**Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: Сборник научных трудов** / Редкол. С. К. Бушуева, Л. С. Овэс, Н. А. Таршис, предисл. С. К. Бушуевой. Л., 1991. 154 с.

*С. К. Бушуева*. Введение 4 [Читать](#_TOC214164133)

*Ю. Б. Дворкин*.
Массовый театр: проблема взаимосвязей в контексте культуры 8 [Читать](#_TOC214164134)

*Р. Д. Копылова*.
Телезрелище и театр 37 [Читать](#_TOC214164135)

*Л. Г. Муратов*.
Театральный мир петербургской темы 56 [Читать](#_TOC214164136)

*А. А. Кириллов*.
Живопись и сцена:
Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века 71 [Читать](#_TOC214164137)

*Л. С. Овэс*.
Пластические искусства и театр.
Конструктивизм и его воплощение на сцене ТИМа 99 [Читать](#_TOC214164138)

*О. Н. Савицкая*.
Пространство литературное и пространство сценографическое
(на материале постановок
по произведениям Ф. Достоевского 1970 – 1980‑х годов) 126 [Читать](#_TOC214164139)

*Н. А. Таршис*.
Аэды XX века и театр 141 [Читать](#_TOC214164140)

# **{4}** Введение

Все семь статей, которые входят в состав данного сборника, хотя и написаны специалистами из разных областей искусствознания, в конце концов так или иначе «замыкаются» на театре.

Взаимоотношения живописи и театра исследуют в своих работах А. А. Кириллов и Л. С. Овэс, литературы и театра Л. Г. Муратов и О. Н. Савицкая, телевидения и театра — Р. Д. Копылова, музыки и театра — Н. А. Таршис.

И дело тут не только в том, что будучи «синтетическим» по самой своей природе, театр является идеальным пространством для исследования проблемы взаимосвязи искусств, но и в том, что избранный авторами исторический период — от начала века до наших дней — предоставил им материал, позволяющий говорить о новом уровне этого синтеза и совершенно новой его актуальности.

Мы имеем в виду, что в большинстве работ сборника взаимосвязи искусств рассматриваются с точки зрения их взаимодействия, что позволяет авторам вывести на свет те глубинные сущностные процессы взаимовлияний, которые действительно имеют значение для общих тенденций художественного развития эпохи.

Плодотворность такой методологической позиции со всей убедительностью предстает в статье Ю. Б. Дворкина «Массовый театр: проблема взаимосвязей в контексте культуры», где «контекст культуры» рассматривается не просто как исторический фон, но как равноправная и неотъемлемая часть самой этой локальной темы. «Одно дело, — пишет автор, — наличие… связей, управляемых всем контекстом обширного числа явлений, и другое, когда этот контекст ущербен, и в нем, как кость на дистрофичном теле, выпирает лишь то, что нам суждено увидеть».

И большая часть статей в этом сборнике написана именно так: с учетом связей, «управляемых всем контекстом обширного числа явлений». При этом и «связи», и «обширное число явлений» вовсе не обязательно выносятся на страницы исследования, но они неизменно подразумеваются, что и обеспечивает точность выбора темы и точность ее решения.

Так, например, несмотря на обилие статей, посвященных взаимоотношениям театра и пластических искусств, они отнюдь не выпирают здесь «как кость на дистрофичном теле». Это не то, что нам было «суждено увидеть», это то, что действительно открывается взгляду, способному вобрать в себя весь культурный контекст времени.

{5} Для такого взгляда совершенно очевидно, что встреча двух этих искусств для первой четверти XX века имеет принципиальный характер, так как впрямую связана с тем важнейшим, что происходило на сцене этого времени — со становлением режиссерского театра.

В результате тема, поднятая А. А. Кирилловым в статье о первых опытах стилизации в Александринском театре, то есть о первой встрече императорской сцены с современной живописью, и продолженная в статье Л. С. Овэс, где история взаимоотношений театра и пластических искусств прослежена от мамонтовской оперы до конструктивизма в ТИМе, разворачивается вовсе не как история определенного этапа развития сценографии, а как история самого театра, которая по-настоящему только и может быть рассказана с учетом этих взаимоотношений.

Особо активная роль пластических искусств при первой их встрече с театром, тенденция ко все большей их автономизации внутри спектакля и, наконец, «реванш» сцены, ее активное обратное влияние, позволившее ей «впечатать» в них свой действенный характер, все это не просто история взаимоотношений. Это наглядная, прослеженная во времени картина того, как постепенно «переструктурировался» спектакль, подчиняясь требованиям новой цельности, выдвинутой эпохой режиссуры. В каком-то смысле обе эти статьи, хотя и с большим хронологическим разрывом, продолжает и развивает работа О. Н. Савицкой, которая перехватывает эстафету у Л. С. Овэс, проследившей историю взаимоотношений живописи и театра до того принципиально нового исторического момента, когда сценография осознала себя как самостоятельное явление искусства. О. Н. Савицкая, исследующая постановки по Достоевскому на советской сцене 1970 – 1980 годов, говорит именно о новом искусстве и возможностях этого искусства как пространственного интерпретатора «слова».

Разумеется, не все статьи сборника образуют подобные законченные циклы. Так, например, несколько особняком в сборнике стоит работа Л. Г. Муратова, исследующего совершенно локальную тему: как развивался в XX столетии «петербургский миф», переходя из одного искусства в другое, в каждом из них обновляясь и модифицируясь.

И тем не менее некую общность все эти статьи образуют, образуют именно благодаря общей методологии, позволяющей авторам, исходя из общего культурного контекста эпохи, «стирать случайные черты» и проникать в самую суть исследуемых явлений.

И потому даже такая, казалось бы, локальная тема, как бытование «авторской песни» на сцене 1980‑х годов (статья Н. А. Таршис «Аэды XX века и театр») выводит автора к самым широким обобщениям, и эти обобщения вовсе не выглядят натянутыми: столь точно проводит она сквозь узкий фарватер сценического материала свою широкую тему, родившуюся на скрещении наших судеб с судьбами искусства.

{6} Такая же свободная ориентация в современном культурном контексте позволяет Р. Д. Копыловой, исследующей взаимоотношения телевидения и театра, внести в понимание этого процесса, происходящего у нас на глазах, какие-то совершенно новые моменты. Вот перед кем задача «стереть случайные черты» стояла особенно остро — перед исследователем искусства, которое до сих пор не может осознать ни своей родословной, ни направления эволюции. На смену мнимым закономерностям, которые на поверку оказываются преходящими особенностями определенного этапа развития, приходят новые, и точно их оценить, наверное, может лишь ученый, соединяющий в себе, подобно автору данной статьи, искусствоведа, эстетика и социолога.

\* \* \*

Разумеется было бы преувеличением, даже просто неправдой сказать, что сборник этот выстраивался как стройное архитектурное целое по заранее созданному плану и чертежу. Нет, он сложился из независимо написанных статей, и на такого рода стройность совершенно не претендует.

Но некое сущностное единство ему все же присуще. Это естественно возникшее, непреднамеренное единство связано с тем, что книга создана в наши дни, и тень (или свет) этих дней лежит на ее страницах.

Переживаемое нами возвращение в историю сказалось тут и в живом ощущении связи времен, позволяющем вплотную придвинуть к себе прошедшее и различить в академически «отстоявшихся» периодах целые неисследованные пласты, и в остром чувстве «предельности» нынешнего исторического момента — отсюда осознание кризисного состояния искусств, бессильных выразить эту предельность и призывающих на помощь соседей (переходное состояние телевидения, ищущего пути к подлинно народной аудитории через «театральное», обращение оскудевшего гражданским чувством театра, не способного своими только средствами воссоздать «судьбу человеческую — судьбу народную», к трагическим мирам Галича и Высоцкого).

Да ведь и острое ощущение «связи всего со всем» — оно тоже из нашего времени. Так что даже за формальным ходом, обосновывающим замысел книги, то есть за темой взаимосвязи искусств, которая подобно скользящему узлу проходит через все работы, стоит живое чувство нашего современника. Может быть, самое живое из всех, пусть даже не всегда осознанное — ведь иначе разве ощущалось бы оно столь болезненно в тот момент, когда связи рвутся?

Авторы сборника надеются, что все вместе они написали цельную книгу.

И потом это всего лишь кажется, что книга эта говорит только об искусстве!

{7} Может быть, именно потому, что предмет тут взят на пересечении разных силовых линий, он как бы побуждаем к движению, и мы лишний раз убеждаемся, что способ, которым движется искусство, в сущности, тот же самый, которым движется жизнь, — оно движется связью всего со всем.

Итак, взаимосвязи…

С. Бушуева

# **{8}** Ю. Б. ДворкинМассовый театр:проблема взаимосвязей в контексте культуры

«Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился».

 *О. Мандельштам*

## I

Конечную цель этой работы автор видел в простой и доступной, как ему казалось, исследовательской операции. Дело в том, что его представления о специфике раннего советского театра (1918 – 1921 годы) не имели целостного характера; он полагал, что этот объект описан фактологически полно, но не системно, описан всего лишь на уровне первоначальных систематизации, в которых отдельные театральные явления объединяются по внешним, а не сущностным признакам. Стало быть, необходимо новое исследование и выработка новых методических приемов с попутным отысканием непременно *новых взаимосвязей*[[1]](#footnote-2) в кругу уже знакомых фактов, а затем — формулирование новой смысловой характеристики изучаемого объекта.

Однако простота этой задачи мнимая, поскольку искомая новая методология, как правило, зависит от наших сегодняшних установок и контекстов, и это мешает адекватному постижению объекта, если не по сумме фактов, то по внутренней его природе. В итоге, к сожалению, мы отыщем лишь то, что уже знали. К тому же, если мы отыскиваем новые связи, то их сумма непременно должна образовать некоторую «критическую массу», позволяющую обрисовать по-новому целостно-смысловой облик отдаленной театральной эпохи.

Очевидно, условием целостности нашего объекта является тройственная система взаимосвязей разных уровней:

а) наличие связуемости в «близкородственных» группах — скажем, театр «Народная комедия» С. Радлова, спектакль «Первый винокур» Ю. Анненкова в Эрмитаже… и? Здесь мы столкнемся с проблемой: определять ли родство по тематическому, жанровому, стилевому или формотворческому принципу (например, «циркизация театра»). В зависимости от этого в группу попадут разные элементы. Но любой элемент может принадлежать одновременно и {9} другим общностям (по другим параметрам). Инсценировки А. Мгеброва по У. Уитмену и А. Гастеву близки «Стеньке Разину» Вас. Каменского и «Трем дням» В. Шимановского по «хоровому» принципу (форма народной хоровой драмы), однако «Три дня» явно находятся в одном ряду с массовыми зрелищами студии Н. Виноградова-Мамонта, а «Меч мира» А. Пиотровского (в этой же студии) — в родстве с керженцевским «Среди пламени», и т. д. Стало быть, нам нужна —

б) связуемость всей обозримой суммы явлений, в том числе и дополнительно выявленных, во всех возможных уровнях (тематическом, жанровом и т. д.). Конечно, это сообщит аналитической работе огромный объем, тем более, что многие параметры изучаемого объекта непривычны современному театральному мышлению в силу того многообразия форм театра, что обусловлено соучастием в культуротворческом процессе огромного количества полуграмотных крестьян и представителей других сословных групп с широчайшим диапазоном эстетической культуры, включая стадию ее почти полного отсутствия.

Но, может быть, дело упростится (или усложнится?), если выйти на третий и, кажется, более фундаментальный уровень —

в) укорененность театра этой эпохи в «театральном традиционализме», и более того, учитывая его массовость, — в народной игровой культуре в целом, разумеется, с включением и *до*-театральных форм. Не исключено, что в нашем сложном объекте именно эти корни питают его целостность и неповторимость.

В любом случае, все три измерения должны присутствовать, явно или неявно, в любом нашем акте мышления о взаимосвязях.

Иногда на помощь теории приходят аналогии. В определении своеобразия театра 1918 – 1921 годов многое может подсказать своеобразный историко-культурный феномен — современный латиноамериканский театр с его народными самодеятельными труппами (мексиканский «до-кортесовский» крестьянский театр, колумбийский «тождественный театр»). Здесь мы наблюдаем синтез народного цирка, культовых празднеств, карнавала и лубочной литературы (бразильская труппа «Униау»). Здесь местные народно-театральные традиции сливаются с формами общественного быта: митингами, шествиями, массовым политическим хэппенингом («театр квартала» Лопеса Мосо, Испания), с выработанной в традициях раннего советского агитпропа методикой «театра-газеты», и т. п. Правда, сами инициаторы народного революционно-театрального движения утверждают, что восприняли также опыт позднейшего «театра жестокости», варьете и гиньоля, и к тому же, опыт всех современных театральных теорий, что, разумеется, дает этому культурному феномену особые свойства. Но, во всяком случае, достоверно одно: многообразие форм здесь чрезвычайно; практически, отсутствует только психолого-бытовой театр, отданный на откуп профессионалам и городской буржуазной публике.

{10} Конечно же, общность художественных принципов и подобие форм, хотя и разделенные полувеком, могут быть учтены в нашем анализе, но в этой связи приходит естественная мысль: для установления близости не лучше ли рядом с Лопесом Мосо усадить за круглый стол В. Всеволодского-Гернгросса и А. Пиотровского с их уникальной (забытой нами по ненадобности) теорией «самодеятельного театра», ориентированной на те формы театральной культуры, что не только предназначены народной аудитории, но и созидаются ею в массовом игровом соучастии[[2]](#footnote-3).

Нам, живущим в ином социокультурном измерении, с иными театральными привычками, нам, обделенным непосредственным участием в массовом порыве «народно-театральных устремлений» (А. Луначарский), суждено сегодня получать удовлетворение от чужого праздника по реферативным сообщениям[[3]](#endnote-2) и, так сказать, «плыть посуху», поскольку наше собственное театральное море к середине 80‑х настигла эколого-культурная катастрофа, и оно высохло и обмелело как Арал. По отношению к массовому революционному театру мы попали в парадоксальную ситуацию — черпая из своего сегодняшнего скудного театрального котла, живя его вкусами и запахами, мы должны мысленно реконструировать рецептуру и меню обедающих на другом конце планеты или уже отобедавших поколений. Оправданием здесь может служить только разгорающийся ныне аппетит и зависть к предполагаемому изобилию чужого стола.

Имея в виду эти трудности, прежде чем приступить к их преодолению, следует поначалу внимательно оглядеться окрест, чтобы, как минимум, утвердиться в своем праве на мышление о предметах, лежащих за пределами нашего непосредственного опыта. Невозможно уйти от того, что любой наш методологический инструментарий подсказан нашей современностью, качественным состоянием сегодняшней театральной среды. Какова она, сколь пригодна для оценок и анализа прошлого?..

## II

«… Вот если бы можно было подняться на тот высший круг реальности, куда все сходится и где объяснение всему, что с нами происходит; а то ведь мы существуем на круге низшем и лишь отражаем в своих частных судьбах некое общее движение. И когда совпадают свойства слишком многих отражений, наверно, можно говорить о какой-то общей причине» (А. Шнитке)[[4]](#endnote-3).

Удайся нам попытка подняться до «высшего круга реальности», мы, очевидно, увидели бы нашу современность как сложно сплетенную сеть, в которой согласно мерцают ее узелки, мозаику перекличек, {11} отзвуков, цитации, отсылок и иных вопросно-ответных ситуаций, весь слой видимой нам культурной ткани. Однако не исключено, что мы можем узреть и другое — «сплошного культурного слоя давно нет»[[5]](#endnote-4), ткань протерта и зияет утратами, а каждый узелок — явление художественной культуры — есть некая вещь в себе, обремененная случайными связями со своими соседями.

Художники могут интимно существовать друг для друга; что им за дело до того беспорядка, который царит в общей картине и непреодолим даже при взгляде с высоты. Какую системность можно извлечь, например, из частного диалога Р. Стуруа с Б. Брехтом? Ситуацию старой грузинской пьесы «Кваркваре» он глобализировал, приглушив национальную специфику, да еще дополнил пьесу брехтовским текстом, и решительно иначе поступил с «Кавказским меловым кругом», «огрузинив» его[[6]](#endnote-5).

Советский театр последних десятилетий переполнен неожиданностями и странными ситуациями, порождающими недоумения и вопросы. Вот некоторые из них.

В Грузии в 70‑х годах возник театр, возродивший традиции народного балагана, преемствующий (по заявке его создателя Р. Стуруа) великой идее «карнавальности», которая, по М. Бахтину, оснащает культуру праздничным смехом — в оппозиции «монолитно серьезной» официальной идеологии, в оппозиции системе «иерархических отношений, привилегий, норм и запретов», «крайней сословной и корпоративной разобщенности»? Случайно ли соседство нового явления с современным ему русским театром, увязшим в болоте психолого-драматической житейщины, с его «односторонней серьезностью тона»?[[7]](#footnote-4)

Каковы глубинные основания для появления «Карьеры Артуро Уи» в постановке Э. Аксера, а потом — «Истории лошади» в БДТ имени Горького? Чем эти спектакли должны были дополнить жизнь художественного организма БДТ, существующего в рамках строго упорядоченной драматической системы, которая основана на искусстве скрупулезно подробного проживания конфликтных «обостряемых предлагаемых обстоятельств» (Г. Товстоногов)?

Чем объясняется возвращение известного театроведа к идеям Г. Крэга (в контексте театральной жизни начала 80‑х!), и как вписывается в контекст современной театральной жизни утверждение Т. Бачелис, что Р. Чхиквадзе в роли Ричарда III и Е. Лебедев в роли Холстомера реализовали крэговскую идею актера-«сверхмарионетки»?[[8]](#endnote-6)

На общем фоне все отмеченные ситуации выглядели чуть ли не эпатажно по отношению к установившимся художественным привычкам. Каков первотолчок подобных «срывов»? Где лоно, породившее редкие, но резкие попытки прорыва из рамок бытового реализма (так называемого воспроизведения жизни «в формах самой жизни») в сферу самодеятельной народной игровой культуры и {12} к символико-театральным формам, созидаемым профессионалами?

Справедливость требует признать: в 60‑х годах возник коллектив, пытавшийся реализовать обе эти тенденции, — Театр на Таганке. Однако мало кто способен был тогда отдать ему должное по этой части — признать творческим организмом, способным восполнить ущербность культурной ткани за счет укорененности в глубинных слоях театра, в третьем измерении взаимосвязей.

Вообще ситуация 60‑х богата и сложна. Именно там мы находим зарождение уникальной трагической коллизии, связанной уже не с прорывом вглубь, к традиции, а в известном плане — вверх. Эта коллизия, как в капле воды, отразила основную проблему нашего современного театра (как понимает ее автор статьи и некоторые участники дискуссии «Концепция человека в современном театральном искусстве» — Г. Батищев, М. Швыдкой, Б. Любимов)[[9]](#endnote-7). И связана она с самой драматической режиссерской судьбой.

Сначала был дидактически поднят палец и произнесен лозунг «Есте‑е‑ественность!» (на фотографии в старом журнале — «выражение лица у меня уверенное, и палец поднят внушительно»[[10]](#endnote-8)). А затем, казалось бы, невинный призыв к реалистичности привел к тому, что А. Эфрос сделал себя заложником немыслимого по трудности творческого эксперимента. Эксперимент по своему духу решительно противостоял времени, поскольку заключался в том, чтобы через заслоны профессиональных штампов, эгоистических актерских привычек, инерционного мышления прорваться к естественно-эмоциональному, свободно творящему артисту-человеку, способному вобрать в сердце и пережить трагизм окружающего, стать воплощенной коллективной совестью, именно стать, а не мимикрируя «перевоплотиться».

Пожалуй, мы можем назвать лишь один прецедент подобной, столь же упорной, сколь и безнадежной, попытки одолеть ту эпоху, которой свобода человека-творца противопоказана. На 30 – 40 лет раньше М. Булгаков создал целую вереницу персонажей, выбрасываемых на социальную обочину и уничтожаемых. Он настаивал на их экзистенциальности, на их суверенном праве выбора и свободного творческого поведения в атмосфере немоты, прерываемой энтузиастическим воплем; в этом смысле были равноправны Алексей Турбин и Зойка, Дон Кихот и Мольер.

Сегодня философ Г. Батищев (в упомянутой дискуссии) говорит о необходимости в театре драматического героя, способного преодолеть позицию «своего неоспоримого мерила потребностей, интересов и т. п.» и подняться в «поле ценностных устремлений», и дальше — в «концептуально почти невыразимое поле созидания и открытия субъектом беспредельных устремленностей, или поле сотворчества»[[11]](#endnote-9). Фраза театроведа «для нас вся жизнь А. Эфроса — это урок свободы»[[12]](#endnote-10) в данном контексте имеет не только публицистический смысл, но и философский, относимый не к жизни только, а к «жизни-творчеству». У самого же А. Эфроса в последние годы {13} его работы возникла надежда, что от тягостной ординарности «удобопонятной эстетики» (его выражение) театр спасут литература, философия и поэзия, и в театр вернется «высокое»; «тогда я, пожалуй, выдвинул бы лозунг “Классичность!”»[[13]](#endnote-11).

В пространстве бытия, а не быта, в той сфере, где человек безграничен, нетождественен себе в силу своего роста и многообразия личностных проявлений, где он перестает быть социально-ролевой марионеткой, только в этом пространстве его духовная раскрепощенность имеет следствием богатство форм его культуры, театральной в том числе. Тогда его созидательная энергия имеет дело не с самой действительностью как данностью, порождением, предложением, а с ее *заданностью, порождающим принципом, предположением, полаганием* — так А. Лосев характеризует сущность символической деятельности, имеющей итогом иррациональный (в математическом, а не философском, и тем паче, не в бытовом смысле), *трансцендентный* итог — символ[[14]](#endnote-12).

То, что следует по А. Лосеву дальше, имеет для нас важнейший смысл: «соседние с ним (символом) структурно-семантические категории», а по сути, его художественно-практические реализации — миф, аллегория, метафора, художественный образ, реалистический образ и натуралистическая копия — формируют многоэлементное поле художественной культуры. Но творить ее может лишь раскрепощенное деятельное коллективное сознание, которому *трансцендентное внутренне присуще*.

Беспредельность человеческого духа и направленность художественного творчества к многообразию символических воплощений, таким образом, родственны, если не тождественны.

В тех ситуациях, когда вырождаются или подавляются символические формы художественной культуры, кроме тяготеющих к натурализму, когда весь ее космос опадает и съеживается до объема самой натуры, до ее миметических воплощений, именуемых реализмом, мы имеем дело с энтропийным процессом — снижением потенциалов творческой энергии, с культурной уравниловкой на низшем уровне, то есть с *хаосом*, где случайное безусловно господствует над сложно-организованным, стало быть, над закономерным и системным. А. Лосев говорит о «мертвых знаках», «не влияющих на человеческую волю и не зовущих к изменению действительности»[[15]](#endnote-13). Опыт Ю. Любимова, Р. Стуруа и немногих других говорит о стремлении преодолеть энтропию, «подпитываясь» народно-игровой культурой, *хранилищем символических форм*.

Стало быть, не всякое культурное поле может стать объектом науки, ибо можно ли систематизировать омертвелый хаос? Разумеется, нет. Наука начинается, когда в чреве хаоса возникает внутренняя структурообразующая динамика, в художественной культуре — за счет постоянно наращиваемого многообразия творческих усилий. Возможна ли методология хаоса? Нет. Но возможны и {14} необходимы неустанные методологические (они же — культуротворческие) усилия.

Это условие преодоления культурной (и театральной — жанровой, стилевой, формотворческой) стагнации и условие выхода, по выражению А. Шнитке, в «высший круг реальности», но это необходимое, однако, недостаточное условие.

Конечно же, А. Шнитке, Э. Денисов и их сподвижники в новейшей музыке не только способны уловить свою творческую взаимосвязуемость «по горизонтали», им дано помнить и свою родословную на любой глубине — от А. Шенберга и С. Прокофьева к грегорианскому хоралу. Но что делать с теми, кому их музыка предназначена, и у кого культурная память обрубалась десятилетиями? «Изменился контингент», — говорит А. Эфрос, услышав вот такую зрительскую реплику после спектакля «Вишневый сад»: «Не люблю серьезных вещей»[[16]](#endnote-14). Как быть с методологией театральной культуры, где связь театра и его аудитории, как правило, случайна, где не стабилизировались множественные зрительские группы, каждая с относительно устойчивым жанрово-тематическим интересом в диапазоне форм: от площадного балагана до высокой трагедии, от бытовой комедии до ритуальной драмы.

Эта ситуация, по сути дела, есть отсутствие *субстрата культуры*, то есть того сложно устроенного человеческого сообщества, в котором любая социальная группа способна осознать и конкретизировать собственную культурную потребность и выделить из своей среды или приобщить к себе и поощрить к культуротворческому акту «свою» художественную группу.

Из сказанного ясно, почему именно ранний советский театр (в нынешнем, относительно благополучном, как нам кажется, состоянии его фактологической освоенности) — реальная зона для теоретических усилий. В нем была раскрепощена социокультурная и художественная инициативность, и было в наличии единство сложносоставного культурного субстрата в его многообразных потребностях и деятельностных мотивах, и, как следствие, естественное многообразие форм художественной продукции.

Изучая же современную ситуацию, очевидно, следует принять то положение, что некоторые культурные конгломераты вообще не поддаются системному анализу — по причине случайности внутренних связей, их неустойчивости и бедности. Объект исследования может оказаться не целостностью, а случайным формированием, в котором связи чисто ситуативны, и их сумма не имеет порождающего характера.

Культурная мозаика может быть, в принципе, не слагаема в единую картину из-за огромного количества утрат. Здесь неприменим даже термин А. Моля «мозаичная культура», поскольку, по А. Молю, она возникает, если цивилизация «одержима идеей преемственности» (понятно, что это пока не о нас). Тогда в культурном мышлении нации возникает, как основополагающая, идея «Энциклопедии», то есть идея синхронного бытования всего, что {15} может всплыть из глубины общечеловеческой культурной памяти и быть освоено современностью. В этом океане артефактов «организованное и основанное на универсальной логике мышление — отныне лишь ушедший идеал, … формальная логика уступает место менее точным системам, четко выделимые факты заменяются “расплывчатыми” явлениями… ассоциативность становится доминирующей чертой мышления… Мы предложили называть эти гибкие и расплывчатые, но весьма важные законы, управляющие соединением идей, *инфралогическими* законами [курсив А. Моля]. Изучение этих законов и скрытых в них факторов — задача философии современной культуры»[[17]](#endnote-15).

Одно дело — наличие инфралогических цепей ассоциативных связей, конечно же, управляемых всем контекстом обширного числа явлений, и совсем другое — ситуация бедного и ущербного контекста, в котором, как кость на дистрофичном теле, выпирает лишь то, что нам суждено или дозволено увидеть. Разумеется, две большие книги о Вс. Мейерхольде, вышедшие в 1967 – 68 годах, значительно выправили искаженную за 30 лет картину советского театра, но ведь театроведение — не палеонтология по Кювье, когда по одной кости можно воссоздать целый организм. Что станет, к примеру, с нашими представлениями о 20 – 30‑х гг., когда целиком всплывет из небытия тот материк театральной культуры, в котором погребен И. Терентьев и театр Дома Печати, и все аутсайдеры тогдашних лет: обернуты (их драматургия и спектакли театра «Радикс» в Гинхуке), П. Филонов («вулкан погибших сокровищ, смутьян холста, *очевидец незримого*» — *А. Крученых*) и его «Мастерская аналитического искусства»? Как вписать в историю советского театра (не фактологически, а смыслово) существовавшие коротко и блестяще представленные, а вскоре изгнанные из театра жанры фарса и трагифарса (М. Булгаков, Н. Эрдман, «Ревизор» в постановке И. Терентьева), противостоящие, по сути, тоталитарному пафосу той самой карнавальностью в культуре? Перед нами та же ситуация, что и с историей советской живописи, переписываемой ныне в связи с возвращением мастеров авангарда.

К сожалению, происходило не только устранение из театра и культуры (и жизни) аутсайдеров — озоровавших чудаков и донкихотов. Вся ситуация трагичней потому, что в культурном самосознании в этот период неприметно возникает один чудовищный, но непреодолимый мотив. Булгаковский Дон Кихот, излеченный от своих бредней и мечтаний, возвращается домой… умирать, потому что, как он говорит, его лишили свободы: «мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустой, и эту пустоту заполнить нечем»… «и вот она (смерть) пришла за мной. Я ей рад. […] она пришла, и заполняет мои пустые латы и обвивает меня в сумерках». Мотив смерти у М. Булгакова имеет и другую ипостась — забвение, *пресечение памяти*; Маргарита: «все кончилось и все {16} кончается…», «слушай беззвучие… слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной»; «*И память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать*» («Мастер и Маргарита»).

И еще раньше, в «Беге», говорит Серафима: «Я хочу опять на Караванную, я хочу увидеть снег! Я хочу все забыть, как будто ничего не было!»… Голубков: «Забудь! Забудь!.. Мы вернемся, и тогда пойдет снег, *и наши следы заметет…*» И еще финал, в «Последних днях»: метель заносит возок с телом Пушкина, и шпик Битков читает стихи: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя»; «Его в обитель дальнюю, а меня в отпуск… Что это меня мозжит?.. Что это меня сосет?..» — тоскует Битков. Случайно ли именно сегодня театральный художник воплотил этот смертный снежный хаос в кошмаре обледенелой равнины с редкими столбиками горящих свечей и неожиданной проталиной, из которой глядит на нас лицо М. Булгакова, — в пустоте мертвой равнины, где уже и тоскующие сексоты в отпуске («Проталина» П. Белова)?

Чтобы «культурная палеонтология» не превращалась в запоздалое обследование редких могильников, само развитие культуры, очевидно, должно содержать не только тенденцию постоянного накопления и преемственности. Этого мало. Нам следует вернуться к идее, высказанной О. Мандельштамом (с отсылкой к А. Бергсону) на заре советской культуры, — к идее «веера» культурных, явлений. По его мысли, их историческая, временная последовательность уступает место их рядоположенности в некоем умопостигаемом синхронном пространстве; в нем они равноправны, и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимовлияний. А это означает отмену дурно понимаемой идеи прогресса, идеи «улучшения», допускающей забвение тех явлений культуры в прошлом, что не удовлетворяют сегодняшней социальной конъюнктуре[[18]](#endnote-16).

Несколько позже эта же мысль прозвучала у него так: «Время для Данте есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание истории есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его»[[19]](#endnote-17). А много раньше им сказано: «Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства…» (здесь третье измерение пространства — время прошлой культуры)[[20]](#endnote-18). Нам следует еще вспомнить мысль А. Блока о роли *анамнесиса* («вспоминание», по Платону)[[21]](#endnote-19), понимаемого как способность художественного сознания к вспоминанию себя в иных воплощениях старых культур (мысль, которой он был «болен» в 10‑х годах). И тогда мы осознаем, какой духовно-идеологический посыл, принадлежавший совокупному русскому художественному гению, утрачен в советском культурном строительстве, причем утрачен столь прочно, что даже и возвращенный нам в варианте теории «мозаичной культуры» А. Моля кажется {17} экзотичным и чуждым[[22]](#footnote-5). Это было то наше культурфилософское прошлое, которое, по словам О. Мандельштама, «еще не родилось». «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу», — эти строки надиктованы Мандельштамом *зимой* 1929/1930 годов[[23]](#endnote-20). («Меж тобой и страной *ледяная* рождается связь — / Так лежи, молодей и лежи, бесконечно прямясь. / Да не спросят себя молодые, грядущие — те — / Каково тебе там — в пустоте, в чистоте — сироте…» 10 янв. 1934 г.)

