмитриевну на свои спектакли?

О. Я.: Было такое.

И. Г.: Конечно, особенно первые годы, обязательно. Это очень важный и нужный зритель, который может тебе сказать то, что не скажут другие люди, может по-честному указать на ошибки или за что-то тебя похвалить. Знает тебя и трезво оценивает твою работу. Мне кажется, все студенты стараются приглашать педагогов, особенно первые несколько лет после выпуска, на свои спектакли.

Г. З.: А не получается так, что педагог говорит то, что расходится с установками режиссера, с которым вы работаете? Вот режиссер говорит: будьте все, чему вас учили в ГИТИСе, я вам сейчас покажу настоящий театр.

И. Г.: Ну он не говорит, конечно, так. Но иногда, встречаясь с крупным режиссером, ты проходишь новую школу. Например, работа с Камой Гинкасом, когда мы все собрались на спектакль «Казнь декабристов» – это был первый его спектакль, где я участвовал, и собрались все его молодые артисты. С курса В. Н. Левертова пришли несколько человек, они только закончили, и были я, Максим Виторган и еще несколько молодых артистов, и эти репетиции стали школой повышения квалификации. Три месяца мы учились по-другому работать, нежели привыкли. Уже в системе координат Камы Гинкаса. Естественно, любой крупный художник несет с собой свою систему. Работа с Эймунтасом Някрошюсом – это абсолютно не имеющий отношение к системе Станиславского опыт (фото 4).

Г. З.: При том, что он оканчивал ГИТИС.

И. Г.: Когда Някрошюс получал премию Станиславского, он сказал, что первый спектакль, поставленный им в ГИТИСе по Станиславскому, провалился. И пока он нашел свою систему и свой способ, не похожий ни на кого, прошел через школу, как все мы проходим через школу «системы»! Ее надо пройти всем. Только потом начинаешь более тонкие настройки применять. У меня просто так получилось, что я работал с большим количеством диаметрально противоположных режиссеров. И каждый раз это новый способ. И каждый раз ты чему-то учишься. И Някрошюс, и Гинкас, и Рыжаков, и Богомолов. Это все совершенно разные системы. Сейчас у меня еще с Р. Туминасом был небольшой опыт – в антрепризе, спектакль «Генри и Элен», английская пьеса про двух английских актеров начала века.

Г. З.: Лучше об этом не рассказывать актерам театра Вахтангова... Я учился восемь лет в музыкальной школе на скрипке и сейчас вспоминаю: вот как хорошо, что чему-то меня научили – вещь ценная. Есть какие-то практические советы, за что по прошествии лет Вы говорите



Фото 4. Педагоги мастерской И. И. Судаковой: Б. В. Хвостов, Н. П. Бирюкова, О. И. Якушкина, И. И. Судакова.

спасибо Ольге Дмитриевне? Или совет, или урок... Что-то вполне конкретное, что оказывается полезным даже после школ самых известных режиссеров?

И. Г.: Я помню одно из первых занятий, когда мы существовали в разных внутренних темпоритмах – от единицы до десяти. Начинаешь с самого первого темпоритма, потом вторая степень. А десятая – это уже на грани жизни и смерти. Умение распределить себя в жизненных темпоритмах на сцене, распределить партитуру роли очень важно. Что я хочу от партнера, что я рассчитываю сказать на сцене – это задается с первого курса. Сразу начинаются этюды на органическое молчание, а потом ты получаешь право на слово. Какие-то иные трудно назвать. Я помню поговорку Ирины Ильиничны, которую мы повторяли после кафедры, где прошел серьезный разбор, и высказали недовольство нашей работой: ничего, мы утремся и дальше попремся. Думаю, и с В. Н. Левертовым было то же самое, когда у него был чудесный курс, и его ругали за то, что он на первом курсе...

О. Я.: Этого никогда не было. Левертова никогда не ругали. Его студенты всегда делали замечательные отрывки на втором курсе. Его ругали один раз за спектакль «Три сестры». И нельзя сказать, чтобы Левертова ругали, а как-то отнеслись к этому скептически и с какими-то вопросами. Это было для него большим ударом. А в предыдущие годы такого не было.

Есть упражнение на актерском факультете на физические действия. А актерский факультет вырос из мхатовской школы (физического действия). И вот шла конференция, где Владимир Наумович представлял свой курс – и показал студента с так называемым «кубиком Рубика»: мол, вот так он учит действию. И разгорелась полемика – никто его не ругал,

но разные педагоги излагали свои подходы, это не было какой-то убийственной критикой. И вообще такое случилось только один раз. А вот когда кафедра не очень приняла его «Три сестры», в которые он сильно душой вложил, это было для него ударом. И то был его последний спектакль.

Г. З.: Вы как-то сказали, что для Вас в работе педагога очень важно забывать о себе и думать об ученике. Это значит, когда Вы начинаете набирать первый курс, предыдущий опыт вообще не годится? И наоборот, какие-то вещи, которые вы опробовали уже на Гордине, можно использовать дальше – работает на всех?

О. Я.: Конечно, нет. Каждый раз все заново. Когда я была на курсе Игоря, я была значительно моложе, и меньше опыта было.

Г. З.: Вы были смелее?

О. Я.: Не знаю, не могу сказать. По большей части работаешь интуитивно. Сейчас я лучше понимаю театр, и психологически, наверное, больше понимаю, но что мне кажется всегда важно – почувствовать в человеке это умение, как говорил А. А. Гончаров, что ему идет. Играть, понимая себя, собственную природу и заразительность. Если угадываешь это, то начинаешь осознавать себя в профессии. Могу похвастаться, что, когда мы делали с Игорем «Двое на качелях», он попал в свою природу, в себя и очень в этом убедителен.

И. Г.: Я могу подтвердить, что, действительно, при работе с Ольгой Дмитриевной я искал себя. При работе с Ириной Ильиничной, скажем, Порфирий Петрович Достоевского – существование в характерном образе. Фамусов в «Горе от ума» – то же самое. При работе над спектаклем «Двое на качелях» очень многое рождалось именно от себя. И это, наверное, самое важное в театральном институте.

О. Я.: Для меня до сих пор главное – угадать природу человека. Его личность, его индивидуальность. А потом они дальше попадают или к Гинкасу, или, как одна моя хорошая ученица, – к Созонову.

И. Г.: Мне кажется, что весь период обучения – это поиск себя. Кто я? Что я могу? И это важно к концу понять – не то, как я могу кого-то изобразить, а кто я и что я на сцене. Твоя индивидуальность. Как говорят: в театре было все, кроме вас. Поэтому понять, кто же этот я, что я могу, чего не может никто другой, очень важно к этому прийти. Снять с себя шелуху и выкристаллизовать свое я. Это возможно. Я был взрослым человеком, когда учился. Я пришел уже с образованием и опытом, поэтому меня никто не хотел брать в театральный институт. Я наработал какие-то если не штампы, то уже достаточно много на сцене поиграл. И именно в работе над «Двое на качелях» пришел к какой-то простоте, когда не изображаю кого-то, нашел себя. Это было очень важно почувствовать.

О. Я.: Это, наверное, одна из самых важных вещей в начале жизни каждого артиста. Потому что уже жизнь дает. Сейчас перечитала всего Е. Грозовского

и А. Арто, и кого только ни читала, но каждый раз выходишь к студентам и начинаешь заново.

И. Г.: Просто постоянно увеличивается количество способов и подходов, позволяющих быстрее понять людей.

Г. З.: Насколько важно, чтобы во время учебы были неудачи? Или удачи? Или одинаково важны и удачи, и неудачи?

И. Г.: Конечно, это очень индивидуально. Потому что при работе с разными режиссерами я вижу, что он на кого-то может давить, кого-то ругать – и таким способом вынимать суть из артиста. А другого надо хвалить – и таким образом от него добиваться максимума. Неудача во время учебы – это учеба. Ты пробуешь. Это единственное время, когда можно не бояться и делать как можно больше. И ошибаться. Только надо очень много делать. Я жадно очень учился. И брался за все. У меня было очень мало времени. Заканчивал в 28 лет – и кому в этом возрасте артист нужен? Поэтому время учебы воспринимал как непрерывную лабораторию (фото 5).

Г. З.: Ольга Дмитриевна, Вы учили чему-то такому, с чего начинать? Например, известно про Игоря Гордина, что, когда он репетировал «Кроткую», ему мешал шлейф великого спектакля и игры О. Борисова. Вы учили тому, как начинать работу над ролью, чтобы великие предшественники не морочили голову, не застили небосклон?

О. Я.: Нет, мне кажется, эта проблема может возникать уже в театре. А когда приходят, по сути, дети – они в 17–18 лет ничего же не знают. Поэтому я их заставляю смотреть и кино, и театр, чтобы они представляли, как может быть, как было. Они же не знают ничего. И если посмотрят

Фото 5. Мастерская И. И. Судаковой. В центре первого ряда педагоги курса: Б. В. Хвостов, И. И. Судакова, О. Д. Якушкина, 1991 г.



Олега Борисова – прекрасно. Они не слышали, кто такой Евгений Лебедев, как он писал и выстраивал свой внутренний монолог. Или кто такой Павел Луспекаев. Или Ефим Копелян. Они не знают даже Михаила Ульянова и Евгения Евстигнеева.

И. Г.: И Иннокентия Смоктуновского не знают?

Г. З.: Увы, скорее всего, нет. Я недавно проверял, спрашивал, например, про Ульянова. Актера Ульянова знал лишь один, чей дед служил в Театре Вахтангова, еще человек 15 знали про Ульянова-Ленина. Все знали Евстигнеева благодаря «Собачьему сердцу».

О. Я.: Иногда они смотрят. Когда был карантин, я им писала огромные списки, чтобы посмотрели.

И. Г.: Я считаю этот момент очень важным и нужным. Когда учился, очень много ходил в театр.

О. Я.: Все равно вы другие были – и любопытство, и любознательность.

И. Г.: Студенты должны много ходить в театр и смотреть спектакли. Это один из важнейших способов обучения. Видишь наглядно, на что ты откликаешься: одно – очень плохо, другое – так я сам хочу. И это важно понимать. У меня из этого выросла роль в «Грозе». Увидел одного артиста и оценил его форму существования.

Г. З.: Это было другое существование? Важно оттолкнуться?

И. Г.: Да, совсем другое. Он зацепил меня некоей неигрой на сцене. И я от этого оттолкнулся и ушел в свою сторону. Просто знаю, что артисты нечасто ходят в театр и не любят ходить в театр, им некогда. Я хожу в театр и считаю, что это один из способов познания себя. Это потом в тебе прорастает и во что-то потом превращается. Что касается работы в «Кроткой», то, может быть, к счастью своему, я не видел спектакля с О. И. Борисовым, а только о нем слышал и читал. Учítывая, что Олег Иванович для меня находится где-то на самой вершине, то, может быть, если бы я увидел этот спектакль и он у меня в памяти остался, я бы и не взялся за эту работу, за эту роль.

Г. З.: А он ведь не был снят?

И. Г.: Он не снят, но есть отрывки из любительской записи – откуда-то с задних рядов на любительскую камеру. Когда я вижу эту запись, понимаю, что она ничего не передает. Какие-то замечаю детали, но понимаю, что когда зрители находились в зале, они ахали и жили этим.

Дело в том, что у меня была «война» с А. В. Баталовым в «Даме с собачкой», а потом борьба с С. А. Любшиным в «Пять вечеров». К этому постепенно привыкаешь, надо себя преодолевать.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гордин Игорь Геннадьевич – *артист Московского театра юного зрителя, заслуженный артист России.*

E-mail: iggordin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4494-2919

Якушкина Ольга Дмитриевна – *старший преподаватель кафедры мастерства актера, почетный профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: akuskinaolga9@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2036-0161

Заславский Григорий Анатольевич – *кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Гордин И. Г., Якушкина О. Д., Заславский Г. А. Театральная педагогика: поиск самоидентификации для артиста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 145 – 158. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-145-158

ABOUT THE AUTHORS

Igor Gordin – *artist of The Moscow Young Generation Theater, Honored Artist of Russia.*

E-mail: iggordin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4494-2919

Olga Yakushkina – *Senior Lecturer at the Department of Actor's Skills, Honorary Professor of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: akuskinaolga9@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2036-0161

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Gordin I. G., Yakushkina O. D., Zaslavskiy G. A. Theatre pedagogy: in searching for the actor's self-identification. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 3, pp. 145 – 158. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-145-158

Е. Е. СИЗЕНКО

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

ELENA SIZENKO

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia***«НЕГРОМКИЙ ВЫЗОВ
ЭПОХЕ».
К 120-летию
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. М. ЛОБАНОВА****“A QUIET CHALLENGE
TO THE EPOCH”.
TO THE 120th
ANNIVERSARY
OF THE BIRTH
OF A. M. LOBANOV****АННОТАЦИЯ**

В статье представлен актуальный взгляд на творчество одного из ведущих деятелей советского театра 1930–1950-х гг. Андрея Михайловича Лобанова, режиссера, педагога ГИТИСа, главного режиссера Московского театра имени М. Н. Ермоловой в 1944–1958 гг. Воспитанник 2-й студии МХТ, режиссер театра-студии Р. Симонова, он покориł театральную Москву своим легендарным спектаклем «Таня» по пьесе А. Арбузова в Театре Революции (1938). Главную роль в спектакле сыграла знаменитая актриса, ученица Вс. Мейерхольда – М. Бабанова. В этом спектакле проявились главные черты режиссерского дара А. Лобанова, характерные и для будущих работ – тонкий психологизм, лирически-камерная манера, абсолютное чувство правды, интерес к документализму. По сути, Лобанов открыл новую театральную эстетику в эпоху искусства сталинского времени. На фоне всеобщей публицистичности и пафосности он утверждал естественность, внимание к скрытому внутреннему миру человека. Ему близка была художественная манера

ABSTRACT

The article deals with the work of one of the leading figures of the Soviet theatre in 1930–1950s, Andrey Mikhailovich Lobanov. He was a director, a teacher in GITIS, a chief director of the Ermolova Moscow Drama Theatre in 1944–1958. He was brought up by the Second Moscow Art Theatre Studio and worked as a director in R. Simonov Studio Theatre. He conquered theatrical Moscow with his legendary performance “Tanya” based on the play by A. Arbuzov at the Revolution Theatre (1938). The leading part was performed by the famous actress M. Babanova, Vs. Meyerhold’s student. In this performance, the main features of A. Lobanov directing-gift, typical for his future work, were revealed: subtle psychologism, lyrically inner manner, an absolute sense of truth and interest in documentary. In fact, Lobanov discovered a new theatre aesthetic in the era of Stalin’s art. On the background of general publicism and pathos, he stood for naturalness, attention to the hidden inner

А. П. Чехова, интересовала тонкая поэзия, импрессионизм. Однако он отдал дань и игровой театральности, парадоксу, эксцентрике. Именно в период гегемонии социалистического реализма на советской сцене Лобанов поставил спектакли «Бешеные деньги», «Старые друзья», «Спутники», во многом предопределившие театр следующего десятилетия, режиссерские поиски Г. Товстоногова, А. Эфроса, П. Фоменко. Его сценические открытия повлияли на формирование уникальной эстетики театра «Современник» и его неореалистический стиль.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Андрей Лобанов, режиссер, советский театр, сталинская эпоха, психологический театр.*

world of man. Anton Chekhov's artistic manner was close to him, he was interested in subtle poetry, impressionism. However, he also paid tribute to the playing theatricality, paradox and eccentricity. He directed such famous plays as "Easy money", "Old friends", "Satellites", etc. in the time of total social realism in art. His works largely predetermined the next decade's theatre, the director's search of G. Tovstonogov, A. Efros, P. Fomenko. His stage discoveries have influenced the rising of the "Sovremennik" Theatre aesthetics, its unique "neo-realism".

KEYWORDS: *Andrey Lobanov, director, Soviet theatre, the Stalin's era, the psychological theatre.*

Имя Андрея Михайловича Лобанова, одного из ведущих режиссеров советского театра 1930–1950-х гг., сейчас почти забыто. О нем помнят в основном историки отечественной сцены. А между тем с середины 40-х и в 50-е гг. XX в. Московский театр имени М. Н. Ермоловой под его руководством неожиданно стал центром театральной Москвы. Дело в том, что направленность его сценических поисков была необычна для того времени, более того – шла вразрез с его официальными постулатами. Этот период был недолгим, но невероятно интересным и многое предопределившим в искусстве следующего десятилетия.

После окончания войны во второй половине 1940-х гг. происходит ужесточение сталинского режима. Вместо победного ликования, чествования вернувшихся с войны фронтовиков, с 1947 г., на долгие 17 лет после окончания войны, День Победы 9 мая лишается статуса праздничного дня. Власти испугались победителей, глотнувших воздуха европейской свободы, обретенного ими бесстрашия, чувства собственного достоинства. Это могло стать угрозой советскому тоталитаризму. Поэтому «Сталин, как он уже делал это в 1936 году, нанес серию упреждающих ударов, призванных обеспечить ему полный идеологический контроль» [1, с. 185]. Вновь сгущается атмосфера страха, подозрительности, доноительства. Опускается так называемый железный занавес. Закручивается новый виток репрессий. Разворачиваются идеологические погромы. Начинается «охота на ведьм», а с выхода печально известного Постановления ЦК ВКП(б) (1946) – травля А. Ахматовой и М. Зощенко. Также с 1946 по 1948 г. массированным атакам подверглись С. Эйзенштейн, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский, А. Хачатурян, В. Шебалин и др. Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946) грубо нарушило

естественное развитие жизни театра, вызвало засилье конъюнктурной драматургии.

«Закрытое письмо ЦК ВКП(б) от 16 июля 1947 г. «О деле профессоров Ключевой и Роскина», в котором говорилось «о наличии среди некоторой части советской интеллигенции недостойных для наших людей низкопоклонства и раболепия перед иностранщиной и современной реакционной культурой буржуазного Запада» стало отправной точкой широкого идеологического похода против интеллигенции» [2, с. 685]. В 1947–1953 годах в литературе и искусстве развернулась кампания по борьбе с так называемыми безродными космополитами. В 1948 году был убит один из лидеров советского театра, руководитель ГОСЕТа, замечательный актер и режиссер С. Михоэлс. В 1949 году закрыт Камерный театр и, по сути, уничтожен А. Таиров. За «низкопоклонство, эстетство и формализм» из Ленинградского театра комедии будет изгнан Н. Акимов. В 1949 году в «Правде» появляется статья, памятная всем людям, связанным с искусством: «Об одной антипартийной группе критиков», носящая характер приговора, откровенного анти-семитского выпада.