Забвение искажает и оскопляет культурные взаимосвязи, а отсутствие широкого и глубокого во времени контекста ущемляет современную культуру, многое в ней делает случайным и несовершенным. Не-знание, не-чувствование контекста ограничивает рост даже тех художников, кто творчески очень силен. Советский русский театр был отторгнут от европейского театрального процесса, от опыта абсурдистской драмы, политического и интеллектуального театра, «театра жестокости», хеппенинга, ритуального театра. Поэтому многое для нас сегодня, с точки зрения *качества* театральной культуры, оказывается недостижимым. Память и знание неизбежно повышают критерий оценок и формируют необходимую иерархию художественных фактов. Сопоставим «Короля Лира» в постановке П. Брука (1962), а в ней шоковую, неизбывно мучительную сцену пытки Глостера, оставившую у видевших ее не зарастающую и сегодня душевную ссадину, — и соответствующий спектакль Р. Стуруа с той же сценой, демонстрирующей всего лишь жестокость на почве бытовой распущенности. Здесь объем впечатлений зрителя впрямую зависит от объемов символического культурного контекста, вошедшего в атмосферу и поэтику спектакля. У П. Брука, по его собственным словам, это С. Беккет и А. Арто; у Р. Стуруа — … Драматизм, не имеющий трагической компоненты, неизбежно сваливается в сентимент; жестокость, не порождающая в нас метафизического ужаса, выглядит подростковым аморализмом. Сравнение этих двух спектаклей дано не для уничижения одного из них, а для осознания энтропийных процессов, которые захватывают и тех, кто способен уйти в отрыв от психолого-бытовой чумы, одолевшей театр и приведшей его к застою.

Итак, мы совершили путешествие от периода 1918 – 1921 годов к нашему времени и не получили в руки аналитического инструментария. Ему сегодня неоткуда взяться, кроме как из тех эпох и культур, что содержат «полномерные» художественные идеи и концепции. И все-таки, позволим себе смелость выдвинуть некоторые общие постулаты для анализа отдаленного по времени театрального организма 1918 – 1921 годов:

а) ничто из конкретных явлений (формы, направления, художественные идеологии, имена) не может быть отвергнуто; реабилитация {18} всех культурных фактов — научная и этическая норма даже тогда, когда не сразу нащупывается «законность» их существования; странность явления и необнаруженная взаимосвязь его с другими — укор нашей неосведомленности и узости мышления, а не повод к небрежению;

б) целостности художественной картины предшествует единство (реально просматриваемое) публики и театра, оно определяется наличием их взаимоинтереса, это единство *культурного субстрата*;

в) в этом единстве, которое суть единство *коллективного сознания*, существуют доминанты, отлагающиеся в самих формах художественной культуры, в их числе — самоощущение личности в объеме мира: не в мире шкафов, диванов и производственных планов, а в космологическом пространстве, чудесно и странно совпадающем с безмерностью человеческой субъективности; поиск этих доминант должен быть основой анализа;

г) небесполезно также принять постулат о первичности феноменов коллективного сознания по отношению к его тематическим, жанровым и стилевым воплощениям в искусстве массового театра, которые, стало быть, вторичны и ситуативны;

д) связуемость художественных явлений следует читать не только в синхронном слое, но и в мере их погруженности в традицию, имея, по слову О. Мандельштама, «искренний пиетет» к этому культурному измерению: данный уровень связуемости будем считать главным;

е) укорененность в народной фольклорно-игровой традиции расширяет социальность театра анализируемой эпохи, поскольку с ней приходит целый комплекс внеэстетических функций: коммуникативной, регулятивной, воспитывающей, обучающей. Это особенно важно при включении массовой аудитории в творчество.

При этом в методах исследования естественно использовать данные культурологии, социальной психологии и социальной педагогики; тогда и чисто художественный анализ приобретает нужный эстетико-социологический аспект. Иной подход невозможен, если мы, по нашим предположениям, имеем дело со здоровым художественным объектом, поскольку истоки его здоровья социальны, а не принадлежат исключительно эстетической сфере; впрочем, это относится и к «больным» организмам, истоки их разложения там же — в основании социума.

Конечно, для результативности исследования эти постулаты должны быть приняты не на уровне общей заявки, а как основания структурного анализа объекта.

## III

Опыт массового советского народно-революционного театра редко находил непосредственное живое продолжение (скажем, «10 дней, которые потрясли мир» Ю. Любимова). Но смена старых {19} художественных форм дело вполне естественное, а вот угасший порыв массовой социальной активности, лежавший в основе беспрецедентного театрального бума 1918 – 1921 годов, не может радовать. Эта утрата особенно горька именно сегодня, в условиях расцвета во всем мире массового политического театра, его площадных форм и повсеместного возврата к фольклорной празднично-игровой культуре. Сегодня Д. Брэдби и Дж. Маккормик объединяют в понятии «народный театр»: массовый театр как форму «социальной религии» (площадные народно-революционные празднества), самодеятельный политический театр, «театр комьюнити» (театр общины, регионального сообщества). Они говорят о современных тенденциях «децентрализации» театра, понимаемой как изменение его социальных функций и как расширение контингента непрофессиональных участников.

Подобный многосторонний живой культурный массив был и нашим достоянием в послереволюционные годы, а затем утрачен, сегодня исчезла укорененность современной театральной практики в нашей собственной традиции, пересохли и порвались связующие нити общенародного *социально*-художественного творчества.

Как и следовало ожидать, это наложило свой отпечаток на театроведческую мысль. Приведем оценки раннего революционного театра, имеющие 25 – 30‑летнюю давность, на первый взгляд, устаревшие, почти анекдотические, но до сих пор не имеющие альтернативы и потому скрытно довлеющие над исследователями. Ведь не изменилось само театральное мышление, по-прежнему базирующееся на бытореалистической основе. В. Диев отказывает театру 1918 – 1921 годов в «социально-психологическом способе обобщения» и характеризует его поэтику как «агитационно-плакатную», ставя в вину «почти полное игнорирование их (персонажей) индивидуального своеобразия»[[24]](#endnote-21). Сегодня уже трудно не понять, что тяготение к аллегоризму, осуждаемое автором статьи, есть проблема эстетического своеобразия массового революционного театра, а не его эстетической ущербности. Таково художественное отражение массового сознания в конкретной и уникальной культурной ситуации. У Ю. Головашенко мы встречаем мнение, что «канонизация» (его выражение) форм инсценировки и массового действа мешала созданию полноценной драматургии; не в последнюю очередь помехи развитию театра, якобы, создавало злонамеренное поведение режиссеров-формалистов, репетиции которых «убивали живой творческий порыв исполнителей-красноармейцев…», и главное: «одностороннее увлечение режиссеров символико-аллегорическими аксессуарами ограничивало действенность этих зрелищных форм»[[25]](#endnote-22). Такого рода откровенные натяжки основаны на заблуждении авторов в том, что мера действенности театра, якобы, всегда обусловлена только «правдивостью, жизненной достоверностью, конкретностью».

Сама эта ситуация — попытка теоретической оценки историко-культурного объекта, сложнейшего по обилию художественных {20} форм, с позиций одного жанра (психолого-бытовой реалистической драмы) — напоминает нечто из Дж. Свифта: лилипуты-чиновники, производящие опись содержимого карманов Гулливера (предметы, «название которых мы не могли определить»), пишут в отчете своему владыке: «Мы не всегда тревожили его расспросами, потому что нам было очень трудно объясниться с ним».

Совершенно справедливо Л. Тамашин замечает, что содержание символа и аллегории (разница этих понятий у него снята) зависит от всего контекста пьесы в целом, а его восприятие зрителем — от тех реалий, для которых символ есть «своеобразное одеяние». Это позволяет ему объяснить символико-аллегорический характер массового агиттеатра как «исторически необходимый и неизбежный принцип, прогрессивный для своего времени и преодолеваемый впоследствии»[[26]](#endnote-23).

Однако, свифтовская ситуация оказывается возможной и сегодня, причем, в итоге совсем иных, чуть ли не противоположных, посылок. Н. Зеленцова, исследующая тот же объект с позиций народно-театральной зрелищности, утверждает, что петроградские массовые действа 1920 года ориентированы на ярмарочно-балаганный театр плюс (?) романтическая поэтика пролеткульта «с ее космизмом, отвлеченностью, масштабностью, мифологичностью», а некоторые из них тяготеют к народному игрищу благодаря «переносу зрителя в ситуации недавнего прошлого, созданию эффекта соучастия»[[27]](#endnote-24). Установление взаимосвязей по суммируемым признакам похожести, как способ познания, тоже знаком из классики: «Человек Гора приблизил эту машину к нашим ушам; тогда мы услышали непрерывный шум, похожий на шум колеса водяной мельницы. Мы полагаем, что это либо неизвестное нам животное, либо почитаемое им божество» (речь шла о часах Гулливера).

Мы, кажется, можем констатировать, что перед нами методологический тупик как следствие сужения сегодняшнего культурного пространства и исчезновения в нем большей части спектра символических форм, и аллегорических в том числе. И это несмотря на то, что изучается театральный процесс 1918 – 1921 годов, который обладал свободой, широтой и большой динамикой, а объем выявленных многообразнейших фактов достаточно велик благодаря длительным усилиям многих исследователей.

Неадекватность восприятия собственного прошлого означает прерванную преемственность, разрыв культурного массива по временной координате. Но если бы только это. К сожалению, данный разрыв можно дополнить еще одним — уже внутри самого народно-революционного театра.

Каждый, кто входит в эту область, неизбежно сталкивается с органически существующей проблемой, заданной самим культурным объектом: какова взаимосвязь массового театра революции с традиционной народной игровой культурой? Не касаясь этого вопроса, невозможно установить, был ли этот театр действительно народным театром или только зрелищно оформленным массовым {21} идеологическим движением. Сложность задачи в том, что здесь сопоставляются: тысячелетия живущее инерционное тело народной игровой культуры и феномен, бытовавший 4 – 5 лет и далее себя не повторивший. Трудности анализа усугубляются тем, что на эмпирическом уровне феномен народно-революционного театра по отношению к народной традиции неоднороден; с одной стороны, существует «красноармейский Петрушка» (чистое следование традиции), рядом же — открещивающийся от всякого фольклора, как от ладана, полупрофессиональный театр А. Мгеброва, пользовавшийся, тем не менее, огромным успехом у красноармейцев — вчерашних крестьян.

Поэтому попытка установить связи с народно-игровой традицией раскалывает общую картину театра 1918 – 1921 годов на нестыкуемые фрагменты, и для исследователя возникает проблемная ситуация: установление связей в глубь культуры обнаруживает трещину в целостности ее нижнего синхронного слоя. В нашем театроведении эта ситуация, к сожалению, освоена как объяснимая: идеологи Пролеткульта, принципиально уходившие в отрыв от любой культурной традиции, в том числе и от фольклорной, конечно же, злоумышленники, без них молодой советский театр наверняка был бы целостным и совершенным организмом.

Банальный вывод, от которого нам следует удержаться, состоит в том, что в периоды широты и свободы творческого поиска (как социального, так и художественного) театральные явления не складываются в системное единство. Очевидно, мы не так ищем это единство, блуждая где-то по поверхности.

Поставим вопрос: чем определялся огромный успех в массовой революционной, по преимуществу в крестьянско-красноармейской аудитории, пьесы П. Козлова «Легенда о Коммунаре» в Пролеткультовском театре А. Мгеброва? Почему сомкнулись «пролеткультовская соборность» и фольклорное художественное сознание крестьянской массы?

При ответе можно бы использовать прием мышления по типу: «с одной стороны… — с другой стороны…», то есть Пролеткульт, безусловно, идеологически ошибочен и вреден (в пьесе «неправильное понимание революции, объективно ошибочное ее истолкование»), но — с другой стороны — пьеса «была близка массам и пользовалась большим успехом». Это бьющее в глаза противоречие цитируемый нами Л. Тамашин объясняет идеологической незрелостью масс и «незрелостью реализма» драматурга[[28]](#endnote-25). Объясняет ли эта тотальная незрелость что-либо в тогдашней культурной буре? Нет, еще больше запутывает; оказывается, барон Мюнхгаузен, пытавшийся вырвать себя за волосы из болота (Пролеткульт — из ненавистной ему крестьянской культуры), не только не заметил своей неудачи, но и пребывал в постоянной эйфории по поводу собственных успехов (достаточно прочесть соответствующие восторженные страницы у А. Мгеброва). Как ни напрягай мысль, вывод здесь один: «болото» ринулось ввысь за нашим героем, {22} их порывы оказались тождественны, а натуры близкородственны и едины.

Вот и главный вопрос, без которого невозможна теория: что же есть «натура» в данном и иных театральных явлениях этого периода? Опираясь на заявленные нами постулаты, скажем: во-первых, специфика массового сознания, его актуальные доминанты, диктующие (и это, во-вторых) структуру социального коллективного поведения и, в‑третьих, определяющие специфику художественного восприятия. Но поведенческие структуры, скорее всего, скрыты в сюжетно-драматургическом строении тогдашней (не только пролеткультовской) пьесы массового самодеятельного театра, то есть, в специфике драматического процесса.

Цепочка «массовое сознание — социальное поведение — тип драматического процесса» предполагает наличие какой-то общей основы во всех трех звеньях. Ее надо искать. У нас есть теоретический аналог — теория «действования» В. Всеволодского-Гернгросса, изложенная им в «Истории русского театра» (1929 г.), по словам А. Луначарского, первом опыте социологической истории театра. Пытаясь определить природу театральности в ее связи с трудом, обрядом и игрой, автор ввел понятие «действование» как некую живую клетку, дающую энергию и форму всему многообразию эстетически оформленного коллективного поведения. Заметим, что он исходил из соображений единства театра и массовых социальных акций, которое было для него не теоретическим построением, а наблюдаемой действительностью 1918 – 1921 годов. В ней он участвовал не только как теоретик и историк, но и как практик (Институт Живого слова с 1918 года; Экспериментальный театр с 1923 года).

Для подобной теоретической установки характерно ощущение театрального начала как «всего лишь» воплощенной социальности, как некоего результата, который в своей конечности незначим и даже случаен по сравнению с первоистоком, массовым деятельным порывом[[29]](#footnote-6).

В нем, в коллективном социальном порыве, первична динамика сознания (рассмотренная как структурный процесс), вторична — его воплощенность в драматургическом строении массового действа. Привычная же театроведческая точка отсчета — от спектакля, от системы выразительных средств, то есть от конкретного театрального явления — оказывается позицией «в‑третьих». Вообще, в поисках *единства* такой культурно-художественной системы, которая попадает в условия длительного социального стресса (ее-то мы и исследуем), нет резона начинать «во-первых» с единства эстетико-художественного порядка, с единства театральных воплощений. Ведь в революционном культурном котле перемешано все — и остаточные формы русского «театрального традиционализма» {23} предреволюционной эпохи, и фрагменты символистского театра, и опыт театрального футуризма, и ярмарочный балаган, и новые формы массовых театрализации, и зрелищно-игровые формы общественного быта. Единство этой смеси не в свойствах бурлящей пузырящейся поверхности, а в той глубинной ее основе, которая элементы данного конгломерата «переваривает» в новую систему.

Поэтому наша методологическая установка: во-первых — доминанты массового сознания, запечатленные в структуре драматургического процесса.

Но пока это всего лишь гипотеза. Она оправдается лишь тогда, когда сам драматургический процесс предстанет перед нами в виде какой-то структурной единицы с ясным устройством, повторяющим такое сложное явление как динамика массового сознания. Л. Выготский, основывая такую методологию, говорил: «под единицей мы подразумеваем такой продукт анализа, который в отличие от элементов (системы) обладает всеми основными свойствами, присущими целому, и который является далее неразложимой живой частью этого единства»[[30]](#endnote-26).

Таким образом, проблема системных взаимосвязей уступает место проблеме обнаружения органического *смыслопорождающего ядра* исследуемого объекта, в нашем случае — структурной «клетки» драматургического процесса.

## IV

Три войны и три революции с 1904 по 1921 год деформировали и размыли устоявшийся уклад жизни, сообщив новые качества национальному сознанию, объединив все частное, сословное, групповое в одном, ведущем мироощущении.

«Мы живем в эпоху распахнутых на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон»… «уже нечему умирать и воскресать. Быт гибнет, сменяясь безбытностью […] Они обнищали так же, как весь великий простор, который обнажился вокруг них. Это — священное шествие, стройная пляска тысячеокой России, которой уже нечего терять: всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью… Нет ни времени, ни пространств в этом просторе»[[31]](#endnote-27). Блоковская метафора 1906 года через 12 лет стала общественно-зримой, реализованной, сохранив свой коренной смысл и сложную интонацию безудержного отчаяния и столь же безудержной надежды. К 1918 году сделалось всеобщим ощущение непременного и близкого конца старого мира. «Двенадцать» и «Скифы» в этом смысле — прямое продолжение мотива 1906 года.

Не прибегая к отсылкам в область конкретных фактов, заметим, что есть общая формула, характеризующая это динамизирующееся массовое сознание, она родилась у одного из основоположников советского массового театра Н. Виноградова-Мамонта: «от {24} землетрясения к преображению». Массовая драма революции содержала *программу* поэтапного движения от тотального социального крушения к всеобщей гармонии. «Мы живем в грозные дни террора, агонии, но и обновления» — из «Зорь» П. Верхарна. Становлению подобной структуры массовой социальной игры безусловно способствовала сама жизнь и в ней множественность и постоянство перемен — весь этот период есть непрекращающаяся попытка революции преодолеть все новые и новые опасности и запрограммировать их преодоление, поэтому *программирующее* начало в новых драматических композициях абсолютно естественно.

Как правило, в экспозиции — в соответствии с реальностью эпохи и ее общим умонастроением — социальный хаос глобален. Содержание первых эпизодов: сословно-классовый разлад, состояние нестерпимого гнета, а также — разруха и насилие; ведь идет мировая война и зарождаются революционные войны. Образным выражением всеобщего разлада становятся пожар, потоп, мор — таков «букет ситуаций» в одной из самых «программных» пьес — «Среди пламени» П. Керженцева («леса исчезли, реки исковеркали русла, оспа на земле»)[[32]](#endnote-28), либо кромешный социальный ад. Этот последний мог быть представлен аллегорически (примеров слишком много, чтобы их перечислять), либо документально: в издании «Лены» В. Плетнева (1923) сама пьеса была приложением к «Очерку истории ленских событий», в нем были воссозданы условия рабского труда и быта золотых приисков с крайней степенью произвола, грабежом, принудительной проституцией и выселениями в тайгу[[33]](#endnote-29). В «Мече мира» Адр. Пиотровского обстановка всеобщего крушения нарисована социальным противником, адъютантом Белого генерала: «На улице взывают камни: мир. / Войска, деревни, город, стонут: мир! / Зараза большевистская смертельна /…», а дальше следует обещание Белого генерала усугубить хаос: «Пошлем огонь, свинец, и, задыхаясь, / В когтистых лапах голода, в болезнях, / В последних муках, в тысячах смертей / О сброшенном ярме рабы заплачут…»[[34]](#endnote-30)

Все это обычно для тогдашних драматических произведений, и не в этом главный пункт их специфики. Гораздо важнее в этом смысле *фабула* подобных пьес. Она складывается как устранение препятствий на пути «к преображению» и является поэпизодным преодолением типичных для того времени препон к развитию революционного сознания: рабской психологии старого крестьянина («Среди пламени», эпизод 1), лжепатриотизма и ненависти к чужеземцам (эпизод 2) и дальше так же, по эпизодам, — вражды крестьян к рабочим, страха стариков за детей-дезертиров и т. д. Набор препон вариативен, но всегда узнаваем и актуален.

Но и это только часть дела. Главное заключается в особом свойстве событийной цепочки — в ускоренном прохождении самого события. Любая негативная тенденция преодолевается мгновенно и, главным образом, остроэмоциональной реакцией на нее с позитивной {25} стороны, она может быть реализована и в гневе толпы, и в митинговом запале ее лидера и в других, всегда неотлагаемых стремительных реакциях. Негативное опровергается единственным фактором — существованием позитивного; их схватки никогда не бывают длительны, более того, к однажды отринутому возврата нет, бастионы социального противника сметаются поочередно и безвозвратно, враг отбрасывается на обочину революционного потока и не может накопить равностоящую силу. Такая «ускоренная фабула» существует потому, что народно-революционная драма подобного типа порождена потребностью своего коллективного субъекта (ведь речь идет о народной массовой драме-игре) в программировании своего нового социального опыта, отсюда и заданность драматического действия. Характерно, что тупиковые и безнадежные ситуации (такие, как вражеская блокада) разрешаются также мгновенно, например, переходом солдат врага на сторону революции, а неустранимые катастрофы (например, гибель вождя) становятся причиной экстатического взлета революционной энергии масс на траурном митинге-реквиеме. Опасности и утраты — всего лишь оселок, о который затачивается революционный порыв. В том же «Мече мира» неудача переговоров о мире с немецкой стороной тут же «окупается» последующим событием: немецкий офицер убивает своего солдата, пытающегося перейти на сторону русских, следует взрыв народного гнева с обеих сторон и торжественное похоронное шествие.

Нельзя не обратить внимание на то, что подобная фабула носит *кумулятивный* характер; этот способ перебора событий и качеств есть творческий прием создания неуклонного движения к предвосхищенному и запрограммированному итогу, он свойственен фольклорным формам. Программность ранней массовой драмы является таким образом, отражением определенных свойств массового революционного сознания.

«Принцип кумуляции ощущается нами как реликтовый… продукт более ранних форм сознания»[[35]](#endnote-31); по Проппу, кумуляция, то есть многократное, нарастающее повторение — принцип цепочной организации на композиционном уровне. Ему свойственна (в наиболее ранних формах) не причинно-следственная структура действия, а нанизывание («нанизывание как *форма мышления*»), суммирование, накопление, нагромождение до полного исчерпания ситуации или характера. А. Гуревич пишет о невозможности дешифровки произведений, созданных в русле фольклорного сознания, «с точки зрения человека, мыслящего по законам противоречия»[[36]](#endnote-32).

Мы видим, таким образом, что по фабульной структуре пьесы пролеткультовцев — идеологических противников традиционной крестьянской фольклорной культуры, — входят в общий поток народно-революционного драматического творчества, отнюдь не противостоя ему.

{26} Если искать не стилевые подобия и заимствования революционной культурой форм и средств традиционного фольклора, а опираться на глубинные соответствия, станет ясно, что в программной массовой драме нашел свое воплощение один из самых архаических принципов драматической динамики в фольклорных жанрах — вопросно-ответная «состязательная» структура, агон. Однако русский фольклорный агон не состязание равноправных реплик, вопросная реплика (зачин) есть повод для более сильного ответа, подавляющего сам вопрос. Так набирается энергия движения — через опровержение цепочки реплик-зачинов. Это касается и фабулы, и диалогов.

Наиболее явно агон заявляет о себе в народной обрядовой песне и смеховом драматическом фольклоре. Народно-революционная драма усваивает метод фольклорного драматического мышления сначала на уровне кумулятивной фабулы, а затем возрождает кумулятивный стиль фольклорного смехового диалога. В этом плане характерен путь Адр. Пиотровского от «программного» «Меча мира» к фольклоризованной «Смерти командарма» (1925). В последней существует, например, интермедийный диалог «атташе Пи‑пи» и комиссара Вани: «Постойте! — За постой деньги платят! — Что? — Решето. На решете сито, шапочкой покрыто»[[37]](#endnote-33). Но и в «Мече мира» диалоги Народного комиссара с Солдатом (явл. VI) и Раненым (явл. VIII) носят тот же характер, будучи не смеховыми, а митинговыми, пафосными; диалоги развиваются через опрокидывание всякого сопротивления, опровержение всякого сомнения в истинности и справедливости происходящего[[38]](#footnote-7).

Стало быть, в самой нефольклорной форме народно-революционного театра (программной массовой драматической игре), в ее событийной конструкции присутствует особого рода «фольклорность» в виде специфического фабульного кумулятивного мышления как формы народного художественного сознания.

Но это не единственный общий с фольклором признак ранней советской драмы (сюда, разумеется, относимы и массовые инсценировки). Еще одни признак — специфика финалов, всегда финалов — *апофеозов*. Их содержание в сценарных планах определялось, как правило, не предметно, а эмоционально, скажем: «Эпизод 10. *Радость трудящихся*». У В. Маяковского в финале-апофеозе поэмы «150 000 000»: «Праздник, в святцах не имеющий чина. / Выглажено все. И люди и строения. / Может быть, Октябрьской революции сотая годовщина. / Может быть, просто *изумительнейшее настроение*». Ликование в финале, непременно захватывающее зал (в спектакле) или всю праздничную {27} толпу (в массовом действе), должно иметь столь же всеохватный характер, что и первоначальный хаос — во имя полного его исчерпания и отвержения.

Композиция в этом смысле симметрична: полнота разлада («землетрясение») соответствует полноте гармонии («преображения»). Финал — не просто «живая картина» Грядущего (хотя некоторые ремарки в сценариях записаны именно так), а переживание Грядущего в настоящем, здесь и сейчас. Апофеоз столь же определяет характер фабулы, сколь и «ускоренное» движение по цепи событий обязывает прийти именно к такому финалу. Если иметь в виду, что в народно-революционной массовой игре переживается коллективный, а значит многократно умноженный актуальный опыт смертельного социального кризиса, то программа массовой игры должна иметь такую структуру, такой внутренний механизм втягивания Грядущего в настоящее: настоящее должно быть исчерпано, изжито, снято через актуальное переживание *будущего как реального бытия*. Программная социальная драма-игра, таким образом, становилась механизмом «онтологизации» будущего, в этом главный смысл ее драматической структуры[[39]](#footnote-8).

И еще один вывод. Формула Н. Виноградова-Мамонта «от землетрясения к возрождению» не просто похожа, а плоть от плоти метасюжетной формулы фольклорного обрядового праздника «смерть-возрождение». Этот двучлен представляет собой нарративную и ритуальную развертку архаического мифа. В нашей литературе много писалось о ритуальности революционных празднеств, но нигде мы не встретили анализа ранней массовой советской драмы как структуры особого ритуального процесса, рожденного коллективным социально-художественным опытом революционной массы. Конечно же, будущее описание специфики этого процесса, специфики новейшей (XX века) «ритуальной драмы», должно способствовать укоренению теории раннего советского массового театра в общей теории культуры.

Нам осталось напомнить, что праздничный финал присущ любой фольклорной коллективно-игровой форме, всегда располагающей средствами включения аудитории в праздничную игру. Это еще один признак тождества фольклорно-игровой традиции и народно-революционной драмы в типе драматического процесса, тождества, определяемого (повторим это) спецификой народного утопического сознания в момент социального стресса.

Искомое нами единство форм народно-революционного театра, таким образом, формируется на основе той *единицы*, которая {28} подобна целому (по Л. Выготскому); эта единица — формула утопического сознания революционной массы, выступающая как специфический *драматургический канон*. В нем отражено структурированное деятельное и развивающееся сознание, а не статический набор ценностей и идеалов. Революционная масса была однородна в этом плане и ее сознание имело традиционные корни. По поводу спектакля «Легенда о Коммунаре» М. Загорский в 1920 году сказал, что перед нами «точный и подлинный образ *крестьянского* театра» с его эстетикой «чуда» и «света обетованной земли»[[40]](#endnote-34). К тому же времени относится своеобразное высказывание Вс. Мейерхольда: «Есть два возможных в настоящее время типа театра: 1) театр *пролетарский*, корни которого лежат в *будущей культуре* [именно так! — *Ю. Д*.] молодого господствующего [?.. — *Ю. Д*.] ныне класса и 2) так называемый профтеатр»[[41]](#endnote-35)… Здесь не небрежность речи, а закономерная обмолвка, продиктованная тем же «опережающе-ускоренным» сознанием, стремлением перенести «потребное будущее» в настоящее. Претензии на создание именно «пролетарского театра» (таковым и провозгласил себя Государственный Героический театр А. Мгеброва) были по сути неосновательны.

Сегодняшние поиски социально-психологических истоков революционных событий помогают расшифровке структуры массового революционного сознания. В. Козлов анализирует «особый массовый тип личности» с его «психологией прямого действия» и слепой тягой к вождизму (в 1920 году, М. Загорский: «настроение и пафос освобождаемых, создающих легенду об освободителях»). И. Кон и О. Лацис анализируют это сознание как «подростковый синдром», включающий неисторичность и некритичность мышления, максимализм и нетерпеливость, негативизм в отношении к прошлому, «инфантилистским» называют это сознание Л. Гудков, Ю. Левада, А. Левинсон и Л. Седов. Э. Баталов подчеркивает влияние крестьянской народно-утопической традиции на массовое революционное сознание и теоретическое сознание эпохи[[42]](#endnote-36).

Однако тут есть опасность отождествления двух периодов культурной истории; О. Лацис, И. Кон и другие, в основном, исследуют социальный кризис, начавшийся в конце 20‑х и приведший к уничтожению культурного плюрализма. Что же касается 1918 – 1921 годов, то взрывной характер массового народного творчества был обеспечен наличием открытого канала культурной коммуникации с двусторонним и равноправным движением. Художественно-театральный инстинкт масс в период революции обрел союзника, не слишком массового, но творчески активного в тогдашнем русском художественном авангарде и театрально-педагогическом просветительстве (П. Гайдебуров и его ученики). Консолидация была добровольной и шла поверх прежних классовых и культурных барьеров, развивался взаимный обмен, взаимное открывание друг другу внутренних смыслов своих культурных (художественных) кодов, шла выработка общенационального художественного языка, {29} складывались в единое целое «неявные модели сознания и поведения»[[43]](#endnote-37) народной массы (А. Гуревич) и художественная интуиция группы «совсем еще молодых людей, получивших, как правило, первоклассное образование — эллинистов, латинистов, славянистов, западников. Все они… превращались в режиссеров, в теоретиков современного искусства, критиков, актеров»[[44]](#endnote-38).

Стала возможной адаптация в зрительской крестьянско-красноармейской и пролетарской массе целой серии элитарных эстетических новаций, здесь и футуристический лубок «Мистерия-буфф», и своеобразный художественный «кентавр» А. Мгеброва — смешение «творческого театра» пролеткультовцев с «соборным театром» символистов, и эстетизированный (этнически чуждый — итальянский) площадный балаган «Народной комедии» С. Радлова.

Эта адаптация не снижала агитационно-революционный настрой, а даже увеличивала его в ситуациях крайней стилевой несовместимости. Например, песня «Смело, товарищи, в ногу», исполняемая революционным зрительным залом (с факелами, заменяющими погасший свет, и при отсутствии оркестра) становилась аранжировкой танцу «босоножки» Айседоры Дункан; конечно же, синтез массовой революционной песни и антикизирующего «танца модерн» имел внехудожественную основу.

Если попытаться найти опору этим ситуациям в специфике художественного массового восприятия, то, очевидно, в этих случаях происходил процесс восстановления чувственного характера той культурной символики, которая, по С. Аверинцеву, носила «эмблематический» характер, свойственный элитарным «маньеристическим» культурам. В эмблеме (как типе символа) есть свобода от эмоциональных соответствий между означаемым и означающим[[45]](#endnote-39). Значит, дореволюционный эстетизированный театральный традиционализм В. Мейерхольда, С. Радлова, Н. Евреинова и других — при всей его «эмблематичности», заимствовании выразительных средств старинного театра с целями эстетико-стилистическими — способен был послужить новому миросознанию, изменив в рамках традиционной символики эмоциональное и социальное содержание.

Были равно удачи и неудачи в процессе взаимоперевода двух культур — народной и профессиональной. Удачи давали новые художественные формы, неудачи заставляли менять пути контакта, но во всех случаях существовало «давление (народной) аудитории на авторов» (это выражение А. Гуревича сходно с понятием «цензуры коллектива» П. Богатырева и Р. Якобсона по отношению к народному творчеству). Кроме того, возникло массовое производство новой народной аудиторией авторов из своей среды: 26 (!) драматургических конкурсов 1919 – 1921 годов (по подсчету Л. Тамашина)[[46]](#endnote-40) — показатель безбрежности тогдашнего литературного потока. Круг самодеятельных авторов был чрезвычайно широк, но дело не только в количестве.

{30} Выявление природы нового театрального синтеза эпохи должно опираться на новый «культурно-идеологический комплекс» (А. Гуревич), который складывался в пограничной зоне соприкасающихся в диалоге культурных сознаний: «низового» массового и художественно-профессионального. Новое сознание формировало и своих носителей — промежуточное «низшее» театральное сословие; более того, проблема авторства новой драматургии в целом не могла не сместиться в сторону норм фольклорного, то есть анонимно-коллективного авторства[[47]](#footnote-9). Это еще одно доказательство *народности* театра 1918 – 1921 годов, то есть его принадлежности народу не как объекту идеологического воспитания и просветительства (что позволяет в иные эпохи воспитать народ в духе «культурного погрома»), а как субъекту культурной деятельности.

## VI

Сделаем попытку смычки народно-революционного театра и народной игровой культуры еще в одном пункте, чуть ли не важнейшем. Он касается самого творческого субъекта, точнее, природы исполнительства в массовом театре. Подвергнем анализу понятие «роль», с его раздваивающейся и нестыкуемой семантикой: роль как социальный статус или социальная функция — в социологии, и роль как единица так называемого «перевоплощения» — в театре. Над первой тяготеет проклятье общественной (групповой) предписанности и обусловленности, вторая есть пространство личностной художественной свободы.

Это разделение в понятийной сфере — плод чисто современной несоотносимости художественной и социальной практики, их «частичности» и взаимоотчужденности. Стало быть, следует ожидать расхождения в данном пункте между современной театроведческой теорией и соответствующими идеями той эпохи, где эта несоотносимость была преодолена — в народно-революционном театре 1918 – 1921 годов.

«Заглянем в карманы» тогдашних Гулливеров (здесь нет иронии, мы испытываем к ним действительное почтение).

Наши соображения о качественном состоянии роли в коллективно-игровых формах народно-революционного театра исходят из предположения о социально-психологическом единстве играющей {31} и воспринимающей массы и о некоем общем для всех ее членов самоощущении. Поэтому естественно обратиться к тем, кто формулировал это самоощущение.

Адр. Пиотровский сказал об этом так: «“Рабочие совершают революцию”, “красноармейцы сражаются” — сюжеты этих инсценировок немногочисленны, приемы их развертывания несложны. В основе их лежит, собственно говоря, один постоянно варьируемый прием — *не переряживание, а преображение*… Они ищут… действия, в развитии которого московско-заставские рабочие становятся мировыми героями, а новобранцы красносельских лагерей — победоносными воинами Революции»[[48]](#endnote-41).

Заметим, что эта позиция была вполне теоретична и являлась составной частью теории «самодеятельного театра». В статье «Комедийный театр Аристофана» тот же Пиотровский писал, что «хороводный театр Афин» возник на гребне «горделивого ощущения своей социальной полноценности» свободных земледельцев-горожан[[49]](#endnote-42). В 1926 году, подводя первые итоги деятельности рабочих клубных кружков (платформа «единого художественного кружка»), он высказался подробнее: «основная тенденция кружковцев — оставаться самими собой — исключала возможность театрального перевоплощения: они играют либо себя, либо свое классовое презрительно-враждебное отношение к врагу. В итоге — две основные манеры: торжественно-важная, продолжающая линию митингового красноречия, в изображении своих, и шутовская, дурашливая — в изображении врагов»[[50]](#endnote-43).

Пытаясь обосновать пути будущего театрального поиска, А. В. Луначарский заканчивал одну из статей 1918 года установкой «выделить то великодушие, безмерное, то колоссальное и несравненно благородное, что не может не жить в человеческой коллективной психике»[[51]](#endnote-44).

Нам осталось эти высказывания соотнести с позицией В. Гусева: фольклорное творчество является духовным пространством воспроизводства (человеком и коллективом) своей «идеальной сущности»[[52]](#endnote-45), и придти к общему заключению: в формах коллективной игровой деятельности (будь то фольклор или народно-революционное творчество), эстетическая направленность которых увязана не только и не столько с художественным совершенством, сколько с идеей социальной гармонии, — в ролевом поведении участника игры доминирует особого рода самоидентификация личности: «я = сверх я». Роль в этом случае становится пространством духовного роста личности в направлении общественного идеального норматива, она становится полем особого психологического усилия, сопряженного с *самопреобразованием*, а не с перевоплощением в «другого» (по схеме: я = «другому»), свойственным искусству театра.

Ядром роли становится самодвижение личности вверх, ее распрямление с «горделивым ощущением своей социальной полноценности»; ролевая «вертикаль» решительно доминирует над художественной {32} способностью к перевоплощению, ролевой «горизонталью». Стремление обрести новый социальный статус в игровом поведении превалирует над художественно-игровым совершенством исполнения, обрядовое начало[[53]](#footnote-10) — над театрально-драматическим, точнее: первое определяет второе. Основной зоной собственно художественной виртуозности и личностного артистизма становится буффонада, используемая в изображении социального противника; но и здесь игровое поведение не есть перевоплощение, оно двойственно и содержит «развоплощение» как свой непременный второй плюс, по схеме «я = другому»[[54]](#footnote-11).

В целом, «мистерия-буфф» есть общая бинарная структура народно-революционного театра, поскольку «мистериальное» начало знаменует тяготение коллектива к реализации социальной утопии, для чего все тяготы реального бытия должны быть сброшены как вериги, опрокинуты, осмеяны и отвергнуты в буффонаде. Но это значит, что буффонное начало вторично, попутно и несамостоятельно, зависимо от мистериального пафоса, составляющего основу коллективного самоощущения; а в некоторых театральных жанрах революционной эпохи оно и вовсе способно к самоустранению (в отличие от пафосного начала), поскольку главная цель буффонной типизации, как и в народном фольклорном театре, — безостановочная празднично-смеховая реакция аудитории, достижимая не сопереживанием, а узнаванием того, что должно быть осмеяно и отринуто.

Случается встретить замечания о «карнавальности» смеховой культуры в эпоху революции. Вряд ли это верно для 1918 – 1921 годов, поскольку смеховое здесь ориентировано на сатиру. А главное, карнавальность «в моменте смены и обновления (бытия), притом в социально-историческом плане» (М. Бахтин), есть полная смена бытия устоявшегося; карнавальный смех противостоит устойчиво-иерархическому миру. Это не имеет отношения к эпохе тотального взрыва социума, здесь утопизм народного мышления реализует себя не в карнавальности, а в пафосно-мистериальном порыве.

Психологическому перевоплощению здесь нет места (равно как и в традиционном фольклорном театре), поскольку оно есть достаточно редкое качество профессиональной художественной работы в одном из театральных жанров — в психологической драме, в «закрытой» художественной системе, основу которой составляет сетка психофизических взаимодействий (по К. Станиславскому), определенных индивидуальными характерами и динамикой предлагаемых обстоятельств[[55]](#footnote-12).

{33} Приведенные соображения о ролевом поведении в системе «я = сверх я» позволяют включить в понятие «драматическая игра» не только ее миметические исполнительские формы, но и те, где условный образ «сверх я» формируется коллективно как некий идеальный норматив. Условный образ в такой игре имеет своей основой личностный идеализированный статус; в фольклорной культуре этому соответствует обрядовое поведение[[56]](#footnote-13).

Позиция «сверх я», возникающая как внеигровая (нормативная) установка, не только катализатор игрового поведения; в данном случае она сращивается с личностной игровой мотивацией, но при этом обслуживает не столько потребность в подражательной деятельности, сколько доминантную потребность участвовать в коллективно-игровом созидании модели идеального бытия с целью демонстрации своей способности существовать на высоком нормативном уровне[[57]](#footnote-14).

Собственно, мы имеем дело не с театральной, а с «социальной игрой», поскольку в ней активизирован статусный момент, а игровое поведение благодаря изменению внутренних мотиваций сближается с обрядовым.

Такая социальная игра массово доступна, более того, массово обязательна в народном социуме; ей противопоказаны чрезмерные отождествления личностного и «чужого», в ней речевые и пластические характеристики, если только они не принадлежат нормативному образу, отчуждены от исполнителя, нарочито ему не органичны — отсюда необходимость «развоплощения», а атрибуты, куклы и маски, элементы костюмировки обладают полисемантизмом, исключающим их «сращение» с исполнителем; владение атрибутом (как, впрочем, и «речевым жестом») обращает игровое поведение в {34} действие «со знаком в руках», отсюда простота и массовая доступность фольклорной игры. Но все степени свободы игрового поведения подчинены необходимостям социальной регуляции, гибкому и вариативному воспроизведению общественно-санкционированных норм публичного быта.

Из этого следует, что природа игрового поведения в массовом революционном театре, погруженном в стихию социального строительства, не может оцениваться только с эстетических позиций профессионально-театрального мастерства, поскольку мы имеем дело с пограничным социально-художественным феноменом культуры, не с собственно театром, а с «театрализацией жизни».

Этот термин обращает нас к творчеству Н. Евреинова, для художественной философии которого был характерен поиск в бытовой реальности ее эстетической, самопреображающей основы. Но его философия, имея эстетическую доминанту, была своеобразно социальна, что и позволило ему участвовать в созидательном культурном процессе раннего советского периода.

В контексте высказанного особый интерес для нас представляют некоторые грани художественного мировоззрения Евреинова, неожиданно вплетенные в общий контекст тогдашних представлений об исполнительском актерском творчестве.

Н. Евреинов, по словам Б. Казанского, автора книги о нем, был «еретиком эстетизма», он «остался непроницаемым для воздействия эстетической культуры» эпохи модерна, его индивидуальный «эстетический заговор» (название одной из глав цитируемой книги) имел основой «чувство театральности» как «инстинкт *преображения* жизни, воли к творчеству *небывалого*»; это было «творчество против искусства» (название еще одной главы)[[58]](#endnote-46). И самое интересное, что знаменитая концепция «театра для себя» обернулась в 1920 – 1923 годах концепцией «педагогического театра» (современный термин Г. Камаевой, в 20‑х годах: «игро-театр»).

Ее начало положено тезисом: «роль создает характер человека», «через преображение [имеется в виду актерское перевоплощение. — *Ю. Д*.] к *преобращению*», то есть к внутреннему перерождению и самовозвышению. Организацию коллективной игры, направленной на психологическую коррекцию личности, воспитание в ней чувства свободы и счастливой причастности к миру Н. Евреинов описал в пьесе «Самое главное» (1921 г.). В ней «актеры милосердия» (члены труппы местного театра) выполняют свою миссию милосердия в среде обитателей меблированных комнат. Эта социально-педагогическая утопия вначале обрела себе место в остроумной и живой пьесе, а затем, практически сразу, сама жизнь реализовала нечто подобное. Талантливый педагог И. П. Ижевский, друг Н. Н. Евреинова, в 13‑й Единой трудовой школе Петрограда провел педагогический «исцеляющий эксперимент», направленный на коррекцию отношений в юношеской группе, создав школьный спектакль с «педагогическим распределением {35} ролей» (также термин Г. Камаевой). В одной из своих книг[[59]](#endnote-47) Н. Евреинов описал этот эксперимент[[60]](#footnote-15).

Таким образом, эстетика и социальная педагогика роли в народно-революционном массовом театре и в эстетико-педагогическом эксперименте Н. Евреинова имеют своей общей основой психологическую предрасположенность его участников к совместному, коллективно регулируемому духовно-социальному *самопреобразованию*, в рамках которого развитие художественных способностей носит вспомогательный, попутный характер.

Если присовокупить сюда проведенный выше анализ фабульной структуры, то, конечно же, возникающие сближения и связи таких (пока нерядоположенных для современного театроведения) явлений, как Н. Евреинов, режиссеры и драматурги Пролеткульта, и традиционные фольклорно-игровые формы, толкают на необходимость создания соответствующей методологии, которая опиралась бы не на видимые, внешнеобозримые явления театра и не на их частную связуемость, а на укорененность всего (полного и развитого) синхронного контекста (если он есть) в театральной традиции, через нее же — в народной коллективно-игровой культуре, дающей вечный урок слитности и синкретизма художественного и социального, личностного и общественно-идеального, фактичного и бытийного.

# **{37}** Р. Д. КопыловаТелезрелище и театр

Театр и телевидение, телевидение и театр… Они соединены сегодня множеством взаимонаправленных силовых линий, энергичными токами воздействий, влияний, притяжений, отталкиваний. И без всяких сомнений можно сказать, что лишь «высветив» их друг другом, мы увидим подлинное место в культуре как древнего, так и самоновейшего зрелища.

Предмет этой статьи — театральные связи ТВ. Не те внешние, которые заметны, что называется, невооруженным глазом, ощущаемые в ежедневной работе и режиссером, и оператором, и художником, и актером телевидения, а внутренние, глубинные, не столь прямо о себе заявляющие, но оттого не менее важные зависимости, обусловливающие сам характер и структурные особенности телевизионного зрелища.

## 1. Телезрелище как предмет теории театра

В зарубежной науке об обществе — социологии, социопсихологии, культурологии, политологии — предпринимались неоднократные опыты использования языка теории театра, драмы, для анализа и описания явлений реальной жизни — явлений и событий социальной действительности, политики, культуры (К. Берк, Г. Симмел, П. Бергер, Б. Бекерман и др.)[[61]](#endnote-48). Научное применение терминологически-понятийных «сеток» театра и драмы возникло позже (и тем самым как бы санкционировано) обиходного употребления их в качестве «образных слов»: мы говорим о «театре» военных действий; об исторической «сцене»; о жизненной «драме»; о «драматическом» столкновении государств; о предвыборных «представлениях» политических деятелей, о заранее заготовленных «сценариях» политических событий; говорим, что этот лидер — «актер», а тот уже «сыграл свою роль»…

Метафоры театрального происхождения встречаются у многих писателей и мыслителей прошлого — от Аристотеля и Шекспира до Гете и Карлейля. Сегодня речь идет о другом — о специализированном, научном функционировании театроведческих понятий за пределами науки о театре: формула «весь мир — театр» приобрела научно-прикладной характер. Театральными терминами изъясняются науки, хоть и не принадлежащие к числу точных, но безусловно тяготеющие к «строгости». И диапазон, в котором работают категории театра за пределами театроведения, весьма широк: {38} от теории игр и науки об управлении и организации, от тонко градуированной ролевой теории в социологии и социопсихологии — до истории культуры[[62]](#endnote-49). Здесь видится знак благотворного поворота. В театроведении обсуждается необходимость создания более прочной основы исследований театра и драмы, внедрения комплексно-системного подхода, привлечения данных смежных дисциплин[[63]](#endnote-50). Все это нужно, но процесс должен быть двусторонним. И важно, что сегодня можно констатировать: границы театроведения раздвигаются за счет общения его с науками традиционно более «строгими». Обратная связь, миграция театроведческих терминов, использование театроведческого аппарата за привычными границами театроведения — факт, свидетельствующий об отрадном явлении гуманизации всего комплекса знаний, обращенных к человеку.

Однако приходится говорить и о недостаточной интенсивности этого движения со стороны теории театра[[64]](#endnote-51): ее границы еще не обрели необходимой подвижности.

Представления о предметной области теории театра не согласуются с реальностью современной художественной культуры. Социологи, исследующие современную культурную ситуацию, говорят о том, что она отмечена диспропорцией между *образом* театра и *реальностью* театра, который, сохраняя по-прежнему высокое место на шкале культурной престижности, уже не в силах на нынешнем этапе развития города осуществлять былые функции объединения людского сообщества[[65]](#endnote-52).

Образ театра в большой степени питается и поддерживается не только «культурной памятью» общества, но и функционированием его *превращенных форм*, в изобилии поставляемых и размножаемых СМК — прежде всего телевидением, радио, кинематографом, к которым сегодня присоединяется и видео.

Стремление каким-то образом квалифицировать подобные формы, «узаконить» их рождает новые дефиниции театра, который определяется, например, как зрелище, «где актер или группа актеров, опираясь на драматургическое произведение или импровизацию, в непосредственном контакте со зрителями или при отсутствии такого контакта, перед микрофоном, кинокамерой, прямым или опосредованным перевоплощением оживляет идейно осмысленное, приведенное в гармоническую целостность действие»[[66]](#endnote-53).

Сказано это с благим намерением раздвинуть рамки театроведения, обратить внимание театральной науки на новейшие, связанные с развитием СМК, разновидности театральных зрелищ. И тем не менее, приведенная формула не удовлетворяет — уже потому, что обходит вопрос, *насколько* театр остается самим собой, насколько он сохраняет свою сущность там и тогда, где и когда прибегает к камере, микрофону, видеомагнитофону.

Очевидно, решение дела не в том, чтобы уравнять превращенные формы с исконно театральными, а в том, чтобы признать эту область равнозначной предметной зоной театроведческого анализа. {39} С другой стороны, именно живое театральное зрелище со всеми его качественными определителями может дать шкалу измерений для превращенных форм театра, способно определить подход к ним, направление их анализа.

Ставя телевизионное зрелище в ряд превращенных форм театра, мы обращаем к нему вопрос: насколько в нем сохраняются и как преобразуются театральные структуры, в частности, структуры живого театрального общения? Проблема театральных связей телевизионного зрелища, таким образом, оказывается «на перекрестке» интересов науки о ТВ и науки о театре.

## 2. «Тонкие различия»

Верно сказано, что каждое из трех главных зрелищ нашего времени — театр, кино, телевидение — «яростно осознавало себя в присутствии других, и демаркационная линия теоретических дискуссий проходила не столько внутри каждого вида зрелища, сколько вовне, на его онтологических границах»[[67]](#endnote-54).

«Пограничное», «приграничное» самоопределение естественно сопутствует объективному факту развития зрелища «в присутствии» родственных видов. И первые эстетические универсалии ТВ обозначились как бы попутно, в ходе дискуссий по наиболее волновавшему вопросу — о положении нового зрелища относительно старших искусств, театра и кино.

При этом, начиная с ранних стадий, установка телетеории в интерпретации отношений телевидения с кино заметно отличается от взгляда на отношения телевидения с театром: первые всегда рисовались в драматической тональности вопроса «быть или не быть?»

Две проблемы — автономии ТВ относительно кино и его эстетической самостоятельности — совмещались и отождествлялись. Аналитическая мысль, оценивающая отличия телевидения от кино, какие бы конкретные цели она ни ставила и каких непосредственных результатов ни добивалась, не могла миновать вопроса: является ли телевидение автономным, «отдельным» (от кино) искусством? В пору ускоренного взаимообмена «техниками» и «эстетиками» подобное совмещение приобретает новую аргументацию — и возникает теория единого и нераздельного экранного искусства.

У сторонников такого взгляда есть сильный довод — семиотическое тождество кино и ТВ, использующих общий экранный язык. Отсюда вывод, что телевидение «может рассматриваться главным образом как “новая техника” звукозрительного ряда, семиотически эквивалентная кинематографу, но в то же время обладающая рядом частных коммуникативных особенностей. […] Коммуникативные отличия телевидения от кинематографа основываются на частных закономерностях психологии восприятия и социокультурного развития»[[68]](#endnote-55).

{40} На наш взгляд, и различия коммуникативного плана, и психологические различия (о них еще пойдет речь), и, тем более, различия социокультурного развития носят отнюдь не частный характер. Правда, они не всегда громко о себе заявляют — это различия тонкого свойства, но «вся культура стоит на тонких различиях, искусство же в особенности»[[69]](#endnote-56).

Культура опирается на разнообразие, на различия, в том числе различия тонкие, — иначе и не будет культуры, а будет торжество обезличенной единообразной «цивилизации». Та же закономерность направляет и развитие аудиовизуальной культуры: при неких общих тенденциях — наращивание разнообразия, обретение новых качеств.

Первые впечатления, как известно, самые яркие. Иногда они бывают и самыми точными: это точность моментального снимка, схватывающего то, что порой ускользает при длительном наблюдении.

Такой «моментальный снимок» только что вышедшего на арену культуры телевидения оставил С. М. Эйзенштейн. Это известный фрагмент 1946 года, лежащий у истоков теоретической традиции разграничения телевидения и кино.

По Эйзенштейну, телевидение — это ступень эволюции кинематографа, но также и совершенно новое качество: «живое кино». Характер этого качества связан с театральным началом: телезрелище — ступень «развивающихся форм лицедейства»[[70]](#endnote-57). Телевидение предстает у Эйзенштейна как живой динамичный процесс: обратим внимание на фразеологию, синтаксис. В небольшом фрагменте определение «непосредственный» встречается трижды! И сколько энергии, экспрессии в движении фразы! Монтаж у Эйзенштейна — «ход», актер протягивает руку режиссеру, тот жонглирует объективами и точками съемки. И главное — художественная интерпретация события пересылается зрителям «в неповторимый миг самого свершения его».

С чем же связана, чем обусловлена «живость», «жизненность», аутентичность телевизионного образа-изображения, приближающая телезрелище к театру?

Зрелищные виды, к которым относится ТВ, едины в том, что ими утверждается и представляется, репрезентируется настоящее. Художественное время вообще, по мысли Д. С. Лихачева, есть по преимуществу развитие форм художественного настоящего. Лихачев определяет этот процесс как эмансипацию времени, преодоление времени. Все дальше уходя от фольклора, где произведение еще крепко связано со временем своего исполнения (то есть с реальным временем), литература учится создавать иллюзию реальности, превращать прошедшее время вымышленных событий в настоящее время читателя: «Борьба идет за то, чтобы создать в литературном произведении “свое” собственное время — время совершающегося в литературном произведении действия. Когда это удается, возникает драма, театр»[[71]](#endnote-58).

{41} Но, стремясь к выявлению особенного, видового, мы вынуждены разделить драму и театр. Среди других литературных родов драма — нельзя этого не признать — теснее всего связана с формой настоящего времени; правда и то, что «драма есть зрелище», что «драма застает нас врасплох, как если бы мы вышли на незнакомую улицу, где всякий дом и его назначение для нас загадка»[[72]](#endnote-59). Да, будущее театральное зрелище «опрокинуто» в структуру драмы; да, сама драматическая форма выдает связь с настоящим — элементами случайного, непредсказуемого, алеаторического, своей преимущественно безавторской организацией.

Тем не менее драма как род литературы отстоит от фольклора дальше, нежели театральное зрелище. Пока драма не «разыгрывается», ее время иллюзорное настоящее, «якобы настоящее». Исполнение, представление — шаг в обратную сторону: от литературы к фольклору, а стало быть, и к реальному настоящему, которое включается в структуру театрального произведения.

Сама этимология слова *пред-ставление* раскрывает связь театра с настоящим временем, ведь психологически «настоящее» для нас — это то, что *пред-стоит* перед нашим взором, тот отрезок действия, кусок действительности, который мы наблюдаем сию минуту, в данный момент[[73]](#endnote-60). Специфика воздействия визуального образа обусловливает общее в отношениях всех зрелищных видов с настоящим временем. Но существуют и различия — и весьма значимые.

Время театра (и в том особенность театрального зрелища как репрезентатора настоящего) — *живое настоящее* (Я. Мукаржовский), *действительное настоящее* (Н. Берковский). Качество театрального времени обусловлено исполнительской природой театра, присутствием живого актера, а также тем, что сцена и зал охвачены единым временем. Эти черты театрального времени особенно ясно выступают в сопоставлении с формами настоящего, присущими кино.

Наиболее очевидно бросающаяся в глаза разница времени сцены и экрана — стремление к однонаправленности временного движения в одном случае и обратимость времени во втором — была отмечена уже в первопоэтиках кино. Адриан Пиотровский, построивший на этой основе свою концепцию киножанров, писал: «Время в драматургической, в театральной его трактовке подчинено исключительно поступательному, прямолинейному движению. Театр не допускает ни “обратного хода” времени, ни “хронологического совмещения”, то есть последовательного показывания одновременно протекающих событий»[[74]](#endnote-61).

Использование в спектаклях «обратного хода» (и тогда уже встречавшееся), которое мотивировалось воспоминаниями, сновидениями и т. п., квалифицировалось автором цитированных строк либо как «виртуозничанье», либо как гибельный промах, снижающий драматический эффект. Пиотровский равно был убежден и в благотворности для театра «разумного самоограничения» в трактовке {42} времени, и в том, что кинодрама — неорганична для киноискусства, являясь слепым подражанием театру. Недостижимым и ненужным экранному зрелищу казалось «безмонтажное» время, тождественное по длительности реальному протеканию времени в зрительном зале: Время — функция монтажа — вот формула кинематографии.

Театр XX века десятки, сотни раз с блеском опроверг тезис «разумного самоограничения» — и не без воздействия кино, в состязании с ним. Диалектика притяжений-отталкиваний зрелищных искусств — сложна и полна неожиданных поворотов. Общеизвестно и то, что знаменитый монтаж аттракционов, веха становления и самосознания киноискусства — плод театральных размышлений и экспериментов Эйзенштейна, порожденный стремлением найти контуры сценического зрелища нового типа, в котором эффект воздействия достигался бы монтажом «агрессивных моментов театра».

Наконец, мы знаем, что параллельно проникновению опыта условного «левого» театра в киноискусство шел активный процесс «кинофикации» театрального представления. Экран, помещенный в глубине сцены, вспыхивающие на нем фотографии и плакаты: такова сценическая конструкция Л. Поповой «станок — фото — плакат» в спектакле Мейерхольда «Земля дыбом». Три экрана, имитация кинематографической динамики (знаменитые сцены погони): другой мейерхольдовский спектакль «Трест Д. Е.» Действие, раздробленное на 33 эпизода — «кадры», перетасовка их, ошибка смыслов, параллельный монтаж: мейерхольдовский «Лес», вызвавший удивленный возглас Яхонтова: «Это уже вот кино. Эти ушли, те встретились. И опять так. И снова так»[[75]](#endnote-62).

Бесчисленные примеры подобного рода дали все основания современному мастеру театральной режиссуры заключить: «Некогда считалось, что специфика кино — в его почти безграничных возможностях свободной переброски действия во времени и пространстве. Эта особенность перестала быть монополией кино. […] Монтаж? Да, но только в известной степени эта особенность кино недоступна театру… Переменой мизансцены, переключением света с одного объекта на другой, переменным и даже одновременным показом разных мест, разных действий, разных людей мы в театре тоже как бы “монтируем” восприятие зрителей»[[76]](#endnote-63).

Перекрещивание театра, кино, телевидения рождает факты, которые могут показаться случайным парадоксом, а на самом деле отражают закономерности со-развития зрелищных искусств. Театр ставит спектакль, беря за основу сценарий фильма («Протокол одного заседания»), а драматургия этого сценария и снятого по нему фильма («Премия») базируется на том самом принципе безмонтажного времени, который некогда провозглашался «слепым подражанием театру».

Начиная с 50‑х годов и по сей день кино широко культивирует такие структуры: примеры многочисленны и разнообразны — от известного фильма С. Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» {43} до еще более известной «Репетиции оркестра» Ф. Феллини. В свете нашей проблемы, хоть и значим сам факт появления на экране структур «безмонтажного» времени, но еще важнее вопрос об их содержании, «психологии», путях и причинах распространения.

## 3. Расстояние между жизнью и зрелищем

Родословная подобных конструкций восходит к первым люмьеровским лентам — «Прибытию поезда», «Кормлению ребенка», «Политому поливальщику», где время разыгрывающегося на экране происшествия равнялось времени проекции. Люмьеровские фильмы были основаны на простодушной предпосылке, что вся история будет рассказана одним духом, без какого-либо перерыва в повествовании. Эффект безмонтажного времени как художественного приема в кино — усиление иллюзии достоверности.

Для кино такая временная организация вначале знаменовала первый этап в борьбе за овладение временем; затем она становится формой стилизации. Создатели фильмов обращались к ней тогда, когда ставили задачу «сократить до минимума расстояние между жизнью и зрелищем»[[77]](#endnote-64).

Особенно существенно, что кинематограф припомнил эти конструкции под влиянием телевидения: в 50‑е годы они вошли в киноязык с маркировкой «репортажного стиля», «стиля телевидения». Некоторые фильмы имеют и непосредственную телевизионную родословную — как «Двенадцать разгневанных мужчин» или «Мари-Октябрь», представлявшие собой экранизацию телевизионных пьес.

Феллини в «Репетиции оркестра» делает репортажность главным конструктивно-организующим приемом своего телевизионного фильма-притчи. «Я притворился, что снимаю репортаж для телевидения в объективной манере изложения фактов, заснятых с натуры»[[78]](#endnote-65), — сказал Феллини в одном из многочисленных интервью по поводу его «маленького фильма», снятого для ТВ. В другом интервью мы находим точнейшую интерпретацию существа «телевизионности»: «В этом маленьком фильме царит атмосфера, представляющая нечто среднее между интервью и исповедью, что мне кажется одной из характерных черт языка телевидения, нечто такое непосредственное, напоминающее беседу»[[79]](#endnote-66).

В отображающем зеркале художественного приема мы видим реальность взаимопроникновения зрелищных искусств: приглядевшись внимательней, можно увидеть и отличающие их «тонкости» в общем свойстве репрезентации настоящего.

Знаменательно, что с особой интенсивностью распространявшийся в киноискусстве 50‑х – начала 60‑х годов «репортажный стиль», ориентированный на максимально точное воспроизведение того, как конкретно протекало событие, нес на себе отчетливый {44} знак телевизионных влияний. Единый для кино и ТВ принцип *хроникальности* игровым кинематографом претворялся преимущественно в обновленной, специфически телевизионной транскрипции[[80]](#endnote-67). Но столь же знаменательно и другое: явление таких фильмов, как «Двенадцать разгневанных мужчин» и (значительно позднее) «Премии», воспринималось как свидетельство театрализации кино. Критики, не знавшие (или забывшие) о телевизионной родословной фильма Люмета, заметив сходство драматургии «Премии» с драматургической конструкцией «Двенадцати разгневанных мужчин», говорили в этой связи о «пьесности» и театральной эстетике обеих картин. Чтобы понять природу этой ошибки (или, вернее, интуитивной догадки), нужно проанализировать временную структуру классического вида телезрелища — прямого телерепортажа.

На театральное представление, кинофильм, телерепортаж можно взглянуть со стороны их «сюжетности» (отвлеклись от сюжета как такового). Они имеют протяженность во времени, изображая некое развивающееся событие, движение которого дается в последовательности временных фаз; восприятие этого разворачивающегося действия также требует определенного времени.

Черты реального настоящего, которые приобретает время прямого телерепортажа, обусловлены не только сближением событийного и зрительского времени, но и отображением структуры события — реального его движения, реальной последовательности и длительности.

Репортажное телевизионное время аналогично времени театра, сценического *представления* — оно обладает жизненностью того же типа.

В спектакле действие в пределах явлений, сцен, актов, развивается непрерывно, без пропусков, возвращений, инверсий. Правда, антракты и переходы от сцены к сцене прерывают мерное поступательное движение временных фаз: зритель знает, что кроме представляемого действия драма включает и не показанные события, не изображенное время, которое протекает в антрактах; в краткий промежуток между сценами могут пройти годы. Хотя в определенной степени драма обладает способностью спрессовывать время (вспомним хотя бы, как на сцене необыкновенно скоро обедают, пишут письма и так далее), все же внутри довольно больших промежутков сценического представления течет время, близкое к эмпирическому.

Зал и сцена охвачены единым временем; сценическое представление и зрительское восприятие — параллельные процессы, разворачивающиеся в близких (хотя не сливающихся) временных рядах.

Параллельность времени сцены и времени зала — отличительная особенность театра. Это означает, что сценическое действие всегда совершается в настоящем времени зрителя — разыгрывается ли на сцене историческая пьеса или проходят эпизоды воспоминаний, ретроспекций. Театр обладает поистине волшебной способностью {45} превращать в настоящее буквально все, к чему он прикасается. Секрет того, что театральное зрелище «купается» в настоящем, конечно, не только параллелизм времени сцены и времени зала, а *качественная однородность* этих «времен»: и на сцене, и в зале — живой человек, а «реального человека нельзя передвинуть ни в прошлое, ни в будущее, одним он обладал, другим станет обладать, но сейчас он весь в настоящем, и оно само им обладает»[[81]](#endnote-68).

## 4. Сверхрепортаж — спектакль?

Мера настоящего — событие, в котором я участвую или которое наблюдаю. (*Со-бытиё* — включение моего «я» в бытие). Событие — и сейчас, в данный момент разворачивающееся передо мной театральное действо.