В этом смысле цензурный, административный гнет со стороны контролирующих искусство органов не только не исчез, но приобрел гипертрофированные, изолированные формы. Неизменным оставался и стиль социалистического реализма, официально провозглашенный на Первом съезде советских писателей в 1934 г. Главным критерием оценки по-прежнему была жесткая идеологическая форматированность, лозунговость, доходчивость (ею подменялась истинная народность). Словом, идеология сталинского режима целиком определяла дух, стиль искусства послевоенной эпохи. Результатом такой культурной политики стало резкое снижение художественного уровня театрального искусства: «Сказалась долголетняя усталость материала. Разрушение русской театральной культуры, разрыв преемственности был очевиден, как очевидна была и прямая депрофессионализация» [3, с. 266]

И тем не менее в конце 1940-х гг. как бы из-под «глыб» официозного искусства постепенно начинает прорастать нечто иное. Поначалу казалось, что речь идет о «стилистических разногласиях». Потом стало понятно, что это – принципиальные расхождения с идеологией тоталитарного государства. Они касались главного: понимания взаимоотношений общества и человека, проблемы его внутреннего суверенитета, ценности и уникальности. Одним из тех, кто осмелился заявить об этой новой системе смыслов и художественных категорий стал Андрей Михайлович Лобанов, главный режиссер театра имени М. Н. Ермоловой. На этой сцене, обретенной под конец недолгой жизни, он смог последовательно и убедительно провести свою тихую эстетическую революцию.

Однако специально ни о какой революции он не думал, по духу своему был далек от всяческих радикальных настроений. Всегда чуждался любой шумихи, позы, жеста. И тем не менее открытая им новая театральная эстетика

исподволь отрицала принятое тогда (и, казалось, навек узаконенное) псевдомхатовское правдоподобие, ложногероическую риторику. Масштабному, пафосному искусству Лобанов, убежденный антимонументалист, враг всякой ортодоксии в театре, противопоставил в своих работах настоящую «ересь»: «неслыханную простоту», почти документальность, в которую «впал» безоглядно, да еще увлек за собой творческую молодежь и в своем театре, и в ГИТИСе, где тогда преподавал на режиссерском факультете.

В самом деле, в тот период, когда сцены московских театров внутри Садового кольца и за ним поражали монументальностью и зрелищностью, буквально ходуном ходили: двигались декорации, поворачивался круг, гремела музыка в унисон приподнятым актерским голосам, Лобанов выбрал иной путь, словно забыв о главном «тренде» времени. Постановочный размах сменил как бы на микроскоп. Поставил его перед глазами зрителя, что позволило разглядеть жизнь во всех ее подробностях, деталях, причудливых изгибах... Пренебрегая внешними эффектами, стремился к тончайшей внутренней кантилене на сцене, забытому плотному общению и красноречивым «зонам молчания». Недаром Юрий Завадский писал о нем, как о художнике корневом, «режиссере чистых кровей», вспоминал «о глубине и цельности его мироощущения, скрытом сильном темпераменте и удивительном чувстве современности» [4, с. 155].

Это чувство, как безошибочный камертон, перенастраивало всё и вся в его театре, подводило к сценическим открытиям. Именно поэтому каждая знаковая премьера воспринималась тогдашним подготовленным зрителем как откровение. Здесь ощущался прорыв к новой – «нетеатральной» театральности, к *живому* человеку на сцене – живому, а значит, сложному, противоречивому, парадоксальному, не соответствовавшему привычному соцреалистическому канону. В общем, в полной мере подтверждались слова его ученика и коллеги, знаменитого режиссера Андрея Гончарова: «Лобанов был ярчайшим представителем режиссуры, которая предполагает *человековедение*» [4, с. 270].

Вместе с тем творчество Андрея Лобанова оказалось как раз тем необходимым звеном в единой цепи российского театрального бытия, *мостиком*, что соединил предреволюционный психологический театр с театром второй половины XX в. в лице Г. А. Товстоногова (учителем которого он был в ГИТИСе), А. Гончарова, А. Эфроса, П. Фоменко... Поэтому режиссерский театр Лобанова был еще и преддверием, предчувствием сценических открытий будущего.

Впрочем, в начале пути Лобанов долгое время оказывался в тени своих более востребованных сверстников-режиссеров. Ведь им, в отличие от него, было дано ранее самоопределение, умение быстро занять свою нишу в искусстве – в искусстве 1930-х гг., еще не утратившем поразительное многообразие...

Так мгновенно, сходу узнавался режиссерский почерк, что в классике, что в советской пьесе, элегантно-комедийного Николая Акимова.

В его спектаклях запоминался постановочный блеск и остроумие, скрывавшее порой нечто опасное. Энергетика по-площадному грубоватых, зрелищных спектаклей Николая Охлопкова сбивала с ног, заставляла ощутить в его работах то тяжелый, нутряной запах земли, то приподнято-монументальный романтизм. Заражал простонародным юмором, выстраданной идейностью Алексей Попов. Пафос «ударных плавок» в его спектаклях значил ничуть не меньше, чем трагизм «несентиментального» Шекспира. Властно заставил говорить о себе разудалый балаган, пополам с «русской тоской» Алексея Дикого. Что-то безразмерное, неистовое чувствовалось и в его героической оде, и в поэтике «жесточкого романса».

А ведь в это время сам К. С. Станиславский репетировал «Мертвые души!» Вл. И. Немирович-Данченко вступал в пору своего режиссерского апогея. 1930 год будет отмечен его эпохальным «Воскресением». Одна за другой идут премьеры у Мейерхольда: «Последний решительный», «Список благодетелей». Немного позже – «Дама с камелиями». В новой манере, внешне сдержанной, но психологически сгущенной создаст А. Таиров свою о'ниловскую трилогию, вплотную подойдя к жесткой структурности «Оптимистической трагедии»...

Сейчас понятно, как трудно было в этом мощном профессиональном обществе обрести собственный голос. Еще труднее было его сохранить. И тем не менее работа начинающего режиссера Лобанова «Таланты и поклонники» 1931 г. была замечена, причем Ю. Юзовским, одним из ведущих критиков того времени, и поставлена в один ряд со спектаклем Мейерхольда «Доходное место». Естественно, критик даже не подозревал о том, какой долгий путь ученичества предшествовал столь яркому взлету, что в самом начале была студия актера Художественного театра А. Гейрота. Затем тайное стремление к режиссуре приведет Лобанова в 1921 г. в школу 2-й студии. Начинаящий режиссер присутствовал на занятиях Станиславского, Сахновского, Вахтангова, побывал в Шаляпинской студии и в студии Рубена Симонова, сотрудничал с Алексеем Диким, преподавал в студии Завадского...

Ю. Юзовский с его абсолютным слухом на настоящее сразу оценил негромкий голос дебютанта. В эпоху постановочной активности, концептуального радикализма молодой безвестный режиссер удивил его отважной безыскусностью, умением как-то исподволь создать на сцене живую, теплую и такую обаятельную жизнь. Много лет спустя, говоря о сути своей режиссерской работы, Лобанов со свойственной ему скромностью отметит, что сейчас режиссеры в основном работают как постановщики, а он, мол, занимается тем, что... соединяет людей на сцене.

Ему в отличие от именитого оппонента не нужны были ни маски, ни гротеск. Он брал другим. Сразу было понятно, что это очень «актерская» режиссура, тонкая и цепко наблюдательная. Она ищет контакт с современной жизнью не через пафос и патетику, а в обращении к простым, вечным чувствам. Отсюда и рождалась в его спектаклях особая сценическая материя – легкая и свободная от какой бы то ни было тенденциозности и банальности. Кто-то даже называл ее моцартианской.

А еще чувствовался интерес к человеку, всякому – разному, растворенному в скромной прозе жизни, в ее будничном течении, в неотражимых подробностях, сквозь которые слегка просвечивала поэзия. Уже здесь стали ощутимы юмор, близкий к чеховскому, и сострадание, скрытый горький подтекст и непредсказуемость. А в финале и вовсе проступало что-то чаплиновское.

Собственно, весь спектакль Лобанов вместе с главной героиней Сашенькой Негиной (ее играла сразу ставшая московской знаменитостью Ксения Тарасова) решал главный вопрос – стоит ли личное счастье карьеры, творчества. Решал, решал да и отбросил как сугубо для себя риторический. Равно как и поиск некоей сконструированной новаторской концепции. «Концепция спектакля лежит в зрительном зале», – не раз потом будет повторять А. Лобанов (это станет формулой и его ученика, Г. Товстоногова: «Профессия режиссера просто обязывает <...> нас быть представителем зрительного зала на сцене...» [5, с. 47]). А для начала он просто снял с образа Негиной привычный ореол жертвенности. Придал обаяния Великатову, одарил его настоящей любовью к Саше, в чем-то смешной и такой беззащитной, мятущейся. В этот момент в ее жизни все же побеждало сложное чувство к Великатову, а что будет дальше – непонятно... Во всяком случае в финале возникало любимое Лобановым многоточие...

Впрочем, удивительное дело: кажется, никто, кроме Юзовского, фамилию нового режиссера не запомнил тогда. Просто с восторгом называли спектакль и прибавляли: «В “симоновской студии”». Так будет и позже. Имя Лобанова еще несколько лет будет растворено в общем потоке театральных студий. К счастью для него (или к несчастью!), сам он был абсолютно лишен всяческих амбиций, театрального честолюбия. Невероятно, но факт – главным для него всю жизнь оставалось не авторство, а возможность самого высказывания, как сейчас бы сказали «месседж». Майя Туровская тонко подметит в нем эту, своего рода «профнепригодность»: «Станным образом режиссер милостью божьей (написание 1981 г. – Е. С.) был лишен “театрообразующего инстинкта”» [6, с. 345].

И теперь и позже, будучи уже руководителем театра, Лобанов не перестанет удивлять окружающих – сотрудников, актеров – полным безразличием к престижу, имиджу, как собственному, так и театра. Будет всячески уклоняться от любой организации успеха, тесного знакомства с нужными людьми – театральными критиками, влиятельными поклонниками. Кто-то заподозрит в этом потаенную гордость и упрекнет в старорежимном «чистоплутстве». Кто-то – в недалекости. И лишь немногим, самым близким чуть вальяжная ленца, несуетность этого крупного человека, его благородство и даже болезненная застенчивость (!) в сочетании с непреклонностью напомнит чем-то Пьера Безухова, или – Пиквика.

Эта свобода от жажды самоутверждения позволяла ему прожить творческую жизнь в своем духе, никому ничего не доказывая. И доверяться лишь

собственной безошибочной интуиции в выборе личного предназначения, места в искусстве. Это место оказалось... на обочине. На достойной хорошей обочине. В стороне от «главного тракта» 1930–1950-х гг., «в глухой провинции у моря», уж «если выпало в Империи родиться» – как потом точно сформулирует поэт.

Согласно этому выбору он так и прожил всю жизнь по принципу «Не был. Не состоял. Не участвовал». Революционной темой специально не занимался. «Датских» спектаклей не ставил даже в статусе главного режиссера. На важных собраниях не выступал. Никого не клеймил, не разоблачал. Правда, и в особой чести у властей не ходил. Она признавала его лишь как профессионала – не более. В общем, как потом вспоминали коллеги, он всегда был «плохим хозяином своей судьбы», с одной стороны. А с другой – может, именно в этом был секрет его обаяния, неотделимого от этой вечной «неудачливой удачливости». И того, что он сумел сохранить свое видение театра, свою индивидуальность несмотря ни на что. Ни на обстоятельства, ни на время послереволюционной мясорубки и самых лютых сталинских лет...

Если же вернуться к истокам его режиссерской деятельности, в начало 1930-х, то становится ясно, что до настоящего признания еще очень далеко... Тем более что «в поисках гармонии» (так называется одна из самых интересных о нем статей критика А. Мацкина) Лобанов будет периодически впадать в крайности: то в творческое оцепенение, то в чуждые его художественному дару блуждания.

Так, например, только из полемического задора и молодого духа «вопрекизма» пойдет за чем-то в сторону вульгарного социологизма, к тому времени уже давно «отработанного» в театре. В 1934 году в таком духе поставит очень задиристый, сатирически нелепый «Вишневый сад» в Студии Р. Симонова. В спектакле, понятное дело, от «сада» не осталось ни «цветочка»: ни от «печальной поэзии утрат», ни от «поэзии надежды, полной неизъяснимых предчувствий» [7, с. 253]. Враг сценических банальностей, засилья псевдопсихологизма, он не рассчитал, очевидно, энергию своего отрицания в этот раз...

А впрочем, иной неуспех важнее удачи. Он еще больше укрепит режиссера в правильности выбранного прежде пути. Не будь этого досадного «зигзага» с «Садом», не возник бы, наверное, в 1938 г. в Театре Революции и легендарный спектакль Лобанова «Таня» по пьесе начинающего тогда драматурга А. Арбузова со знаменитой М. Бабановой.

«...Я со школьных лет помню начало “Тани”, – писала Майя Туровская, – это удивительное ощущение «легкого дыхания», какого-то новогоднего счастливого ожидания, которое вносила Бабанова в тесное пространство сцены, придвинутое к зрителю светящимися панно художника Варпеха. Как будто оттуда, где помещались непрезентабельные кулисы Театра Революции, летел ей вслед тот праздничный, веселый снег, который и вправду хочется глотать, «как мороженое».

Таня входила с лыжами, в белой пушистой шапочке, которая стала сразу мечтой всех москвичек, скидывала шубку, легко кружилась, напевая под радио первые попавшиеся, вполне прозаические слова:

Все готово,

Где же Герман?» [6, с. 234].

В памяти нескольких поколений зрителей спектакль остался как абсолютное Чудо. Много лет он вызывал в зале щемящее, интимное воспоминание о чем-то самом дорогом. Можно предположить, что в нем любили... отзвук прежней жизни. Понятие Дома, уюта, спасительной укорененности человека в традиционном быте, забытый уже тип взаимоотношений мужчины и женщины...

Словом, все линии, темы и, конечно, роль Тани в исполнении М. Бабановой сложились здесь в какой-то уникальный сценический пасьянс. И это определило творческое долголетие спектакля. На фоне масштабных производственных пьес, счастье героев которых состояло в том, чтобы «капелью литься с массажи», «“Таня” прозвучала как своего рода откровение, хрупкий, подчеркнута негромкий вызов эпохе» [8, с. 120].

Главная героиня спектакля, как ее называли, советская Нора, сама о том не задумываясь, негромко, но стойко отстаивала право на индивидуальное, неформатированное счастье, на свою систему ценностей; «...на сцене была огромная, неисчерпаемая область детских, отроческих, юношеских чувств – той “невинной” любви, вечное тяготение к которой удостоверено мифом об Адаме и Еве и о потерянном рае. Этот потерянный рай, как никто, могла реализовывать на сцене Мария Ивановна Бабанова» [6, с. 242].

И добавим – Лобанов.

Правда, его «потерянный рай» несколько шире. Это была... утраченная жизнь, еще не тронутая распадом революции, гражданской войны и соц-строительством. И конечно, – дореволюционный московский быт, дорогой мир русской христианской культуры, что исчез навсегда. Лобанов сам был частью этой культуры. И в большинстве его спектаклей она так или иначе присутствовала, просвечивала сквозь современный сюжет, современных героев, даже если они говорили о какой-то загадочной «драге» и ехали на ее испытания.

Так и в восприятии закадычных друзей юности, с которыми он пройдет всю жизнь, – О. Абдулова, М. Астангова и Р. Симонова, – он навсегда останется интеллигентным юношей из хорошей московской семьи с Волхонки, жившей как раз напротив храма Христа Спасителя. Гимназистом, затем студентом Московского университета. Большую часть жизни он проживет потом в старой родительской квартире «со сводчатыми потолками, со старой собакой, со старухой няней, которая осталась жить при доме» и с которой возникал у него полный душевный лад, смех, шутки. Читать дома вслух Чехова, Бунина будет его всегдашним любимым занятием. Как-то глядя из окна этой квартиры на застроенный дровяными сараями двор, вздохнет коротко о цветущем здесь когда-то прекрасном вырубленном саде.

Что же касалось до настоящего, то при всей его зримой, грубой убедительности Лобанов, как мало кто, воспринимал его «“постоянным непостоянством”, которое и держится потому, что “постоянное” и “непостоянное” здесь тесно взаимосвязаны, переплетены, создавая своего рода неустойчивое равновесие» [9, с. 221].

Ему вообще была близка чеховская любовь к быту, особому, поэтически преображенному. В спектаклях часто возникал уклончивый сдержанный лиризм. Вообще «по духу, по образу поведения, по независимости взгляда, по мягкости, хорошо уживающейся с непреклонностью... по изяществу таланта и его пластичности – они натуры родственные» [8, с. 211]. Горький парадокс состоит в том, что Лобанову не удалось за всю жизнь поставить Чехова (остались лишь тонкие, глубокие записи репетиций неосуществленного спектакля «Дядя Ваня»). Но, кажется, именно Чехов во многом определяет его пристрастие к воплощению скрытых душевных движений, их неустойчивому равновесию и светотени.

Понятно, что время, на которое пришлась его жизнь, не располагало к особым откровенностям, дневниковым записям. Поэтому требуется провести настоящее журналистское расследование, чтобы проникнуть в тайный мир его души, спрятанный от посторонних, разобраться в сущности человека, внешне замкнутого, всю жизнь как бы застегнутого на все пуговицы, и лишь изредка обнаруживающего себя то фразой о русском дворянстве, то цитатой из Священного Писания (и это в сталинские-то годы!). А то вдруг в письме – почти стоном души: « Скоро день моих именин. А помните дачу, маму, ужин на террасе... ». Словом, многое в творчестве Лобанова будет определяться этой внутренней трагической раздвоенностью, положением человека в полном смысле слова – «между двух миров».

Эти поиски «утраченного времени», утраченного *сложного человека* назовут потом в творчестве Лобанова взятым курсом на психологическую драму. Со времени постановки «Тани» он будет изменять ему все реже и реже. И все настойчивее станет подходить к воплощению на сцене самого трудного и для него единственно необходимого *феномена жизни* в ее подвижности, текучести, полутонах и оттенках, в житейских подробностях, наконец.