Событием — или, точнее, движущейся цепью событий — является телевизионная программа в целом. В спорах о сиюминутности ТВ — качестве, начавшем «исчезать» в период фильмизации, оккупации телеэкрана фиксированным изображением, Э. Г. Багиров высказал, на наш взгляд, очень точную мысль: «Качество симультанности может быть распространено на всю вещательную программу в целом. Ведь, в отличие от кинопоказа, теледень нельзя повторить или передвинуть… Вещательная программа в совокупности всех своих элементов разворачивается не в условном, а в безусловном настоящем: ее время совпадает со зрительским»[[82]](#endnote-69).

Телевизионная программа, погруженная в настоящее время, репрезентирующая общезначимое «сейчас», в этом смысле несет качество сиюминутности, как и прямой телерепортаж. И все, сказанное нами о репортажном времени, может быть отнесено к ТВ-программе: время программы и время зрителя также представляют собой параллельные и предельно сближенные ряды. Это сближение исторического настоящего, воплощаемого программой, и эмпирического настоящего человека у экрана: их сопряжение и обусловливает специфику телевизионной репрезентации настоящего.

Произведение, включенное в телевизионную программу, имеет собственную временную организацию; время телеспектакля или телефильма — художественное время, обладающее сложной структурой, своим хронотопом. Но то, что произведение «охвачено» и безусловным настоящим телепрограммы, не может не откладывать отпечатка на перцептивное время зрителя.

Говоря, что сцена и театральный зал существуют в едином времени, мы заведомо отвлеклись от того обстоятельства, что на сцене протекает время вымышленного действия; если часы на сцене будут показывать действительное время, в зале наступит замешательство, — замечает Арнольд Хаузер, подчеркивая разницу между условным настоящим сцены и «безусловным» временем воспринимающего[[83]](#endnote-70). У изощренного современного зрителя, приученного к самому неожиданному использованию театром жизненных реалий, {46} подлинные часы с действительным временем замешательства, конечно же, не вызовут. Сценическая условность готова приспособить к своим целям любую (или почти любую) реалию, и синхронизация часовых стрелок сцены и зала была бы воспринята как художественный прием, коммуникативно-эстетический знак внутренней нераздельности внешне разделенных рамкой зон театрального пространства-времени. Собственно, аналогичную роль выполнял включенный в эфир телевизор в спектакле театра на Таганке «Обмен»: не просто бытовой электроприбор, характерная примета жизненного обихода наших дней, но еще и символ синхронизации, единства «времен» сцены и зрителя.

В телевидении «сейчас» — эмпирическая данность. Часы, отсчитывающие действительное время, циферблат которых занимает весь телеэкран, не прием, а привычная, даже непременная деталь быта «эры телевидения». И символическая деталь: экран-часы — метафора связи времен, сопряженность моего личного, индивидуального настоящего с настоящим моментом «большого», исторического времени; человек включается в мир. Вместе с тем, экран-часы — символ включенности телевизионной программы в наше реальное существование, ее принципиальной диалогичности, открытости для зрителя.

Эти принципы заложены в основе телевизионной программы, которая, по сути, есть некий ежедневно возобновляющийся сверхрепортаж без начала и конца, поток, выливающийся из реального исторического времени и вливающийся в наше настоящее, наше «теперь». Отдельная клетка телевизионной программы, ее фрагмент, блок, передача может, повторяем, быть замкнутым в себе микрокосмосом со «своим» временем, на который не распространяется принцип репортажности, но программа в целом разворачивается в настоящем времени зрителя (подобно тому, как действие спектакля разворачивается в настоящем времени человека в театральном зале).

Близость телевизионного («репортажного» времени) времени театральному оправдывает аналогию, на первый взгляд, неожиданную и парадоксальную. В. Ворошилов, режиссер и ведущий известной передачи «Что? Где? Когда?», назвал телепрограмму (которую мы выше обозначили как некий сверхрепортаж) «документальным спектаклем». Выступая по ходу дискуссии о месте ТВ в современной видеокультуре, он писал: «В какой-то мере как документальный спектакль воспринимается вся телевизионная программа — и телевизионная пьеса, и “12 этаж”, и выпуск новостей, и многое другое»[[84]](#endnote-71).

## 5. Хроникальное и театральное

Если ТВ-программа (а она и дает нам обобщенный образ телезрелища в его типологических чертах) есть одновременно и сверхрепортаж, и спектакль, то телевизионное зрелище представляет {47} собой момент встречи, пересечения, своеобразного синтеза принципов хроникальности и театра. При этом, сокровенно-театральное порой глубоко спрятано под внешне-кинематографическим.

Примером может быть телевизионно-театральный по природе феномен открытой камеры, когда человек на экране прямо обращается к человеку у экрана.

Открытая камера — прямая противоположность скрытой камере, идее «жизни врасплох». Когда человек смотрит и говорит в объектив «на камеру», — он выделен, он *выступает*. (Не случайны понятия: в телевидении и на радио выступают, а в кино — снимаются; человека сняли и перенесли в другие пространственно-временные координаты, в пространство фото или киноизображения).

И не кинематографический, а телевизионный способ укрупнения, выделения человека в кадре можно уподобить античным котурнам: скрытая камера хочет незаметно «подсмотреть» психологические движения, потому и крупный план; на ТВ человек почти всегда «в роли», он знает, что его снимают, крупный план замещает котурны или подмостки.

В кино взгляд в объектив, непосредственное обращение с экрана в зал — стилема, одна из красок на палитре кинематографической выразительности. Художественный прием, некогда робкий, остраняющий («Мертвый дом», «Путевка в жизнь», «Диктатор») — а сейчас привычно распространенный: в этом плане все кино проделало путь, подобный тому, который прошел Феллини — от обращенного к зрителю взгляда и улыбки Мазины в последних кадрах «Ночей Кабирии» до прямо направленного слова в зал рассказчика-повествователя в «Амаркорде».

То, что для кино — прием и стилизация — для телевидения повседневность и необходимость, выражение его диалогической природы.

Аналитики телевидения часто повторяют формулу нигерийских школьников, ответивших корреспонденту журнала «Europe» на вопрос о разнице между кино и ТВ так: «Люди на киноэкране говорят между собой, а телевизор разговаривает с нами». Дети высказали мысль, глубина которой еще не до конца нами воспринята: суть в том, что ТВ «разговаривает с нами» и в том случае, когда люди на телеэкране говорят между собой, ибо телевизионное зрелище — это зрелище *принципиально развернутое на зрителя*: и тут видится его радикальная соотнесенность с театром.

Как будто столь же радикально ТВ-зрелище отличается от театра своей пространственной разъединенностью со зрителем. Ведь само понятие «театр» содержит в себе указание на пространственное объединение зрелища и зрителя: и у древних греков Theatron — «место, откуда смотрят»; и старое русское «игрище» относится и к действу, и к месту, где это действо совершается[[85]](#endnote-72).

Возможность полноценного театрального диалога, где обе стороны эмоционально одинаково и дают, и получают, — результат {48} той нигде не воспроизводимой театральной коммуникативной ситуации, чью сущность, наверное, лучше всего выражает образное слово К. С. Станиславского: лучеиспускание. Обоюдность лучеиспускания и лучевосприятия и создает неповторимую ауру театрального общения, которую не в силах передать и самая совершенная техника трансляции. Особенно глубоко эту убыль воспринимает «сцена»: отсюда и протесты, негативное отношение многих актеров и режиссеров к телетрансляциям театральных спектаклей[[86]](#endnote-73).

Однако взятое в другом аспекте пространственное положение телезрителя рождает уверенную театральную параллель.

Мы имеем в виду пространственную дистанцию, отделяющую зрителя и зрелище, выражающую иерархические отношения между ними. Уже кинотеатр оказался гораздо демократичнее современного ему театра, отменив деление на партер, ложи, ярусы, галерку. Правда, и в кинотеатре есть лучшие (и более дорогие) места, с которых «лучше видно»: от театра кино переняло фронтальность зрелища. Заменив сценическую коробку плоским экраном, но (по необходимости) сохранив неподвижное и подчиненное зрительной оси положение воспринимающего. Оно коренным образом противоположно тому месту в пространстве, которое принадлежало зрителю древнегреческого театра. «Зрители, расположенные амфитеатром, равноправны по отношению к орхестре. В отношении к декорации на сцене (просцениуме) такого равенства нет»[[87]](#endnote-74).

Равенство зрителей по отношению к зрелищу имело, конечно, не узко психологический, а социально-культурный и культурно-эстетический смысл. Амфитеатр, действительно «коллективный зритель, смотрящий с разных мест многими взглядами»[[88]](#endnote-75). Многие взгляды, сбегающиеся к центру, сливаются воедино: для нашего современного сознания гигантский античный амфитеатр — символ демократической общности греческого города-государства; но он же был и реальным средством создания подобной общности, целостности, собирая и объединяя в акте «коллективного зрения», равноправного зрелищного общения весь народ, *весь* полис.

Не случайно, что идеи преобразований театрального пространства так часто связываются с возрождением амфитеатра. «Масса заявляет о своей основной потребности втекать громаднейшими волнами в грандиозные стадионы, могущие принять десятки тысяч людей», — констатировал В. Мейерхольд[[89]](#endnote-76), — как мы скажем теперь, — «предтелевизионное» состояние зрелищной культуры. В удовлетворении этой потребности стадион далеко опередил современный ему театр. Понадобился феномен телевидения, чтобы идея громадного, в прямом значении всенародного амфитеатра нашла свое современное воплощение.

Макротелеаудитория (*все* государство, *вся* страна, а то и *все* человечество) действительно являет род грандиозного амфитеатра. Экран в каждом доме обеспечивает пространственное равенство зрителей, где бы конкретный зритель ни находился — в {49} Москве, Владивостоке или алтайском селе Сростки. Их положение по отношению к «орхестре» — центру, откуда ведется передача — одинаково, тождественно друг другу, равноправно.

Если, как отмечают исследователи, «любовь грека к зрелищу» была «политическим и культурным фактором», то театр античности был созданием «общественного актива»[[90]](#endnote-77). Если главной чертой архаических театральных форм являлась коллективность[[91]](#endnote-78), то домашняя и, якобы, «атомарная» телекоммуникация, возрождая принцип амфитеатра, утверждает в глобальных масштабах и «коллективное зрение», идею аудитории как людской *общности*.

Размышляя о свойствах выдвигающегося на арену культуры телевидения, С. Эйзенштейн определил его и как новую фазу развития хроникальности. Если кинохроника, согласно Эйзенштейну, доводит до предельного выражения стремление закрепить минувшее, то телевидение простирает прямую сопричастность со временем на сейчас происходящее, акцентируя не только временное «теперь», но и пространственное «здесь». «Временное соучастие через отражение и воспроизведение — под него была отведена вся до-телевизионная культура. Пространственное — телевизионное. Это рубеж в хронике как высшей форме закрепления бывшего»[[92]](#endnote-79).

Что же находится за этим рубежом? Свою запись Эйзенштейн оканчивает английской фразой: «Space and Time interrelated again!» («Пространство и время соотносятся вновь!») Новая соотнесенность пространства и времени — это, в частности, и новая взаимная диспозиция зрелища-зрителя, обеспечивающая зрителю возможность «пространственного участия» в зрелище. Телевизионное пространство подчинено моему личному (зрительскому) *сейчас и здесь*, что символизирует привычный образ: в кадре говорящий, обращающийся ко мне человек, а за его спиной меняются стянутые к точке телеэкрана пространственные картины — находящиеся за тысячи километров города, страны, континенты.

Стало быть, «пространственное-телевизионное» означает и специфический возврат театрально-зрелищного, театрально-коллективного: возникновение, скажем так, *функции амфитеатра*.

Параллель между телезрелищем и ранними формами театра возникла у ряда исследователей ТВ — В. Вильчека, С. Муратова, В. Демина. В статье «Кино как разновидность телевидения» С. Муратов писал, что мы любим твердить о массовости кино и камерности телевидения, тогда как на деле ситуация носит прямо противоположный характер: «Эфемерная горстка людей, случайно оказавшихся в кинотеатре, не может идти ни в какое сравнение с миллионами и миллионами телезрителей, сведенных в один сопереживающий зал»[[93]](#endnote-80).

## Позиция зрителя

Отличительные черты ТВ — неконвенциальность, неритуальность контакта. Многими художниками, работающими для телевидения, {50} эта особенность телезрелища ощущается как серьезное препятствие на пути превращения ТВ в искусство, подобное искусству театра или кино. «Прежде всего уже сам факт вторжения в дома лишает это средство коммуникации религиозного — назовем это так — ореола… Если известное число людей собирается в одном месте и там поднимается занавес или освещается экран и кто-то выходит к ним и рассказывает какую-нибудь историю, то, по существу, происходит передача некоей вести. В театре или кино этот ритуал в какой-то мере осуществим; они — “сборный пункт”, своего рода храм… У телевидения таких условий нет. И быть не может»[[94]](#endnote-81).

Отмеченные Феллини черты телевизионной ситуации действительно сильно усложняют отношения художника с телевидением, автора с телевизионным зрелищем: ведь с ними связана та установка, которую Феллини называет «хозяйскими замашками» зрителя. Но с теми же особенностями связана высокая степень диалогичности отношений зрелище — зритель в системе ТВ.

Психологическое содержание таких отношений, исключающих конвенциональность, ритуальность, полную подчиненность зрелищу, отдаляя телезрелище от современных кино и театра, сближает его с фольклорно-игровыми предтеатральными формами и театром начальных стадий его развития и кинематографом раннего, ярмарочно-балаганного периода.

Остаточные явления неконвенциональности зрительного поведения — то, что кинозритель мог войти в просмотровый зал в любое время, не дожидаясь начала следующего сеанса, воспринималось некоторыми киноэстетиками отнюдь не как признак ущербности новоявленного зрелища. «Здесь мы имеем явное преимущество кино перед театром, в котором торжественно настроенная, празднично принаряженная толпа собирается к определенному часу для получения определенного эстетического наслаждения, — писал один из самых вдумчивых теоретиков кино того времени Рудольф Гармс. — В кино же можно войти, так сказать, на ходу, без всякой предварительной подготовки, какая требуется, например, для оперы, и без каких бы то ни было предварительных размышлений, которые предшествуют посещению драматического театра. Всякое принуждение и притворство в кино отпадает. Один фильм переходит в другой. Отдельные части кинопредставления искусственно не разделяются аплодисментами и антрактами»[[95]](#endnote-82).

Создатель одной из первоэстетик кино зафиксировал демократизм молодого «седьмого искусства», начинавшего свое существование в бесчисленных маленьких кинотеатриках «с их плохим, спертым воздухом, с ничтожными фильмами и скверными проекционными аппаратами»; тот демократизм, который современный театр в значительной степени утратил.

Другой теоретик той поры, Эмилия Альтенло сетовала, что кино все более начинает походить на театр тем, что стремится начинать представление в определенное время и демонстрировать *только одну пьесу*. Первые кинопрограммы были сборными, {51} и «возможность непринужденного чередования разнородных фильмов», возможность «постоянной смены настроения и содержания»[[96]](#endnote-83), к которой привыкла публика, казалась эстетически значимым, неотторжимым свойством кинозрелища.

Аналогия напрашивается сама собой: подобно телезрителю, кинозрителю той поры (1910‑х годов) предлагалась *программа* разнородных содержаний, впечатлений, тональностей. Зрелище не брало на себя заботу о создании предваряющей установки, «настроя», «атмосферы»: все это становилось делом самого воспринимающего, он должен был сам «включаться» и «выключаться», получая свободу координировать свои отношения со зрелищем.

Изменившийся характер киноситуации отразился и на характере связи зрителя со зрелищем: можно констатировать, что в психологическом плане, в плане общей позиции по отношению к зрелищу, «самостояние» кинозрителя в значительной мере утрачено.

Телезрелище подхватило и развило тенденцию, которая в раннем кино существовала в зародыше — как одна из возможностей. «Домашние условия» просмотра, фактор программности — все это складывается в систему детерминант, обусловливающих равноправно-активную установку человека у телеэкрана. Эта установка находит корреляты «внутри» ТВ-зрелища, в его *внутриструктурных отношениях*. И вот тут, при их внимательном анализе, мы снова обнаруживаем линии, соединяющие зрелище телевизионное со зрелищем театральным.

Как известно, диалектика художественного восприятия состоит в том, что мы должны быть одновременно и «там» (то есть, в мире художественного произведения), и «здесь» (то есть, в нашем реальном пространстве-времени). Если для кинозрителя в этой диалектике берет перевес «там», то телезритель не оставляет свое эмпирическое время у рамки телеэкрана: он находится как бы в промежуточной зоне, его положение «колебательно»[[97]](#endnote-84).

«Серединное» положение и состояние телезрителя вызывает аналогию с «вибрирующим» состоянием актера, то входящего в образ, то выходящего из образа персонажа[[98]](#endnote-85). В психологическом плане поведение человека у телеэкрана вообще до известной степени напоминает игровое. Мы имеем в виду не миметическую игру — воспроизведение какого-либо действия, а внутреннюю игровую установку. Всякая игра есть «моя деятельность», она всегда носит личностно-активный характер, моменты творчества и восприятия в игре нераздельны. Вот этот игровой принцип выбора роли по отношению к экранному зрелищу и лежит, на наш взгляд, в основе телевизионного контакта.

Если для всех зрелищных видов «игра является основным звеном, создает стержень процесса»[[99]](#endnote-86), если один из этапов этого процесса — контакт со зрелищем — всегда род со-игры, то все-таки и здесь есть свои градации: не нужно особо доказывать, что в театре игровое начало выражено ярче и полнее, чем в кино.

{52} Что касается телезрелища, то оно в этом плане ближе придвигается к театру, нежели к кинематографу. Игровой тип контакта, игровое соучастие имеет корреляты «внутри» ТВ-зрелища — в тех его театральных структурах, которые обнаружились в ходе нашего анализа телевизионного репортажного времени.

Кинозритель находится вне событий фильма, тогда как в реальной жизни мы являемся их участниками и потому обладаем возможностью вмешаться в них. Замечено, что сама идея настоящего возникает как отражение связи между временем и действием. Я осознаю настоящее как таковое через собственное действие[[100]](#endnote-87). Иначе говоря, настоящее в индивидуальном опыте связано не только с категориями события, становления, но также с принципом вмешательства.

Театральный зритель отделен от событий сценического действия только рампой: у него всегда остается потенциальная возможность вмешательства. Были времена, когда зрительское вмешательство предполагалось театральной конвенцией, затем оно проявлялось в виде разного рода эксцессов (зрители «не позволяли» задушить Дездемону, выпить яд Джульетте и тому подобное). Такого рода крайности обнажают природу театра: «когда зритель вмешивается, то это показывает, что зритель всегда духовно активен и по-своему принимает участие в спектакле»[[101]](#endnote-88).

Потенция зрительского вмешательства — эстетически значимое для театра обстоятельство: ведь «суггестивная сеть» набрасывается не только со сцены на зал[[102]](#endnote-89); в свою очередь и зал суггестивно, заразительно воздействует на сцену — и прежде всего реальной возможностью вмешаться. Поэтому так важно творцу театрального действа *присутствие* зрителя. «Центр театра — это зрители, молчаливый, внимательно слушающий хор»[[103]](#endnote-90). Эта лаконичная формула Стрелера — конечно, формула его собственного театра (театр — «место, где свободно собравшееся сообщество людей познает себя»[[104]](#endnote-91) — отсюда и молчаливость хора). Но одновременно это и формула природы театра как такового: театру необходим хор, хотя бы и молчаливый, молчащий, но могущий в любой момент, прервав молчание, вступить в диалог.

Внешне положение телезрителя как будто мало чем отличается от положения кинозрителя: перед ним проходит на экране череда изображений, остановить движение которых он не может. Но то, что дистанция между зрелищем и зрителем не *временная*, а лишь пространственная, существенно меняет положение вещей.

Кинозритель даже потенциально, в принципе лишен возможности вмешательства в события фильма, поскольку на экране перед ним разворачивается запечатленное прошедшее. Телезритель же сохраняет потенцию вмешательства, что вносит своеобразную психологическую окраску в его переживание. Как мы знаем, эта потенция не только реализуется в целом ряде разновидностей ТВ-зрелища (открытый эфир), но зрительское участие становится для них структурообразующим принципом. В других случаях принцип вмешательства, {53} приобретая скрытый характер, остается доминантной основой зрительской позиции по отношению к ТВ-зрелищу.

Ясно, что изучение конкретных установок зрительской аудитории ТВ, их многообразия, их вариантности и устойчивости — точно так же, как исследование и построение модели «психологии телеискусства» — забота и задача специалиста-психолога[[105]](#endnote-92). Наша цель — обозначить общий контур телевизионного контакта, его типологическую основу, определяемую системой характеристик ТВ и имеющую свои корреляты в структуре ТВ-зрелища. Именно поэтому мы исключаем из поля зрения такие традиционно упоминаемые в связи с проблемой телевосприятия качества, как «интимность», «доверительный характер общения» и тому подобное: пожалуй, их можно, вслед за Феллини, отнести к области необязательной «беллетристики», рассматривая инвариантные данности ТВ: ведь они обусловлены не свойствами телезрелища как такового, а определенных его разновидностей; потому-то на «интимный» контакт и доверительный лад человеку у телеэкрана приходится особо и специально настраиваться. Тогда как игровое участие и принцип вмешательства — функция всей системы характеристик ТВ.

Подобная зрительская позиция больше всего корреспондирует с документальными и художественно-публицистическими структурами «прямого эфира» и с диалогически-игровыми жанрами телевизионного театра: отсюда отчетливая, ощущаемая и зрителями, и исследователями телевизионность таких форм. Отсюда и стилизация их телефильмом и телевизионной драмой. Это не означает, что телевидению противопоказаны произведения, чья структура предусматривает не диалогически-игровой контакт, а «перенесение», полноту идентификации. Тормозящее действие первичной установки зрителя может преодолеваться самой ТВ-программой, способами включения в нее художественного текста, разного рода обрамлениями, предуведомлениями, послесловиями и прочими средствами эмоционально-психологического и эстетического интонирования.

\* \* \*

Итак, сделаем вывод

Восприятие телевизионной программы как своего рода «спектакля» суммирует те моменты включения театра в состав ТВ-зрелища, о которых говорилось в настоящей статье. Это особенность репрезентации настоящего; способ включения зрителя в структуру зрелища, специфика телевизионного контакта (игровое соучастие и принцип вмешательства); «событийность» зрительской установки; принципиальная развернутость зрелища на зрителя («открытая камера», экран-собеседник); пространственно-равноправная зрительская позиция и «коллективное зрение». Наконец, обращение зрелища одновременно ко всему обществу, всему государству («эффект амфитеатра»).

{54} Все эти моменты (и целый ряд сопровождающих явлений), не меняя, как будто, экранное зрелище по внешности, решительно трансформируют систему его внутренних отношений.

# **{56}** Л. Г. МуратовТеатральный мир петербургской темы

Петербургский период русской истории, определивший легендарную родословную и двухвековую жизнь классической темы русской литературы… Одическая поэзия XVIII века, славившая священный град Петра («Россия, здесь твой храм…»), и «Медный всадник» Пушкина, трагедийная поэма, впервые поставившая проблему исторической судьбы России, великая петербургская повесть, открывшая для всей русской литературы тему — человек и история. Петербургские повести Гоголя и петербургские романы Достоевского, продолжившие, умножившие и обострившие вопросы, впервые заданные пушкинским «Медным всадником».

Эти классические страницы петербургской темы русской литературы XIX века можно было бы счесть ее «старыми», пожелтевшими от времени страницами века минувшего. Но вот в свои исторические права вступил XX век, и уже на его пороге, в эпоху первой русской революции 1905 года, русская литература начала нового века — века «мировых водоворотов» (Блок) — стала все чаще возвращаться к этим «старым» классическим страницам и строчкам, прежде всего — к пушкинским, и именно к тем, которые заставляли вспоминать и размышлять о «мятежном шуме», впервые услышанном создателем «Медного всадника». Недаром его классические образы, мотивы и коллизии оказывались тогда злободневными, а вопросы, поднятые петербургской повестью Пушкина, обретали на редкость современное звучание в русской литературе начала века «невиданных мятежей» (Блок). «Петербург» И. Анненского, «Медный всадник» Вяч. Иванова, «Вися над городом всемирным…» А. Блока, «К “Медному всаднику”» В. Брюсова, «Крестовые сестры» А. Ремизова, где герой современной повести, маленький человек XX века, подобно своему классическому предшественнику из петербургской повести Пушкина, встречался с тем же «горделивым истуканом» российской империи, исторический роман «Петр и Алексей» Д. Мережковского об эпохе, породившей зловещие пророчества о грядущей гибели Петербурга, града Антихриста — все это не случайно пришлось ко времени первой русской революции 1905 года.

«В тот грозный год…» Эти классические строки, казалось бы, столь отдаленные от революционных «бурь» и «водоворотов» начала XX века, заставляли вновь и вновь по-пушкински «тревожить вечный сон Петра». И потому новый исторический «мятежный шум» Невы 1905 года не мог не восприниматься вне пушкинских начал и истоков, когда «старина глубокая» национальной истории и даже поэтическая мифология петербургской темы оказывались {57} созвучными современности. Именно тогда этот «действенный Петербург» (Блок) начала XX века стал одним из ведущих «героев» поэзии и прозы той поры. Так русская литература, обращаясь и возвращаясь к Пушкину, своему вечному спутнику, вслед за ним стремилась к той же масштабности и глубинности восприятия петербургской темы как темы исторической судьбы России на крутых перевалах эпохи.

Но столь же примечательно и другое: вслед за литературой «мятежного» XX века петербургская тема — как историческая и одновременно современная в этом ее классическом, пушкинском двуединстве — стала расширять свою «территорию» за счет присоединения к ней и освоения новых художественных «земель» других искусств. Именно тогда то грозное звучание «подземной музыки русской истории», которое О. Мандельштам слышал в поэзии А. Блока эпохи первой русской революции, стало уже слышимым, а точнее, видимым и зримым в других искусствах. И это органично и закономерно, ибо Слово великой русской литературы, ставшей, по мысли А. Блока, средоточием «вопросов, вопросов, вопросов», неотделимых от исторической судьбы России, не могло не стать и остаться этим же Словом для других искусств и художников.

Вряд ли можно счесть случайным (или неожиданным), что именно петербургская повесть Пушкина стала первым связующим между русской литературой и «Миром искусства» в эпоху 1905 года. Так появился графический цикл иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику», приобщивших художника к тем же болевым и трудным историческим «вопросам, вопросам, вопросам», которыми жила русская литература — от Пушкина до Блока. Вслед за «символистской» поэзией и прозой, для которой «Медный всадник» стал тогда ориентиром и средоточием проблем и размышлений о путях и судьбах России на новых исторических рубежах XX века, Бенуа-пушкинист вводит изобразительное искусство в мир трагедийного противостояния человека и истории. Его «Медный всадник» — это не только вхождение другого искусства в мир пушкинского слова, пушкинских начал, идей, размышлений, тем и образов, но и нечто большее — начало вхождения «вечно нового» Пушкина в современность, в историю и культуру начала «грозного» XX века.

Можно согласиться с теми исследователями «Мира искусства», которые подчеркивая неслучайность появления «Медного всадника» Бенуа и значимость его работы как большого художественного события в истории русского искусства, не без оснований считали, что «обостренное восприятие художником судьбы человека и логики истории» было связано с «чувством переломной эпохи, с ощущением надвигающихся великих событий»[[106]](#endnote-93). Но эту справедливую мысль следует все же развить и дополнить, не забывая, скажем, о том, что Бенуа-пушкинист был также и театральным художником. И если, например, воспринимать петербургскую повесть Пушкина — Бенуа как начало первых поисков зримого, пластического {58} видения трагедийной коллизии (человек и история), открытой «Медным всадником», то можно сказать, что художник-мирискусник работал уже на «территориях» других искусств.

«Монологи» героя, «шум внутренней тревоги» в душе персонажа и столичный пейзаж как портрет «души» героя, зримой жизни человеческого духа в трагедийном пространстве, пластический образ которого был неотделим от маленького человека, хрупкость и беззащитность которого были особенно ощутимы на фоне державной монументальности и «громад» площадей и зданий, зримое звучание «тяжело-звонкого скаканья», тонкая и слабая рука героя, поднятая в бессильном проклятии и столь много, хотя и безмолвно «говорящая» о его человеческой судьбе, и мощная, давящая ее длань царственного «истукана», — все это уже выходило за пределы изобразительного искусства и его «собственных» открытий и достижений. Это и объяснимо — ведь та «идея» Петербурга, воплощение которой раньше было доступно лишь искусству слова, способного укрупнить и возвысить ее до масштаба образа-понятия, образа-мысли, образа-символа, впервые обрела визуальное, пластическое видение, ни в чем не уступавшее классическим образам русской литературы.

Можно лишь согласиться с Б. Асафьевым, который считал, что «Медный всадник» А. Бенуа «вовсе не искусство иллюстрации, а параллельное воссоздание поэтического и литературного произведения в другом искусстве»[[107]](#endnote-94). Но прежде, чем этим «другим искусством» станет сценическое и драматический театр испытает на себе воздействие «идеи Петербурга», она дала о себе знать уже в русской музыкальной культуре. Тот же А. Бенуа проницательно обнаружил глубинные преемственные связи русской литературы и музыки на «территории» классической (петербургской) темы. Так, например, вспоминая свои первые впечатления от встречи с «Пиковой дамой» Чайковского, где «анекдот» Пушкина о трех картах обрел значимость маленькой петербургской трагедии в музыке, А. Бенуа в самом архитектурном пейзаже и пространственном образе города стремился обнаружить его музыкальную «душу», впервые открытую Чайковским: «… во всем Петербурге царит изумительно глубокая и чудесная музыкальность…»[[108]](#endnote-95).

Об этом же позже писал и Б. Асафьев, подчеркивая «музыкальность» петербургской темы в творчестве Чайковского и Стравинского. Отмечая первые трагедийные «петербургские интонации» музыки Чайковского и считая его первым «музыкантом-поэтом этого города», Асафьев обнаруживал прямое воздействие классической темы русской литературы на русское музыкальное искусство — от Чайковского до Стравинского, создателя знаменитого балета «Петрушка»[[109]](#endnote-96). Впрочем, и сам автор его впоследствии писал о том же: «Петербург занимает такую большую часть моей жизни, что я почти боюсь заглядывать в себя поглубже, иначе я обнаружу, сколь еще многое во мне связано с ним…»[[110]](#endnote-97) Примечательно, что автор «Петрушки», воспринимая архитектуру как «окаменевшую {59} музыку», подобно А. Бенуа, обнаруживал «музыкальность» в петербургском пейзаже, подчеркивая звучание темы и образа «города больших открытых площадей». «Одна из них, — писал он, — Марсово поле, могла бы служить подмостками для масленичных сцен “Петрушки”»[[111]](#endnote-98).

Нетрудно заметить, что такое восприятие композитором Петербурга как «города больших открытых площадей» в чем-то сродни пушкинскому видению в «Медном всаднике». (Интересно, что и Ю. Тынянов точно так же, по-пушкински, видел город в своем петербургском романе «Кюхля»: «Улицы в Петербурге образованы ранее домов, а дома только восполняли их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь»). Все это позволяет считать, что и «Петрушка» Стравинского появился не на пустом месте и не в пустом пространстве. Тем более, что и сам композитор, вспоминая университеты русской художественной культуры начала века, писал о «Мире искусства», воздействие которого способствовало росту его творческих сил[[112]](#endnote-99).

Итак, архитектура, литература, изобразительное и музыкальное искусство — вот те художественные источники и слагаемые, вне которых вряд ли можно постичь сценическое рождение и театральную родословную петербургской темы в балете «Петрушка» И. Стравинского, А. Бенуа и М. Фокина. Уже одно то, что одним из его создателей был театральный художник А. Бенуа-мирискусник, А. Бенуа-пушкинист, автор трагедийного цикла графических иллюстраций к «Медному всаднику», предшествовавших появлению «Петрушки» в его творчестве, заставляет видеть балетный спектакль «сквозь магический кристалл» русской классической литературы и ее пушкинских истоков и начал.

Эта родственная связь между петербургской повестью Пушкина — Бенуа и его «Петрушкой» ощутима во многом и разном. Прежде всего в том, что в центре этих двух маленьких петербургских трагедий находился классический герой русской литературы — маленький человек, ставший после «Медного всадника» одним из ведущих и постоянных ее персонажей. И там, и здесь трагедийный характер произведений был определен темой и судьбой именно этого горемычного героя из мира бедных людей, из мира вечно униженных и оскорбленных. Как в графических иллюстрациях, так и в сценическом пространстве, Петербург оказывался «городом больших открытых площадей», одной из которых — пустынной, ночной и заснеженной Исаакиевской площади — и суждено было стать в финале спектакля пространством трагедии. И как бы продолжением этой петербургской ночи и площади стала тьма пустой комнаты, стены которой сходились под углом. Эта сценическая каморка Петрушки заставляет сразу же вспомнить другой петербургский угол и его столь же многострадального жильца — «бедного» пушкинского героя из иллюстраций к «Медному всаднику» того же А. Бенуа.

{60} Преемственную связь с ним можно обнаружить и в том, что такой же «бедный» герой маленькой петербургской трагедии на сцене точно так же — бессильно и жалко — грозил кулачком портрету зловещего колдуна. Этот беспомощный жест безгласного персонажа восходил к трагедийным рисункам А. Бенуа, где тонкая и слабая рука пушкинского героя была поднята в бессильном проклятии тому, кто «горделиво возвышался» на Сенатской площади. И там, и здесь тот же город «по воле роковой» вторгался в жизнь, любовь и судьбу маленького человека. Так балетный спектакль оказывался петербургской повестью, ставшей на этот раз сценической и вместе с тем сохранившей в себе то же классическое, пушкинское пространство трагедии, в финале которой фигурку маленького человека поглощала тьма небытия огромных и ночных площадей петербургского морока.

Можно согласиться с историком и исследователем русского балета В. Красовской, которая в книге о В. Нижинском — исполнителе роли Петрушки в балете И. Стравинского, А. Бенуа и М. Фокина — связывала его сценического персонажа с «маленьким человеком Пушкина, Гоголя, Достоевского»: «… вечное “ужо тебе” вновь обращалось к тому непостижимому, что олицетворяли в потрясенном сознании одного медная статуя всадника, другого — портрет ярмарочного колдуна. Два шага отделяли памятник Петра от балаганов на Адмиралтейской площади, а за ними вставал Петербург — символ тяжелой и глухой силы»[[113]](#endnote-100).

«“Медный всадник” — все мы находимся в вибрациях его меди»[[114]](#endnote-101). Эта дневниковая запись Блока, датированная 1910 годом — годом рождения «Петрушки», — стала подтверждаться уже не только одной литературой, но и другими искусствами, которые впервые тогда оказывались «в вибрациях» классической пушкинской «меди». Особенно в тех случаях, когда ее звучание становилось все более тревожным и грозным по мере приближения императорской России к ее катастрофическому крушению в 1917 году. Весь петербургский период национальной истории стал осмысливаться и постигаться в его соотнесенности с грозными событиями начала XX века: «Возмездие» А. Блока, где столь ощутимо трагедийное звучание «меди» петербургской повести Пушкина во всех современных «вопросах, вопросах, вопросах», поднятых автором этой петербургской поэмы 1910 года, «Петербург» А. Белого, созданный незадолго до крушения самодержавной России, — роман, на страницах которого события революции 1905 года оказались «в вибрации» тех же неразрешимых вопросов об исторической судьбе России, впервые поставленных создателем «Медного всадника».

Думается, что вне всего этого историко-культурного фона вряд ли можно обнаружить истоки и начала театрального мира петербургской темы. Первыми появились сценические инсценировки исторической романистики Д. Мережковского, главным «героем» которой стал петербургский период русской истории — от «Петра и Алексея» до «14 декабря». Как известно, роман «Павел I», созданный {61} Мережковским еще в годы первой русской революции, мог обрести театральную жизнь лишь после Февральской революции 1917 года. Но, отмечая «мистическое суесловие» автора пьесы «Павел I», прошедшей «широкой волной по русским театральным сценам после февраля 1917 года», А. Кугель, тем не менее, справедливо писал о том, что роман пришелся ко времени «полусвалившегося сфинкса русского самодержавия…»[[115]](#endnote-102)

Но здесь не лишне вспомнить и другое — к тому же времени первой русской революции «пришлась» тогда и одна из известных работ Бенуа-мирискусника «Парад при Павле I», где художник, уже создавший ранее цикл иллюстраций к «Медному всаднику», нашел зримый петербургский символ павловской эпохи. Давящая громада Михайловского замка, маленькая, тщедушная фигурка самодержца в большой треуголке, маленький «горделивый истукан» на громоздкой лошади — все это смотрится и читается как пародия на фальконетовский монумент. Но Бенуа-пушкинист, уже создавший к тому времени своего «Медного всадника», идет еще дальше: прусский шаг марширующих солдат, автоматизм их движений, трясущийся от страха офицер, площадь, напоминающая огражденный казарменный плац, замкнутый столбами и шлагбаумами, неподвижно застывшие солдаты и часовые, словно окаменевшие словно одетые камнем и ставшие им, сторожевые обелиски, похожие на часовых — все можно счесть еще одним зримым, пластическим образом-символом темы — человек и история. Темой, уже открытой петербургской повестью Пушкина — Бенуа, звучание «меди» которой к тому времени стало слышимым и сценическим в «Петрушке».

Все это вспомнилось не без оснований, так как и первую инсценировку петербургского романа «Павел I» Д. Мережковского, созданную десятилетие спустя, театральная критика воспринимала именно с историко-культурной точки зрения, упрекая спектакль Московского драматического театра в отсутствии художественного образа эпохи[[116]](#endnote-103), противопоставляя начинаниям и поискам мирискусников, связанным с темами русской истории. И это вполне объяснимо — ведь потери и упущения спектакля лишали его историко-культурной родословной, преемственности.

Именно поэтому режиссерские начинания и поиски В. Мейерхольда — постановщика знаменитого «Маскарада» на сцене Александринского театра — вряд ли можно воспринимать вне той историко-культурной родословной, которая выводила его за пределы лишь творческого достижения большого мастера сцены.

Бесспорно, прав К. Рудницкий, отмечавший, что постановка Мейерхольдом «Маскарада» в феврале 1917 года была для самого режиссера «во многом отношении итоговым спектаклем»[[117]](#endnote-104), где был достигнут синтез искусств. Не было случайным совпадением и то, что художником «Маскарада» стал мирискусник А. Головин, декорации которого помогли создать пластический образ-символ «дворцовой, величественной и монументальной России…» И то, что {62} в музыке А. Глазунова этот сценический образ обрел трагедийное звучание и финал спектакля не только читался и смотрелся, но и слушался «как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни»[[118]](#endnote-105).

Закономерно и то, что именно такой обобщенный сценический образ-символ спектакля, в котором «монументальная державность николаевской эпохи» была «сдвинута к краю бездны», давал основания критике воспринимать эту театральную постановку как «закат империи». Она вовлекала театральное искусство в то же историко-культурное русло предреволюционной поры, став сценическим «итогом» судьбы российской империи. Так вслед за литературой и другими искусствами театр вбирал в себя время конца петербургского периода русской истории. При этом, сколь существенно, что мейерхольдовскому «Маскараду» предшествовали «Возмездие» А. Блока и «Петербург» А. Белого, воспринимавшиеся «итоговыми» произведениями петербургского периода в русской литературе, столь же важно обнаружить «участие» Пушкина и Достоевского в этой мейерхольдовской постановке.

Это было справедливо подмечено литературоведом И. Смирновым[[119]](#endnote-106), исследователем творчества А. Белого: одна из масок была наряжена русским дорожным знаком — полосатым верстовым столбом. А это уже явно вводило в спектакль дней «заката империи» мотив «Бесов» Пушкина («Только версты полосаты попадаются одне…»). Появление именно темы «бесовщины», сближавшей мейерхольдовский «Маскарад» с «Петербургом» А. Белого, где было столь же ощутимым присутствие «Бесов» Пушкина и Достоевского, позволяет считать «Маскарад» Мейерхольда и Головина одним из художественных источников будущей «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

1917 год стал началом и рубежом новой революционной эпохи. Л. Долгополое в книге «На рубеже веков», в главе, посвященной петербургской теме, писал: «После 1917 года тема эта вообще отошла в прошлое… Так завершилось в русской литературе создание мифа о Петербурге, едва ли не самого грандиозного из всех мифов, создание которых может быть отнесено к XVIII – началу XX века. В XX веке, с наступлением новой эпохи, он уже исчерпал себя»[[120]](#endnote-107).

Да, конечно, после 1917 года тот «миф о Петербурге», который в романе А. Белого обрел свое итоговое завершение, и в самом деле «исчерпал себя». Столь же бесспорно и то, что петербургская тема, которая всегда была в русской литературе современной и своевременной даже в «преданьях», «мифах» и произведениях о «старине глубокой», стала исторической темой для литературы нового мира революционной России. И в этом смысле исследователь-литературовед прав, считая «Петербург» А. Белого и «Петлистые уши» И. Бунина «заключительными аккордами» классической петербургской темы в русской литературе.

{63} Но означает ли это, что после 1917 года для молодой художественной культуры нового мира «тема эта вообще отошла в прошлое», то есть стала сугубо исторической темой, если современники Блока считали его «Двенадцать» последней петербургской поэмой и обнаруживали в ней отблеск «Медного всадника»? А ведь «Двенадцать» можно счесть не только поэмой «итогов», но поэмой начал — начал петербургской темы как исторической и революционной темы, темы конца старого мира и начала нового, рожденного послеоктябрьской эпохой. В этом целостном и нерасторжимом двуединстве темы и состояло ее великое первооткрытие, которое можно определить словами самого Блока, датированными 1917 годом: «Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь»[[121]](#endnote-108). По мысли Блока, молодая революционная культура могла укоренить, расширить и углубить историзм культурного видения и «нашего времени» в произведениях художников нового мира.

Именно поэтому не было ничего неожиданного (или случайного) в том, что блоковская идея «обратного пути» оказалась поистине всесвязующей прежде всего для послеоктябрьской литературы, стремившейся совместить и осмыслить начала и итоги петербургского периода национальной истории. Не случайно темы Петра, Медного всадника, Петербурга (Петрограда) давали тогда о себе знать в творчестве В. Маяковского и С. Есенина, А. Толстого и Ю. Тынянова, Б. Пастернака и О. Форш, Б. Пильняка и М. Светлова, О. Мандельштама и К. Вагинова. История, революция и современность здесь по-блоковски были нерасторжимы друг от друга и одновременно неотделимы от русской литературы и классических страниц петербургской темы, обретшей новую жизнь, переосмысление и развитие.

Но с категоричностью суждения о том, что после 1917 года петербургская тема вообще «отошла в прошлое» нельзя согласиться также и по другой причине. Ведь присоединиться к нему — значит, забыть заветную мысль Блока о том, что «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо: самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет. Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»[[122]](#endnote-109).

Эту истину «синтетической культуры» суждено было доказать и театральному искусству нового мира революционной России, которое — вслед за литературой — стало приобщаться тогда к блоковской {64} идее «обратного пути» и «исторических обобщений нашего времени». Точно так же, стремясь «при свете их» сценически увидеть и постичь начала и итоги национальной истории на всех крутых и грозных перевалах ее судьбы, театральная культура 20‑х годов, естественно, не могла обойти своим вниманием и все то, что было уже открыто и сказано ее прямыми и ближайшими предшественниками и современниками в литературе и других искусствах.

От исторической пьесы «Петр и Алексей» А. Толстого и «Павел I» Д. Мережковского, «Пугачевщины» К. Тренева и спектакля о декабристах на сцене МХАТа до монтажной композиции «Петербург» В. Яхонтова, центром которой стал пушкинский «Медный всадник», мейерхольдовского «Ревизора» и «Петербурга» А. Белого на сцене МХАТа 2‑го — такова историческая панорама «обратного пути» театрального искусства тех лет. Необходимо только помнить, что сама историко-культурная родословная, преемственная взаимосвязь и перекличка ряда явлений театральной культуры той поры не позволяет воспринимать их в пределах лишь одного сценического искусства или в рамках творчества отдельного (пусть и крупного) художника. Особенно в тех случаях, когда их пути скрестились на исходном «территориальном» участке темы, дающей возможность увидеть итоговое завершение в сценическом искусстве 20‑х годов петербургской темы и ее «едва ли не самого грандиозного мифа».

Так появился «Петербург» (1927) В. Яхонтова, который вряд ли можно воспринимать вне уже известной блоковской идеи «обратного пути» и «исторических обобщений нашего времени» в послеоктябрьской культуре. Думается, что для творческого пути Яхонтова — создателя монтажной композиции «Петербург», вобравшей в себя три классические повести петербургской темы русской литературы — «Медный всадник» Пушкина, «Шинель» Гоголя и «Белые ночи» Достоевского, — такое целостное и итоговое видение в его сценическом искусстве не было случайным. Ведь уже в статье «Искусство монтажа» (1926), написанной до появления его литературно-сценической и монтажной композиции «Петербург», он, по-блоковски отстаивая насущную необходимость «нашего культурного развития», писал о том, что и «новый художник, применяя свой синтетический метод, должен бросить в аудиторию огромные ценности старой культуры… Нельзя, например, Пушкиным заниматься в эпоху гражданской войны, а теперь, в эпоху всеобщей учебы, им заниматься не мешает»[[123]](#endnote-110).

Итак, Пушкин и «искусство монтажа», Пушкин и «всеобщая учеба», новаторство революционного искусства, современность и «огромные ценности старой культуры», которые являются «хлебом насущным» именно теперь в первую и молодую пору «нашего культурного развития». Именно поэтому историко-культурную родословную и значимость яхонтовского «Петербурга» и других его литературно-сценических монтажных композиций вряд ли можно ограничивать пределами искусства и творчества самого актера. {65} Тем более, что и первые же отзывы столь разных рецензентов «Петербурга», как О. Мандельштам и театральный критик П. Марков, сходились в главном — в мысли о неотделимости «театра одного актера» Яхонтова от русской классической литературы.

Ее воздействие на «Петербург» искали и обнаруживали по-разному. Так, например, П. Марков, подобно другим театральным критикам, смысл монтажной композиции видел в трагедийном сочетании «тяжкой власти жестокого города» и «обобщенного образа» всех маленьких и «бедных людей», «униженных и оскорбленных» — от пушкинского Евгения и гоголевского Башмачкина до героя «Белых ночей» Достоевского. Новаторскую сценическую значимость «Петербурга» критик усматривал в крупном плане классической фигуры горемычного «бедного человека», образ которого как бы зримо рождался «во время игры-чтения» Яхонтовым этих столь же классических петербургских повестей русской литературы[[124]](#endnote-111).

Но не менее существенно — с историко-культурной точки зрения — и другое: «Петербург» Яхонтова создавался в пору, когда понятие «кинофикации» театра было устойчивым и распространенным. И когда, например, сейчас читаешь отзывы, разборы, воспоминания и свидетельства критиков, зрителей и слушателей «Петербурга», созданного после петербургских романов «Одеты камнем» О. Форш и «Кюхля» Ю. Тынянова, после лент «Дворец и крепость» О. Форш и А. Ивановского, «Шинели» Ю. Тынянова, Г. Козинцева и Л. Трауберга и одновременно с «Концом Санкт-Петербурга» Вс. Пудовкина и Н. Зархи, отправной точкой для которого стали «Медный всадник» и графические иллюстрации А. Бенуа к петербургской повести Пушкина, то обнаруживаешь явное преемственное родство этого «мыслеобраза» классической темы русской литературы с «искусством монтажа» в кинематографе и в сценической постановке Яхонтова. Это историко-культурное родство дает о себе знать в самой связи монтажных сцеплений и переходов, в смене крупных и общих планов — от покорного, рабского смирения перед «горделивым истуканом» к бунту против него, от приниженного прозябания жалкой фигурки маленького человека-чиновника Башмачкина к «мятежному» состоянию духа пушкинского Евгения, от камерных «кадров-мизансцен» частного, домашнего, комнатного существования маленьких людей Пушкина, Гоголя и Достоевского к историческому площадному миру «Медного всадника».

Малое, хрупкое и огромное, монументально-давящее, частное, единичное и «державное», имперское, приниженное и бунтарское, комнатное и площадное, безгласное и заговорившее во весь голос, рабски забитое, обретающее силу и способность выпрямиться и произнести свое угрожающее «Ужо тебе!», — все это обретало в «театре одного актера» драматургию судьбы человеческой, судьбы народной в пределах камерного сценического пространства маленькой трагедии, созданной на основе «искусства монтажа» классической {66} темы русской литературы с актерским и режиссерским искусством Яхонтова, художника-историка, художника-пушкиниста. Очевидно, например, что бунтующий герой Яхонтова из «Медного всадника» был полемикой актера с приниженностью и забитостью гоголевского Башмачкина и всех «бедных», «униженных и оскорбленных» героев Достоевского. Их соотнесенность с «кумиром на бронзовом коне», в которого перевоплощался Яхонтов-актер, вводила спектакль в круг трагедийных размышлений как Пушкина, так и самого актера-мыслителя, о человеке и истории на всех ее крутых и грозных перевалах времени.

Можно лишь согласиться с О. Мандельштамом, который в статье «Яхонтов» на редкость точно и проницательно уловил открытие актером этого трагедийного и символического «мыслеобраза» русской классической литературы — от Пушкина до А. Белого: «Основная тема “Петербурга”, — это страх “маленьких людей” перед великим и враждебным городом. В движениях актера все время чувствуется страх пространства, стремление заслониться от набегающей пустоты»[[125]](#endnote-112). Столь же примечательно и то, что именно Мандельштам, критик-поэт, представляющий мир русской поэзии и литературы, в сценической работе актера обнаружил изначальную пушкинскую, трагедийную тему, «проникнутую тревогой и ожиданием катастрофы, предчувствием грозы»[[126]](#endnote-113).

Если не придерживаться конкретной хронологии появления, обнаруживается и то, что «Петербург» Яхонтова неотделим от других исторических и классических монтажных композиций актера. От «Горя от ума», декабристской темы «Пушкина», его «Медного всадника», ставшего основой «Петербурга», к «1905 году», «Войне», «Октябрю», «Двенадцати» — это не только разные программы актера-чтеца, не только разновременная монтажная панорама его сценических работ. Это еще и нечто большее — начала и итоги всего петербургского периода русской истории и литературы на путях их преемственного и целостного постижения «театром одного актера».

Это и было его личным «обратным путем» к «монтажу» эпох и рубежей русской истории по мере их необратимого движения к 1917 году и к «Октябрю» (по книге Джона Рида и стихам В. Маяковского). Отсюда и закономерность движения его искусства от трагедийного и замкнутого пространственно-временного образа «Петербурга», где господствовал «страх пространства» и «страх маленьких людей» перед «враждебным городом», к открытому, площадному и эпическому образу города революции, ставшему главным героем исторических монтажных композиций Яхонтова.

Можно согласиться с Н. Крымовой, которая писала: «Спектакль “Петербург”, казалось, к декабрьскому восстанию впрямую отношения не имел. Но подспудной его темой была возможность возникновения бунта. “Петербург” явился своеобразным продолжением и развитием “Пушкина”, спектакля, где Яхонтов прикоснулся к декабристскому “пласту” русской литературы»[[127]](#endnote-114).

{67} И все же думается, что пушкинское первоначало «Петербурга» и других литературно-сценических композиций Яхонтова, его «монтаж эпохи» в ее историческом движении от «Медного всадника» к «Октябрю», вряд ли можно ограничивать значимостью и силой «мятежного шума» Невы и легендарных площадей великого города. Мандельштам о творчестве Яхонтова писал: «Нужна была революция, чтобы раскрепостить слово в театре…». «Раскрепостить слово в театре» — это значит вступить в прямой и личный историко-культурный контакт и диалог художнику сцены с классическим наследием.

И, анализируя яхонтовский «Петербург», поэт проницательно отметил в спектакле актера момент и акт «рождения новой сценической классики — классики XX века», имеющей не только глубинную связь с прошлым, но и «свое собственное лицо»[[128]](#endnote-115).

В театроведческой литературе инсценировку романа «Петербург» (1925) МХАТом 2‑м обычно связывают лишь с актерским достижением великого русского актера М. Чехова, который дал «гениальное изображение» (Луначарский) фигуры сенатора Аблеухова. Получается так, что спектакль «Петербург» (реж. — А. Чебан, С. Бирман и В. Татаринов) — пусть он сам и не стал сценической удачей — как бы появился на пустом месте и в пустом пространстве и только благодаря искусству большого актера вошел в летопись театральной культуры 20‑х годов. Притом такая устойчивая инерция театроведческой традиции воспринимать сценические явления вне их преемственной историко-культурной родословной — даже прямой и ближайшей — приводит нередко к тому, что и актерские открытия, и достижения воспринимаются как нечто самоценное в пределах их сугубо сценической значимости и масштабности.

Между тем, спектакль был историко-культурным средостением петербургской темы, что и выводило его за пределы только театрального искусства.

Так, например, все писавшие о сценическом образе Аблеухова — Чехова и воспринимавшие его как «чудо актерского искусства» (М. Кнебель), отмечали проникновение исполнителя в авторский замысел («Это Чехов? Не может быть! Огромный лысый череп, огромные торчащие в сторону уши. Летучая мышь»)[[129]](#endnote-116). В словесном, в литературном образе фигуры героя «Петербурга» искали и находили источник и силу зримого, сценического и актерского воплощения центрального персонажа романа.

Конечно, образ Аблеухова на страницах «Петербурга» уже имел зримую и пластическую родословную в русской художественной культуре эпохи первой русской революции. На изобразительные, поэтические и литературные первоисточники этого образа прямо и открыто ссылался и сам автор романа: «Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России. Так был он недавно изображен на заглавном листке {68} уличного юмористического журнальчика…» Эти строки А. Белого отсылали читателя к изобразительному источнику литературного портрета героя — зловещей карикатуре Б. Кустодиева на Победоносцева, появившейся на страницах сатирического журнала «Адская почта» в эпоху первой русской революции. Не лишне вспомнить, что и другие строки романа («Лишь отсюда он возвышался, безумно царил над Россией, вызывая у недругов роковое сравнение (с нетопырем)…») столь же прямо отсылали читателя не только к изобразительному, но и к поэтическому первоисточнику — к «Возмездию» А. Блока («… Победоносцев над Россией простер совиные крыла, / И не было ни дня, ни ночи, / А только — тень огромных крыл…»). Так реальная историческая фигура политического мракобеса обретала «символистскую» образность и тот «фантастический реализм» (Достоевский) русской классической литературы, который давал о себе знать и в «Петербурге» А. Белого. Бесспорно, что «чудо актерского искусства» было одновременно и открытием историко-культурного пласта петербургской темы. «Символистская» образность героя и поэтика «романа итогов» позволяли М. Чехову овладеть той правдой «фантастического реализма» и исторического гротеска, которые помогли ему создать сценический образ, вобравший в себя «исторические обобщения нашего времени».

М. Кнебель, описывая походку чеховского Аблеухова, которая «завораживала» («Он двигался только по прямым линиям»), подмечала: «Все его движения были подчинены фантастической эстетике: сохранить линейность, симметрию!»[[130]](#endnote-117) Эта рожденная актерской игрой «фантастическая эстетика» сценических находок и движений Чехова заставляет воспринимать ее в прямой соотнесенности с романом, где бездушная геометрическая правильность и сверхличная и внечеловеческая линейность и симметричность столичного пейзажа «работали» на сценический и актерский образ героя, неотделимого от петербургской планиметрии и машинерии имперской и бюрократической власти.

И тем не менее, будучи спектаклем своего времени, «Петербург № 2» и сценический образ Аблеухова — Чехова позволяют говорить и о другом — о коренном изменении намерений Белого под влиянием трагедийного исполнения Чеховым главной роли. Автор ввел в драму «катарсис»[[131]](#endnote-118), отсутствовавший в его романе-инсценировке (она была, как известно, разоблачительной). И «ход» А. Белого на М. Чехова можно счесть своевременным и закономерным — ведь само «душеизобразительное» и трагедийное искусство М. Чехова, прошедшего университеты русской культуры во МХАТе, позволяло критике вопрошать: «Откуда оно, это сострадание? Сострадание к машине, задавившей в себе все человеческое? Но, оказывается, человеческое где-то тлеет…»[[132]](#endnote-119)

Сейчас можно вспомнить и другое, что одна из трагедийных коллизий исторической и нравственной проблематики, связанной с темой терроризма и «бесовщины», идущей от «Бесов» Достоевского, {69} была попросту изъята из спектакля. Так личная трагедия Аблеухова, сын которого был вовлечен в террористическую группу Дудкина, утратила тот исторический и нравственный аспект, который лишил постановку силы и значимости именно петербургской «исторической драмы».

Стоит упомянуть и то, что инсценировка оказалась настолько «перекалеченной» стараниями реперткома, что автор «это странное всеобщее детище»[[133]](#endnote-120) уже не признавал своим.

И все же, благодаря искусству большого русского актера М. Чехова, «Петербург» на сцене МХАТа 2‑го одним из первых вводил театральное искусство 20‑х годов в мир историко-культурной традиции.

Однако все это не означает, что тот «обратный путь», который совершило вслед за послеоктябрьской литературой и театральное искусство ограничился только этими постановками.

Современность и многие новые, в том числе и трагедийные исторические реалии жизни страны 20‑х годов, неизбежно входили в круг тревожных размышлений, проблем и «вопросов, вопросов, вопросов», обретая вновь пугающую актуальность в эпоху начала первых «темных деяний» сталинщины, давших о себе знать не только в политической, государственной и общественной, но и культурной жизни страны той поры.

Столь же закономерно и то, что петербургская тема, ставшая не только итоговой, исторической и революционной, но историко-культурной темой, неотделимой от гуманистических, духовных и нравственных традиций и ценностей русской культуры, стала обретать новое, болевое, тревожное и катастрофическое звучание. «Твой брат, Петрополь, умирает…» — эти строки О. Мандельштама пришлись ко времени, когда разрушение исторических и культурных памятников в городе на Неве еще только начинало набирать страшную силу нового «петербургского апокалипсиса», как бы осуществлявшего старинное пророчество: «Быть сему месту пусту…» Знаменитые строки Мандельштама, датированные 1930 годом («Я вернулся в мой город, знакомый до слез…»), позволяют говорить о начале нового трагедийного и катастрофического восприятия времени, города и мира, в котором поэту суждено было тогда жить («Петербург, у меня еще есть адреса, по которым найду мертвецов голоса»).

Не случайно это трагедийное начало темы города, «знакомого до слез», давшее о себе знать и в сценических версиях, и работе В. Яхонтова, начало, совпавшее по времени и со стихами О. Мандельштама («Мы живем, под собою, не чуя страны…»), найдет сходное развитие, осмысление и продолжение в «Поэме без героя» и «Реквиеме» А. Ахматовой, созданных ею в самые страшные времена в жизни и судьбе страны, народа и Города, когда «ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград».

Столь же значимо и то, что «Поэма без героя» — эта классическая петербургская повесть А. Ахматовой о начале XX века, вобравшая {70} в себя многие темы, мотивы и образы петербургского периода русской культуры (от Петра и Пушкина до Блока, Шаляпина и Мейерхольда) — пришлась ко времени, когда в литературе, театре и кинематографе «великой сталинской эпохи» стали совершаться «темные деяния» по отношению к исторической правде и памяти, увековеченной в русской литературе и культуре. Стоит лишь напомнить, что сценические и кинематографические версии романа «Петр Первый» А. Толстого обретали тогда значимость угодливо «актуальных» произведений, способствующих утверждению кровавого диктатора и «строителя чудотворного», культа «идола» и «кумира» в лице великого вождя и отца всех народов. Ахматовские строки о том, как «безвинная Русь корчилась» под кровавыми сапогами сталинской диктатуры, — это еще одно свидетельство верности пушкинским заветам и гуманистическим традициям русской литературы и культуры. Блоковские строки — «“Медный всадник”, — все мы находимся в вибрациях его меди» — могли бы в равной мере и наравне с пушкинскими быть эпиграфом к «Поэме без героя» и «Реквиему» А. Ахматовой. Ведь за ними — многие трагедийные тени и судьбы театрального мира и «мифа» петербургской культуры.

# **{71}** А. А. КирилловЖивопись и сцена:Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века

Культурное наследие рубежа XIX и XX столетий по сей день хранит немало тайн. Тайны эти связаны порой с масштабными вопросами, такими, например, как типологическая характеристика периода. Мы уже привыкли к беспрецедентной пестроте его художественной палитры, не всегда заботясь о том, что сама эта пестрота представляет важную искусствоведческую проблему. Неоклассицизм и неоромантизм, символизм и натурализм, академизм, модерн, эстетизм, различные их скрещения и модификации… — диапазон художнических кредо короткого отрезка времени необычайно всеобъемлющ. До какой степени подобное художественное многоязычие могло выражать целостное историческое время? Думается, многообразие должно было иметь и некую общую основу, единый эстетический знаменатель. Искомая универсалия составляет ключ к проблеме типологии. Ключ, а не отмычку, ибо, естественно, исследовательских ракурсов рассмотрения проблемы и соответствующих им универсалий возможно множество.

Никогда прежде русское искусство не знало такого взрыва разнообразных новаторских исканий. Вместе с тем, новое прорастало на почве пристального и разветвленного интереса к культурным традициям прошлого. Художники, словно пытаясь выделить «философский камень» единого и вечного искусства, обратились к освоению всех богатств его исторического опыта. В то же время художественные традиции осмыслялись ими в значении абсолютных, то есть и злободневных сегодняшних ценностей. Таким образом, исследование типологических «универсалий» искусства рубежа XIX – XX веков подразумевает и анализ типологии историко-культурных связей периода. По существу, речь идет о некоем универсальном эстетическом измерении, в котором возможно было органичное слияние и взаимодействие проекций художественных направлений различных исторических эпох. Естественно предположить, что измерению этому соответствовало не менее универсальное основание художественной методологии.

Сопоставление различных художественных течений конца XIX – начала XX веков, анализ посвященной им искусствоведческой литературы, наводят на мысль о необычайной актуализации стилевых аспектов искусства. Стилевой ракурс зачастую как раз и составлял тот угол зрения, под которым проецировались в настоящее художественные традиции прошлого. Так или иначе, категория {72} стиля оказывалась в это время в центре самых разнообразных эстетических опытов, как и соответствовавший ей художественный метод стилизации. Может ли, однако, категория стиля исчерпать сложнейшую феноменологию блестящей эпохи? Не может, но не об этом и речь. Предложенная точка зрения отнюдь не отменяет привычную нам систему эстетических, мировоззренческих, философских критериев искусства. Она лишь ставит проблему изменчивости их значений и взаимосвязей в зависимость от выбора приоритетных категорий системы. На рубеже XIX и XX столетий одним из таких приоритетов, отнюдь, впрочем, не единственным, явился стиль и сопутствовавшее его выдвижению распространение стилизаторства.

В исканиях русской художественной культуры рубежа XIX и XX веков несомненно лидерство литературы и изобразительного искусства. Отставание театра было естественным и объяснялось его синтетической природой. Зрелому переосмыслению идеи сценического синтеза предшествовали эксперименты с отдельными составлявшими его выразительными средствами. Тем не менее, уже в самом начале XX века в Александринском театре имели место первые, хотя и противоречивые, опыты стилизации, практически не исследованные театроведением. В работе над «Ипполитом» Еврипида (1902) и «Эдипом в Колоне» Софокла (1904) встретились на императорской сцене переводчик обеих пьес Д. С. Мережковский, режиссер Ю. Э. Озаровский, художник Л. С. Бакст. С исполнения ролей Ипполита и Полиника в этих спектаклях началось восхождение на театральный Олимп Ю. М. Юрьева. Создатели александринских спектаклей «античного цикла» ставили перед собой различные, порой — противоположные задачи и цели. В творчестве каждого из них сценический итог «Ипполита» и «Эдипа» имел свою предысторию и перспективу.