При этом Лобанов, конечно, понимал, что его сценический импрессионизм сам по себе очень уязвим, непрочен. И должен на что-то опираться. Спектакль о жизни «в форме самой жизни» тоже требует формы. Да еще какой! Изощренной и выверенной.

Собственно, в процессе поисков этой формы и будут происходить основные трения с исполнительницей главной роли М. Бабановой. Это, кстати, случалось и раньше. Так, при встрече с А. Диким на репетиции пьесы А. Файко «Человек с портфелем» Бабанова выскажется однозначно: «Требования режиссуры – полная отдача себя во власть бесконтрольных эмоций и игнорирование внешнего рисунка – вызывали во мне бешеный протест» [10, с.152–153]. (Дело осложнялось еще и тем, что Бабанова, как известно, ко всем режиссерам своего «постмейерхольдовского» периода

предъявляла только одну претензию – почему они не Мейерхольды!) Даже весьма уважаемый актрисой А. Д. Попов не преминул заметить: «Бабанова в жизни была очень нервна, производила впечатление человека “колючего”, нелегкого в общении» [11, с. 198–199].

В отношении же «Тани» причина этого взаимного непонимания была, конечно, в разном видении этой формы, характере образности.

Для «мейерхольдовки» Бабановой идеалом навсегда останется жесткая «простроенность» партитуры роли Мастером, как и всего спектакля в целом. А для Лобанова это могло быть только преддверием основного этапа работы. Смыслом же всех его усилий было найти главное в спектакле – его «воздух», приблизиться к чему-то, что не имеет и названия – к метафизике любви, метафизике самой жизни. Все это не шло для него ни в какое сравнение с самыми эффектными постановочными ходами и должно было возникнуть исподволь.

Бабанова искала прежде всего «танец роли», графический рисунок, спрашивала, сколько шагов ей сделать в той или иной сцене. Обижалась на его вялые ответы: «Делайте, сколько хотите». Лобанов же терпеливо и смиренно ждал другого – обретения ею точного самочувствия на сцене, рождения уникальной женской сущности, столь же вечной, сколько и подвластной времени.

Она же воспринимала его уклончивость как отсутствие профессионализма («от художника надо требовать определенности мысли и формы. Я всегда страдаю от неопределенности разрешения сценической задачи» [6, с. 233]). А он, как теперь становится ясно, осторожно помогал ей перейти в какое-то новое качество (актрисе и режиссеру на момент репетиций было по 38 лет), освободиться от накопившихся к тому времени очаровательных «бабановских» сценических приемов, подходящих для Джульетты и для Дианы де Бельфлор, но никак – для Тани Рябининой.

И вообще Лобанов всю творческую жизнь четко разделял сентиментальность и лиричность, подсказывал актерам, впадающим в пафос, завывающим тон, и косвенно – Бабановой, что в жизни люди так не «поют», что нужны паузы, микширование звука, проглатывание целых фраз. Словом, совершенно новый тип интонирования. Свою позицию в шутку называл «почвенничеством» и очень просил актеров помнить, что их герои – члены профсоюза (мол, люди нового времени, строители социализма).

Сейчас в этом слышится ирония. И может, у Лобанова она тоже была. Но прежде всего он хотел донести до актеров то, что настоящая лирика в чистом виде – не живет, быстро себя исчерпывает, становится нарочитой и монотонной. И прозвучать в полную силу она может только на контрапункте с чем-то сниженным, житейским. Актеры вспоминали потом, как долго, тщательно ставил он массовые бытовые сцены, удивлявшие и смешившие зрителей своей точной узнаваемостью. Но именно на их фоне, как чувствовал это режиссер, пронзительный лирический дар Бабановой был особенно неотразим.

Будущий шедевр рождался в полном смысле «на крови». Более мучительные для Лобанова взаимоотношения на репетициях трудно себе представить. Нужно учитывать и то, что на стороне актрисы был и драматург. Незадолго до премьеры вышла их совместная статья (что очень в духе загадочного сталинского времени!), в которой Бабанова и Арбузов довольно жестко оценивали степень понимания пьесы режиссером и предъявляли к нему немалые претензии [12, с.3]. Казалось бы, интимный творческий процесс и... такая откровенная беззастенчивая публичность! Впрочем, очевидно, отзвуки митинговой стихии еще долго жили в послереволюционном сознании многих людей...

Однако, несмотря ни на что, постепенно вырастала многослойная структура спектакля, в которую хотелось вслушиваться, вглядываться как в полноту и многоголосье самой жизни, что, собственно, и определило секрет поразительного долголетия спектакля. Но тут важно и другое. Настоящий Лобанов рождается именно с арбузовской «Тани». Вместе с ней он войдет в историю театра, станет поэтом, сценическим летописцем своего времени, не тревожась, кстати, о том, что актриса затмила его своим успехом.

Но и для Марии Бабановой это будет особая роль. Ведь именно «Таню» полюбил массовый зритель. Не говоря уже о том, что на протяжении полутора десятков лет эта роль «кормила» и актрису, и театр. При этом парадокс (!): о Бабановой до конца ее жизни будут вспоминать как об актрисе Мейерхольда...

Впрочем, для Лобанова после Театра Революции начнется новый этап. Знаменитый мхатовский актер и по совместительству режиссер Театра имени М. Н. Ермоловой Н. П. Хмелев пригласит его в 1939 г. в свой коллектив художественным руководителем. Этот небольшой театр в бывшем Пассаже покажется ему живым, симпатичным, с неизжитым еще экспериментальным духом. И в труппе уже будут заметны яркие индивидуальности – С. Гущанский, Вс. Якут, Лекарев, Кириллова. Спектакль «Время и семья Конвей» по Дж. Пристли станет его многообещающим дебютом на этой сцене. В 1946 году он и возглавит ее после скоропостижной смерти Н. П. Хмелева.

А дальше произойдет самое поразительное: достаточно скромный коллектив быстро окажется в центре внимания и профессионалов, и театралов. Взлет театра под руководством Лобанова будет почти вертикальным. Такой неожиданной предстанет репертуарная и художественная программа в целом. Правда, для прелюдии в 1946 г. он предложит, казалось бы, игранные-переигранные «Бешеные деньги» Островского (любимого, кстати, драматурга, девять пьес которого он поставит в разное время).

Его интуиция подсказала безошибочный ход – требовалось хотя бы на время отойти как можно дальше от современности – к яркой зрелищности, к стремительности действия, к поражающей эlegantности актеров и всего сценического антуража в целом (художник В. Дмитриев). И все это – на фоне массового обнищания, карточек и жизни впроголодь.

Страна лежала в руинах, а на сцене был праздник! Лобанов поставил спектакль «с искрой, с блеском, с той легкостью, немного беспечной, мы чуть не сказали – французской, чуть не сказали – фривольной, по поводу которой иные ревнители Островского могут сделать большие глаза» [13, с. 290]. Словом, Лобанов с его всегдашним умением почувствовать нерв окружающей жизни, чутко уловил усталость от военной темы, инстинктивное стремление публики к красоте, радости жизни. Он и Островского избавил от «рабочего существования», привычных сатирических штампов на сцене, традиционной нравоучительности.

Впрочем, эта линия игровой театральности, подчеркнутого парадокса не станет для Лобанова основной. Как и еще одно увлечение – трагикомедия. Хотя, как отметит Г. Товстоногов, его благодарный ученик, именно А. Лобанов, с его объемным восприятием жизни, интересом к жанровому многообразию ощутит тогда трагикомедию как по-настоящему современный жанр. И – вернет его на сцену. Для советского театра послевоенного времени, заново осваивающего насильственно порушенные традиции, это станет прорывом.

Однако миссия Лобанова в послевоенном театре все же будет иная. При всем разнообразии жанровых, драматургических поисков (а ему как главному режиссеру необходимо было формировать полноценную, разнообразную афишу) он будет сосредоточен на главном – поиске новых имен, новых тем и героев. Приведет в театр современных писателей и драматургов, близких его художественной природе и стилистике, пониманию современного мира и человека. Еще раньше на сцену Московского театра юного зрителя он позовет Л. Кассиля, в Театре Революции встретится с Г. Паустовским. А в Театре Ермоловой откроет Л. Малюгина, В. Панову. Дважды поставит на сцене произведения только начинающего тогда в 1950-х гг. Ю. Трифонова, и это почти за 20 лет до Ю. Любимова. Лобанова поразит тогда точность трифоновского «социального историзма» [14, с. 5], с «жестким антиромантизмом» [14, с. 6], густота и плотность его письма. Близко и понятно окажется ему противопоставление писателем людей инерции, быта людям духа с их вечной тоской по смыслу жизни. И конечно, близка будет сама поэтика Трифонова – поэтика умолчаний, недоговоренностей, сложных подтекстов. Как и открытый им механизм преобразования прозы жизни в поэзию и обратно. . . .

В итоге Лобанов обретет «свой круг» авторов, будет гордиться открытыми именами. Впрочем, польза здесь будет обоюдная. Принципиально новый материал подталкивал к поиску новых решений, иной органики на сцене – уже без обычного для театра того времени раскрашивания и утяжеления, без опостылевших котурн и «шиллеровской» экспрессии. При внешней мягкости Лобанов направлял театр сильной волей, пробивался медленно, но неуклонно к новой театральной эстетике, к стати «во многом предвосхитившей эстетику современной актерской игры» (А. Гончаров) [4, с. 273], что обозначат потом как «неореализм» и будут

обнаруживать и в спектаклях раннего «Современника», и в работах учеников и последователей. Неслучайно «режиссером из будущего» назовет его Г. Товстоногов и подчеркнет, что он всегда минимум на 10 лет опережал время. В этой точной характеристике есть, однако, и горечь, намек на одиночество Лобанова. Удивительно прозорливо он видел перспективы в искусстве, но в настоящем так трудно обретал единомышленников.

Возможно, этому «способствовало» его немногословие. Он вообще не склонен был теоретизировать, делать какие-то программные заявления. Самые пронизательные из современников писали о том, что его новаторство было особого рода: «В нем... был подкупающий покой, естественная негромкость, никакого намека на сенсацию, обычно сопровождающую ломку форм в искусстве... У него перемены, какими бы они не были дерзкими, казались само собой разумеющимися, потому что шли от самой сути первоисточника, без затейливости и орнамента...» [8, с. 215].

Одним из первых он увидел возможности крупного плана в сценическом искусстве. Портретирование станет его настоящей страстью. Чем дальше, тем больше он будет пристальнее вглядываться в человека, любить его за неповторимость, странность, необычный алгоритм поведения. Поэтому и сам процесс репетиций, неспешный и вдумчивый, станет для него единственным смыслом существования. Актеры потом будут вспоминать необычность совместной с ним работы: его неожиданные знаменитые «уходы в себя» среди разбираемой сцены, долгие паузы, невидящий взгляд как бы из глубин сознания. То, как мгновенно после бурных, завораживающих репетиций, когда, казалось, исчезали все барьеры в общении, он «закрывался», погружался в привычное «публичное одиночество». И то, как при малейшем намеке на фальшь и искусственность он мог запросто вернуть всех «за стол», начать все заново даже накануне премьеры. Вынимал из кармана толстый карандаш и, застенчиво улыбаясь, обращался к исполнителям: «Давайте прочитаем?» Пьесу... Именно это «глубокое бурение» придавало многим его спектаклям удивительную сбалансированность, взвешенность, помогало обрести внутреннюю гармонию, изящество композиции.

Внутренняя решимость к обновлению сценического языка поведет Лобанова по восходящей: от незатейливых, но таких, живых, естественных «Старых друзей» Л. Малюгина (за которых он, к изумлению многих, получит Сталинскую премию, правда, второй степени) к знаменитым «Спутникам» по роману Веры Пановой (к этому материалу через два десятилетия обратится Петр Фоменко и сделает на его основе великолепный четырехсерийный черно-белый фильм «На всю оставшуюся жизнь»).

Еще только проступали очертания «лейтенантской прозы», «окопной правды», а Лобанов на сцене сумеет приблизиться к новой, почти документальной манере в осмыслении человека на войне, поставит спектакль о ее непарадной и малоизвестной стороне. В центре внимания окажутся будни санитарного поезда в трагических фронтовых реалиях. Кровь, муки, бинты, ампутации...

Лобанову очень близка окажется проза Пановой – «чистая и суровая, правдивая и поэтичная» [15, с. 825], с резкими оценками и тщательно скрываемой человечностью. И ее манера: самое важное – проговаривать как бы невзначай, вполголоса. Он любил этот спрятанный прием, суховатую лапидарность, добивался от актеров и художника В. Дмитриева скрупулезной точности, острого чувства правды, что создавало у зрителей поразительный «эффект присутствия». На сцене в деталях, психологических подробностях возникала «коммунальная» жизнь маленького коллектива, зажатая в пространстве крошечных тамбуров и купе. На фоне почти натуралистических сцен страданий эта жизнь текла по своим «мирным» законам с романами, ссорами, драмами. Тут его фантазия была неистощима на придумки, актерские приспособления, парадоксальные ходы. И постепенно, но так отчетливо и убедительно проступала в спектакле очень важная для Лобанова христианская тема. Она была главной для каждого из участников этой «битвы за жизнь»: обретение через потери, открытие смысла существования через страдания. Заурядный, потерянный от бездомности, разрываемый тоской и страхом, человек неожиданно открывал в себе какой-то удивительный источник силы, прорывался к себе самому, свободному от страхов, всех идеологических догм и стереотипов. Вместе с актерами Лобанов исподволь подходил к очень тонкой, деликатной материи. Он открывал зрителям то главное, ради чего, собственно, написала Панова свой роман и ради чего он ставил спектакль. Это была *скрытая теплота патриотизма*.

«Спутников» отличала удивительная чистота приема, вкуса, математически выверенная партитура. Здесь «не было ничего лишнего, ни одного ненужного движения, ни одной зряшной краски...» [8, с. 215]. В итоге спектакль, несмотря на подчеркнутый аскетизм, принципиальную неэффективность, обретет по-настоящему программный характер в театре и творчестве Лобанова. И станет, по сути, его творческим манифестом, правда, «расшифрованным уже другими и в другое время» [6, с. 352].

Собственно, этот спектакль станет высшей точкой творческого существования Лобанова в Театре имени Ермоловой. Затем он поставит еще много удачных спектаклей. Возникнут и «Невольницы» Островского, и «Дачники» Горького, и очень любопытный спектакль, давший начало целому «радионаправлению» – «Клуб знаменитых капитанов» В. Крепса и К. Минца. Зрители будут по-прежнему любить и почитать этот театр, воспринимать его спектакли как события. Но, к сожалению, такой законченности и определенности эстетического высказывания, какими были наделены «Спутники», уже не случится.

Лишь годы спустя отчасти будет оценен вклад Лобанова в развитие советской режиссуры, смысл его стилистических открытий, в том числе особая «подробность существования на сцене живого, мыслящего, действующего человека» [4, с. 273]. И умение передать на сцене текучесть, подвижность душевной жизни. И новая система интонирования: «неправильная»,

как бы спонтанная, «тихая речь». И уникальный дар воплощения на сцене негромкой поэзии жизни, растворенной в обыденности.

Последние годы жизни в театре будут для Лобанова трагичны. Как и многие режиссеры-ровесники, он «попадет под колесо истории». Период так называемой оттепели лично для него окажется резким похолоданием. Между ним, актерами и временем возникли непреодолимые разногласия. Причин тому много. Но была одна – главная. Возникло ощущение, что та миссия, с которой он пришел в русский советский театр, выполнена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волков С. История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына. М.: Эксмо, 2008. – 352 с.
2. Сахаров А. Н., Бокханов А. Н., Шестков В. А. История России с древнейших времен до наших дней. М.: Проспект, 2010. – 768 с.
3. Соловьева И. Н. Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Сборник театральные течения. М.: ГИТИС, 1998. – 344 с.
4. Андрей Михайлович Лобанов: Сборник. Документы, статьи, воспоминания. Сост., вступ. ст. и примеч. Г. Зориной. М.: Искусство, 1980. – 404 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2-х книгах. Книга 2. Статьи. Записи репетиций. Сост. Ю. С. Рыбаков. Л.: Искусство, 1980. – 311 с.
6. Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. М.: Искусство. 1981. – 351 с.
7. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. – 521 с.
8. Мацкин А. П. Театр моих современников. М.: Искусство, 1987. – 383 с.
9. Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002. – 464 с.
10. Бабанова М. И. Работа над пьесой // Московский Театр Революции. 1922–1932: Сборник статей. М.: Изд. Мособлсполкома, 1933. – 321с.
11. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: Всерос. театр. о-во, 1963. – 311 с.
12. Спор о Тане // Советское искусство. 1939. 27 апреля.
13. Юзовский Ю. О театре и драме. М.: Искусство, 1982. – 478 с.

REFERENCES

1. Volkov S. *Istoriya russkoj kultury XX veka ot Lva Tolstogo do Aleksandra Solzhenitsyna* [History of Russian culture of the twentieth century from Leo Tolstoy to Alexander Solzhenitsyn]. Moscow: Eksmo Publ., 2008. 325 p.
2. Sakharov A. N., Bokhanov A. N., Shestkov V. A. *Istoriya Rossii s drevnejshih vremen do nashih dnei* [The history of Russia from ancient times to the present day; ed. Sakharov A. N.]. Moscow: Prospect Publ., 2010. 768 p.
3. Solovyova I. N. *Teatr 1929–1953 i socialisticheskij realizm* [Theatre 1929–1953 and socialist realism]. In: Collection Theatrical currents. Moscow: GITIS Publ., 1998. 344 p.
4. *Andrej Mibajlovich Lobanov: Sbornik. Dokumenty, stat'i, vospominaniya. Sost., vstup. st. i prmech. G. Zorinoj* [Andrey Lobanov. Collection. Documents, articles, memories. Comp., of kintr. art. and note by G. Zorina]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1980.
5. *Tovstonogov G. A. Zerkalo sceny. V 2-h knigah. Kniga 2. Stat'i. Zapisi repeticij. Sost. Yu. S. Rybakov* [Mirror of the stage. In 2 books. Book 2. Articles. Recordings of rehearsals. Comp. Yu. S. Rybakov]. Leningrad: Art Publ., 1980. 311 p.
6. *Turovskaya M. Babanova: Legenda i biografija* [Babanova: Legend and biography]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. 351 p.
7. *Zingerman B. I. Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theatre and its world significance]. Moscow: Nauka Publ., 1988. 521p.
8. *Matskin A. Teatr moih sovremennikov* [Theatre of my contemporaries]. Moscow: Iskusstvo Publ. 1987. 383 p.

14. Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. – 296 с.
15. Фадеев А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М.: Советский писатель, 1957. – 984 с.
9. Sinyavsky A. D. *Osnovy sovetskoj civilizacii* [Fundamentals of Soviet civilization]. Moscow: Agraf Publ., 2002, 464 p.
10. Babanova M. I. *Rabota nad pjesoj* [Work on the play]. In: *Moskovskij Teatr Revolyucii. 1922–1932: Sbornik statej* [Moscow Theatre Of The Revolution. 1922–1932. Collection of articles]. Moscow: Ed. Moscow region Executive Committee, 1933. 321 p.
11. Popov A. D. *Vospominaniya i razmysbleniya o teatre* [Memoirs and reflections on the theatre]. Moscow: VTO Publ., 1963. 311 p.
12. Spor o Tane [*The argument about Tanya*]. In: *Soviet art*, 1939, April 27.
13. Yuzovsky Y. *O teatre i drame* [About theatre and drama]. Moscow: Iskustvo Publ., 1982. 47 p.
14. Ivanova N. B. *Proza Yuriya Trifonova* [Prose of Yuri Trifonov]. Moscow: Sovetskij pisatel Publ., 1984. 296 p.
15. Fadeev A. *Za tridcat let. Izbrannye statji, rechi i pisma o literature i iskusstve* [In thirty years. Selected articles, speeches and letters about literature and art]. Moscow: Sovetskij pisatel Publ., 1957. 984 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сизенко Елена Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: elena_sizenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2182-7464

Сизенко Е. Е. «Негромкий вызов эпохе». К 120-летию со дня рождения А. М. Лобанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 159–174.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-159-174

ABOUT THE AUTHOR

Elena Sizenko – PhD in Arts, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: elena_sizenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2182-7464

Sizenko E. E. “A quiet challenge to the epoch”. To the 120th anniversary of the birth of A. M. Lobanov. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 159–174.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-159-174

А. А. БАЕВА

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

ALLA BAEVA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

175

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБЕРТОНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. КАРЕТНИКОВА: МУЗЫКА ФИЛЬМА «ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ»

CINEMATOGRAPHIC OVERTONES IN THE WORKS OF NICOLAY KARETNIKOV: MUSIC FOR THE FILM “THE LEGEND OF TILL ULLENSPIEGEL”

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена некоторым аспектам взаимодействия музыкального и изобразительного планов в пространстве фильма. На примере советской ленты «Легенда о Тиле» (режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, композитор Николай Каретников), отразившей характерные тенденции отечественного киноискусства последних десятилетий XX в., затрагиваются вопросы интерпретации романа Шарля де Костера создателями картины. Отношения между музыкой и кино складываются не только на основе выработанного кинематографом канона существования музыки «в кадре» и «за кадром». В творчестве крупнейших мастеров XX столетия она нередко приобретает относительно самостоятельный статус. Такова киномузыка Николая Каретникова (1930–1994), 90-летию которого посвящена эта статья. Музыка для кино занимает значительное место в творческом наследии композитора и тесно связана с остальными сферами его искусства – симфоническими и вокальными произведениями, балетами и операми. В ней претворяется его собственная эстетическая, художническая позиция, его авторское миропонимание. В данной статье главное внимание уделено музыке Каретникова как целостному художественному компоненту фильма Алова и Наумова. Рассмотрены принципы подхода композитора к воплощению сюжета, особенности образного содержания музыки, драматургии и композиции «Легенды о Тиле».

ABSTRACT

The article is dedicated to some aspects of the interaction between music and art plans in the structure of the film. The Soviet film “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)” (directed by A. Alov, V. Naumov, music by N. Karetnikov) reflected the key trends in the national cinema of the last decades of the 20th century. The author raises some questions of De Coster’s novel interpretation made by the creators of the film. The relationship between music and film is not only based on the set pattern of music on-screen and off-screen existence. It often acquires a relatively independent status in the works of the greatest masters of the 20th century. The music in N. Karetnikov’s (1930-1994) film is of that kind. This article is dedicated to his 90th anniversary. Film music deserves a significant place in the composer’s creative heritage and is closely connected with other spheres of his art – symphonic and vocal works, ballets and operas. It embodies his own aesthetic and artistic position, the worldview. The main attention in this article is paid to N. Karetnikov’s music as an integral art component of the film. It deals with the principles of the composer’s approach to the embodiment of the plot, the features of the music metaphorical content, dramaturgy and composition of “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)”.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Легенда о Тиле», Николай Каретников, музыка фильма, интерпретация, композиция, кинодраматургия.

KEYWORDS: “The Legend of Till Ullenspiegel (Legenda o Tile)”, Nikolay Karetnikov, film music, interpretation, composition, screenwriting.

Музыка и кино. Их отношения складываются не только на основе выработанного кинематографом канона существования музыки «в кадре» и «за кадром», равно как и создаваемая композиторами музыка не всегда остается в рамках заказа-выполнения. В творчестве крупнейших мастеров XX столетия она нередко приобретает самостоятельный статус. Такова киномузыка Николая Каретникова, 90-летие которого отмечается в этом году. В его музыке выражена собственная уникальная эстетическая позиция и самобытное художественное миропонимание. Занимая значительное место в творческом наследии композитора, она оказывается тесно связанной с остальными сферами его искусства, будь то вокальная или симфоническая музыка, балет или опера, порой же становится стимулом к их созданию.

Работа в кино продолжалась практически на протяжении всего творческого пути Каретникова. Назовем, прежде всего, музыку к фильмам А. Алова и В. Наумова, сотрудничество с которыми началось на рубеже 1950–1960-х гг. («Ветер», «Мир входящему») и неоднократно возобновлялось в последующие десятилетия («Скверный анекдот», «Бег», «Легенда о Тиле»). Признавая ту роль, которую режиссеры сыграли в его профессиональной деятельности, композитор вместе с тем замечал, что работать с ними было трудно. Их диалог нередко обострялся, приобретал конфликтный характер, в особенности при создании «Легенды о Тиле», решение которой складывалось с «подачи» и вместе с тем в противовес картине А. Алова и В. Наумова. К сочинению музыки для фильма Каретников приступил, уже имея собственную точку зрения на роман Шарля де Костера. «Я читал эту книгу много раз и довольно рано задумался над тем, чтобы написать что-нибудь на ее основе», – говорил композитор в одном из интервью и при этом подчеркивал: «В итоге режиссеры снимали своего Уленшпигеля, я писал своего» [1, с. 120]¹. Заметим, однако, как только композитор, вступая на другую территорию, начинает экстраполировать собственные музыкальные идеи в иную сферу искусства, перед ним

неизбежно встает проблема совмещения «своего» и «чужого» и в концептуальном, и стилеобразующем планах. Каретников вспоминал: «От музыки режиссеры требовали следующее: она должна быть простой, народной, архаичной, походить на Баха и при всем этом быть шлягером. . . Лишь постепенно выяснилось, что А. Алову и В. Наумову было необходимо то, что стало модным в момент создания ленты (70-е гг.), а именно: Вивальди и итальянский XVIII в. Отсюда возник острый конфликт между мной и режиссерами» [2, с. 98]. Тем не менее, замечал композитор, «работа над фильмом оказалась

¹ Желание композитора, по его словам, работать над романом вне кинематографа побудило его к созданию оригинальной музыкально-драматургической концепции оперы. Фильм вышел на экраны в 1976 г.; в 1985 г. закончен оперный опус «Тиль».

все же полезной». Она способствовала определению собственных художественно-стилевых координат будущей масштабной музыкально-сценической композиции, обусловив выбор исходных ориентиров оперы «Тиль»².

Обратимся к фильму «Легенда о Тиле» и его музыкальной составляющей. В рамках небольшой статьи, не позволяющей прибегнуть к детальному, всестороннему анализу обеих художественных структур, затронем лишь некоторые их аспекты.

Прочерчивание сквозных линий в четырехсерийной картине Алова и Наумова (в телевизионной версии – пятисерийной) с ее многочисленными повторами, бесконечными «остановленными мгновениями», рождающими широкий круг культурно-исторических ассоциаций, довольно трудно³. Осмысливая роман Костера в ключе притчи с аллюзиями на современность, режиссеры акцентируют значимость внесюжетного ряда фильма. Композиция «Легенды о Тиле» собирается из разнородных блоков – исторических фрагментов, снов, видений, воспоминаний героев Костера. Перипетии их судеб, воплощаемые режиссерами, достаточно условны. Они вечны и повторяемы – в любой стране и любой эпохе. Фландрия второй половины XVI в., эпоха Филиппа II и принца Оранского становится для Алова и Наумова в известном смысле маскарадным облачением, быть может, наиболее подходящим для истории человеческой жизни вообще. Неоднократно в окно, изукрашенное витражными стеклами, всматривается Неле, будто сошедшая с полотен фламандских мастеров. Пристально, долго она вглядывается в «колодец памяти» – в мир детства с далекими, едва различимыми фигурками Тиля, Ламме, в манящий иллюзорный мир счастья, запечатленный в живописной картинке замка на берегу застывшего озера с катающимися словно в полусне дамами и кавалерами, с шутком, купающимся в проруби. Вспоминая прошлое, героиня размышляет о настоящем. А в бесконечном хороводе, отражаясь в зеркальной глади замерзшего озера-катка, кружатся призрачные тени былого. Ничего не меняется. Все означено и известно заранее. Борьба с ветряными мельницами – опасная игра. И до роги, которые выбирают героини картины, отнюдь не ведут к прекрасным замкам, где царит гармония и правит красота.

Мир зазеркалья, воплощаемый режиссерами, видится как бы сквозь призму босховских и брейгелевских фантазий. (Заставкой к фильму, в известном смысле ключом к его пониманию служит картина Брейгеля «Битва Масленицы с Постом» – кадр-эпиграф.) Условная готика средневекового города-замка с камерами для пыток и площадями для казней и города-ярмарки с веселящейся толпой становится основой для построения трансцендентной авторской реальности, где касания истории – повод к раздумьям о пределе человеческого

2 Заметим, что из заказанных к фильму песен (а их композитором было написано 16 с точным обозначением места в сценарии) в него были включены лишь три (и те в усеченном виде). В опере же, согласно замыслу композитора, они взяли на себя функцию арий.

3 В основу анализа положен пятисерийный вариант фильма.

существования. Череда событий подается в фильме в виде театрализованной истории, разыгрываемой на сцене придворного театра и на подмостках балагана⁴. Переходы из балагана в придворный театр подчеркивают повороты сюжета, развертывающегося в условном пространстве своего рода кинематографического театра. Порой изображаемое на экране начинает ассоциироваться с живописной фреской, с театральной декорацией, словно оживающей на глазах зрителей.

Исторические эпизоды (рождение Филиппа, отречение Карла, заговор дворян, борьба гёзов с испанцами) вписываются режиссерами в интерьер придворного театра. Символичны зоны молчания, окружающие сцены с участием исторических деятелей. Оппозиция звук-тишина проецируется здесь на оппозицию жизнь-смерть. (В зону молчания попадает также запоминающийся визуальный образ «колеса судьбы», неоднократно пересекающего жизненный путь героев.) Подмостки балаганного театра, в свою очередь, превращаются то в рыночную площадь, то в дорогу, то в свадебный поезд, в повозках которого спрятано оружие борцов за свободу и справедливость. Знаком «театрика жизни» становится фольклорный ансамбль. Всего несколькими музыкальными штрихами: жестковатым звучанием флейты, бубна, волынки – неизменными участниками площадного веселья, тарантельным бегом триолей, изредка перебиваемым акцентами-притоптываниями хороводного танца, – воссоздается в фильме условное время действия, Время безвременья. Сюжетное пространство картины при этом прославляется разнообразными, постоянно возвращающимися многозначительными образами-символами.

Зимнее поле, болото, бездорожье, узкие улочки с домами, надвигающимися друг на друга, – какой-то бесприютный холодный мир с вереницей бредущих по нему слепых, в пустых глазницах которых словно отражается лик Смерти. Стихия воды окружает героев, то низвергая их в бездну, то вознося к небесам. Потоп обрушивается на город, предрекая исход сражения гёзов с испанцами. Вода крещения освящает путь Тиля, и вода забвения уносит в Лету близких ему людей. Символичны появляющиеся на экране образ уплывающей лодки с фигурками святых и высвечиваемое крупным планом пластически-живописное изображение Распятия. Не случайны ассоциации, возникающие, повторим, у создателей «Легенды о Тиле» с творениями Брейгеля. «Питер Брейгель... писал странный, почти фантастический пейзаж, – подчеркивает Наумов. – Пейзаж как будто собран из отдельных элементов разных частей земли. Образован как бы «мировой пейзаж» – он нигде и везде. И это не только вызывает у зрителя дополнительное напряжение и эмоцию,

но также придает универсальность самому изображаемому на пейзаже сюжету или событию» [3, с. 269].

Жизнь человека, сотканная в «Легенде о Тиле» из многих мгновений, отражается, в свою очередь, в природных и культурных темброфактурных звукошумах (шумомузыке, по выражению Каретникова),

⁴ Подобный прием по-своему будет использован Каретниковым и в опере «Тиль».

которые образуют выразительную фоносферу картины: лай собак, крики пехоты – символы пробуждающегося мира, и тоскливые, пронзительные стоны ласточек – пророчество смерти; что-то тревожащее слышится в шелесте ветра, раскачивающего деревья с опадающей листвой, в стучащих по мостовой палках слепых, в ударах колотушки, сопровождаемых заунывными выкриками ночного сторожа. С помощью используемых композитором сонорных уплотнений и разряжений музыкальной фактуры, звуковых мерцаний, колористических пятен, то сгущающихся, то незаметно рассеивающихся, в фильме возникает особая атмосфера сна-яви.

Размышляя о роли музыки в современном киноискусстве, Каретников предполагает реальную «возможность использования музыки как самостоятельного, глубоко выразительного и весомого элемента кинематографической модели» [4, с. 147]. В данном случае, в работе над «Легендой о Тиле», сложившаяся у композитора собственная точка зрения на сюжетный первоисточник («своя психологическая и музыкальная концепция») обусловила выстраивание музыкальной композиции по принципу «береговой линии» – основополагающим принципе киномузыкальной драматургии Каретникова. «Береговая линия, – пишет композитор, – создает как бы ощущение случайности – на самом же деле она генерализована основными действующими силами и их векторами» [4, с. 154]. Так, сопряжение визуального и музыкального рядов в «Легенде о Тиле» воспринимается «как параллельно идущие пунктирные линии» (Н. Каретников). Используя возможности монтажа при организации музыкального, стилистически многомерного пространства фильма, композитор «взрывает» визуальный ряд изнутри и, насыщая его острой игрой смысловыми акцентами, динамизирует конструкцию целого. В результате «сдвигки» визуально-музыкальных плоскостей изобразительные образы обрастают музыкальными подголосками, которые то звучат в тон, усиливая видимое, то высвечивают глубинные слои, приоткрывая завесу над невыразимым и комментируя изображаемое с позиции Времени-Вечности.

Приведем еще одно высказывание композитора относительно прочтения режиссерами сюжетного первоисточника. «Все отличалось от моих представлений: и трактовка образа главного героя, и сама манера повествования, в которой педалировались и доминировали мрачные, гнетущие интонации... Смерть торжествует на протяжении всей ленты, – писал Каретников и подчеркивал, что «музыка не способна утверждать негативное начало, ее онтологическое свойство – утверждение жизни» [4, с. 150]⁵. Однако это вовсе не означает, что образ смерти исключен из музыкальной композиции картины. Известный средневековый

5 Своеобразно интерпретирован в картине образ Тилы. В отличие от своего предшественника – жизнелюба, дерзкого насмешника, олицетворяющего «лукавый дух Фландрии», герой фильма – вечный странник, одетый в костюме бродячего актера, от которого в результате исторических превращений осталась одна оболочка. Лишь легкое, почти незаметное поддразнивание флейты да насвистывание поддерживают его дух.

символ – секвенция *Dies irae* – провожает Тиля в первое путешествие на плечах отца. Во впечатляющем звуко-символе – в погребальной молитве, звучащей в момент наивысшего торжества борцов за свободу в пятой серии, – получают свое воплощение-осмысление образы мрачных предвестий. Победа достигнута, но какой ценой? Киноэпизод плывущих по затопленному городу кораблей-призраков, напоминающий страшную картину Апокалипсиса, по-своему отражается в музыке. Музыкальный образ скорби сначала как бы распадается на отдельные звукоинтонации в гетерофонно расслаивающихся партиях хора, а затем растворяется в общем трагическом диссонансе – гуле постепенно напояющихся друг на друга голосов.

Однако не тему смерти разворачивает музыка фильма. В ней претворяется картина мира, его разных состояний. Жизни и смерти, сосуществующих в едином пространстве человеческого бытия. В ней воплощается глубина чувств, самых простых и самых важных: любви, сострадания к человеку. В ней слышится пронзительная боль утрат. Бездна, изображаемая в фильме, тянет, страшит, затягивая в свою воронку человеческие жизни. Музыка же открывает верх мироздания. Символичен выбор композитором тембров, которые подчеркивают значимость духовного начала, гармонизирующего человеческую жизнь. Орган – живая реальность вечного в сиюминутном. Флейта – спутница Тиль, символизирующая единение, слияние природного и человеческого, духовного и душевного. Колокол – таинственный канал общения с иным миром. В его тяжелых ударах-предостережениях – весть о Неизбежном, в его набатных гласах – отклик на содеянное. В легком же, праздничном перезвоне отражается иное: рождественская картинка города мечты с искрящимися от снега башенками ворот и узорчатыми воротами⁶.

На соотношении музыкальных образов – близких и далеких, олицетворяющих начала земное и небесное, выстраивается музыкально-драматургический рельеф «Легенды о Тиле». Для фильма, как и для оперы, согласно Каретникову, ему «пришлось вывести даже какой-то искусственный – в своеобразной додекафонной технике – среднеевропейский стиль XV–XVII веков» [5, с. 12]. Заметим: будучи, по словам композитора, последовательным сторонником додекафонной манеры письма, он вместе с тем нередко использует в своих сочинениях традиционные «музыкальные идиомы». При этом Каретников «руководствуется не столько стремлением соблюсти музыкально-археоло-

гическую точность, сколько исходит из *современного ощущения* музыки той поры» [6, с. 117]. Ораторский звукожест и проповедническая интонация, заключенные в органических провозглашениях и в оркестровых остродиссонантных высказываниях, придают происходящему вневременной масштаб. Орган-оркестр при этом усиливает эффект эха – со-звучания времен и эпох, ощущение биения маятника Вечности в часах человеческой жизни.