В русской культуре конца XIX века одними из первых свободную игру стилями начали осуществлять представители модерна, первоначально захватившего прикладное искусство и архитектуру. Сменивший в истории архитектуры эклектику, модерн как раз и означал переход от цитирования и сложения элементов искусства прошлого к его стилизаторскому освоению. Историко-национальные стилевые источники и ориентации модерна были весьма разнообразны. Не менее широка была художественная топография модерна, быстро распространившего свое влияние на другие виды искусства, и в сфере современных ему течений: от академизма до символизма включительно. Таким образом, развитие модерна происходило в широком спектре художественно-стилевых исканий, включавшем и обособление (кристаллизацию черт оригинального современного стиля)[[134]](#endnote-121), и взаимодействие принципов модерна с иными эстетическими системами (слияние в более широкой и разнообразной палитре выразительных средств)[[135]](#endnote-122).

Значительный вклад в развитие стилизаторства осуществили художники объединения «Мир искусства». Мирискусники пытались {73} разработать четкую «концепцию театрального метода, в котором главенствующим была бы установка на “стиль”. “Стиль, идеальная мера и пропорция, идеально выраженная условность”, — такую задачу выдвигал перед художником-декоратором А. Бенуа»[[136]](#endnote-123). Между тем известно, что театральность художнического мышления, стилизаторские пристрастия и историко-национальные адреса ретроспективных привязанностей мирискусников определились еще до их прихода на театральную сцену. Более того, театральность и стилизация в ранних мирискуснических опытах оказались взаимосвязанными. И Версальская серия А. Бенуа, и галантные пейзажно-жанровые акварели К. Сомова являли яркие примеры стилизаторского осмысления прежних художественных традиций. Жанр, композиция, сюжет, социальная и историческая определенность, — эти и прочие параметры произведения раскрывались преимущественно в стилевом ракурсе. Кроме того универсалия стиля была еще и основным средством организации художественной целостности произведения. Вместе с тем заострение стилевого ракурса во взгляде на историческое прошлое как раз и рождало эффект кукольности, марионеточности, декоративности изображенного живописцем мира. Мирискусническое видение истории не было археологической реставрацией, реконструированием былого. Прошлое не воссоздавалось, а интерпретировалось мирискусниками с позиций современных представлений о нем. «Ретроспективные мечтатели» свободно фантазировали на исторические темы. Временная дистанция, разделявшая художника и изображаемую им эпоху, объясняла характерный и частый у мирискусников мотив остранения[[137]](#endnote-124). Стилизаторский метод, ориентированный на «игру» стилями прошлого, изначально таил в себе потенциал театральности. Стилизация, остранение, театральность нередко обнаруживали взаимное тяготение.

Характерно, что подававший большие надежды акварелист и портретист Л. С. Бакст к стилизации впервые обратился не в живописи, а в книжно-журнальной графике. Графическое стилизаторство Бакста было связано с целым рядом содержательных аспектов. Жанр журнальной графики предполагал единство изображения и текста и в этом плане сыграл роль подготовительного этапа на пути к сценографическому прочтению литературной первоосновы драматического спектакля. Стилизаторская ориентация Бакста-графика обусловила специфику единства. Отказываясь от повествовательного иллюстрирования, художник создавал рисунок, «связанный с текстом лишь образно-стилистически, либо имеющий обособленный декоративно-орнаментальный характер»[[138]](#endnote-125). Здесь же определился и ретроспективный идеал Бакста — античность — явленный позднее и во многих театральных работах художника. Вместе с тем графическая вязь рисунков Бакста предполагала не менее сложную связь истории и современности. «Это была своеобразная стилизация античности, при которой строгость и лаконизм языка древних греков трансформировались в линейную {74} изощренность модерна»[[139]](#endnote-126). Позднейший театральный опыт Бакста-декоратора проясняет еще одну закономерность его обращения к графике. В театре художник также более всего тяготел к линейным формам выразительности актерской пластики, добиваясь наибольших успехов в создании «движущейся сценографии» костюма. Танец, балет становятся наиболее органичной стихией его театральной деятельности; пластическая характеристика образа — исходным пунктом конструирования не только балетного, но и вообще театрального костюма. Анализируя эскизы костюмов «Ипполита» и «Эдипа», М. Н. Пожарская писала: «Этот исполненный необычного ритма костюм обязывал и актеров менять пластику своих движений»[[140]](#endnote-127). Действительно, подчеркнутая пластическая выразительность актерской игры отличала александринские спектакли «античного цикла».

Наконец, ранний графический период творчества Бакста связан с еще одним существенным моментом эволюции художника. Параллельно с углублением стилизаторского метода происходит ретроспективная переориентация Бакста, совершающего восхождение от искусства классической Греции к истокам античной архаики и мифологии. В движении этом просматривается стремление проникнуть в суть навсегда поразившей художника эпохи, к началу европейской цивилизации и ее древнейшим истокам. Через крито-микенскую культуру художник обращается к самым глубинным пластам истории человечества и его искусства. Египет, Греция, Рим, вдохновят его лучшие сценические работы. Стилизация античной архаики, начатая Бакстом-графиком, развернутая в его работе над трагедиями «Ипполит» и «Эдип в Колоне», достигает совершенства в признанном шедевре художника «Terror antiquus» (1908). Декоративное символико-стилизаторское панно Бакста концентрирует его разнообразные поиски. Черты и приемы графики, живописи, театрального оформительства сплавлены в «Древнем ужасе» в единую выразительную формулу. В это же время Бакст пытается теоретически обосновать перспективность архаических художественных традиций для современного искусства. В отличие от завершенного, законченного в себе искусства греческой классики, пишет Бакст, наивная символическая архаика, концентрирующая бессчетные художественные потенции развития, разомкнута в будущее. «От такого искусства можно привить росток»[[141]](#endnote-128).

В типологическом ряду стилизаторских течений конца XIX – начала XX веков значительная роль принадлежит эстетизму. Популярность эстетизма в России была огромна. На страницах отечественных художественных периодических изданий чаще имени Дж. Рескина встречалось лишь имя Ф. Ницше. Возникший в связи с идеей художественного пересоздания жизни, быта, эстетизм к концу XX века полностью утратил утилизаторский, дидактический пафос. В России в это время наиболее последовательными восприемниками эстетизма были все те же мирискусники. Рассматривая отношение мирискусников к их английскому пращуру Рескину, {75} М. Н. Пожарская наглядно показала разительную эволюцию английского эстетизма от художественного просветительства Дж. Рескина до эстетического сепаратизма О. Уайльда[[142]](#endnote-129). Перемены эти сказались и в художественной жизни России.

Если стилизация определяла распространенный художественный метод эпохи, то понятие эстетизм прежде всего связано с венчающей пирамиду эстетических ценностей категорией идеала. Эстеты отождествляли красивое и прекрасное. Красота представлялась им единственной высшей недевальвированной универсальной и объективной ценностью, способной выдержать любой разрушительный натиск времени. В эстетизме имела место усиленная актуализация формы, которая, однако, отнюдь не утрачивала содержательности. Актуализация эта означала смещение центра тяжести содержательного аспекта искусства из области понятийно-повествовательной в сферу образно-эстетическую. Попросту говоря в случае эстетизма мы имеем дело с очередной исторической ступенью самоопределения искусства в безбрежном многообразии духовной деятельности человечества. Этот процесс не ограничивался рамками эстетизма, протекал весьма бурно и в значительной мере характеризовал все новаторские течения рубежа XIX – XX веков.

Понятие красоты, выражавшее вершинный уровень абстракции (идеал), венчало единую художественно-мировоззренческую систему. И здесь в пространство высшей универсалии вступали иные взаимодействующие с ней категории. При этом первостепенные роли играли категории эстетические, что предопределялось выбором красоты в качестве высшей ценности. Замена прекрасного на красивое в эстетической системе предполагала соответствующую коррекцию всех ее понятий — возвышенное, героическое, трагическое… Понятия эти, уточнявшие данный тип, условия художественного «бытования» красоты, в свою очередь испытывали обратное воздействие связи, определялись через идею красоты как идеала. Эстетический сепаратизм свидетельствовал о полемическом обострении поиска в области образного содержания искусства. Распространенные суждения о метафизическом разрыве диалектики, оправданные применительно к анализу абстрактно-логических деклараций эстетов, совершенно абсурдны в отношении их художественной практики.

Эстетизм выступал в одеждах неоромантизма, неоклассицизма, модерна, имел широкие связи с символизмом[[143]](#endnote-130). Художественный космополитизм эстетизма основывался на его исходных принципах. Абстрактная универсалия красоты предполагала неограниченно широкий спектр ее конкретных историко-социальных и художественных прочтений. Ибо, вопреки чаяниям эстетов, подобно прочим эстетическим понятиям, красота обнаруживала свою изменчивость.

Об эстетизме, «панэстетизме», «самодовлеющем эстетизме» мирискусников написано немало. В значительной степени эстетизм {76} определял и взгляды на искусство таких руководителей Александринского театра рубежа XIX – XX столетий, как С. М. Волконский и П. П. Гнедич[[144]](#endnote-131). Период этот в жизни императорских театров одновременно был ознаменован приходом сюда мирискусников и близких им художников. В Александринском театре первых лет XX века это, прежде всего, Л. С. Бакст и А. Я. Головин. С. П. Дягилев, назначенный в 1899 году чиновником особых поручений при С. М. Волконском, немало способствовал творческому союзу. Вовлеченным в него оказался и актер Ю. М. Юрьев. Много лет спустя, в 1918 году, Юрьев возобновил «Ипполита» в Михайловском театре. Ставил он его и со своими студентами. Для Юрьева «Ипполит» таил в себе особую ностальгическую притягательность.

«Ипполит явился этапной моей ролью на путях к классике […] Наконец-то я дождался одной из таких ролей, к которым тяготел всю жизнь!.. Постановка “Ипполита” была встречена петербургской прессой недружелюбно […] Но в серьезных кругах общее исполнение одобрили, выделили меня в роли Ипполита и Н. Н. Ходотова, исполнявшего Вестника […] Я получил большое удовлетворение, так как именно после Ипполита, над которым я изрядно поработал, за мной признали право на классические роли»[[145]](#endnote-132). И это все? Об «этапной» роли, выводящей, наконец, тридцатилетнего актера на желанный творческий путь, в подробных «Записках» Юрьева можно обнаружить лишь страницу не слишком содержательного текста, из которого и сделана приведенная выборка. Да полно, «а был ли мальчик»? Тот самый «классический мальчик» Юрьев, о котором говорила М. Г. Савина? И почему Е. М. Кузнецов, в своей вступительной статье усердно «отмывающий» Юрьева от «влияний эстетствующей режиссуры», посвящает спектаклю целых полторы страницы петита?[[146]](#endnote-133) Почему, наконец, нехотя и покаянно, выделяет в творчестве молодого Юрьева два определяющих направления: «Его путь к Чацкому, с одной стороны, и к Ипполиту, с другой…»?[[147]](#endnote-134)

Историко-театральных исследований, специально посвященных Ю. М. Юрьеву, немного, и все они в значительной степени зависимы от «Записок» самого актера. Существенно, что время их написания, большей частью, ограничено 1930 – 1940‑ми годами. В эти же годы создавались и главы «Записок», повествующие о работе актера в Александринском театре. Влияние эпохи всеобщего и безоговорочного «равнения на МХАТ» сказалось и в беглом, отрывочном описании Юрьевым периода его профессионального становления, и в выборе критериев и оценок воссоздаваемых событий. По существу живые токи театрального искусства исчерпываются здесь новаторскими исканиями МХТ, почтенной и демократической романтической традицией Малого театра, с его немеркнущим ансамблем, да творчеством отдельных «корифеев» и «могикан» Александринского и иных театров. Волей неволей «эстету» Юрьеву пришлось спасаться под одним из этих знамен. К корифеям в описываемый период он еще не принадлежал, родниться с МХТ было {77} бы слишком нелепо, спасительная традиция alma mater пришлась как нельзя кстати. Ею же драпировали творчество Юрьева и его исследователи. Картина получилась противоречивая. Юрьев представлялся актером-романтиком, творчество которого отстояло от эпохи романтизма более чем на полстолетия, представителем традиции Малого театра, переживавшей в самом этом театре глубокий кризис уже в 1890‑е годы. Различные факты биографии Юрьева, не укладывавшиеся в эту линейную схему, либо не учитывались вовсе, либо подавались в виде случайных и незначительных кратковременных отклонений от общего эпически спокойного течения его сценического бытия. Наконец, зрительскими впечатлениями от искусства Юрьева 1930 – 1940‑х годов поверяли значение его сценических образов рубежа XIX – XX веков.

Начало творческого пути Юрьева окутано туманами театральных легенд. Едва ли не с первых своих сценических шагов молодой актер предстает одновременно и наследником романтической традиции, и мастером сценической формы. Легенды эти якобы восходят к отзыву И. И. Иванова об исполнении Юрьевым роли Торольфа в спектакле Малого театра «Северные богатыри» («Воители в Хельгеланде» Г. Ибсена, 1892). На самом же деле рецензент сразу провел разграничительную линию между Юрьевым и его московскими коллегами. Различия органично вытекали из анализа исполнительского романтизма корифеев Малого театра, осуществленного Ивановым[[148]](#endnote-135). В то же время автор противопоставил игре маститых партнеров не эстетический изыск, а свежесть, страстность, непосредственность, обаяние молодости Юрьева. Статья Иванова публиковалась в двух ее редакциях, но ни одна из них не содержала эстетической оценки игры Юрьева[[149]](#endnote-136). Остается добавить, что спектакль «Северные богатыри», плохо поставленный, плохо оформленный[[150]](#endnote-137), по преимуществу плохо сыгранный, как справедливо заметил один из исследователей, «прошел почти незамеченным»[[151]](#endnote-138) и не прибавил славы Малому театру.

Исследователям, повествующим о выступлении актера в роли Торольфа в самых высоких тонах, в дальнейшем приходится надолго умерить возвышенный слог своих отзывов об искусстве Юрьева, подменяя анализ сценических образов перечнем поручавшихся ему более или менее ответственных ролей. Триумфальный дебют актера не имел подтверждения по крайней мере в течение ближайшего десятилетия. Отклики о «посредственном», «неуклюжем» актере, не имеющем «ни правильных жестов, ни изящных манер»[[152]](#endnote-139), ничем не предвещали будущих свершений мастера и эстета. Московская школа в игре Юрьева обнаруживала себя главным образом избыточностью декламационной патетики и «аффектированностью поз и жестов»[[153]](#endnote-140). Аффектация эта долго еще раздражала публику и критику, пока не обрела наконец эстетического оправдания. Важнейшим итогом первого же александринского сезона было сделанное Юрьевым открытие: «С ужасом увидел, что я совсем без технического багажа»[[154]](#endnote-141). Молодой актер начал регулярный технический {78} тренинг, продолжавшийся всю его творческую жизнь, однако, сценические результаты этих занятий явились далеко не сразу. Не случайно впервые признание Юрьева петербургской публикой, критикой и труппой состоялось в роли «любовника-простака» прапорщика Ванечки Ульина из пьесы А. И. Сумбатова-Южина «Старый закал». В Ульине подкупали те же качества, что и в Торольфе: обаяние молодости, свежести, наивности, мажорной приподнятости[[155]](#endnote-142). После успешного исполнения Ульина за Юрьевым на некоторое время утвердилась репутация сценического «простака»[[156]](#endnote-143).

Наконец — о Чацком, традиционно признанном в театральной мифологии коронной ролью Юрьева едва ли не с первого выступления в ней. Дебют Юрьева — Чацкого в Александринском театре состоялся не в 1899‑м, как указано в «Записках», а в 1897 году[[157]](#endnote-144). Актер пишет, что после единственной репетиции играл, словно в забытьи, не отдавая себе отчета. «Как я играл — не знаю. Говорили, что молодо, свежо, с подъемом. Все время был как в угаре»[[158]](#endnote-145). Автохарактеристика эта вновь напоминает о Торольфе и Ульине, нисколько не соответствуя позднейшей эстетской сценической интерпретации Чацкого Юрьевым: блестящего, холодного, светского, высокомерного, аристократичного, презрительного. Разовый дебют имел более чем скромное продолжение. Утверждение Юрьева, что выступление признали удачным и роль Чацкого осталась за ним, что с тех пор он регулярно играл ее в среднем по пять-шесть раз за сезон — ошибка памяти[[159]](#endnote-146). Сценическую дуэль с ролью и конкурентами Юрьев выиграл лишь в сезон 1903/04 годов, когда была осуществлена новая «стильная» постановка «Горя от ума». Дальский уже ушел из театра, Аполлонский окончательно перешел на роль Молчалина, Самойлова же Юрьев заметно потеснил[[160]](#endnote-147), а после его ухода из театра в 1904 году остался практически единственным Чацким Александринки. Немаловажно, однако, что этому спектаклю предшествовал «Ипполит». Есть основание полагать, что пути «к Чацкому» и «к Ипполиту» в творчестве молодого Юрьева не были разнонаправленными. И хронологически, и эстетически траектория движения представляется иной: к Чацкому через Ипполита.

И все же искус сценической формы, долгое время недоступной молодому актеру, посетил его рано. Эстетские, стилизаторские предпочтения Юрьева, сглаженные и обойденные позднее в отзывах об игре актера и им самим, и его биографами, зачастую пробиваются в «Записках». Прежде всего это касается театральных впечатлений актера, среди которых наиболее примечательна оценка творчества стилиста и эстета Ж. Муне-Сюлли — ближайшего Юрьеву в круге почитаемых им трагиков. Заимствуя кугелевское определение романтизма (в частности, романтизма В. Гюго и Ж. Муне-Сюлли) как стилевого направления, данное критиком в статье о самом Юрьеве[[161]](#endnote-148), автор «Записок» видит во французском актере его идеального представителя. По мнению Юрьева, Муне-Сюлли как раз и стал «мастером героики» через «усвоение стиля». {79} Выдвижение стилевого аспекта как определяющей характеристики исполнения сближает в интерпретации Муне-Сюлли героев Софокла, Корнеля, Расина, Гюго, — пишет Юрьев. Определяя исполнительский стиль Муне-Сюлли как некий универсальный французский национальный стиль, Юрьев ставит категорию стиля над понятием художественное направление. Ибо стиль, объемлющий и классику Античности, и французский классицизм XVII века, и романтизм, уравнивает их, снимает принципиальные различия[[162]](#endnote-149). Несостоятельность подобного определения не нуждается в специальном доказательстве. Существенно, однако, значение, сообщаемое стилевому аспекту искусства Юрьевым, подчеркнуто стилизаторская характеристика, данная творчеству Муне-Сюлли и проясняющая главную причину увлечения русского актера французским. Наконец — признание Юрьевым самой возможности и необходимости использования стиля в качестве единого универсального способа художественной интерпретации произведений разных эпох. Страницы «Записок», посвященные Муне-Сюлли, одновременно являются своеобразным обоснованием метода стилизации.

Художественные устремления Юрьева и его сценические возможности долгое время не соответствовали друг другу. Якобы «романтический», «героический» Юрьев, попав в Александринский театр оказался вне романтического и героического репертуара. Обычные ссылки на малочисленность и непопулярность такого репертуара на александринской сцене, восходящие к А. Р. Кугелю, недостоверны. Неверие Петербурга в романтику, о котором пишет Кугель и цитирующие его Ю. М. Юрьев и Е. М. Кузнецов[[163]](#endnote-150), критик доказывал непопулярностью выступлений А. П. Ленского, Ф. П. Горева, Е. Н. Горевой, М. К. Иванова-Козельского[[164]](#endnote-151). Однако, анализируя историческую определенность романтизма каждого из них в подробных специальных очерках, Кугель приходил к выводу о том, что романтизм этот в период рубежа XIX – XX веков утрачивал историческое основание и являлся объективно архаичным[[165]](#endnote-152). Даже беглое знакомство с репертуарными указателями Ежегодника императорских театров показывает: «романтика», «героика», «классика» ставятся на сцене Александринского театра на рубеже XIX – XX веков не реже, а порой и чаще, чем в Малом. Ссылаться же в этом вопросе на репертуарные пристрастия В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, М. Г. Савиной нелепо. Ибо играют «романтику» (и успешно) М. В. Дальский и сменивший его в 1900 году П. В. Самойлов (реже и с меньшим успехом — Р. Б. Аполлонский). Петербург, таким образом, не верил не в романтику вообще, а в романтику молодого Юрьева. И то, что в отличие от московских предшественников в конце концов «Юрьеву судьба улыбнулась»[[166]](#endnote-153), свидетельствует о его непохожести и несводимости к романтической традиции Малого театра.

Знаменательно, какую характеристику романтизма в связи с признанием Юрьева романтическим актером дает Кугель. «Романтизм представляет скорее проникновение формой страсти, нежели {80} самой страстью […] Миражи страстей, костюмы страстей — вот, собственно, то, что и должно почитать романтическим стилем. […] Таким образом, известная холодность, избыток самообладания, даже риторичность, в которых упрекали Юрьева, — недостатки, с точки зрения романтического стиля, несущественные; часто даже не недостатки, а подлинные и характерные его черты»[[167]](#endnote-154). Знаменательно и то, что приведенный «романтический» пассаж Кугеля генетически восходит к его статье об «Ипполите», содержащей противопоставление «классических» и «романтических» ролей[[168]](#endnote-155). Как и следовало ожидать, здесь есть все, кроме романтизма. Чрезвычайно важно, однако, что для Кугеля романтизм Юрьева — явление стиля. Точно так же на многих страницах статьи К. Н. Державина о Юрьеве наблюдается отождествление романтической традиции и романтического стиля[[169]](#endnote-156). Иными словами, Державин и Кугель, определяя Юрьева как актера романтического стиля, неизбежно сбиваются на стилевое определение самого романтизма. Естественно полагать, что характеристика «картинно-театрального романтизма» (А. Р. Кугель) соответствует историческому витку традиции, включающему Юрьева, выражает романтическую составляющую его творчества[[170]](#endnote-157).

Стилевая доминанта в творчестве зрелого Юрьева оказалась столь значительной, что практически поглощала, растворяла в себе прочие категории сценического искусства, такие, как амплуа и жанровая определенность игры. Овладение «универсалией» стиля, выдвижение ее во главу исполнительского метода, расширило границы его не менее универсальных возможностей. Уже в 1910 году В. Э. Мейерхольд в своем условном перечне амплуа числил за Юрьевым сразу четыре актерские специализации: «трагический герой», «комедийный любовник», «драматический любовник», «фат», — отказывая ему лишь в характерности и бытовизме[[171]](#endnote-158). Важно, что эстетическая программа самого Мейерхольда в этот период была связана со стилизаторством. К. Н. Державин писал о том, что широкий диапазон творческих возможностей Юрьева был обусловлен верностью «рамкам одного свойственного ему художественного стиля». «Его романтика — это также романтика творческого отношения к образу, позволяющая ему объединить самых разноплановых драматургов внутренним единством стиля и единством творческого начала каждой роли. Драматургические жанры в данном случае играют второстепенную роль»[[172]](#endnote-159). Видимо, все же, «классический мальчик» — не миф истории. Только вот «мальчиком» в это время он оставался разве что в восприятии Савиной, ибо «классическим» стал лишь в начале XX века. Кристаллизация и эстетическое оправдание нового исполнительского метода состоялись в «античных» спектаклях Александринки.

В авторскую коллегию «Ипполита», сформированную еще С. М. Волконским в 1899 году, вошел и Д. С. Мережковский. Вместе с тем, в лице переводчика александринские эстеты приобрели решительного оппозиционера. Миновать фигуру Мережковского невозможно {81} уже потому, что с его, и в первую очередь с его именем связывают античные опыты Александринки авторы немногочисленных театроведческих упоминаний об «Ипполите» и «Эдипе». На этом же основании спектакли причисляются к исканиям (хотя и неудачным) сценического символизма[[173]](#endnote-160). Что до сотрудничества Мережковского в работе над античными спектаклями императорской сцены, то оно сильно преувеличено. Писатель, действительно, участвовал в обсуждении «первоначального проекта» постановки, выступал на премьере «Ипполита» с речью[[174]](#endnote-161). Вместе с тем, реальный сценический итог обоих спектаклей оказался не только не связанным с концепцией Мережковского, но и противоположным ей. Разночтения эти, отмеченные рецензентами, послужили причиной негодования единомышленника Мережковского Д. В. Философова[[175]](#endnote-162). Печатно высказываться на эту тему пришлось и Озаровскому[[176]](#endnote-163), и самому Мережковскому[[177]](#endnote-164), и античнику Б. В. Варнеке[[178]](#endnote-165), принявшему роль арбитра в споре Мережковского и Философова с одной стороны и Озаровского — с другой. Проблематична при этом и принадлежность концепции «Ипполита» Мережковского символизму.

Еще в 1893 году, после опубликования Мережковским перевода «Ипполита», с резкой критикой его выступил И. Ф. Анненский. Изобличая переводчика в версификаторстве, в невладении языком подлинника, в незнании «миросозерцания» античной эпохи, Анненский подробно анализировал допущенные Мережковским искажения. Между прочим, одной из основных претензий Анненского к Мережковскому было несогласие с насильственным превращением античной языческой трагедии в современную христианскую мистерию[[179]](#endnote-166). В 1899 году, после постановки переведенной Мережковским «Антигоны» Софокла в МХТ, писатель начинает активную кампанию по внедрению своих переводов античных пьес на театральную сцену. Рекламируя собственные переводы «Антигоны», «Эдипа царя», «Эдипа в Колоне», Мережковский особое внимание уделяет «Ипполиту». Трагедия Еврипида при этом комментируется им как христианская проповедь. Не особенно заботясь об аргументации, заменяя анализ пьесы риторическими руладами, Мережковский возводит «Ипполита» к «галилейскому учению целомудрия», договариваясь до «почти без-образного» заострения христианских идей и тенденций у Еврипида[[180]](#endnote-167).

Проповеднические амбиции Мережковского разрастались, он уже не довольствовался одними лишь фактами постановки своих переводов, желая определять и их сценическую интерпретацию. «Ипполит» по-прежнему привлекал его более других пьес[[181]](#endnote-168). Мережковский-проповедник, борющийся за расширение сферы влияния, намерен использовать сцену в качестве одной из своих многочисленных кафедр. Александринские спектакли «античного цикла», казалось, предоставляют ему такую возможность. Проповедь христианства и апология мистерии составили основу речи, произнесенной Мережковским на премьере «Ипполита». Обнаружив незнание {82} представляемого им публике спектакля, переводчик провозгласил его опытом восстановления религиозного значения театра. Отдельные пассажи Мережковского о религиозности «вообще», как будто восходили к универсалии веры, имели символический философско-религиозный оттенок. Вместе с тем «вечное» составило не более чем риторический декор христианской проповеди ортодоксального аскетизма. «Исступленно стыдливый» Ипполит окончательно определялся Мережковским как «мученик», «почти отшельник», «постник» и «святой». Образ Федры, не умещавшийся в эту концепцию, для переводчика как бы и вовсе не существовал. Лишь однажды промелькнул он в речи Мережковского бледной тенью презренного ничтожества[[182]](#endnote-169).

В том же 1902 году, незадолго до александринской премьеры, И. Ф. Анненский опубликовал свой перевод «Ипполита» и статью-комментарий «Трагедия Ипполита и Федры». Прямой полемики с Мережковским в работе Анненского на этот раз не было. Более того, Анненский характеризовал Ипполита как «адепта, если не создателя новой веры». Понимание же этой веры у Анненского и Мережковского весьма разнилось. Размышляя о возможности христианских истолкований трагедии, Анненский тут же возражал: «Давно лелеемый античной Мельпоменой, я бы все же не решился ограничить концепции Еврипида этим сентиментальным предчувствием христианства». Убедительно обосновав исторический смысл еврипидовского Ипполита через античный культ орфизма, Анненский пошел дальше. Вся красота и правда этого произведения сегодня открывается лишь с точки зрения символической, — писал он, — Еврипид — «великий символист античной драмы». Размышляя о символической сущности богов трагедии Еврипида, ученый доказывал, что Артемида для Ипполита — «это его идеал, это красота, о которой сын Фесея смеет только мечтать». «Ипполит — это искатель новой веры, бесстрашный идеалист, мечтатель, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей»[[183]](#endnote-170). Как видим, Анненскому, а не Мережковскому суждено было в 1902 году осуществить современное символическое, философское обоснование религиозной подоплеки трагедии Еврипида.

Узнав о готовящейся постановке «Ипполита», И. Ф. Анненский послал свой перевод и статью Ю. М. Юрьеву. Актер ответил благодарностью и приглашением на генеральную репетицию. «Как знакомство с самим переводом Вашим, так и объяснительная статья сослужили мне весьма серьезную службу при усвоении идеи и красот дивного творения греческого поэта. Тем более кстати получил я Вашу книгу, что кругом меня раздается весьма разноголосый хор суждений и толкований пьесы, а, к моему счастию, у Вас я встретил поддержку тому толкованию, которое усвоил себе относительно образа Ипполита»[[184]](#endnote-171). В «разноголосом хоре суждений и толкований» отчетливо слышался голос Мережковского. Вряд ли актера особенно прельщала проповедь переводчика. По крайней мере, {83} именно ему больше всего досталось от Философова за несоответствие «иератической» трактовке[[185]](#endnote-172).

Полемичной по отношению к концепции Мережковского была и позиция Л. С. Бакста. Намерения Бакста, ценившего в культуре античности прежде всего гармоничное здоровое начало, во многом не совпадали со взглядами Мережковского. «Боюсь, что выйдет взаимное непонимание литератора и художника, где первый требует от второго вещей, противоречащих стилю и условиям сцены…» — писал Бакст Теляковскому[[186]](#endnote-173). В «Литературных воспоминаниях» П. П. Перцова описаны сложные отношения мирискусников и печатавшегося в их журнале Д. С. Мережковского[[187]](#endnote-174). Трения между ними существовали изначально и обусловили недолговечность союза. Столь же непрочными были и контакты на иной, «мережковской» почве. Высматривая в среде своих новых знакомых возможных соратников по заметным в Петербурге начала века «Философско-религиозным собраниям», Мережковский выделял лишь Философова, выказывая определенное недоверие Баксту. «Бакст *уже* религиозный человек, как все евреи. Думаю, что он никогда окончательно не будет наш, но он может быть долгое время очень полезен и дорог нам даже стоя *около* нас, почти против нас»[[188]](#endnote-175). Разногласия между мирискусниками и Мережковским обнажались все более и вскоре выплеснулись в открытой полемике на страницы журнала «Новый путь». Мережковский укорял мирискусников в эстетизме, апологии искусства. Представительствуя от «Мира искусства», Бенуа отвечал ему: «Мы, западники, впитали искусство вместе с молоком матери и поняли *бесконечную* глубину его прелести. Вы же говорите о нем — простите — более понаслышке, и потому так легко готовы предать его, если не проклятию, то забвению». Памятуя, видимо, и о речи Мережковского на премьере «Ипполита», художник писал: «Вы толкуете о *новом* искусстве, которое должно вырасти на новой религии. Боже мой, да пусть его растет, но как же расстаться со старым, со всей его многогранной, почти круглой, многоцветной, почти белой — истиной? У вас Венера превращается в Мадонну. Это ловкая замена, какой-то subterfuge[[189]](#endnote-176), но не одно и то же. Все наше недоумение и происходит от того, что Венера и Мадонна обе хороши, и при этом вовсе одна другую не заменяют»[[190]](#endnote-177). Мережковский отвечал, что основа противоречия — «различие между нами, людьми, признавшими *непосредственную* необходимость всемирной религии, — и людьми, ощущающими религию только *через* искусство»[[191]](#endnote-178).