Примечательна в этой связи трактовка цитируемого материала, вводимого по просьбе режиссеров

⁶ По словам композитора, он обычно слышит тембр даже раньше, чем сам тематический материал: «характер и содержание фразы в значительной мере определяет инструмент, на котором она будет сыграна» [4, с. 152].

и поверяемого опытом композитора XX в. Например, цитата «из Вивальди», строгая, гармонично соразмерная в своей нездешней красоте, расставляет смысловые акценты не только в трогательной истории самоотверженной любви Неле. На первый взгляд, идя вслед за режиссерами, композитор уводит тему-цитату в область ностальгических воспоминаний героини. Однако при многократном повторении-трансформации в процессе развертывания перипетий она все более утверждается как знак несбывшихся надежд и ожиданий. При соприкосновении с трагической реальностью (в сценах проводов Сооткин – вторая серия, смерти Катлины – третья серия) совершенные черты далекого прекрасного образа болезненно искажаются и лишь возносясь в высший мир в финале фильма – вновь просветляются. Своеобразный музыкальный контрапункт к цитате «из Вивальди» образует квазицитата: довольно нейтральное, как в эмоциональном, так и в стилистическом отношении музыкальное построение (легкие, суховатые фигурации, напоминающие перебор струн) – фрагмент лютневой пьесы, приписываемый сравнительно мало известному итальянскому музыканту XVII столетия Нигрино⁷.

В целом музыка Каретникова творит в «Легенде о Тиле» своего рода сакральное пространство. Его средоточием становится барочная образность, ассоциирующаяся в сознании Каретникова с именем Баха, искусство которого, по словам композитора, подобно «огромному энергетическому океану»⁸. Образы Распятия, уплывающей лодки, слепых, вписанные режиссерами в метафорический ряд картины, воплощают идею смерти человеческого в человеке, идею богооставленности. Сопрягаемый же с ними музыкальный план выражает иное – надежду на преодоление смерти в Вере, в приходе к ней через испытания и искупление. Яростное противление, слышащееся в неоднократно обрушивающемся шквале органых аккордов, – естественная человеческая реакция на образ Смерти – сменяется медитацией, уносящей в мир возвышенных чувств и мыслей. Этот образ, экспонируемый в сцене крещения (первая серия) – в хоральной прелюдии органа, тихой, по-молитвенному сосредоточенной импровизации, в дальнейшем окрасит в тона просветленной печали рекевиемые финальные эпизоды третьей и пятой серий фильма⁹. В мир «баховской» образности вписываются и проникновенные монологи оркестра в заключительных кодах первой, третьей, четвертой серий и во вступлении ко второй серии – возвышенно-скорбных оплакиваниях трагической участи человека.

Особую роль в драматургическом, образно-смысловом развитии, движимом идеей духовных соответствий,

7 Любопытный факт: в 1970 г. фирма «Мелодия» выпустила альбом-мистификацию под названием «Лютневая музыка XVI–XVII веков». Большинство из представленных на пластинке пьес, указывающих на мастеров прошлого (среди которых значился и «Ричеркар» Нигрино), принадлежало, однако, перу талантливому исполнителю, музыканта-лютниста и гитариста Владимира Вавилова.

8 Музыка Баха «дает всеобъемлющее, универсальное представление о духе и мироздании», – писал композитор [4, с. 151].

9 В них тема-образ хоральной прелюдии дополняется другими музыкальными символами: молитвенными песнопениями, одухотворенным лирически-песенным напевом, темой-цитатой, как бы передавая им свою смысловую функцию.

приобретают музыкально-риторические фигуры, ассоциирующиеся со знаками-символами распятия, искупления, жертвенного служения [7]. Среди них центральное положение занимает знак креста, приобретающего в контексте целого разные эмоционально-содержательные оттенки. В первой серии характерные «перекрещивающиеся» интервальные мелодические обороты контрапунктически сопрягаются с образом уплывающей в Неизвестность лодки. В сцене гадания Катлины о странствующем Тиле подобные обороты преобразуются в извилистую линию, не обретающую опоры и уходящую в никуда. Во второй серии символический знак вновь связывается с образом лодки, уносящей в последний путь Сооткин. Напряженная пульсация струнных подчеркивает его трагическое наклонение. В четвертой серии его как бы изломанный в звучании расстроенного клавесина мелодический контур словно обвивает образ умирающей Катлины.

Символ креста интерпретируется композитором и в другом ключе: как знак избавления от страданий, духовного преодоления. Такова тема органной фуги, звучащей в финалах второй и пятой серий и знаменующей вхождение героя в мир иной. Перекрещивающиеся интервальные обороты здесь распрямляются, образуя линию активного восхождения к вершине. От финала второй серии арка перекидывается к заключению пятой, акцентируя вектор движения музыкальной мысли – к катарсическому просветлению, очищающему и возвышающему человеческую душу.

Тема фуги воспринимается как результат предыдущего развертывания «музыкальных событий». Их же истоком становится тема, вводящая в каждую из пяти серий картины. И если тему фуги можно уподобить взлетающим к небесам шпилям готического храма, то вступительная тема составляет его фундамент. В ней обнаруживаются дальнедействующие связи и с высказываниями органа, и с монологами оркестра¹⁰. Эмоционально-смысловой потенциал, заложенный в теме, раскрывается постепенно. Ее начальное экспозиционное проведение на фоне титров – суровое, несколько меланхоличное соло кларнета – создает ощущение объективного, даже отрешенного высказывания. Мелодия, укладываемая в схему ритма шага, обретает при этом подчеркнутую мерность, изначальную заданность движения, что придает ей балладно-песенный характер¹¹. Тема странничества, тема пути-судьбы – так можно обозначить вступительную тему – становится, с одной стороны, своего рода комментатором изображаемых в фильме событий, а с другой – спутником главного героя. Прославив наподобие рефрена всю композицию «Легенды о Тиле», она подвергается при этом интенсивному сквозному музыкальному развитию¹².

10 Ядро вступительной темы образует выразительный мелодический оборот, напоминающий о музыкально-риторическом знаке-символе жертвенности, а также вызывающий аллюзии с архаической попевкой, связанной с весенними праздниками солнца.

11 В целом эта мелодия вызывает широкий круг музыкальных ассоциаций: и с бытовым романсом XIX столетия, и с песнями бардов 60-х гг. XX в., и – возможно – со средневековыми пастурелями.

12 Показательна драматически-действенная разработка темы в начале пятой серии картины, когда она насыщается пафосом борьбы и преображается в тему-призыв, подчеркиваемый сигналами труб.

Уже первое высказывание кларнета дополняется краткой репликой флейты, повторяющей мелодический контур начального напева, но в ритмически сжатом виде. Этот упругий, задиристый мотив будто раскачивает основную тему изнутри, сообщая ей энергию действия, и тут же, возвращаясь в исходное лирически-песенное русло, вскрывает таящиеся во вступительной теме выразительные возможности. Именно флейта, подхватывая высказывание кларнета, ведет Тиля по лабиринту мира, изображаемого в фильме. Лирический же вариант темы становится выражением внутреннего «я» героя. В нем слышится многое: и печаль одинокого странника, и отклик души на страдания людей и на зов любви. Так, в сценах Неле и Тили, их прощании перед долгой разлукой тема высвобождается из-под размеренного ритма шага. Лирически-приподнятые, взволнованные интонации-слова любви рвутся навстречу друг другу, взлетая вверх в восторженном порыве. В сценах же смерти Клааса, Сооткин, Катлины напев флейты Тили, насыщаясь интонациями скорби-стона-стенания, разрываемыми паузами, приобретает пассионную окраску¹³.

Символичен общий контур музыкальной композиции «Легенды о Тиле». Энергия противодвижения, скрытая в аккордовом «каскаде» органа в самом начале картины, поднимает вверх ряд низвергающихся аккордовых пассажей, подобных водопадам слез и рыданий, – к теме фуги и теме пути. Такова явственно прочерчиваемая музыкой линия восхождения от начала первой серии к финалу второй. Новый оглушительный взрыв органических аккордов-пассажей в четвертой серии (зловещая встреча Неле и слепых) определяет точку золотого сечения и намечает вторую, заключительную линию восхождения к духовному светоносному источнику в финале пятой серии. Экранный зримый образ поднимающегося из могилы Тили производит страшное сюрреалистическое впечатление. Но музыка «говорит» об ином. Тема пути, соединяясь с темой фуги, вплетается в хоральное звучание органа и расцветает в ликующем перезвоне колоколов. Звукообраз, возникающий «под занавес» киноповествования, становится в известном смысле, олицетворением «высшего выражения жизни» (Н. Каретников). Именно это определяет направленность движения композиторской мысли. «Провиденциальный образ мира», ставший для Каретникова, по словам И. Шиловой, «источником и итогом чувствований и раздумий, мог находить претворение в самых разнообразных проектах» [8, с. 264]. Добавим: в том числе, и в музыке фильма «Легенда о Тиле», а затем – и в отчетливо проявляемой авторской музыкально-драматической концепции оперы «Тиль»¹⁴.

13 В эпизоде проводов Сооткин трагически деформированное высказывание флейты перерастает в дуэт-плач флейты и кларнета, сопровождаемый какой-то обреченной пульсацией-биением струнных инструментов. В свою очередь, мрачный голос бас-кларнета, темброво видоизменяя тему, возвещает о казни Клааса.

14 Мировая премьера «Тили» состоялась 30 октября 1993 г. в Германии, в Оперном театре Билефельда на немецком языке. (На русском языке опера впервые была представлена во Франции, в Оперном театре Нанта.)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каретников Н. Авторы рассказывают // Советская музыка. 1983. № 6. С. 120–121.
2. Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Киноцентр, 1990. – 112 с.
3. Алов А., Наумов В. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство, 1989. – 286 с.
4. Каретников Н. Готовность к бытию. М.: Композитор, 1994. – 161 с.
5. Каретников Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 7–12.
6. Тараканов М. Драма непризнанного мастера. О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1994. С. 106–120.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. – 77 с., нот.
8. Шилова И. Киномузыка Николая Каретникова // Контекст-9: Литературно-философский альманах. Вып. 6. М., 2000. С. 264–271.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баева Алла Александровна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: bailamorena2007@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-8557-2694

Баева А. А. Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 175–184.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-175-184

REFERENCES

1. Karetnikov N. *Avtory rasskazyvayut* [The Authors tell]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1983, no. 6, pp. 120–121.
2. Karetnikov N. *Temy s variaciyami* [Themes with variations]. Moscow: Kino-centr Publ., 1990. 112 p.
3. Alov A., Naumov V. *Statji. Svidetelstva. Vyskazyvaniya* [Articles. Testimonies. Statements.]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 286 p.
4. Karetnikov N. *Gotovnost k bytiyu* [Readiness for Existence]. Moscow: Kompozitor Publ., 1994. 161 p.
5. Karetnikov N. *Misteriya apostola Pavla* [The Apostle Paul's mystery]. In: *Muzykalnaya Akademiya* [Academy of Music]. 1994, no. 5, pp. 7–12.
6. Tarakanov M. *Drama nepriznannogo мастера. O tvorchestve Nikolaya Karetnikova*. In: *Muzyka iz Byvshego SSSR* [The Drama of an Unrecognized master. About Karetnikov's Creative Work In Music from the Ex-USSR]. Moscow: Publ., 1994, pp. 106–120.
7. Zaharova O. *Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka: principy, priemy* [Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles and techniques]. Moscow: Muzyka Publ., 1983. 77 p.
8. Shilova I. *Kinomuzyka Nikolaya Karetnikova*. In: *Kontekst-9 In Literaturno-filosofskij al'manah*. Vyp. 6 [Music for the cinema by Nickolay Karetnikov. In: Context-9: In Literary and Philosophical Almanac. Vol. 6]. Moscow, 2000, pp. 264–271.

ABOUT THE AUTHOR

Alla Baeva – *Dr. habil. in Arts, Professor of the Department of History and Theory of Music and Musical and Stage Arts of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*.

E-mail: bailamorena2007@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-8557-2694

Baeva A. A. *Cinematographic overtones in the works of Nicolay Karetnikov: music for the film "The Legend of Till Ullenspiegel"*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 175–184.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-175-184

Н. И. КУЗНЕЦОВ

Московская государственная
консерватория
имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия

NICOLAY KUZNETSOV

Moscow P. I. Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia

ОБ ОПЕРНО- СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ И ЕЕ ВЛИЯНИИ НА УЧЕБНО-ТЕАТРАЛЬНУЮ ПРАКТИКУ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена уточнению значений оперно-сценических терминов и их влиянию на процесс обучения студентов-вокалистов теории и практике мастерства оперного актера, а также особенностям использования этих терминов в театральной практике.

Путаница понятий и терминов в практике профессиональных театральных коллективов и особенно в вузах встречается очень часто. А по утверждению известного русского писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Путаница в терминах и понятиях приводит к путанице в практической жизни» [1, с. 73]. В статье рассматриваются основные причины явления, заключающиеся главным образом в недостаточно компетентно составленной структуре факультетов, кафедр и учебных программ по сценическому мастерству оперного актера. Уровень профессиональной подготовки студентов-вокалистов зависит, как правило, от алгоритма обучения, то есть от последовательности включения в учебную программу дисциплин по мастерству оперного актера.

ABOUT THE OPERA STAGE TERMINOLOGY AND ITS INFLUENCE ON THE THEATRE PRACTICE

ABSTRACT

The article deals with the problem of specifying the meanings of the opera stage terms and how they influence on the educational process of the vocal department students learning theory and practice of the opera actor's skills. It also considers the use of this terminology in theatre practice. One can often see mess in concepts and terms in practice of professional theatres and especially in higher educational institutions. There is a quote from a well-known Russian writer M. E. Saltykov-Shchedrin: "Mess in terms and concepts brings mess into a real life" [1, p. 73].

The article analyses principal causes of mess in terms and concepts. The reasons can be found in contemporary structure of faculties and departments and in the educational curriculums of the conservatoires. The level of opera actors' professional training as a rule depends on the algorithm of vocal students' training. That means gradual including of the certain subjects in the educational curriculum. The opera actor's profession challenge lies in the fact that

Сложность профессии оперного актера заключается в том, что она состоит из двух *равновеликих* составляющих: вокального искусства и сценического мастерства. Но на большинстве факультетов, готовящих будущих оперных артистов, наблюдается явная *монополия вокала*, нередко в ущерб обучению *сценическому мастерству*, и это впоследствии отрицательно сказывается на игре исполнителей в оперных театрах. В статье ставится вопрос о назревшей необходимости *включения* в программу по сценическому мастерству оперного актера наряду с основами «системы Станиславского» также *теоретического наследия* Ф. И. Шаляпина. Изучение и применение на практике рабочих сценических терминов Ф. И. Шаляпина поможет будущим актерам музыкального театра научиться *самостоятельно* работать над оперной ролью и стать высокопрофессиональными специалистами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *термины, оперный актер, певец, вокалист, учебная программа, сценическое мастерство, оперный театр-студия.*

it consists of two *equal* components: vocal art and stage skills. . But at the faculties that prepare future opera actors, the teaching of vocal art seems being more important than teaching the stage skills, and this subsequently negatively affects the performance of opera actors on the stage. The article raises the question of urgent including the theoretic works of F. I. Shalyapin in the program of opera actor's stage art, along with the fundamentals of the "Stanislavsky system". The study and practical use of F. I. Shalyapin's working stage terms will help music theatre actors to learn working on the opera role on their own. Thus, they will soon become highly professional specialists.

KEYWORDS: *terms, opera actor, singer, vocalist, educational curriculum, stage skills, opera theatre-studio.*

Занимаясь в течение многих лет проблемой обучения студентов-вокалистов *мастерству оперного актера*, я обратил внимание на то, что правильное употребление оперно-сценических терминов оказывает огромное влияние как на процесс обучения студентов-вокалистов *мастерству оперного актера*, так и на театральную практику.

В оперно-сценическом искусстве *термины* являются главными помощниками актеров в работе над оперной ролью и при этом помогают вокалистам приобретать качества, необходимые для профессионального исполнительства. Как правило, музыканты-инструменталисты и вокалисты во всем мире используют термины на итальянском языке, а драматические артисты – на русском, иногда на французском, немецком и других языках.

Слово «*термин*» означает «название определенного понятия» [2, с. 793]. Более полное определение дается в «Современном словаре иностранных слов»: «ТЕРМИН (лат. terminus = предел, граница) – слово, *точно* обозначающее какое-л. понятие в науке, технике, искусстве» [3, с. 502].

Попробуем поразмышлять, чем отличается по смыслу термин «*певец*» от термина «*вокалист*».

Невольно вспоминается мудрое изречение М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Путаница в понятиях и терминах приводит к путанице в практической

жизни» [1, с. 73]. В практике наших театральных учреждений и вузов такая путаница в понятиях и терминах встречается очень часто. Даже мы, педагоги, иногда сомневаемся в значении того или иного термина.

Обратимся к толковым словарям и проведем исследование относительно трактовки термина «певец».

В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» пишет: «Народ наш песневой – любит песню» [4, с. 175].

Жизнь так устроена, что у каждого человека с детства возникает желание петь. Маленьких детей специально никто не учит пению, они сами спонтанно начинают «мурлыкать», и многие благодаря своим природным данным замечательно поют. Прекрасно поют, например, итальянцы, грузины, украинцы, цыгане, «гастролирующие» по всему миру, да и мы, русские, и многие другие народы нашей планеты. И вообще, как верно утверждает в этом же словаре В. И. Даль: «Когда пир, тогда и песни» [4, с. 174]. Так что, по сути, певцами можно назвать нас всех. А поскольку люди любой национальности и возраста любят петь, их обычно называют *любителями*.

В этой же статье В. И. Даль размышляет: «Певец и певица – кто хорошо, искусно поет; кто промышляет голосом своим, поет за деньги» [4, с. 173].