Незрелости «символизма» религиозно-этической программы Д. С. Мережковского в полной мере соответствовал предложенный переводчиком уровень его сценического осуществления. «Составители “первоначального проекта”, всецело проникнутые мыслью о том, что “Ипполит” есть не только пьеса, но и мистерия, есть памятник “культа” древних греков — хотели поставить перед сценой курящийся жертвенник, как символ некоего “священнодействия”, как камертон для всего представления иератического характера»[[192]](#endnote-179). {84} Жертвенник должен был располагаться на помосте над оркестровой ямой. Мережковскому казалось, что эта, по существу бутафорская, акция сама по себе гарантирует религиозный характер действия. Озаровский же, не без оснований, увидел в ней не столько мистический, сколько археологический смысл восстановления архитектуры античной сцены[[193]](#endnote-180). Спор решился компромиссно: оркестровая яма осталась открытой, жертвенник же, увитый гирляндами бутафорских цветов, водрузили на авансцене ближе к правой кулисе.

Вопрос о размещении жертвенника, не решивший «иератических» проблем, имел смысл в связи с проблемой стилизаторской. Помост над оркестровой ямой значительно увеличил бы глубину сценического пространства, в то время как стилизаторский эффект в немалой мере достигался плоскостным решением оформления и мизансцен «Ипполита». Планшет сцены был «сломан». Внизу, на первом плане, вокруг жертвенника, выстраивались мизансцены хора. Второй (задний) план, где помещалась декорация с рисованным плоским дворцом Тезея, отводился героям трагедии и их свитам. Сцена, таким образом, делилась на две узкие разновысотные ступени, на которых фронтально располагались многофигурные группы. Плоскостные мизансцены спектакля соответствовали плоскостному же оформлению Бакста. Если учесть при этом, что от актеров требовалась подчеркнутая скульптурность пластики, в воображении возникает… барельеф! Действительно, именно такое впечатление и передают фотографии спектакля[[194]](#endnote-181). Правда, о «барельефности» и «скульптурности» «Ипполита» можно говорить лишь как о принципах сценической организации, не получивших в игре большинства актеров зрелого художественного воплощения. И все же принципы эти, в спектакле проявленные, в досимволистский период русского театра, да еще на императорской сцене, говорят о многом. Трудно сказать, был ли «барельефный эффект» спектакля запланирован Озаровским, или явился внеплановым следствием актерской «скульптурности» и сценической «архитектуры». По воле Бакста или вопреки ей декорации «Ипполита» стали плоскостными.

Сохранившийся эскиз декорации Бакста не был плоскостным. Дворец Тезея, изображенный объемно, написан художником в строгом соответствии с законами перспективы. Каким образом и по чьей воле оформление изменилось столь радикально — неизвестно. В современных искусствоведческих работах встречается мнение, что прекрасный замысел (эскиз) был искажен художником-исполнителем О. К. Аллегри (оформление)[[195]](#endnote-182). Странно только, что сторонники этой версии толкуют о «стилизаторском» опыте Бакста, ибо стилизацией стал он, превратившись в условное плоскостное панно. Дело было, конечно, не в плоскости или объеме как таковых, а в том, что плоскостное изображение дворца и скульптуры было нарочито условно, объемное же — натурально, жизнеподобно. Кроме того, именно плоскостная «эстетика» «Ипполита» в значительной {85} степени способствовала стилизаторскому эффекту оживленного античного барельефа, античной вазописи. Странно и то, что опытнейший оформитель Аллегри, мастер и поклонник сценической перспективы, исказил эскиз до такой степени. Странно, наконец, отсутствие выступлений мирискусников по этому поводу. Версия о принципиальном искажении замысла восходит к статьям некоторых современников Бакста, писавших об «Ипполите»[[196]](#endnote-183). Любуясь стилизованными декорациями художника, чувствуя, что в этой плоскостности что-то есть, они, тем не менее, затрудняясь объяснить ее, сетовали на отсутствие объемности изображения. Особенно недоумевали рецензенты и исследователи по поводу плоских изображений двух гигантских архаических статуй — Афродиты и Артемиды — «фланкировавших дворец Тезея». Им же, впрочем, и поражались всего более. Есть, правда, и другие мнения. Так, М. Н. Пожарская и Н. А. Борисовская отсутствие перспективы склонны объяснять стилизаторской ориентацией Бакста, современниками не оцененной[[197]](#endnote-184). При этом, однако, они избегают упоминать об эскизе.

Думается, что Бакст сам изменил первоначальный замысел оформления. Восходя к архаическому примитиву, он искал и находил соответствующий условный принцип решения декораций, при котором возможным оказывалось органичное соседство архаических фигур богинь и позднедорического портика. Стилизаторский метод Бакста предполагал суммарную, универсальную интерпретацию античности, где Юрьев, копировавший в эпизоде смерти Ипполита эллинистического «Умирающего галла», в иных сценах мог исходить из пластики Праксителя[[198]](#endnote-185). Плоскостной принцип оформления являл художественную метафору исторических взаимосвязей. Образ истории, проецируемой в современность, воплощался Бакстом отчетливо и наглядно. Однако понят он был далеко не всеми современниками, подчас укорявшими художника за… «археологизмы». Так, А. Р. Кугель, не увидевший различия символико-философской и религиозно-проповеднической концепций Анненского и Мережковского, не воспринял и образный строй спектакля. Рецензент, несправедливо критиковавший создателей «Ипполита» за археологические пристрастия, сам, не замечая того, требовал от них именно археологической бытовой достоверности, буквального воспроизведения памятников искусства античной классики. Естественно при этом, что Кугель недоумевал, «почему статуи были такие огромные и поставлены без перспективы?»[[199]](#endnote-186) С мнением Кугеля перекликалось и суждение Ф. Д. Батюшкова: «Были серьезные дефекты, а главный — перевес археологии над живым значением произведения искусства: нас искусственно отдалили от эпохи Перикла в полумифическую древность, вместо того, чтобы дать почувствовать классическую пору расцвета греческой культуры»[[200]](#endnote-187).

Полярная оценка была выдвинута Д. В. Философовым, демонстрировавшим тонкую политичность. Негодуя за обойденного Мережковского, {86} критик, не порывавший покуда с мирискусниками, противопоставил спектакль и его художника. Философову принадлежит и лучшее толкование архаических колоссов Бакста. «Идея Бакста изобразить богинь в иератических, застылых позах примитивного искусства и сделать их больше человеческого роста очень удачна […] он [Бакст. — *А. К*.] достиг большого художественного эффекта. Два страшных идолища с загадочными, вечными улыбками наводят страх и ужас, в них чувствуется демоническая беспощадная сила. Публика, конечно, предпочла бы видеть на сцене Диану-охотницу и Венеру Милосскую… застылые громады богинь Бакста не имеют ничего общего с настоящими античными nudites». Вполне последовательным был при этом отрицательный отзыв Философова об «архитектуре» «Ипполита»[[201]](#endnote-188). Даже в их условном стилизаторском преломлении архаика и классика в сознании Философова не уживались. Следует также указать на разность «иератических» аллюзий Мережковского и Бакста и восстановить статуи последнего в их «настоящих античных» правах. Другое дело, что архаика и «nudites» отображали разные периоды античной истории.

Примечательно, что упреки в музейности, как и восторги по поводу новизны «Ипполита», в равной степени провоцировались архаическими образами спектакля. Одни хвалили «архитектуру», критикуя «вырезанные из бумаги» (Ю. Беляев) статуи. Другие восхищались архаическими колоссами, поругивая изображение дворца. И те и другие демонстрировали примерную чистоту вкуса, не подозревая о несводимости стилизации к воссозданию одного неприкосновенного исторического стиля, к цитированию искусства прошлого. И те и другие в большинстве своем искренне недоумевали по поводу условного плоскостного принципа оформления. Между тем, погружение Бакста в архаику состоялось не ради нее самой. В архаическом примитиве художника привлекало символическое отображение идеи трагического Рока. Загадочно улыбающиеся александринские богини перекликаются с образом Киприды «Terror antiquus». Навеваемые ими «страх и ужас», ощущение их «демонической силы» рождаются из абсолютной бесстрастности, холодной отчужденности монументальных олимпийских образов Бакста. Художник создавал на сцене универсальный образ трагического бытия, в котором человек не властен над своей судьбой. Стилизованное оформление Бакста являло не историко-этнографические картины, а условный образ легендарного мира. Античная трагедия, вышедшая из мифа, пройдя сквозь призму эстетических исканий рубежа XIX – XX веков, вновь превращалась в миф. «В зрелище “Ипполита” было что-то сомнамбулическое. Сюжет трагедии не развит, прост и не психологичен, как древняя былина в сравнении с современным романом; но былина имеет преимущество силы и серьезности в сравнении даже с очень хорошим романом»[[202]](#endnote-189).

Размышляя об образности александринского «Ипполита», В. В. Розанов, как и прочие рецензенты, отмечал явную подчеркнутость, {87} укрупненность его музыкально-пластических выразительных средств. «Собственно представление “Ипполита” (обозначая все новыми терминами) сочетало в себе драму, балет и концерт, явно требуя для себя наравне со словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкального аккомпанемента»[[203]](#endnote-190) Особо же выделял в зрительских впечатлениях «восхищение перед пластикой». «Все представление было классической статуей, но только движущейся, меняющейся, “статуйность” зрелища — это было главным от него впечатлением»[[204]](#endnote-191). В отзывах современников о пластике «Ипполита» обращает на себя внимание то, что высокие оценки сопряжены главным образом с общим впечатлением от подвижной сценической картины. Тон, однако, заметно менялся при перенесении внимания на игру отдельных исполнителей. Иными словами, очевидцы приветствовали общие принципы пластической организации спектакля, его мизансценические построения, их соответствие декорациям и костюмам Бакста. В игре актеров преобладали широкий жест, выразительная сдержанность и плавность движений, красивая позировка. В то же время закрепленный пластико-мелодический рисунок ролей у большинства исполнителей выглядел чрезмерно нарочитым, взятым «с чужого плеча». Тесня и коверкая его, проступали привычные амплуа и штампы, бытовизмы и жанризмы. Стилизованный примитив Бакста был исполнен мастером, роли Еврипида разыгрывались дилетантами. И дело было не в неопытности актеров, а в том, что прежний опыт противоречил новым заданиям. Самые резкие оценки критики получили немногие занятые в спектакле «заслуженные» императорские актеры: В. А. Мичурина (Федра), А. М. Дюжикова (Кормилица), И. М. Шувалов (Тезей)[[205]](#endnote-192). «На сцене не было обычных греков в стиле empire или, что еще того хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, надмогильных барельефов и новейших изысканий». «Еврипид подавался как вызубренный греческий урок, в чаянии учительской пятерки. Сцена была загромождена картонными греками, на перевоплощение которых потребовалось несколько фунтов английской сажи и охры. Им, привыкшим горланить в исторических пьесах отечественного производства, вдруг было приказано декламировать и заботиться о красоте жестов. И они декламировали и принимали классические позы, но так нескладно и вымученно, что их поневоле становилось жаль»[[206]](#endnote-193). Обе эти полярные оценки взяты из одной статьи. Парадокс объясняется просто: в первой речь идет о костюмах Бакста, во второй — об игре актеров. Стильные костюмы Бакста достались актерам, не чутким к стилю. Ритмическая вязь орнаментов обвивала тела, не восприимчивые к ритму. Пластическая выразительность костюма и пластика исполнителя соотносились как стилизация античности и ее ученическая иллюстрация. Яркая красочность бакстовских одежд соседствовала с бытовым колоритом игры актеров. В Федре — Мичуриной, например, Ю. Беляев находил черты «купчихи Белотеловой»[[207]](#endnote-194). Шувалов в роли Тезея напоминал «грека из Одессы» «апухтинского {88} романса»[[208]](#endnote-195), «одесского армянина-торговца»[[209]](#endnote-196). Переодетая сваха А. Н. Островского проглядывала в образе Дюжиковой — Кормилицы[[210]](#endnote-197). И все это не «вместо», а рядом с картинной скульптурной пластикой, «сквозь» нее, ибо те же рецензенты свидетельствовали о пластической и декламационной опытности Шувалова и Мичуриной, фиксировали их попытки преодолеть привычную исполнительскую манеру. Проблема, таким образом, состояла не в небрежении декламацией и пластикой и не в отсутствии «могучего, глубокого, сжигающего темперамента»[[211]](#endnote-198). Главной исполнительской проблемой «Ипполита» был вопрос стиля, реальной сценической стилистической «сортности» игры, особенно остро и контрастно обнажившийся именно в связи с общей стилизаторской спецификой и ориентацией «Ипполита».

Бакст с его костюмами явно претендовал на большее. Работая над эскизами, художник «разворачивал» одежды героев в жесте, в движении, демонстрируя их богатые пластические возможности. Видимо, александринские портные потрудились на славу: несмотря на актерские искажения, пластическая самоценность, выразительная образность костюмов были восприняты рецензентами-зрителями спектакля. При этом Бакст исходил из той же универсальной стилизаторской формулы, что и при создании декораций. Стилизованные архаические орнаменты, обильно украшавшие одежды героев, гармонировали с орнаментальными фризами двух высоких белых стен, под углом сходившихся с разных сторон к дворцу Тезея. С яркими цветами декорационной живописи перекликалась красочная гамма костюмов. Дополняли ее найденные Бакстом гримы «под терракоту», покрывавшие не только лица, но и открытые части тел актеров. «Обыкновенно античные трагедии ставят в костюмах эпохи написания трагедий, то есть эпохи расцвета […] Бакст попытался отодвинуть время действия ближе к гомеровской эпохе, когда греческий мир, не достигнув еще самобытности и обособленности эпохи расцвета, был более космополитичным и носил на себе яркие черты восточных культур Азии, Египта. Благодаря этому, художник избег традиционного “ложно классического однообразия”»[[212]](#endnote-199). О красоте, выразительности костюмов и гримов «Ипполита» доброжелательно отзывался и ироничный Ю. Беляев. «Не будучи специалистом, я не могу судить, насколько совместно здесь вмешательство восточного элемента, но замечу, что присутствие его в значительной степени помогает архаическому впечатлению постановки»[[213]](#endnote-200).

Контуры исполнительской бытовой типажности александринских актеров, предложенные им и заученные ими подчеркнутые жесты и позы, совмещались с пластическими контурами выразительных костюмов Бакста. Сложение давало некоторую среднюю величину. Абстрагируясь от крайних оценок и суждений рецензентов, мы как раз и обнаружим это «среднее», отраженное в программной статье Ф. Д. Батюшкова. Рассматривая «Ипполита» в ряду первых александринских художественных реформ, начатых {89} С. М. Волконским, автор высказывал ряд критических замечаний. «Но средний уровень все же оказался удовлетворительным, — заключал Батюшков, — несмотря на труднейшую задачу — уже сложившимся артистам, воспитанным преимущественно на бытовых ролях и на современном репертуаре, декламировать стихи и приноравливаться к античной пластике»[[214]](#endnote-201). К такому же выводу склонялся и В. В. Розанов: «Нужно было каждому артисту, завтра и вчера играющему “комедь”, совершенно перевоплотиться, пересоздаться для этого представления. И это в общем и в частностях было достигнуто вполне»[[215]](#endnote-202).

Среди исполнителей «Ипполита» явно и одиноко выделялся Ю. М. Юрьев. Наибольшее внимание ему уделил Философов, настроенный по отношению к спектаклю и его рецензентам агрессивно полемически. Юрьев поистине стал главным героем его статьи — героем отрицательным, почти злодеем. Неприятие Юрьева Философовым было принципиально, ибо по его мнению, актер не только провалил главную роль, но и «скомпрометировал весь спектакль». Больше всего злил Философова успех Юрьева у зрителей и критиков. «Положим, расчет г. Юрьева оказался верным. Он единственный имел успех у публики и удостоился похвал петербургских рецензентов». В отличие от последних, Философова в Юрьеве — Ипполите раздражало буквально все. «Юрьев вместо Ипполита изображал выпаренного Париса из оперетки». «Он [Юрьев. — *А. К*.] поистине выводил из терпения своей грубой, нехудожественной игрой, своими безобразными всхлипываниями, пришепетываниями и суетливыми вульгарными жестами». Завершая цитирование гневных филиппик, остается добавить, что, по свидетельству Философова, Юрьев, который «вопил» «подобно провинциальному исполнителю Чацкого», «привнес в свою игру какой-то привкус французской бульварной мелодрамы, абсолютно чуждой русскому драматическому театру»[[216]](#endnote-203). Чем же так рассердил Философова Юрьев? Какое табу нарушил? Ответ содержится в той же статье. «Он [Юрьев. — *А. К*.] не хотел понять, что, воплощая некоторым образом провозвестника христианского мировоззрения, — он должен был произнести свой пресловутый монолог против женщин со всей авторитетной простотой, со всем благородством убежденного в своей правоте проповедника. Весь, так сказать, иератический, жреческий характер роли был им утерян […] Ипполита надо было изобразить или чем-то вроде служителя Грааля — недаром г‑н Мережковский сравнивал Ипполита с пушкинским “Бедным Рыцарем”, — словом, придать его внешности мистический характер античного рыцаря (?!) или сделать из него простого юношу-охотника — такого же, как его товарищи»[[217]](#endnote-204). Знакомая нам позитивная программа Философова — Мережковского, критерии их оценок — налицо. Непонятно только, причем здесь «художественность». Перевернутое зеркало характеристик Философова можно повернуть еще раз. И тогда оно отразит некоторые содержательные черты исполнения Юрьева. Например, особенности его декламации. {90} «С легкостью граммофона переливался несчастный артист от самых верхних пронзительных до самых низких “бархатных” нот обширного диапазона своего голоса […] г. Юрьев грациозно вибрировал, стонал, втягивал в себя воздух и как-то особенно грассировал на согласных»[[218]](#endnote-205). Отрешившись от оценочного фактора этого описания, выделив «абсолютную величину» декламации актера, получим нечто нам уже знакомое. Прихотливая декоративная вязь интонационного рисунка Юрьева — Ипполита напоминает ориенталистику модерна. При этом в чтении его на первый план выходит именно интонация, музыка речи. Музыка эта красива, она завораживает, но, вместе с тем, она и содержательна. Понятийные, логические, эмоциональные смыслы в большой мере претворены здесь соответствующими их значениям музыкальными средствами речи. Тональные и ритмические построения, в свою очередь, продиктованы, с одной стороны, музыкальными характеристиками стиха, с другой — их восприятием, отношением к ним актера. Можно бесконечно и бесплодно спорить о том, что важнее в стихотворении: содержание или форма. Но бесспорно то, что делает его стихотворением именно разлитая в нем музыка. Юрьев «рисовал» голосом и рисунок этот был настолько убедительным, что полностью оправдывал его исполнительский метод, захватывал не одних завзятых «модернистов», к каковым, например, невозможно отнести А. Р. Кугеля. «С удовольствием отмечаю успех этого молодого актера, и прекрасный звонкий голос, как раз пригодный для таких ролей»[[219]](#endnote-206). О «прекрасной дикции» Юрьева — Ипполита писал и Ю. Беляев[[220]](#endnote-207)

Под стать декламации Юрьева была и пластика. «Его движения были пластичны и красивы», — свидетельствовал Кугель[[221]](#endnote-208). «Пластику» актера отмечал Беляев[[222]](#endnote-209). Можно лишь фантазировать, знал ли Бакст о пластических возможностях Юрьева, создавая костюм Ипполита. Но очевидно, что костюм этот требовал от исполнителя особой пластической виртуозности и точности. Не потому, чтобы он был очень сложен — наоборот. В отличие от прочих персонажей Бакст лишь едва прикрыл фигуру главного героя. Очень короткая белая туника без рукавов, браслеты и легкие сандалии — таков был костюм Ипполита, дополненный золотистым париком и белым или бледно-розовым (у разных рецензентов — по-разному) трико. Не в пример иным исполнителям «Ипполита», костюмы которых скрадывали и восполняли несовершенную пластику их обладателей, Юрьев был предоставлен лишь собственным пластическим средствам и вышел из этого положения достойно. При скудости свидетельств, к доказательствам пластической безупречности Юрьева можно отнести и отзыв Ю. Беляева о том, что «классический костюм очень шел к нему и голова его в золотистом парике была именно классической головой»[[223]](#endnote-210). Такой костюм и в таком спектакле мог подойти лишь пластически выразительному актеру. Разрабатывая пластику Ипполита, Юрьев, как и Бакст, исходил из своих впечатлений от античной скульптуры. В то же время приемы {91} и позы скульптурной пластики, привнесенные в «живую» актерскую игру, рождали декоративный стилизаторский эффект.

Стилизация оправдывала недостаток глубокого природного темперамента, ощущавшийся в игре Юрьева. И даже не столько «оправдывала недостаток», сколько объясняла его закономерное отсутствие органичным единством исполнительского художественного метода. «Г. Юрьев — Ипполит был прекрасным юношей, но скорее романтическим, нежели классическим». «Темперамент для классических ролей нужен в тройной дозе, сравнительно с ролями романтическими. Романтизм — весь на поверхности, он зыблется, он меняет свои очертания, он подвижен»[[224]](#endnote-211). Вновь вспоминаются приведенные выше «романтические» резюме Кугеля. Совершенно очевидно, при этом, что вулканический темперамент, пресловутый «звериный натиск» в подобном образе был бы попросту неуместен, разрушителен для самого образа. «Энергетический потенциал» Юрьева — Ипполита выражался иначе: «Он с большим патетизмом читал монолог перед Федрой»[[225]](#endnote-212). «Он всех приятно удивил, проявив в этой роли искреннюю страстность»[[226]](#endnote-213). Страстность не перерастала в страсть («миражи страстей, костюмы страстей» — А. Р. Кугель), патетика эстетически оправдывала аффектацию. Исполнение Юрьева было последовательно и до конца театральным. Сценический образ Ипполита восхищал не эмоциональной насыщенностью непосредственных переживаний, а художественным совершенством их интерпретации. Исполнительские средства Юрьева и содержательный смысл создававшегося им образа сливались в едином художественном полотне. Из красивой пластики, красивой декламации, из ворожбы мелодических тональных переходов прорастало идеальное значение «красивой формы жизни»[[227]](#endnote-214). Идеальность эта имела на себе отпечаток аристократической недосягаемости, неприкосновенности. Иератическая избранность Ипполита Мережковского уступала место избранности красоты как идеала.

Юрьев — Ипполит притягивал к себе внимание публики. Его эстетская, стилизаторская трактовка роли окончательно разрушала надежды Мережковского на ее аскетическое прочтение. Потому и обрушился на Юрьева с такой яростью Философов, пытаясь скомпрометировать его Ипполита. Потому и предпочел ему «безвредного» своей очевидной в глазах публики несостоятельностью Шувалова — Тезея. Исполнение Юрьевым главной роли трагедии, действительно, имело большое значение для общего стилизаторского итога «Ипполита». Назначив дублеров практически на все остальные роли, Юрьеву Озаровский замены не нашел. Недаром режиссер так остро переживал нависшую над «Ипполитом» опасность, когда весной 1903 года решено было испытать в главной роли актера «бурного» темперамента, но абсолютной технической девственности «неискусного» Н. П. Россова. Письмо Озаровского Гнедичу проникнуто тревогой, отчаянием и мольбой. Ожидаемый провал Россова в роли Ипполита Озаровский ставит в прямую связь с общей «судьбой античной трагедии на нашей сцене»[[228]](#endnote-215).

{92} Ближайшие премьеры Александринского театра подтвердили, что эстетический, художественный итог «Ипполита» не был лишь эпизодом и в сценической биографии самого Юрьева. Рецензируя постановку «Зимней сказки» У. Шекспира (1903), например, критик находил в ней отголоски другой недавней премьеры. «Г. Юрьев в роли Флоризеля напоминал все время публике о том, что это он, а никто другой, играл в нынешнем сезоне “Ипполита”. Та же читка, та же манера игры, хотя, казалось бы, стиль античной трагедии довольно далек от стиля шекспировской сказки. Впрочем, нужно отдать справедливость г. Юрьеву — он был идеально красив, и вся внешность его дышала такой человеческой весной, что если бы он даже ни слова не произнес во весь вечер, любой из зрителей поверил бы, что он именно тот Флоризель, который в порыве юношеского увлечения готов был променять трон Богемии на любовь пастушки»[[229]](#endnote-216). Общим основанием сценической интерпретации Шекспира и Еврипида в исполнении Юрьева стал стилизаторский метод, пропущенный сквозь призму художественно-мировоззренческой системы эстетизма, как некогда, мы видели это, в игре его кумира Муне-Сюлли.

Прекрасный самодостаточный герой Юрьева не ведал противоречий, сам являл собой совершенство, идеал. Права его не нуждались в ином — извне — подтверждении. Идеал — сам себе и право, и закон. Играющий трагедию Юрьев не знал трагической вины: судьба его не могла ошибаться. И эта «идеальная» автономия, эта его наджизненная приподнятость затрудняла включение героя в драматические коллизии пьесы, препятствовала сочувственному к нему отношению. «Сцена смерти меня не удовлетворила. Г. Юрьев не вызывал в ней сострадания и не рисовал перед зрителем картин надвигающейся “ночи” так, как эту вечную ночь понимали древние греки. Впрочем, и того, что сделал г. Юрьев, вполне достаточно»[[230]](#endnote-217). Героем Юрьева восхищались, не сострадая ему. Драматический конфликт оставался на периферии образа. Роковая гибельность, ее трагическая неизбежность не вытекали из судьбы Ипполита. Гибель героя была следствием неблагоприятного стечения внешних обстоятельств. Превратить эти обстоятельства в трагическую неизбежность бытия мог лишь режиссер. Озаровскому такая задача оказалась не по силам. Выполнил ее позднее В. Э. Мейерхольд, проведя Юрьева — Арбенина по кругам трагических предначертаний.

Собственно, замышляя постановку «Ипполита», противопоставляя богоискательской концепции Мережковского задачи сугубо художественные, Озаровский и их комментировал достаточно скромно, чтобы не сказать — примитивно. Философско-мировоззренческий аспект пьесы и спектакля занимал его мало, выглядел в изложении режиссера вынужденной данью дискуссионно-риторическому протоколу. Но и «чисто сценические» вопросы «Ипполита», по мнению Озаровского, не выходили за рамки театрального ученичества, освоения актерами богатого ролевого материала[[231]](#endnote-218). По многочисленным {93} и регулярным выступлениям Озаровского в печати той поры он представляется добросовестным эпигоном и восторженным ценителем новейшей постановочной практики раннего МХТ[[232]](#endnote-219). При этом, однако, частные вопросы превалировали в его сознании над интегральными характеристиками сценического целого, проблема повышения культурного уровня постановок — над вопросами художественно-эстетической образности театрального искусства. Присущий Озаровскому педантизм часто не позволял ему отделить главное от второстепенного. Таков он был и в своей декламационной теории, и в режиссерских воззрениях, и в постановочной деятельности.

На страницах многих статей и книг Озаровского проступает тип не столько обладателя собственной, сколько исполнителя сторонней художнической воли. Действительно, художественным событием сделали «Ипполита» декорации и костюмы Бакста, представлявшие собой и диктовавшие исполнителям и режиссеру некую концептуальную художественную, прежде всего, — пластическую — целостность. Недаром А. Н. Бенуа уже в 1904 году отмечал режиссерский подход Бакста к оформлению спектакля[[233]](#endnote-220). И Ю. Беляев, вскрывавший слабость конфликтно-действенной структуры сценического «Ипполита», и В. Розанов, последовательно интерпретировавший спектакль преимущественно как зрелище, каждый по-своему свидетельствовали об одном: живопись, художник подчинили себе сцену. И если живописное решение «Ипполита» было театральным, то сам театр не умел, не мог противопоставить живописной концепции такую же зрелую и выразительную сценическую эстетику, компромиссно и противоречиво осваивая средства и приемы изобразительного искусства. В историко-художественной ситуации александринской сцены начала XX века путь этот — путь ученичества — для театра был благим. Более того — выражал магистральное направление исторического движения русской сцены, вступавшей в эпоху режиссуры. На этом пути первейшим соратником режиссера оказался художник, ибо, прежде всего, им предстояло решить проблему единого пространственного образа спектакля. Озаровский же оказался захвачен напряженным художественно-эстетическим полем, полюсами которого в спектакле были концептуальное оформление Бакста и изысканное исполнительство Юрьева. При этом режиссер далеко не всегда отдавал себе отчет, в каком направлении движется александринский «Ипполит». Этим и только этим можно объяснить, например, накладку с образами богинь. Критикуя, как и прочие рецензенты, игру исполнительниц ролей Афродиты (Е. Ага-Оглы-Гамза) и Артемиды (Д. М. Мусина), Кугель далее обращал свои претензии к режиссеру. «Кстати о богинях. Они были неудачно выбраны даже в смысле фигур. Они неудачны были и по слишком человеческому их облику. Настоящий режиссерский такт должен был подсказать г. Озаровскому, что в фигурах богинь надо было дать нечто сверхчеловеческое, что в их пластике, в их лицах следовало выразить {94} божественно-скульптурное, неподвижно-блаженное начало»[[234]](#endnote-221). Парадокс состоял в том, что подобные образы в александринском «Ипполите»… были. Были ими пресловутые плоские архаические колоссы Бакста. Рядом с ними «человеческие фигуры» не спасла бы от нелепости никакая мимика и пластика. Двоение Афродиты и Артемиды раскалывало надвое и спектакль. Встретившиеся на сцене «человеческие» и живописные богини низводили друг друга до уровня взаимного иллюстрирования, профанируя впечатление, производимое ими по отдельности. Впрочем, подобных расслоений режиссуры и сценографии в «Ипполите» было немного.

Борьба за «Ипполита», начатая Озаровским и Мережковским (лично и через Философова) за полгода до премьеры, завершилась публичным столкновением через полмесяца после нее. Поводом послужила лекция Озаровского о сценографии и прочих театральных слагаемых «пластических искусств». Режиссер «настаивал на их крупном значении, даже лирическом и психологическом, предлагал разные меры для их поднятия, несколько отзывавшиеся аккуратным педантизмом, призывал художников на помощь актерам и, конечно, неминуемо кончил театром Станиславского, который восхвалял до небес в смысле общего верного тона и художественных постановок». «После скромных и, вероятно, удобоисполнимых положений г. Озаровского» с ответным словом выступил Мережковский, который «совершенно отверг значение и необходимость тщательных художественных постановок, послал даже “к черту” декораторов, костюмеров, гримеров и др.» Между прочим, досталось от Мережковского и Чехову со Станиславским, которые, по его мнению, чаруя зрителей художественностью, способствуют окончательному загниванию театра. Отказывая «художественному» театру не только в Боге, но и в идеале, Мережковский вновь противопоставил ему «религиозный» театр древних греков. «В этой горячей, несомненно заразившей присутствовавших импровизации, гораздо более звучал голос проповедника, моралиста, философа-мистика, чем художника-эстетика. Повеяло чем-то общим со взглядами Толстого на искусство, повеяло забытыми, сданными, казалось бы, в архив формулами, может быть, на другой только подкладке. Отрицая значение формы в пластических искусствах, необходимость ее точнейшей разработки, отрицая значение ее в театральном искусстве, насколько входят в него искусства пластические, пожалуй, дойдешь до отрицания самой сути искусства, его аромата»[[235]](#endnote-222). Так, с расставлением всех точек, с окончательным выяснением отношений, закончилась полемическая эпопея вокруг «Ипполита».

Сценическая жизнь спектакля была неважной. Сразу после премьеры сборы «Ипполита» стали заметно снижаться, прокат его становился все более убыточным. Руководство Александринского театра продолжало, однако, удерживать его в репертуаре «из принципа», преследуя просветительскую цель эстетического воспитания зрителя. Была у этого спектакля и своя особая, избранная {95} публика, посещавшая его многократно, выделявшая «Ипполита» на петербургском театральном небосклоне. Несовершенства спектакля ее не отпугнули, ибо за ними «эстеты» увидели первую букву некоего «нового слова».

К «эстетам» относилось и руководство Александринки, оставившее постановку «Эдипа в Колоне» за Озаровским и Бакстом. Юрьев играл в «Эдипе» Полиника.