В данной формулировке Даль придает слову «*певец*» иной смысл: некоторые любители пения, обладая природными прекрасными вокальными данными, превращают этот дар Всевышнего в профессию, чтобы зарабатывать себе деньги на жизнь и пропитание. Иными словами, в жизни кроме любителей пения есть еще и другая категория певцов. В. И. Даль наверняка понимал, что певец, использующий свое дарование для заработка, должен называться по-другому. Но в то время никто еще не придумал для этого понятия подходящего термина, иначе Даль поместил бы его в своем словаре.

Во второй половине XIX в. в России для наименования певцов, использующих свой талант для заработка, появился термин «*вокалист*», который произошел от французского слова «вокал». Словарь иностранных слов под редакцией Е. А. Гришиной трактует это слово так: «ВОКАЛ [фр. vocal, лат. vocalis голосовой] – певческое искусство» [5, с. 117].

Основываясь на этом, словари трактуют термин «вокалист» следующим образом:

1) С. И. Ожегов «Словарь русского языка»: «ВОКАЛИСТ. Певец-профессионал» [2, с. 98].

2) Н. А. Александрова «Краткий словарь терминов и понятий»: «ВОКАЛИСТ – певец. Слово «вокалист» обычно применяется к обученным певцам, прошедшим специальную школу пения» [6, с. 60].

Таким образом, певцов, окончивших консерваторию, правильнее было бы называть «*вокалистами*», хотя на самом деле им присваивают квалификацию «оперный *певец*», что с точки зрения терминологии неправильно. После этого выпускники консерваторий, являясь вокалистами, то есть профессионально обученными певцами, отправляются работать в оперные театры. Однако для работы в оперном театре одного лишь умения хорошо,

пусть даже очень профессионально петь – недостаточно. Для этого необходимо так же профессионально владеть и практическими навыками *сценического мастерства*. Ведь, по верному утверждению великого композитора С. С. Прокофьева, «сценическое действие не менее важный элемент, чем музыка и пение» [7, с. 73].

Обучение оперных артистов происходит в консерваториях и в музыкально-театральных вузах. Мои многолетние исследования проблемы обучения будущих оперных артистов мастерству оперного актера начались еще в советское время. Работая в Московском камерном музыкальном театре под руководством Б. А. Покровского, во время гастролей я побывал во всех столицах республик СССР, а после перестройки – и во всех городах Российской Федерации, где существуют консерватории. Приезжая в каждый из таких городов, я в первую очередь шел в консерваторию и интересовался учебными программами по мастерству оперного актера, а также структурой факультета и кафедр и сравнивал их с положением, существующим в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Обычно они полностью совпадали, так как в то время существовала следующая практика: для главного музыкального вуза страны – Московской государственной консерватории – сверху спускался образец структуры факультетов и кафедр, а также образец учебных программ, и другие консерватории выстраивали свой учебный процесс по этому образцу.

В настоящее время положение изменилось, и теперь консерватории имеют право *самостоятельно* планировать свою деятельность и определять перспективы развития, формировать структуру факультета и кафедр, выстраивать учебную программу. Однако многие консерватории нашей страны по-прежнему строят учебный процесс с оглядкой на главный музыкальный вуз страны, а потому на Московскую консерваторию ложится большая ответственность.

На сегодняшний день факультет Московской консерватории, на котором обучаются будущие оперные актеры, называется вокальным и состоит из двух кафедр: кафедры сольного пения и кафедры оперной подготовки. Такие же названия факультета и кафедр остаются до сих пор во многих других консерваториях нашей страны. Проследим на примере Московской консерватории, что скрывается за этими наименованиями факультета и кафедр, насколько эти наименования соответствуют тому, чему там учат студентов, и насколько верно, исходя из этих наименований, студенты-вокалисты осознают стоящие перед ними задачи обучения.

Название «Кафедра сольного пения» зафиксировано официально в учебной программе, по которой обучают студентов-вокалистов в Московской консерватории. Учитывая, что факультет называется *вокальным* и студенты учатся на кафедре *сольного пения*, они считают своей специальностью именно «сольное пение», и поэтому, идя на урок к своему педагогу по вокалу, они вполне обоснованно говорят: «Я пошел на специальность». Так что занятия по вокалу они считают своим *главным* делом и, нужно сказать,

добиваются в этом деле больших успехов. Понимая, что их учат не просто любительскому пению, а так называемому академическому, они становятся, с их точки зрения и с точки зрения их педагогов по вокалу, «оперными певцами».

Название профессии «оперный певец» настраивает студентов, главным образом, на овладение практическими навыками в области вокального мастерства. При этом дисциплину «сценическое мастерство» они воспринимают в качестве какого-то добавочного предмета и, не считая «сценическое мастерство» своей специальностью, зачастую пренебрегают им. Этому способствует еще и отсутствие специального учебника по сценическому мастерству оперного актера. А в результате этого выпускники консерваторий, не освоив основ сценического мастерства, приходят в театры недостаточно подготовленными в плане мастерства оперного актера.

В недалеком прошлом выпускникам консерваторий присваивали квалификацию «оперный певец» или «оперный певец, концертно-камерный певец, преподаватель», что очень точно программировало студента на то, чему он должен научиться.

В настоящее время в дипломе указывают: «Солоист-вокалист. Педагог». Такое название квалификации вполне соответствует тому, что студенты-вокалисты считают своей специальностью. Однако после окончания консерватории они идут работать в оперный театр, где большинство из них демонстрирует прекрасное владение вокалом и почти полное отсутствие пластической выразительности и навыков сценического мастерства. Этому способствует царящая в большинстве консерваторий нашей страны монополия вокала, а также однобокая формулировка квалификации «солист-вокалист», настраивающая студента главным образом на овладение навыками сольного пения в ущерб навыкам сценического мастерства. Прежнее название квалификации – «оперный певец» – более нацеливало студентов-вокалистов на понимание того, что после окончания консерватории они должны будут пойти работать в оперный театр. Таким образом, мы убеждаемся в том, что правильное употребление терминологии существенно влияет на практику, и привычное всем мнение о том, что не так уж важно, какое слово употребить в каком случае, глубоко ошибочно.

Проблема недостаточно хорошего владения оперными певцами сценическим мастерством уходит корнями в далекое прошлое. Относительно подготовки оперных певцов в конце XIX – начале XX в. приведем воспоминание одного из компетентных директоров императорских театров России В. А. Теляковского: «Шаляпин жаловался, что так трудно петь совместно с музыкальными артистами, не понимающими ни своей роли, ни соседа. Недостаток этот происходит от самого обучения оперному делу в консерваториях, где внимание исключительно обращено на физическую работу горла» (курсив мой. – Н. К.) [8, с. 21]. Это подтверждает, что в то время, как и сейчас, основное внимание при обучении студентов консерваторий обращали на вокальную подготовку, то есть готовили не оперных актеров, а оперных певцов.

Вторая кафедра вокального факультета носит официально зафиксированное в учебной программе название: «Кафедра оперной подготовки». Прежде всего, обратим внимание на *расплывчатость* самого понятия «оперная подготовка». Оно включает в себя очень широкий смысловой объем. Это может быть и подготовка оперных режиссеров, дирижеров и артистов оркестра, и подготовка солистов-вокалистов и хора по сценическому и вокальному мастерству, и подготовка хормейстеров и концертмейстеров и т. д. Такое название кафедры не ориентирует студента на *точно* запрограммированную профессию. Студенту-вокалисту трудно понять и сориентироваться, чему конкретно он должен будет научиться на кафедре оперной подготовки, какие дисциплины он там должен будет изучить, чтобы иметь возможность применить их на практике, работая в театре над оперной ролью.

Таким образом, употребляющиеся до сих пор прежние наименования факультета и кафедр не способствуют успешной подготовке консерваториями высокопрофессиональных оперных актеров. Мы не знаем авторов этих наименований. Зато нам известны авторы других, более *грамотных* названий соответствующих факультета и кафедр. Это высокопрофессиональные педагоги-режиссеры ГИТИСа: профессор Б. А. Покровский, профессор Г. П. Ансимов и профессор А. А. Бармак, назвавшие факультет, на котором готовят актеров музыкального театра, *факультетом музыкального театра*, а две кафедры, органично и полноправно входящие в состав этого факультета, – *вокальной кафедрой* и *кафедрой актерского мастерства* (1999). Такие названия понятны студентам и вполне соответствуют тому, чему их на этих кафедрах обучают. По справедливому утверждению Чарлза Катеринга, «хорошо сформулированная проблема – наполовину решенная проблема» [9, с. 171]. Поэтому, как известно, ГИТИС успешно готовит для музыкальных и оперных театров не дилетантов, а высокопрофессиональных оперных актеров.

В настоящее время в консерваториях нашей страны на кафедре «оперной подготовки» студентов-вокалистов уже на первом и втором курсах ориентируют на обучение «актерскому мастерству». При этом в учебной программе нет даже упоминания о «сценическом мастерстве», и вообще понятию «сценическое мастерство оперного актера» не придается особого значения.

Принято считать, что «актерское мастерство» существует отдельно от пения, а понятие «сценическое мастерство» ничем не отличается от понятия «актерское мастерство». Мне до сего времени тоже казалось, что эти понятия равнозначны. Но, тщательно изучив их суть, я пришел к выводу об их существенных различиях. В «Летописи жизни и творчества Ф. И. Шаляпина» [10, с. 276] приводится беседа с композитором С. В. Рахманиновым, которому незадолго до своей смерти Шаляпин поведал, что собирается написать еще одну книгу – специальный учебник для студентов-вокалистов под названием «Сценическое искусство». Возникает вопрос, почему Шаляпин решил назвать свой учебник

для студентов-вокалистов «Сценическое искусство», а не употребил название «Мастерство оперного актера».

Известный театральный теоретик Патрис Пави в своем «Словаре театра» трактует слово «сценический» как синоним слов «драматический, театральный» [11, с. 336–337]. Гениальная интуиция Шаляпина подсказала ему, что, если назвать учебник «Драматическое искусство», то такое название не будет соответствовать специфическим особенностям оперного искусства и потому оттолкнет студентов-вокалистов.

Шаляпин понимал, что эстетика чисто *драматического* спектакля и эстетика *оперного* спектакля по своей внутренней природе – совершенно разные явления. *Разговорная речь* драматического представления и *распевный текст* в ариях, вокальных ансамблях и хорах оперного спектакля психологически лежат в разных плоскостях восприятия зрителя-слушателя.

Специальность «оперный актер» отличается от специальности «драматический актер» тем, что она содержит две составляющие творчества актера: вокальное искусство и сценическое мастерство.

Зная, что у термина «драматическое искусство» есть синоним – «сценическое искусство», Шаляпин и пришел к выводу, что более точным и правильным названием учебника для студентов-вокалистов будет именно «Сценическое искусство». А в том, что такой учебник крайне необходим для певцов, у Шаляпина не было ни тени сомнения, поскольку он понимал, что для того, чтобы певец, обладающий прекрасными вокальными данными, мог стать профессиональным оперным актером, ему необходимо овладеть теорией и практическими навыками по *сценическому мастерству*.

Подтверждением моих выводов являются монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» [12], Л. Д. Ротбаум «Опера и ее сценическое воплощение» [13], В. Ф. Жданова «Принципы формирования вокально-сценического мастерства» [14] (курсив в названиях книг мой. – Н. К.). Авторы этих монографий, как и Ф. И. Шаляпин, придают названию «сценическое мастерство» особое значение, не путая его с понятием «мастерство оперного актера».

Исходя из логики Шаляпина и точности формулировок предмета в перечисленных выше монографиях, нам следовало бы переименовать «кафедру оперной подготовки», назвав ее «кафедрой сценического мастерства». Вот тогда студенту-вокалисту было бы понятно, чему его там будут учить и какие знания, умения и навыки он сможет приобрести на этой кафедре для своей будущей работы в оперном театре.

Но для основательного обучения сложнейшей профессии «оперный актер» студентам-вокалистам важно овладеть еще и терминологией мастерства оперного актера.

Вот как складывалось, начиная с советского времени, отношение к терминологии. Поскольку для студентов-вокалистов в то время не существовало никакого пособия по обучению оперно-сценическому искусству, сверху было дано недостаточно компетентное распоряжение

обучать студентов-вокалистов мастерству оперного актера по «системе Станиславского», в которой не были учтены специфические особенности оперного театра, поскольку Константин Сергеевич сочинил свою «систему» для драматического актера. Однако «система Станиславского», не адаптированная с позиций *специфики оперного искусства*, непригодна для обучения и воспитания будущих оперных актеров. Она сложна даже для обучения драматических артистов, поэтому для студентов вузов драматического театра существует целый ряд учебных пособий, помогающих им освоить основы «системы Станиславского». Наиболее популярные из этих пособий: Г. В. Кристи «Воспитание актера школы Станиславского» [15], Б. Е. Захава «Мастерство актера и режиссера» [16] и П. М. Ершов «Технология актерского искусства» [17].

Но для студентов-вокалистов по «системе Станиславского» до настоящего времени не существует *ни одного учебного пособия*. В свое время я спросил об этом Б. А. Покровского, и оказалось, что эта проблема волнует его уже много лет, и он, так же, как и я, огорчен сложившейся ситуацией. Зная, что я изучал «систему Станиславского» на курсе режиссеров драматического театра у профессора М. О. Кнебель (с пятого курса режиссеров драматического театра я перевелся на второй курс режиссеров музыкального театра к профессору Б. А. Покровскому), он предложил мне самому попробовать написать учебное пособие по этой системе для студентов-вокалистов.

Насилу одолев все восемь томов Станиславского, я понял, что из-за отсутствия в его трудах примеров из оперных постановок, которые отражали бы процесс работы над созданием *оперно-сценической роли*, студентам-вокалистам слишком сложно воспринимать теоретическое наследие Станиславского, адресованное драматическому актеру, а экстраполировать его элементы актерского мастерства могли только образованнейшие оперные режиссеры. Этим выводом я поделился с Б. А. Покровским, и он со мной согласился.

Итак, для обучения студентов-вокалистов до сих пор нет ни учебника, ни какого-либо адаптированного учебного пособия. А как известно из истории театрального искусства, и Ф. И. Шаляпин, и К. С. Станиславский независимо друг от друга собирались написать специальный учебник для студентов-вокалистов по сценическому мастерству оперного актера, но не успели, ушли из жизни.

В качестве теоретического наследия К. С. Станиславский оставил нам свою признанную во всем мире структурированную «систему». Сложнее обстояло дело с теоретическим наследием Ф. И. Шаляпина. В 1968 году Б. А. Покровский в своей статье «Читая Шаляпина» [18] открыл для оперных деятелей его пролежавшее более ста лет без применения теоретическое наследие – «рабочие сценические термины», разбросанные в его книгах «инструменты», при помощи которых великий Шаляпин создавал свои шедевры.

Назрела необходимость воссоздания и актуализации забытого теоретического наследия Ф. И. Шаляпина. Решению этих задач я посвятил многие годы.

Мои многочисленные исследования творчества Шаляпина и Станиславского привели к убеждению, что *объединение* учений этих двух великих мастеров сценического искусства является не простым суммированием знаний, а *синергией*. В данном случае этот термин обозначает процесс взаимовлияния и взаимообогащения, придающий теоретическому наследию Шаляпина и Станиславского качественно новое, еще более колоссальное значение.

Я собрал разбросанные в книгах Ф. И. Шаляпина рабочие сценические термины, которые артист использовал в работе над оперной ролью и, отобрав из теоретического наследия Шаляпина и Станиславского самые важные ключевые и знаковые термины, составил «Таблицу «инструментов» актера оперного театра в терминах Шаляпина и определенных Станиславского». С точки зрения режиссера Б. А. Покровского, дирижера Г. Н. Рождественского, оперного актера Ю. А. Григорьева, ученого Е. М. Левашева, эта таблица уникальна. В своих официальных письменных отзывах они указали, что Таблица становится суммирующим ориентиром для уроков сценического мастерства будущих оперных актеров. Таблицу также высоко оценили педагоги ряда консерваторий в нашей стране и за границей как специально разработанную и адаптированную для усвоения студентами-вокалистами основ теории сценического мастерства оперного актера.

Следуя завету К. С. Станиславского, считавшего, что артистам «нужен элементарный и хорошо приспособленный к нашей специальности учебник» [19, с. 76], я составил специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» (курсив мой. – Н. К.). В этом учебнике «инструменты» Шаляпина пропущены через призму «системы Станиславского», а ключевым элементом стала составленная мною Таблица.

Однако путаница в понятиях и терминах, оказывающая отрицательное влияние на процесс образования, плохо влияет и на составление учебных программ по мастерству оперного актера.

Рассмотрим, как составлялась учебная программа по мастерству оперного актера в 1977 г. Автором этой программы был образованнейший дирижер-педагог профессор Е. Я. Рацер, глубоко изучивший теоретическое наследие К. С. Станиславского. В то время, когда он составлял учебную программу по мастерству оперного актера, Евгений Яковлевич еще не знал об «инструментах» Ф. И. Шаляпина. Однако он очень грамотно отобрал для изучения студентами-вокалистами основные ключевые элементы «системы Станиславского», такие как «сценическое действие», «предлагаемые обстоятельства», «задача», «общение» и ряд других, необходимых для создания оперно-сценического образа.

Следует отметить, что «мастерство оперного актера» – гораздо более емкое понятие, чем «сценическое мастерство оперного актера», потому что оно включает в себя и вокальное, и сценическое мастерство,

синергически соединяя их в единое целое, именуемое «мастерством оперного актера». Тогда логично получается, что перед тем, как обучать студентов-вокалистов «*мастерству оперного актера*», их следует наряду с вокальной подготовкой обучить *сценическому мастерству*, обратив особое внимание на дисциплины «Сценическое движение» и «Танец».

Настало время восстановить в Московской консерватории дисциплину «сценическое движение», поскольку профессиональные театры упрекают выпускников консерваторий в недостаточной пластической выразительности. Здесь уместно напомнить, что пластической выразительности даже пианисты придают огромное значение. Знаменитый отечественный пианист и теоретик фортепианного искусства профессор С. Е. Фейнберг утверждал, что «настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения должно проявляться в жесте и пластике движения» [20, с. 188]. Профессор А. М. Меркулов, затрагивая проблему пластической выразительности, издал ряд статей, среди которых особое внимание следует уделить публикации «Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств» [21].

В настоящее время в Московской консерватории дисциплину «Сценическое движение» объединили с дисциплиной «Танец», назвав новую дисциплину «Актерской пластикой», и поручили ее преподавание только балетмейстеру, что практически свело на нет обучение «сценическому движению». Ясно, что авторы соединения дисциплин «Сценическое движение» и «Танец» едва ли правильно понимают их содержание и способы применения их элементов в работе актера над оперной ролью. А новое название только усугубляет терминологическую путаницу, поскольку «актерская пластика» – понятие расплывчатое, обозначающее актерскую пластику и драматического актера, и балетного, и оперного, и актера пантомимы и т. д.

А для будущего оперного актера очень важно овладеть *техникой сценического движения*, прежде всего потому, что оно поможет ему научиться бороться с мышечными зажимами, которые непосредственно отрицательно влияют на качество пения. К тому же, обучаясь, например, фехтованию по программе «Сценического движения», студенты-вокалисты попутно овладевают навыками правильного психофизического самочувствия на сцене и общения с партнерами. Дисциплина «Сценическое движение» помогает студентам-вокалистам освоить приемы драк, борьбы, падений, элементы пантомимы (жесты, шаги, походку) и т. д. Актрисам эта дисциплина помогает освоить действия с веером, перчатками, шлейфом, а актерам – обращение с тростью, цилиндром, перчатками, плащом и прочими вещами. Все это расширяет амплитуду выразительных средств оперного артиста.

В эту дисциплину входят понятия, которые знаменитый педагог И. Э. Кох так и называл – «*сценическое движение*», оставив для нас в качестве пособия книгу «Основы сценического движения» [22]. Заслуживает внимания также и книга американского ученого Джулиуса Фаста «Язык тела. Как понять друг друга без слов» [23] (курсив мой. – Н. К.). А у дисциплины «Танец»

совершенно иная функция: прежде всего, обучить студентов-вокалистов определенным танцам, таким как полонез, мазурка, полька, краковяк, вальс, а также народным и даже современным танцам, которые могут пригодиться им в оперных спектаклях. В процессе обучения танцам студенты-вокалисты учатся управлять своим телом в заданных драматургией «музыкальных предлагаемых обстоятельствах», а это тоже способствует развитию пластической выразительности будущих оперных актеров. Поэтому дисциплины «Танец» и «Сценическое движение» ни в коем случае не следует объединять в одну. Для них целесообразно взять на вооружение понятие *«тренинг»*. Словарь иностранных слов трактует его следующим образом: «ТРЕНИНГ [англ. training] – спец. тренировочный режим, тренировка» [5, с. 620]. К. С. Станиславский в «Работе актера над собой» так и называет эту дисциплину: «тренинг и муштра» [19, с. 383–398].

Первый и второй курсы на кафедре как вокального, так и сценического мастерства должны быть посвящены *технологическим процессам*. Это означает, что студенты-вокалисты на вокальной кафедре должны заниматься главным образом *техникой пения*. Подтверждением этой мысли является заявление народной артистки СССР, заведующей кафедрой сольного пения Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова И. П. Богачёвой: «Только владея *совершенной вокальной техникой*, можно решать художественно-исполнительские задачи» (курсив мой. – Н. К.) [24, с. 455]. А на кафедре сценического мастерства на первом и втором курсах они в основном должны заниматься танцем и сценическим движением, приобретая практические навыки *техники владения собственным телом* в заданных драматургией «музыкальных предлагаемых обстоятельствах».

Профессия «оперный актер» очень сложная: она находится на стыке двух искусств – вокального и сценического. Поэтому только после параллельного обучения студентов-вокалистов основам вокального и сценического мастерства можно будет считать, что они готовы перейти к дальнейшему обучению мастерству оперного актера, то есть к соединению в единое целое пения и сценического мастерства. К сожалению, в настоящее время в результате терминологической путаницы понятий «мастерство оперного актера» и «сценическое мастерство оперного актера» постоянно нарушается алгоритм обучения студентов-вокалистов, и *мастерству оперного актера* начинают учить именно с первого курса. Но учитывая, что, по утверждению Шаляпина, главным учителем профессии оперного актера является *практика*, по-настоящему обучить студентов-вокалистов мастерству оперного актера можно только в *оперном театре-студии* на основе постановок оперных произведений. Иными словами, педагоги и студенты должны отказаться от привычки начинать обучение мастерству оперного актера с первого курса, согласно требованиям существующей ныне учебной программы. Они должны твердо уяснить себе, что обучение мастерству оперного актера, включающему в себя вокальное искусство и сценическое мастерство,

начинается отнюдь не с первого курса, а только в оперном театре-студии. Ведь только в нем студенты-вокалисты смогут получить практические профессиональные навыки и стать не просто оперными певцами, а оперными актерами и получить соответствующую квалификацию – «оперный актер» (а не «оперный певец», как это делается в настоящее время).

В 2000 году *Оперная студия*, являвшаяся учебным театром, без учета прошлого негативного опыта была официально переименована в Оперный театр Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Автором этого проекта был ректор Московской консерватории (музыковед) профессор М. А. Овчинников. После этого Оперная студия обрела новый статус – Оперный театр, и консерватория повторила ошибку конца XIX – начала XX в.

Первым директором Московской консерватории (1866–1881) был Н. Г. Рубинштейн. Оперные спектакли ставились в консерватории силами педагогов и студентов еще до основания Оперной студии. Начало консерваторским спектаклям положила в 1868 г. постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя».

Богатый 65-летний опыт многочисленных оперных постановок в Московской консерватории (с 1868 по 1934 г.) показал, что увлечение игрой в профессиональный оперный театр, в котором студенты принимали активное участие в спектаклях, привело к нарушению учебного процесса, поскольку обучение сценическому мастерству оперного актера ушло на второй план.

Этот перегиб впервые был замечен во времена ректорства В. И. Сафонова (1889–1906), которого упрекали в том, что «исполнительская деятельность временами заслоняла собственно учебную» [25, с. 49].

Второй перегиб, заставивший профессоров задуматься о необходимости создания в консерватории *подлинной школы* обучения мастерству оперного актера, был замечен во времена директорства С. Т. Шацкого (1932–1934), который внес ряд улучшений в учебный процесс Московской консерватории и приложил большие усилия для создания в 1934 г. Оперной студии. Большая заслуга в подготовке создания именно учебного театра – Оперной студии Московской консерватории принадлежала и доктору искусствоведения К. Н. Дорлиак.

В последующем становлении и развитии Оперной студии принимали деятельное участие крупнейшие музыканты: дирижеры – Н. С. Голованов, А. Ш. Мелик-Пашаев, Б. Э. Хайкин, оперные артисты – С. Я. Лемешев, И. К. Архипова, Е. Е. Нестеренко.

Главной задачей Оперной студии была подготовка грамотных специалистов, которые приобретали умение самостоятельно работать над оперной ролью и практические навыки мастерства оперного актера, играя в высокопрофессионально поставленных учебных спектаклях, таких как «Ксеркс» Г. Ф. Генделя, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Женитьба» М. П. Мусоргского и других.

Наиболее известными покровителями и руководителями Оперной студии Московской государственной консерватории были декан вокального факультета Г. И. Тиц (1957–1986) и заведующий кафедрой оперной подготовки Е. Я. Рацер (1972–1998). Они понимали, что изменение статуса невольно ведет и к изменению главных задач, стоящих перед преподавательским составом консерватории, – задач по обучению студентов мастерству оперного актера.

Не приняв во внимание прошлый негативный опыт консерватории, мы повторили ошибку конца XIX – начала XX в. и *допустили еще один перегиб*, подобный тем, которые Московская консерватория пережила уже дважды.

Переименование Оперной студии в Оперный театр снова сместило акценты и понятия. У педагогов и у студентов на первое место выдвинулась главная задача профессиональных театров: регулярно обновляя репертуар, ставить и играть хорошие добротные спектакли, а проблема обучения и воспитания грамотного оперного артиста ушла на второй план. Дирижеры и режиссеры так увлеклись постановочными делами, что забыли о своей главной обязанности – *вести педагогическую деятельность* по обучению студентов сложнейшей профессии оперного актера, то есть *умению самостоятельно работать над ролью-партией*. Мы сбились с пути образовательного процесса, и при подготовке спектаклей во время репетиций невольно стали «вылезать» все не отвечающие методу учебного процесса стереотипы профессиональных театров: натаскивания на роль, срочные вводы, авралы к определенной дате выпуска спектакля и т. п. И эти стереотипы заменили собой нормальный базовый последовательный процесс грамотного обучения студентов навыкам профессионального мастерства оперного актера.

Этот перегиб в сторону увлечения игрой в профессиональный оперный театр и сегодня беспокоит многих педагогов вокального факультета. Ведь задача консерватории – *именно готовить* профессиональные кадры для оперных театров, *обучать* студентов, а не *играть* в уже готовый оперный театр. Поэтому для исправления нового перегиба необходимо переименовать нынешний Оперный театр Московской консерватории и назвать его – Оперный театр-студия Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

Предложенное изменение названия станет для педагогов и студентов-вокалистов точным ориентиром в образовательном процессе и стимулом постоянно повышать свой профессиональный уровень. Заметим, что существующая в настоящее время путаница в оперно-сценических понятиях и терминах приводит к тому, что консерватории, по неоднократным утверждениям великого оперного режиссера и педагога профессора Б. А. Покровского, «выпускают в свет дилетантов для оперных театров». Таких оперных певцов наши зрители называют «поющими манекенами», а венские зрители – «поющими шкафами».

Подтверждением слов Б. А. Покровского является опыт работы с актерами Большого театра современного выдающегося режиссера-постановщика Роберта Стурюа, который ставил там спектакль «Мазепа» П. И. Чайковского. В интервью газете «Известия» 29 января 2004 г. его спросили:

« – Как вам работалось с актерами Большого театра?

– Очень трудно.

– Почему?

– Кто знает. Я думаю, что как-то нехорошо их учат в институтах актерскому мастерству. А сегодня без этого просто невозможно. Они, конечно, очень стараются, хотят, горят – я не могу их обвинять. Но не умеют» [26].

А вот и еще одно подтверждение слов Б. А. Покровского. В телевизионной программе «Наблюдатель» канала «Культура» известный оперный дирижер Ю. Х. Темирканов заявил: «Подготовка будущих оперных исполнителей в музыкальных вузах страны не осуществляется на должном уровне» [27].

Эти сигналы заставляют серьезно задуматься о том, как проводится подготовка будущих актеров для оперных театров в музыкально-театральных вузах и какие изменения следует провести для того, чтобы получать отрадные результаты.

Многие деятели театрального образования уже с давних пор затрагивают эту проблему, утверждая, что настало время пересмотреть учебные программы, но принятие необходимых решений постоянно тормозится инерцией и привычкой ожидать сигнала свыше. Этот вопрос еще в 1974 г. поднимал, затрагивая принципиальные проблемы образования и воспитания будущих актеров оперы и оперетты, народный артист СССР, профессор ГИТИСа Г. П. Ансимов. Он писал: «В консерваториях мастерство актера до сих пор не стало профилирующим предметом. Однако совершенно ясно, что вузовская программа во многом устарела и нуждается в пересмотре. Не пора ли изменить программу воспитания будущего актера музыкального театра?» [28, с. 40].

О том же пишет и сегодняшней профессор ГИТИСа Н. И. Васильев в книге «Вокальная техника оперного артиста»: «... настало время необходимости пересмотра программы обучения студентов именно вокально-сценическому мастерству в театральных вузах» [29, с. 15].

К тому же и в других вузах нашей страны дела, связанные с учебными программами, обстоят не лучшим образом. Размышляя о проблемах образовательного процесса в вузах России в эфире телепередачи «Что делать?» на канале «Культура», декан факультета телевидения МГУ В. Т. Третьяков высказал следующую мысль: «Настало время менять содержание учебных программ».

Учитывая актуальные заявления профессоров Г. П. Ансимова, Н. И. Васильева и В. Т. Третьякова, нам необходимо незамедлительно начинать работать над пересмотром и обновлением учебных программ, прежде всего в области сценического мастерства оперного актера, чтобы впредь избежать справедливых упреков музыкально-театральных деятелей в недостаточно хорошей подготовке выпускников консерваторий по сценическому мастерству.

Но для того, чтобы осуществить это на практике, необходимо также изменить нынешний *алгоритм обучения* студентов профессии *оперный актер* и переориентировать педагогов-режиссеров, обучающихся студентов-вокалистов мастерству оперного актера. Встречаясь с педагогами консерваторий разных городов нашей страны, я вижу, что они знают и понимают, что «путаница в понятиях и терминах приводит к путанице в практической жизни», но все, по парадоксу российской ментальности, ждут, чтобы кто-нибудь подсказал сотрудникам министерства, а те дали указания сверху. Видимо, педагоги не интересуются документами, регламентирующими деятельность образовательных учреждений, и до сих пор не знают, что в настоящее время вузам предоставлена возможность *самостоятельно* планировать свою деятельность и определять перспективы развития.

Ректор Московской консерватории им. П. И. Чайковского А. С. Соколов в соответствии с указанием Министерства культуры Российской Федерации четко отразил это в Уставе, принятом в декабре 2015 г. общим собранием (конференцией) научно-педагогических работников. Однако на практике указания Устава осуществляются недостаточно точно.

Например, в Уставе Московской консерватории [30] на стр. 22 значит: «Консерватория ежегодно обновляет образовательные программы». Однако кафедра оперной подготовки Московской консерватории ни разу не обновляла *свою* учебную программу по мастерству оперного актера с 2002 г., хотя прошло уже 18 лет.

К сожалению, уже многие годы квалификация, которую присваивает своим выпускникам Московская консерватория (и другие консерватории нашей страны), формулируется однобоко: «оперный певец» или, в последнее время, – «солист-вокалист», что не совсем точно соответствует специальности, выбираемой выпускниками.

Заметим, кстати, что Ф. И. Шаляпин возражал, когда его называли оперным *певцом*. Он говорил, что оперный – это уже значит поющий. Получается, что «оперный певец» – это «поющий певец», вроде как «масло масляное». Он требовал, чтобы его называли оперным *актером*.

Следовало бы, в соответствии с грамотным советом Ф. И. Шаляпина, присваивать студентам-вокалистам квалификацию «оперный актер».

Такого же мнения придерживались и некоторые другие известные деятели музыкально-театрального искусства.

Выдающийся актер и педагог А. П. Ленский говорил: «Оперных певцов <...> справедливее было бы называть оперными актерами» [31, с. 50].

В своей книге «Стасов и русская классическая опера» Т. Н. Ливанова писала, что великий русский музыкальный и художественный критик В. В. Стасов «никогда не отделял вокального исполнения оперного артиста от его драматической игры, для него не существовало «оперных певцов»; он писал только о тех певцах, которые в полной мере были оперными артистами, подлинными художниками на сцене» [32, с. 365].

Автор монографии «Ф. И. Шаляпин» Л. М. Добронравов утверждает: «Шаляпин – оперный артист, то есть – певец и актер, слиянием их в неразложимую целостность» [33, с. 570].

Необходимость правильно сформулировать название специальности подтверждает и выдающийся актер Большого театра М. О. Рейзен: «Я полагаю, что нельзя говорить “оперный певец”, правильней говорить “оперный артист”, ибо оперный артист – это не только поющий, но и воплощающий образ» [34]. Поэтому для того, чтобы существующая в настоящее время в консерваториях «путаница в понятиях и терминах» не приводила «к путанице в практической жизни», необходимо изменить в дипломах выпускников название профессии «оперный певец», взяв на вооружение название «оперный актер».

Однако проблема наименования специальности – «оперный артист», не смотря на принципиальную точку зрения Шаляпина, Ленского, Стасова, Добронравова, Рейзена, до сих пор остается нерешенной.

На стр. 27 Устава Московской консерватории указано, что консерватория *самостоятельно* формирует свою структуру. Но как в Московской консерватории, так и в большинстве консерваторий нашей страны, к сожалению, факультет и кафедры до сих пор живут по образцам структуры, сформулированным еще в советское время: «Вокальный факультет», в который входят две кафедры: «Сольного пения» и «Оперной подготовки». А это, как мы подробно объясняли выше, ведет при обучении студентов-вокалистов к перекосу в сторону монополии вокального мастерства, из-за чего страдает подготовка по сценическому мастерству. В результате этого профессиональные оперные театры упрекают консерватории в том, что они выпускают не высокопрофессиональных оперных актеров, а дилетантов.

Исправить сложившуюся ситуацию возможно, только изменив названия факультета и кафедр с тем, чтобы уравновесить в сознании педагогов и студентов-вокалистов значения вокального искусства и сценического мастерства. Однако многие деканы и заведующие кафедрами из-за недостаточной компетентности и в силу парадоксов российской ментальности не берут на себя *решение изменить названия факультета и кафедр, а ждут указания* свыше.

Проведя исследования относительно учебных планов и их практического применения, я пришел к выводу, что для обучения студентов профессии «оперный актер» целесообразно было бы заменить название «Вокальный факультет» на «Факультет оперной подготовки».

Возможны и другие варианты переименования факультета. Например, «Вокально-театральный факультет» или «Факультет музыкально-театрального искусства» в соответствии с новым государственным стандартом музыкально-театрального искусства (53-05-04) подготовки специалистов для оперных театров, установленным Министерством культуры Российской Федерации в 2016 г. Переименованный факультет должен на паритетных началах объединить две кафедры: «Вокальную кафедру» и «Кафедру сценического мастерства оперного актера».

Такая структура факультета и кафедр будет *терминологически* грамотнее, то есть более точно выразит сущность обучения будущих оперных актеров, она и понятнее, и практичнее, а главное, мы наконец устраним многие годы существующий на практике перекос в сторону вокального искусства за счет сценического мастерства. Тогда соединение «вокального искусства» со «сценическим мастерством», происходящее во время учебы студентов-вокалистов на сцене оперного театра-студии, приведет к обретению ими «*мастерства оперного актера*», и консерватории, наконец, станут выпускать именно *оперных актеров*, которые кроме пения будут обладать еще и навыками сценического мастерства. На рисунке 1 приводится вариант названия факультета и кафедр с расшифровкой дисциплин, которым будут обучать студентов-вокалистов.

Подводя итоги, отметим, что в процессе размышлений об оперно-сценической терминологии и ее влиянии на учебно-театральную практику



Рис. 1. Схема факультета оперной подготовки и кафедр с расшифровкой дисциплин, которым будут обучать студентов-вокалистов

сделана попытка анализа ситуации, сложившейся в консерваториях нашей страны в области обучения будущих оперных актеров. Также выявлены причины слабой подготовки студентов-вокалистов по сценическому мастерству оперного актера и намечены некоторые пути решения этой остро стоящей проблемы. Настало время от размышлений перейти к реализации предложенных в данной статье решений затронутых проблем и исправлению отмеченных перегибов и перекосов, тем более что для этого нет ничего невозможного.

В первую очередь, нужно довести до сведения Министерства культуры Российской Федерации информацию об открытии Б. А. Покровским пролежавшего сто лет без применения теоретического наследия Ф. И. Шаляпина и о значении использования этого наследия как в оперно-сценической практике, так и при обучении будущих оперных актеров.

Многим театрально-педагогическим деятелям не только в нашей стране, но и за рубежом уже известно об этом открытии из моей монографии «О мастерстве оперного артиста: Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, М. А. Чехов» [35]. Впоследствии, с благословения моего Учителя Б. А. Покровского, я составил специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» (курсив мой. – Н. К.), члены кафедры оперной подготовки Московской консерватории им. П. И. Чайковского приняли решение рекомендовать его к печати (протокол № 3 заседания кафедры оперной подготовки от 19.03.2014), и в 2018 г. этот учебник вышел в издательстве Российского института театрального искусства (ГИТИС).

Я считаю, что теперь настало время *издать* этот специализированный учебник *под грифом* Министерства культуры России или под грифом Союза театральных деятелей (СТД), чтобы им могли пользоваться студенты-вокалисты всех консерваторий и музыкально-театральных вузов нашей страны, поскольку никаких других специальных учебников по *сценическому мастерству оперного актера* в настоящее время не существует.

С 5 по 9 декабря 2019 г. мой учебник был выставлен на Международной выставке-ярмарке (“Non/fiction”) в Гостином дворе. Книга была востребована и реализована.

Де-факто учение Ф. И. Шаляпина уже начало использоваться в образовательном процессе. Ряд педагогов в российских музыкально-театральных вузах и консерваториях уже взяли этот специализированный учебник на вооружение. По нему учат уже и за границей: в Китае, Испании, Болгарии, Казахстане. Осталось утвердить это де-юре, то есть в *дополнение* к системе Станиславского в учебную программу по сценическому мастерству оперного актера на кафедре оперной подготовки Московской консерватории нужно *официально включить* рабочие сценические термины Ф. И. Шаляпина – «инструменты», с помощью которых великий оперный артист создавал свои шедевры. Это послужит примером для других консерваторий, которые по привычке равняются на главный музыкальный вуз России – Московскую государственную консерваторию

им. П. И. Чайковского. Но для того, чтобы *выполнить* требование Министерства культуры Российской Федерации – выпускать высокопрофессиональных будущих специалистов для оперных театров, этого недостаточно.

Решить назревшие проблемы в области обучения студентов-вокалистов можно только в процессе диалогов и широкого обсуждения этих проблем режиссерами и педагогами консерваторий и музыкально-театральных вузов нашей страны на диспутах и конференциях.

В советское время для этого при Союзе театральных деятелей (СТД) существовали *творческие лаборатории* под руководством ведущих режиссеров-педагогов Б. А. Покровского, Г. П. Ансимова и Л. Д. Михайлова. Эти лаборатории курировало Министерство культуры СССР, и в них принимали участие режиссеры и педагоги всего Советского Союза, обмениваясь теоретическими разработками и практическим опытом. Во время лабораторных дискуссий постоянно горячо обсуждались как творческие проблемы оперных и музыкальных театров, так и проблемы образовательного процесса в консерваториях и музыкально-театральных вузах страны, и каждый участник имел право высказать свою точку зрения.

В настоящее время для творческих работников театров и педагогов консерваторий в этом плане сложилась не очень благоприятная ситуация. К сожалению, мы все *разобщены* и не имеем возможности регулярно полноценно общаться и обмениваться теоретическими исследованиями и практическим опытом. Настало время *восстановить* творческие лаборатории, подобные тем, которые существовали в советское время, но к этому нужно тщательно подготовиться.

Для того чтобы возродить творческие лаборатории, нам, практикующим режиссерам и педагогам, следует организовать на базе театрального отдела СТД комиссию по проблемам музыкально-театрального образования. Во главе этой комиссии я предлагаю поставить очень компетентных и имеющих богатейший практический опыт профессоров-режиссеров Д. А. Бертмана (заведующего кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра ГИТИСа) и Ю. К. Лаптева (заведующего кафедрой режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова).

В эту комиссию должны войти все заведующие кафедрами оперной подготовки консерваторий нашей страны для того, чтобы поделиться практическим опытом, и обязательно следует пригласить сотрудников Министерства культуры России. Комиссия должна будет провести научную конференцию или даже научное совещание на тему: «Обновление программы обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера».

Поскольку на протяжении многих лет я занимаюсь исследованием указанной проблемы и мною составлен соответствующий учебник, я готов выступить на этой конференции с докладом «Актуализация теоретического наследия Ф. И. Шалапина для обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера».

Надеюсь, что обсуждение этого доклада и творческая дискуссия специалистов-практиков на предложенную тему приведут наконец к решению взять на вооружение для обучения студентов-вокалистов мастерству оперного актера терминологию Ф. И. Шаляпина. И в духе призыва Г. А. Товстоногова «Вперед за Станиславским!» [36] и призыва «Вперед к Станиславскому!» профессора ГИТИСа А. А. Бармака [37, с. 33] мне хочется закончить эту статью парадоксально звучащим призывом «Вперед к Шаляпину!»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 10 томах. Под общ. ред. С. А. Макашева, К. И. Тюнькина. М.: Правда. Т. 4, 1988. – 572 с.
2. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка [Изд. 23-е, испр.]. М.: Русский язык, 1991. – 917 с.
3. *Бulyko A. N.* Современный словарь иностранных слов: более 25 тысяч слов и словосочетаний. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Мартин, 2005. – 846 с.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Астрель. Т. 3: П. 2004. – 921 с.
5. Современный словарь иностранных слов / под ред. Е. А. Гришиной. М.: Русский язык, 1993. – 740 с.
6. *Вокал. Краткий словарь терминов и понятий: учебное пособие / сост.: Н. А. Александрова.* СПб: Планета музыки; Лань, 2015. – 352 с.
7. *Кремлев Ю. А.* Эстетические взгляды С. С. Прокофьева: по материалам высказываний. М.: Музыка, 1966. – 154 с.
8. *Теляковский В. А.* Мой сослуживец Шаляпин. Л.: Academia, 1927. – 167 с.
9. *Кондрашов А. П.* Книга лидера в афоризмах. М.: Рипол Классик, 2009. – 414 с.
10. *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш.* Л.: Музыка, 1984–1985. Кн. 2. 1985. – 310 с.
11. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
12. *Акулов Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. – 455 с.
13. *Ротбаум Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера. [Перевод / Вступит. статья Е. Грошевой]. М.: Сов. композитор, 1980. – 262 с.

REFERENCES

1. *Saltykov-Shchedrin M. E.* *Sobraniye sochineniy: V 10 tomah. T. 4. Pod obshch. red. P. A. Makasheva, K. I. Tyun'kina* [Collected works: In 10 volumes. Ed. P. A. Makasheva, K. I. Tyunkina]. Moscow: Pravda Publ., 1988. Vol. 4. 572 p.
2. *Ozhegov S. I.* *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1991. 917 p.
3. *Bulyko A. N.* *Sovremenniy slovar inostrannykh slov: boleye 25 tysyach slov i slovosochetaniy* [Modern dictionary of foreign words: more than 25 thousand words and phrases]. Moscow: Martin Publ., 2005. 846 p.
4. *Dal V. I.* *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Moscow: Astrel Publ. Vol. 3. 2004. 921 p.
5. *Sovremennyy slovar inostrannykh slov / pod red. Ye. A. Grishinoy* [Modern dictionary of foreign words / ed. E. A. Grishina]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1993. 740 p.
6. *Vokal. Kratkiy slovar' terminov i ponyatiy: uchebnoye posobiye / sost. N. A. Aleksandrova* [Vocalp. A short dictionary of terms and concepts: textbook / comp.: N. A. Aleksandrova]. Saint Petersburg: Planeta muzyki Publ.; Lan Publ., 2015. 352 p.
7. *Kremlev Y. A.* *Esteticheskiye vzglyady P. P. Prokof'yeva: po materialam vyskazyvaniy* [Aesthetic views of P. P. Prokofiev: based on the materials of the statements]. Moscow: Muzyka Publ., 1966. 154 p.
8. *Telyakovskiy V. A.* *Moy sosluzhivets Shalyapin* [My colleague Chaliapin]. Leningrad: Academia, 1927. 167 p.
9. *Kondrashov A. P.* *Kniga lidera v aforizmakh* [Leader's book in aphorisms]. Moscow: Ripol Klassik Publ., 2009. 414 p.
10. *Letopis zhizni i tvorchestva F. I. Shalyapina: v 2 knigab. K. 2 / sost. Y. Kotlyarov,*

14. *Жданов В. Ф.* Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства. М.: Петит, 1996. – 293 с.
15. *Кристи Г. В.* Воспитание актера школы Станиславского: Учеб. пособие для театральных институтов и училищ. М.: Искусство, 1968. – 455 с.
16. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие для театральных учеб. заведений. М.: Сов. Россия, 1964. – 287 с.
17. *Ершов П. М.* Технология актерского искусства: Очерки. М.: Всерос. театр. о-во, 1959. – 308 с.
18. *Покровский Б. А.* Читая Шаляпина // Советская музыка. 1968. № 11. С. 69–76 [начало]; 1969 № 1. С. 61–67 [окончание].
19. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. М.: Искусство, 1990. – 508 с.
20. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. – 598 с.
21. *Меркулов А. М.* Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 1 (8). М.: РАМ им. Гнесиных. – С. 35–50.
22. *Кох И. Э.* Основы сценического движения. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. – 566 с.
23. *Фаст Д.* Язык тела: азбука человеческого поведения. Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2008. – 190 с.
24. *Морозов В. П.* Интервью с Ириной Богачевой о технике пения // Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. С. 452–455.
25. *Миронова Н. А.* Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – 96 с.
- V. Garmash* [Chronicle of the life and work of F. I. Chaliapin: in 2 books / comp. Yu. Kotlyarov, V. Garmash]. Leningrad: Muzyka Publ., 1984–1985. Vol. 2. 1985. 310 p.
11. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theatre]. Moscow: Progress Publ., 1991. 504 p.
12. Akulov Ye. A. *Opernaya muzyka i stsenicheskoye deystviye* [Opera music and stage action]. Moscow: Vserossiyskoye teatralnoye obshchestvo Publ., 1978. 455 p.
13. Rotbaum L. D. *Opera i yeye stsenicheskoye voploshcheniye: Zapiski rezhissera* [Opera and its stage incarnation: Director's notes]. Moscow: Sov. kompozitor Publ., 1980. 262 p.
14. Zhdanov V. F. *Artist muzykal'nogo teatra: printsipy formirovaniya vokal'no-stsenicheskogo masterstva* [Musical theatre artist: principles of vocal and stage skills formation]. Moscow: Petit Publ., 1996. 293 p.
15. Kristy G. V. *Vospitaniye aktera shkoly Stanislavskogo: uchebnoye posobiye dlya teatral'nykh institutov i uchilishch* [Education of the actor of the Stanislavsky school: textbook for theatre institutes and schools]. Moscow: Iskustvo Publ., 1968. 455 p.
16. Zakhava B. E. *Masterstvo aktera i rezhissera: Ucheb. posobiye dlya teatral'nykh ucheb. Zavedeniy* [Mastery of the actor and director: Textbook. a guide for theatrical studies. institutions]. Moscow: Sov. Rossiya Publ., 1964. 287 p.
17. Yershov P. M. *Tekhnologiya akterskogo iskusstva: Ocherki* [The technology of acting art: Essays]. Moscow: Vseros. teatralnoye obshchestvo Publ., 1959. 308 p.
18. Pokrovskiy B. A. *Chitaya Shalyapina* [Reading Chaliapin]. In: Sovetskaya muzyka. 1968, no 11, pp. 69–76; 1969, no. 1, pp. 61–67.
19. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 3. Rabota aktera nad soboy. Ch. 2: Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse voploshcheniya: Materialy k knige / Obshch. red. A. M. Smelyanskogo, vstupid. st. B. A. Pokrovskogo, komment. G. V. Kristy i V. V. Dybovskogo* [Collected works: In 9 volumes. Vol. 3. The work of the actor on himself. Part 2: Work on yourself in the creative process of embodiment: Materials for the book / Ed. A. M. Smelyanskiy, introd. article B. A. Pokrovskiy, comment. G. V. Christie and V. V. Dybowski]. Moscow: Iskustvo Publ., 1990. 508 p.

26. Бирюкова Е. Роберт Стуруа: «Я просил только, чтобы Мария была молодой и худой» // Известия. 2004. 29 января.
27. Темирканов Ю. Х. Монолог в 4 частях. Ч. 2. URL: https://tvkultura.ru/anons/show/brand_id/63444/episode_id/2020789/.
28. Ансимов Г. П. Гордое звание артиста // Советская музыка. № 10. 1974. С. 40.
29. Васильев Н. И. Вокальная техника оперного артиста. М.: ГИТИС, 2019. 68 с.
30. Устав федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (новая редакция). Утвержден Приказом Министерства культуры РФ от 25 декабря 2015 года. URL: http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav_251215.25.12.2015.pdf.
31. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. – 284 с.
32. Ливанова Т. Н. Стасов и русская классическая опера. М.: Музгиз, 1957. – 432 с.
33. Добронравов Л. М. Ф. И. Шаляпин. Творчество // Нива. 1918. № 36–37.
34. Рейзен М. О. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. – 301 с.
35. Кузнецов Н. И. О мастерстве оперного артиста: Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, М. А. Чехов. М.: Открытая сцена, 2011. – 225 с.
36. Товстоногов Г. А. Живой Станиславский // Станиславский в меняющемся мире. Сборник материалов Международного симпозиума 27 февраля – 10 марта 1989 г. М., 1994.
37. Бармак А. А. Отвечать Станиславскому! // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 1. С. 9–33.
20. Feynberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka Publ., 1969. 598 p.
21. Merkulov A. M. *Mimika i zbestikulyatsiya pianista v sisteme ispolnitel'skikh vyrazitel'nykh sredstv* [Mimicry and gestures of the pianist in the system of performing expressive means]. In: *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Research of the Russian Gnesins Academy of Music]. No.1 (8) 2014. Moscow: RAM im. Gnesinykh Publ., pp. 35–50.
22. Kokh I. E. *Osnovy stsenicheskogo dvizheniya* [Bases of scenic movement]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1970. 566 p.
23. Fast D. *Yazyk tela: azbuka chelovecheskogo povedeniya* [Body Language: The ABC of Human Behavior]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ., 2008. 190 p.
24. Morozov V. P. *Intervju s Irinoy Bogachevoy o tekhnike peniya* [Bogacheva about singing technique]. In: Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The art of resonant singing]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2008, pp. 452–455.
25. Mironova N. A. *Moskovskaya konservatoriya. Istoki (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii)* [Moscow Conservatory. Origins. (Memoirs and documents. Facts and comments)]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo Publ., 1995. 96 p.
26. Biryukova E. *Robert Sturua: "Ya prosil tol'ko, chtoby Mariya byla molodoy i khudoy"* [Robert Sturua: "I only asked that Maria be young and thin"]. In: *Izvestia*. 29 yanvarya [January 29]. 2004.
27. Y. Temirkanov. *Monolog v 4 chastyab. Ch. 2* [Monologue in 4 parts. Part 2]. Available from: https://tvkultura.ru/anons/show/brand_id/63444/episode_id/2020789/.
28. Ansimov G. P. *Gordoye zvaniye artista* [The proud title of an artist]. In: *Sovetskaya muzyka*. 1974, no.10, p. 40.
29. Vasilyev N. I. *Vokal'naya tekhnika opernogo artista* [Vocal technique of an opera artist]. Moscow: GITIS, 2019. 68 p.
30. *Ustav federal'nogo gosudarstvennogo byudzhetskogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya "Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo" (novaya*

redaktsiya) [Charter of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky” (new edition)]. Available from: http://www.mosconsv.ru/sveden/files/Ustav_251215_25.12.2015.pdf.

31. Kristi G. V. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky’s work at the opera house]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952. 284 p.

32. Livanova T. N. *Stasov i russkaya klassicheskaya opera* [Stasov and Russian classical opera]. Moscow: Muzgiz Publ., 1957. 432 p.

33. Dobronravov L. M. F. I. *Shalyapin. Tvorchestvo* [F. I. Shalyapin. Creation]. In: *Niva*, 1918, no. 36–37.

34. Reyzen M. O. *Avtobiograficheskie zapiski. Statji. Vospominaniya* [Autobiographical notes. Articles. Memories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1986. 301 p.

35. Kuznetsov N. I. *O masterstve opernogo artista: F. I. Shalyapin, K. S. Stanislavsky, M. A. Chekhov* [About the skill of an opera artist: F. I. Shalyapin, K. S. Stanislavsky, M. A. Chekhov]. Moscow: Otkrytaya scena Publ., 2011. 225 p.

36. Tovstonogov G. *Zhivoy Stanislavsky* [Living Stanislavsky]. In: *Stanislavsky v menyayushchemsya mire: Sbornok materialov Mezhdunarodnogo simpoziuma 27 fevralya – 10 marta 1989 g.* [Stanislavsky in a changing world: Collection of works of the International Symposium February 27 – March 10, 1989]. Moscow, 1994.

37. Barmak A. A. *Otvechat Stanislavskomu!* [Answer to Stanislavsky!]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2013, no. 1, pp. 9–33.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецов Николай Иванович – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

E-mail: vosenzuk@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7319-8172

Кузнецов Н. И. Об оперно-сценической терминологии и ее влиянии на учебно-театральную практику // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 185–207.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-185-207

ABOUT THE AUTHOR

Nicolay Kuznetsov – *Dr. habil in Art, Professor of Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory.*

E-mail: vosenzuk@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7319-8172

Kuznetsov N. I. *About the opera stage terminology and its influence on the theatre practice.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 185–207.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-185-207

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*

Редактор *А. Наумко*

Редактор перевода *В. Огурицова*

Корректор *С. Выгузова*

Оригинал-макет *Б. Зипунов*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел. (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 10.09.2020. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 13. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фотоэксперт»
115201, Москва, ул. Котляковская, д. 3, стр. 13
тел.: (495) 601-99-99



GITIS



www.gitis.net