В «Эдипе в Колоне» стилизаторский опыт «Ипполита» был развит и углублен их создателями, сохранившими те же пластико-мизансценические, живописно-скульптурные, музыкально-декламационные принципы постановки и исполнения. Стилизаторская связь универсального образа Античности с современностью была здесь более отчетливой. Спектакль рождал у рецензентов ассоциации и с античной вазописью, с эгинскими барельефами и с именами А. Беклина и Ш. Бодлера. И хотя в ряде статей присутствуют выразительные пластико-мелодические образы «Эдипа», многие их авторы — сторонники «Ипполита» — в оценочном плане отступились от своих первоначальных симпатий в силу напугавшего их «декадентского» радикализма второго александринского античного опыта. Свою отрицательную роль сыграли здесь и усугубившиеся в «Эдипе» противоречия постановки. Демонстрируя большую самостоятельность, режиссер Озаровский попытался «дополнить» условно-стилизаторский метод чертами «мейнингенского реализма». В результате художественная целостность спектакля оказалась грубо нарушенной. Сценическая стилизация, рожденная режиссерской реформой русского театра, остро ставила вопрос о режиссерском профессионализме. Ответить на него положительно суждено было не Озаровскому, не Александринке. Через год после «Эдипа» Мейерхольд осуществит свои стилизаторские эксперименты в студии на Поварской, развернет и отчасти исчерпает их в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Немаловажным оказалось значение «Ипполита» и «Эдипа в Колоне» и для Александринского театра. Не случайно Ф. Д. Батюшков, понимавший под «образцовостью» александринской сцены процесс ее академизации, начало его увидел именно в постановке пьес «античного цикла»[[236]](#endnote-223). Ранние опыты стилизации на александринской сцене в немалой мере подготовили и тот благодарный творческий «материал», в работе с которым расцвели позднее александринские откровения В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина, составившие славу русского театра. Озаровский стал соавтором мейерхольдовских проектов реформации Александринки. Юрьев блестяще исполнил главные роли во многих его спектаклях. И хотя и сам Мейерхольды приведший стилизацию на александринскую сцену Бакст в это время писали об определенной историко-художественной исчерпанности стилизаторского метода[[237]](#endnote-224), стилизация, утратив эстетическую автономию, продолжала занимать в их искусстве заметное положение. В этом плане — в плане ретроспективного анализа одной из классических страниц отечественной {96} сцены — ранние александринские стилизаторские эксперименты представляются особенно важными и заслуживающими интереса.

# **{99}** Л. С. ОвэсПластические искусства и театр.Конструктивизм и его воплощение на сцене ТИМа

На рубеже веков последовательность развития изобразительного и театрального искусства была вытеснена сосуществованием различных направлений в живописи и театре.

Еще продолжали работать передвижники, а уже близился к концу творческий путь М. Врубеля, стремился к лаконичности изобразительный язык позднего В. Серова и цвел красками далеких эпох безудержный пафос мирискусников, одна за другой возникали группировки: поклонявшаяся В. Э. Борисову-Мусатову «Голубая Роза», русские кубисты «Бубнового валета», футуристы «Ослиного хвоста», «Мишени», «№ 4», русские конструктивисты.

Почти одновременно вели различные поиски в театре К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, Н. Н. Евреинов. На площадках западноевропейского театра свои эксперименты осуществляли А. Антуан, Г. Фукс, М. Рейнгардт, Г. Крэг.

Точкой пересечения театра и изобразительного искусства стала театральная декорация. Утверждение режиссерского театра ставило общий вопрос о сценической среде, органичной стилю театра. Поиски своего художника, созвучного направления живописи одинаково характерны для Станиславского, Мейерхольда, Таирова.

Необычность развития изобразительного искусства начала века заключалась в беспрецедентной в истории мирового искусства ситуации: все самые смелые поиски русской живописи моментально переносились из мастерских на сценические площадки.

Причина гостеприимства театра была в молодости режиссуры, в том, что изобразительное искусство владело современными способами построения, отвечавшими нуждам современного театра.

Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — первых двух десятилетий XX века прочно связано с живописью, его достижения числят в себе находки изобразительного искусства, поиски новых средств выражения связаны с разработкой новых пластических форм. Развитие театральной декорации этого периода нельзя рассматривать изолированно от эволюции изобразительного искусства. Театральный конструктивизм был последним в этом ряду и первым направлением нового типа — специфически театральным. Последние достижения изобразительного искусства синтезировались в нем. Конструктивизм оказывался тем течением, которое {100} давало оптимальные возможности для развития действия, подготавливало конец господству живописи на сцене, приход в театр художников, преданных ему целиком и полностью. Начиная со второй половины 20‑х годов такие ярые приверженцы новейших направлений изобразительного искусства в театре, как А. Я. Таиров и В. Э. Мейерхольд, меняют художественные пристрастия. Вместо плеяды ярчайших индивидуальностей: А. Лентулова, Н. Гончаровой, А. Экстер, Г. Якулова, А. Веснина в Камерном театре утверждается лапидарность братьев Стенбергов. Стенбергов сменяет В. Рындин, выросший в коллективе художник, чье творчество посвящено исключительно театру.

В. Э. Мейерхольд после головинских роскошеств и сапуновских живописных гротесков, изысканности и изощренности С. Судейкина во второй половине 1920‑х, – начале 1930‑х годов пользуется услугами В. Шестакова и И. Шлепянова, случайными художниками типа И. Лейстикова и Ф. Антонова. Инициатива решений принадлежит ему.

«Пограничное» положение театрального конструктивизма, его существование на рубеже двух эр развития театрально-декорационного искусства делает необходимым анализ проблем, имеющих непосредственное отношение к конструктивизму и актуальных для всей истории театральной декорации. Это вопрос эволюции пластической формы в театрально-декорационном искусстве до конструктивизма и проблема включенности оформления в сценическое действие.

Первыми живописцами, пришедшими в театр, были В. Поленов, В. Васнецов, М. Врубель, В. Серов, К. Коровин, И. Левитан. С. Мамонтов привлек в театр художников, увидев в них ту силу, которая одна могла помочь совершить задуманную им грандиозную реформу, на осуществление коей собственно театральных сил еще не было. Художник привлекался в Мамонтовскую оперу ради театра. И бескорыстно, насколько могла позволить профессия живописца, служил ему. Менее всего художников Мамонтовской оперы можно было обвинить в стремлении использовать театр в качестве выставочного зала для утоления «тоски по фреске» (обвинение, неоднократно звучавшее).

Подготовленные широким кругом своих интересов, художественным универсализмом времени, они чувствовали «многочастность» театра, сложность его структуры — ощущение, почти не свойственное русскому актеру того времени.

Живописцы были самой культурной силой в русском искусстве тех лет. Кому, как не им, мог поручить С. И. Мамонтов режиссуру спектакля. Вместе с Мамонтовым они выступили идеологами спектакля как единого целого, объединенного режиссерской концепцией.

Первый этап Мамонтовской оперы проходил под художественным руководством В. Д. Поленова. Он встречался с актерами, делился восприятием музыки, вызванными ею ассоциациями, рассказывал {101} об эпохе, ее художественных атрибутах, предлагал решение спектакля. Это не было еще режиссурой, как ее понимают сейчас. Но из обилия художественной информации, существующей у каждого участника будущего спектакля, из почти энциклопедической образованности Поленова, его музыкальной, литературной и художественной культуры, извлекалось то, что имело отношение к данной музыке и драматургии.

Беря на себя функции режиссуры, живописцы осуществляли ее в первую очередь в том, что было их непосредственным делом — в театральной декорации.

Театральный декоратор впервые становился интерпретатором, вступая в самостоятельные отношения с драматургией и музыкой. В Мамонтовской опере концепция спектакля создавалась художником. Одна из самых сложных проблем театрально-декорационного искусства — соотношение режиссуры и оформления — решалась сама собой.

Эстетическое значение сценического оформления, утраченное за полвека господства ремесленников, возвращалось. Впервые после Пьетро Гонзаго театрально-декорационное дело становилось сферой деятельности больших художников.

Художники Мамонтовской оперы принесли в театр интерес к содержательности формы. Эволюция русской живописи, бурно начавшаяся в конце XIX века и захватившая два десятилетия XX, непонятна без него. Символистические «голуборозовские» декорации Студии на Поварской и Театра В. Ф. Комиссаржевской, «кубистические» Камерного театра и «конструктивистские» ТИМа связаны с поисками новых пластических возможностей живописи.

Врубель первый, по словам искусствоведа Д. Сарабьянова, «искал такой степени обобщения натуры, которой не знала новая русская живопись. Он “гранил” фигуры и предметы плоскостями, конструируя форму, как бы строя ее изнутри. Он постигал самоценность цветового пятна, стремясь к тому, чтобы краски на его холстах светились, как драгоценные каменья, сияли внутренним светом. Он не “списывал” вещи с натуры прямо на холст, а создавал новый мир, построенный на внутренних законах искусства»[[238]](#endnote-225). Вслед за ним по этому пути устремились все остальные. То, что у Врубеля было инстинктивно, скорее прочувствовано, чем осознано, у других обрело выношенность метода. Предмет изображения и художественный образ, тождественные у передвижников, расходились. Объект сужался, образ — расширялся. В творчестве В. Серова эволюция русской живописи — от непосредственного импрессионистического взгляда на мир до осознания художественной свободы творца — прошла все этапы. Работу над поздними портретами В. Серов назовет «деланием характеристики». Именно на этом этапе в русском искусстве впервые появляется понятие «конструирование», конструирование образа. Д. Сарабьянов определяет основную линию развития живописи тех лет как «преодоление иллюзорности», {102} «обретение конструктивного живописного мышления»[[239]](#endnote-226). Русская живопись включается в русло поисков европейского искусства, давно уже идущего внеимпрессионистическими путями. Художник становится автором в значительно большей степени, чем был.

В. Серов и М. Врубель принесли в театр культуру профессии, молодому режиссерскому искусству не свойственную. Без нее не возможен расцвет театрально-декорационного искусства Камерного театра и опыты ТИМа.

Союз Поленова, Врубеля, Серова с театром не мог быть продолжительным. Рано или поздно они все равно возвращались в лоно своей профессии. Театр не был готов к двухсторонности отношений. Надо было повернуть назад, овладеть театральной грамотой, чтобы потом синтезировать достижения изобразительного искусства и театра.

Это понял К. С. Станиславский. Он не пригласил в МХТ ни одного из крупных и ценимых им живописцев. Его художником на долгие годы стал В. А. Симов, только в 1913 покинувший театр. Реформатор драматического театра нуждался в художнике, создававшем возможность для развития действия, художнике бескорыстном, не имеющем иных интересов, кроме театральных. Апартаментам в «общечеловеческом стиле», принятом на сцене Малого и Корша, Симов противопоставил сценическое пространство, разработанное с точки зрения жизненной правды. Впервые решение пространства обретало логику. Декорации оживали с появлением актера, он придавал им образность. Режиссуре требовалось осмысление сценического пространства. Симов осуществлял это задание. Он не строил пространство, как позднее будут делать в Камерном театре или ТИМе. Он воссоздавал реальность. Утверждая в искусстве принцип «прямых жизненных соответствий», жизненную правду на сцене, добиваясь цельности, Станиславский находил в Симове соратника.

Жизненно достоверные симовские декорации были очень ко времени. Для русского театра, истосковавшегося по «правдивой» сценической обстановке, они были целительной влагой, глотком свежей воды в пустыне. В. А. Симов не был скучным протоколистом, он создавал настроение, передавал атмосферу. Но его работам не хватало жанрового разнообразия и стилистической глубины. Симовский метод жизненной достоверности становился отмычкой для любой пьесы. Он игнорировал различия между И. Тургеневым и Ф. Достоевским, Л. Толстым и А. Чеховым, жившими в одно и то же время. Готовясь к «Юлию Цезарю», ехали в Рим, думая о «На дне», посещали ночлежки. Где было искать страну Иллирию, Берендеево царство? Не в Щелыково же… «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, «Снегурочка» А. Н. Островского методу иллюзионизма не поддавались. Симовские декорации к «Снегурочке» провалились.

{103} Театрально-декорационное искусство МХТ обнаруживало отсутствие универсальности. То, перед чем ни на секунду не остановились бы Васнецов, Коровин, Врубель, Серов, для Симова оставалось непреодолимо. После достижений изобразительного искусства, находок Мамонтовской оперы Симов и Станиславский вернулись к передвижничеству, облагороженному импрессионизмом. Утрата МХТом высочайшей изобразительной культуры Мамонтовской оперы была исторически оправдана. МХТ первого периода своего существования с театральной живописью просто бы не справился. Произошло бы то, что спустя несколько лет случилось на сцене многих русских театров. Живопись, ворвавшись на сцену, утопила в обилии красок и актера, и режиссера, и действие.

С усложнением изобразительного и театрального языка К. С. Станиславского изменилось и его понимание жизненной правды на сцене. МХТ уходил от «передвижничества». Начиная с 1905 года, художники разных школ и направлений проходят через театр: В. Е. Егоров, Н. П. Ульянов, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих, А. Я. Головин. Каждый оформляет по одному-два, от силы — три спектакля. Рекордной цифры — 54 — цифры Симова не достигает никто. Связи Станиславского с художниками отныне кратковременны, ясной и жесткой логики развития театрально-декорационных идей — нет. Художник подбирается на спектакль. «Мнимый больной» приводит с собой А. Бенуа, ему же поручается оформление гольдониевского и пушкинского спектаклей. «Месяц в деревне» оформляет М. В. Добужинский, «Женитьбу Фигаро» — А. Я. Головин, «Пер Гюнта» — Н. К. Рерих. За пределы группы «Мир искусства», официально признанного в то время направления, прочно утвердившегося на сценах русских театров, Станиславский не выходит, хотя начинает свои послесимовские опыты с Егоровым и Ульяновым, по сравнению с мирискусниками — левыми, символистами.

«Мир искусства» создавался одновременно с МХТ в 1898 году. Приход мирискусников в театр был обусловлен характером их мироощущения и эстетикой, теми изменениями, которые произошли в сценическом жанре в десятые годы. С. Маковский, историк и критик русского искусства начала века, приверженец «Мира искусства», писал: «На природу он (художник-ретроспективист) всегда будет глядеть из какого-нибудь окна, людей всегда будет видеть загадочно сросшимися со старомодным костюмом»[[240]](#endnote-227). Мирискусники — ретроспективисты, но не только. В неприятии действительности, ее театрализации, любви к маскараду — отчаянная попытка найти гармонию, ощущение неблагополучия мира.

После симовского поста игровая природа мирискусников была необходима театру, как воздух. Вместо протокольного воспроизведения места действия — картина прошлого, аромат эпохи. Они умели и любили фантазировать по поводу искусства прошлого. Это роднило их с театральными исканиями начала века. В любовном и в то же время раскованном отношении к прошлым театральным {104} системам В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Н. И. Евреинов видели единственную возможность обновления театра. Отрицая выбранный МХТ путь развития, они выступали как традиционалисты. Ближе остальных к эстетике «Мира искусства» был Н. Н. Евреинов и «Старинный театр». В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров помыслами своими рвались дальше. Осознавая необходимость освоения различных театральных систем, постижения на практике сценических приемов Античности, Средневековья, Возрождения, Запада и Востока, они, в особенности В. Э. Мейерхольд, искали в прошлом формообразующее конструктивное начало.

Значение мирискусников в развитии театра трудно переоценить. Жадные до театральных площадок, очень скоро распространившие свое влияние на балетный, оперный и драматический театр[[241]](#endnote-228), они принесли культуру и знания на площадки, реформой Мамонтовской оперы не тронутые. Менее отважные в поисках формы, они оказались силой, способной европеизировать русскую культуру, одними из первых ощутить кризисность времени и перепады настроений интеллигенции. В «Медном всаднике» А. Н. Бенуа поднялся до высот подлинного трагизма. В декорациях к «Петрушке» А. Н. Бенуа, в сомовских карнавалах и маскарадах мерещились будущие мейерхольдовские арапчата, впервые в русском искусстве возникла тема марионеточности человеческой жизни, гротеска.

Мирискусники прошли мимо символизма, не поняв его значения в истории русской культуры. Театр вступал на новый путь развития, мирискусникам чуждый. Современность, привлекшая к себе театр, их не интересовала. Они не были певцами момента. Ими были живописцы, безразличные к прошлым эпохам, волнуемые сегодняшними настроениями и находящие созвучие им в мире грез и сновидений, ищущие соответствия цвета и настроения, в 1907 году эти художники объединились на выставке под названием «Голубая Роза», получив название «голуборозовцев». Это были П. Кузнецов, С. Судейкин, Н. Сапунов, Г. Якулов, А. Уткин, М. Сарьян, Б. Анисфельд, Н. Милиоти. Своим учителем они считали В. Э. Борисова-Мусатова. Приход художников «Голубой Розы» в театр связан с именем Мейерхольда и направлением символизма.

В 1905 году, начав работать в Студии на Поварской над «Смертью Тентажиля», В. Мейерхольд пригласил для оформления С. Судейкина и Н. Сапунова. Придя в Театр В. Комиссаржевской, он продолжил начатое на Поварской. Судейкин и Сапунов очень скоро перестали подходить под определение «голуборозовцев», как, впрочем, и Г. Якулов. Но роль Н. Сапунова и С. Судейкина в развитии театрально-декорационного искусства обусловлена тем, *что* они привнесли из «Голубой Розы». «Голуборозовцы» достигли того, что в силу «внешней» направленности интересов мирискусников не удавалось прежде: они связали декорацию с внутренним миром героев пьесы. Не интерьер, с точки зрения жизненного правдоподобия, {105} как в МХТе, и не «картины прошлого», как у мирискусников, а… «жилище духа».

Декорация Н. Сапунова к «Гедде Габлер» была миром Гедды Габлер, «жилищем ее духа». Жилище духа Беатрисы создавал в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка С. Судейкин.

Гедда в трактовке Мейерхольда была сильной и талантливой личностью, задыхающейся во враждебной ей обывательской обстановке. Мещанству она противопоставляла красоту, то был ее протест. Мир, окружающий ее на сцене, был божественно красив, Сапунов будто осуществил мечту, идеал Габлер. Правда, Кугель упрекал Мейерхольда в том, что «пьеса стала… непонятной, перевернутой», и что незачем Гедде бунтовать, если на сцене [по словам Ю. Беляева. — *Л. О*.] «жилище ее духа», а не мещански-душная атмосфера[[242]](#endnote-229).

Спектакль превращался в некое художественное целое, в котором художники и режиссер сходно понимают создаваемый ими мир. Пластика актеров, ритмы их замедленных движений, слова и паузы, цвет и свет, живопись и сценическое действие связывались воедино.

С. Судейкин и Н. Сапунов создавали мир художественных ассоциаций с помощью цвета, доступного им в тончайших оттенках. Они принесли с собой в театр достижения новой живописи, живописной духовности, родственной символизму. Взамен объективного (сама жизнь) выдвигалось субъективное (отношение к жизни). В. Э. Борисов-Мусатов утверждал: «Сюжеты русской природы не играют у меня большой роли, это только предлог… выразить… музыку умирания природы»[[243]](#endnote-230).

«Настало время для ирреального на сцене, — утверждал К. С. Станиславский на открытии Студии на Поварской. — … Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления — в музыке, а новые поэты в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов»[[244]](#endnote-231)…

«В комбинации… красок, линий», — обратим на это внимание. Живописные опыты «Голубой Розы», вышедшей за рамки импрессионистического восприятия мира, несли в себе конструктивное начало, угаданное Станиславским. Оно было близко Мейерхольду. Мейерхольд осуществил в Студии на Поварской и в Театре В. Ф. Комиссаржевской то, что Станиславский сформулировал, но не имел сил реализовать. Отказываясь от бытовой пластики и речи, добиваясь статуарности мизансцен, барельефности построения, экономности жеста, холодного металлического звучания голоса, {106} «игры намеками», «сознательного недоигрывания», расхождения пластики и слова, подчиненности их ритму, режиссер стремился к созданию самостоятельной художественной ткани спектакля, новой театральной реальности. Это был его строительный материал, сценическая фактура, подобная фактуре в живописи. Аналогично тому, как в изобразительном искусстве происходило осознание выразительных возможностей, эмоционального воздействия цвета, в опытах Мейерхольда проходили ревизию собственные театральные силы.

Приведенные Мейерхольдом в театр Сапунов и Судейкин стремились увидеть пьесу в «тонах», в определенном, только ей присущем цвете. Это было новое. «Голуборозовский» период развития театральной декорации был необходим. Он уточнил возможности театральной декорации, сделал ее способной к передаче тончайших душевных переживаний.

Театральная живопись впервые после Мамонтовской оперы стала пользоваться красками, как «духовными силами», заинтересовалась их «психофизическими свойствами», вновь поставила перед собой «формальные задачи».

При всем том положительном, что несла театральная практика голуборозовцев, в решении сценического пространства они не шли дальше мирискусников. Декорация писалась, как панно, придвигалась почти к самой рампе, барельефно, на фоне этих декораций строя спектакль, Мейерхольд добивался художественной гармонии целого. На том этапе, в утверждении эстетики неподвижного театра, Мейерхольду и нужна была плоскостная декорация.

В том же году на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд предпримет и совместно с Сапуновым осуществит подлинный прорыв — в неизвестное. «Балаганчик» А. Блока продемонстрирует принципиально иное понимание театрального пространства, новые отношения со зрительным залом. Будет завоевана вся сценическая коробка, обнажена вся театральная машинерия; на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской соорудят маленький балаганчик, с суфлерской будкой, занавесом, кулисами, театр впервые на русской сцене не станет скрывать, что он театр. Пространство сцены перестанет быть вместилищем живописных задников, комнат, «как в жизни», «апартаментов в общечеловеческом стиле», оно задышит, получит театральное оправдание. Но об опытах В. Мейерхольда, его режиссерских концепциях сценического пространства речь впереди. Хочется лишь подчеркнуть приоритетное значение его находок в «Балаганчике».

Режиссером, остро ощутившим противоречие между декоративно-плоскостным принципом оформления и природой сценического действия, был А. Я. Таиров.

Неудовлетворенный принципами сценического оформления условного и натуралистического театра, Таиров искал художников, не согласных с живописно-плоскостной декорацией, и в то же время {107} чуждых задаче воспроизведения на сцене конкретного места действия.

Ими оказались: кубисты, кубофутуристы, представители самоновейших течений в живописи, едва утвердившиеся в выставочных залах. Следуя завету П. Сезанна, они исследовали куб, шар, конус, пирамиду, первичные геометрические фигуры, в сочетании которых им виделся мир. Они стремились к трехмерности на плоскости, поиски Таирова были им понятны, более того, желательны. Приходя в театр, А. Экстер, А. Лентулов, Г. Якулов получали неограниченные возможности. Говоря о синтезе трех типических форм искусства: живописи, скульптуры и архитектуры, характерном для того времени, искусствовед Н. М. Тарабукин ссылался на такие направления в искусстве, как контррельеф, объемная конструкция и пространственная живопись. Пространственная живопись или, точнее, объемная была продолжением поисков кубического искусства[[245]](#endnote-232). В Камерном театре 1917 – 1922 годов она нашла свое наиболее яркое воплощение. В спектаклях Камерного театра утверждалась новая живописная трехмерность, объемная пластическая среда, как казалось Таирову, наиболее благоприятная для актера. Впервые ломался планшет сцены, ровная поверхность которого теперь воспринималась, как маловыразительная и несоответствующая актерскому телу. Пространством овладевали во всех измерениях по вертикали и горизонтали.

Таиров и пришедшие в его театр художники решали пространство в связи с ритмической организацией спектакля. К ритмически параллелям декорации и действия стремилась А. Экстер при оформлении «Фамиры Кифареда» и «Саломеи». В «Саломее», в соответствии с этой задачей, ею впервые в истории театра вводились движущиеся красочные плоскости.

Утверждение трехмерности вело за собой возвращение в театр макета. Сценическое оформление отныне должно было мыслиться только объемно.

Предложенная Камерным театром объемно-пространственная система привлекла как оптимальное решение пространства в рамках традиционной сценической коробки. Имела она и свои издержки. Живописный пафос художников получал возможность открытого проявления. Сценическая коробка воспринималась как зал для новой живописи. Таиров, стремившийся с помощью пришедших в его театр художников к построению пространства, созвучного драматургической интонации, создающего определенное эмоциональное поле, очень скоро оказался не в состоянии справиться с живописной вакханалией, развернувшейся на площадке его театра. А. Экстер потопила «Ромео и Джульетту» в буйстве красок и кубическо-барочных форм.

Объемная декорация не решила главной задачи — освобождения актера. В Камерном театре актер, прежде стоявший перед декорацией, теперь оказался внутри ее. Степень его взаимодействия с оформлением почти не изменялась. Более того, оказавшись внутри {108} пластической среды, созданной такими сильными живописцами, как А. Экстер, А. Лентулов, Н. Гончарова, Г. Якулов, А. Веснин, актер попадал в подчиненное положение.

Построенная художниками Камерного театра первого периода его существования пластическая среда была самоценна. Не пытаясь разрушить со времен Ренессанса бытующую сценическую коробку, художники, по существу, создавали ту же картину, одним из действующих лиц которой становился актер. Освободить актера и сценическое действие можно было, лишь сделав декорацию функцией действия. Это удалось театральному конструктивизму.

Своеобразие новаторства первых русских режиссеров хорошо просматривается при сопоставлении с изобразительным искусством. Сравнение со смежными видами искусства иногда дает возможности, отсутствующие при сугубо театральном анализе. Говоря о передвижническом периоде МХТа, мы подразумеваем не столько уровень восприятия театром изобразительного искусства, сколько методологическую общность, единое отношение к реальности, способ ее отражения передвижниками и Станиславским и Симовым периода раннего МХТ. Исходя из принципа методологической общности, «художественные» параллели можно провести к режиссуре В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, к каждому отдельному периоду их творчества. Без этих параллелей невозможно осмысление театрально-декорационного искусства интересующего нас периода, в очень большой степени зависящего от живописи, непонятен контакт театра с той или иной группой художников.

Сводя к схеме сложнейшие художественные процессы, можно смело утверждать, что эволюция всего мирового искусства в сторону осознания своей специфики, нахождения новых методов построения, началась в XIX веке с П. Сезанна. Он первым стал моделировать предметы, «строить» композиции, относится к картине не как к иллюзии реальности, а как к самостоятельной вещи, создаваемой по определенным, предварительно постигнутым законам искусства. Световой иллюзионизм, основной для импрессионистов, сменился цветовым колоритом. Импрессионистическому взгляду извне, поверхностному и легко разрушаемому, по своей природе субъективному, он противопоставил принцип обратной перспективы, логику профессии. Предшествующие поколения наблюдали, любовались, ставили в пример, исповедывались, — Сезанн изучал. Он начинал внеимпрессионистический путь развития. Сезанн как бы обходил кругом интересующее его явление, постигая самую его глубину. Картины П. Сезанна, созданные по принципу обратной перспективы, заключали в себе двойной взгляд: традиционный, из зала на картину, и применявшийся древним искусством — встречный, из самой глубины холста идущий[[246]](#endnote-233).

Форме художественного отображения реальности, утвердившейся в мировом искусстве после Возрождения, противопоставлялась {109} не новая, а очень древняя, но забытая логика художественного мышления[[247]](#endnote-234).

Искусство обращалось к своим первоэлементам, стремилось к постижению собственной структуры. Цвет, фактура и протяженность холста — в живописи; тело, голос и движение актера — в театре, активно и содержательно осмыслялись.

Интерес русского театра начала XX века к народным театральным системам, главным образом, к комедии дель арте, — та же попытка осознания своей специфики, поиски театром его первоосновы — игровой природы лицедейства.

Театральный ретроспективизм был первой ступенью овладения профессией, современным методом построения произведения искусства. К. Рудницкий, проводя прямую преемственности между увлечением Мейерхольда игровыми формами, его экспериментами эпохи Театра Интермедий, театральным ретроспективизмом спектаклей Александринки, поисками условного неподвижного театра и находками двадцатых годов, утверждает единую логику развития Мейерхольда. В. Э. Мейерхольд, интересующего нас этапа, времени его встречи с конструктивистами — обладатель сформировавшегося метода. От разъятия, анализа первоэлементов театра, он в 20‑е годы приходит к созданию новой театральной реальности. Приходит как раз в то время, когда изобразительное искусство, завершив аналогичный путь, испытывает первую радость обладания новым конструктивным методом, приводящим «строительные» притязания искусства к своему реальному воплощению.

Изобразительное искусство, начиная с середины XIV века развивающееся по единой художественной логике, в 70‑е годы XIX века переживает качественный перелом. Художественные интересы и привязанности живописцев, на протяжении нескольких веков ограниченных рамками Европы, неожиданно оказываются сломленными. «Художники, одно поколение за другим, начинают подымать сначала осторожно, а потом все смелее и шире, традиции, которые никогда заметно не участвовали во внутренней борьбе европейского искусства. Так были “открыты”, одно за другим, японское и китайское искусства, искусство “примитивистов”, Византия, затем греческая архаика, искусство диких народов (австралийцев, индейцев, негров и т. д.), наконец, искусства погибших и забытых культур: Ассирии, Египта, Индии и Персии, доисторических эпох и т. д.»[[248]](#endnote-235).

В русле этих тенденций творчество П. Гогена, П. Сезанна. Интересно восприятие П. Гогеном П. Сезанна: «Возьмите Сезанна, непонятого, с глубоко мистической натурой Востока (он и лицом похож на древнего левантийца), в форме он больше всего любит передавать ее тайну, ему нравится тяжелое спокойствие человека, который лег, чтобы предаться созерцанию, в его красках есть задумчивая важность, свойственная характеру восточного человека»[[249]](#endnote-236).

{110} Русское искусство, развивавшееся в русле общей тенденции в начале века обращается к древнерусской иконе, народному лубку, провинциальной вывеске, детскому рисунку[[250]](#endnote-237). Это очевидно в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Смена традиций отразила внутренние процессы, происходившие в искусстве. Новое восприятие реальности не укладывалось в художественные формы предшествующего периода развития. Человек ощутил себя частью огромного пространства, оказывающего постоянное влияние на всю его жизнь, и даже помимо своей воли неизбежно включался в общий мировой процесс.

Новое мироощущение требовало адекватной художественной формы. Искусство же продолжало отражать тот характер взаимодействия человека с реальностью эпохи, который представлял пространство как совокупность предметов — чередование домов, людей, машин, столбов, лесов и дорог. Метод зрительного восприятия здесь: от предмета к предмету. Предмет исторически играет в жизни человека XIV – середины XIX века огромную роль. Он основа сознания, главная ценность окружающего быта. «Вся классическая эра европейской культуры есть эра предмета, его утверждения, его культа»[[251]](#endnote-238), — отмечал Н. Н. Лунин. Искусство «вызывало к живописной жизни предмет» ценой подчинения ему остальных элементов, частей мира: пространства, движения, цвета, отношения форм и т. д. Предметность и характер эпохи, ее культуры породили господство линейной перспективы, по законам которой «предмет тем больше, явственней и ценней, чем он ближе к человеку»[[252]](#endnote-239), и распространение портретного жанра. Начиная с 70‑х годов во Франции, с эпохи импрессионизма, сосредоточенность на предмете слабеет; импрессионисты переносят внимание на воздушную среду, на световое пространство. Внимание П. Сезанна сосредоточивается на объемах, цвете, создании новой формы. В эстетике того времени появляется понятие «вещь». Понимание произведения искусства как «вещи» было реакцией на литературность и иллюзионизм в искусстве. Оно на долгие годы становится нормой. «Вещь» — одно из самых распространенных понятий в эстетике того времени. Все вышедшие из Сезанна направления в живописи: предметный кубизм, беспредметный кубизм, супрематизм и конструктивизм унаследовали это отношение к произведению искусства. Для беспредметников понятие картина-вещь, скульптура-вещь, служило оправданием беспредметности. Осмысляя этот перелом, Н. М. Тарабукин писал: «Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения… Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается как создание *подлинной* вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности»[[253]](#endnote-240). Вещь в новом искусстве занимает место предмета[[254]](#endnote-241). Предмет, деформированный П. Сезанном, заново смоделированный {111} им, в творчестве кубистов окончательно разрушается и исчезает. Их картины — первая, свободная от «предметности», попытка решения пространства. П. Пикассо и Ж. Брак, вводя в красочный слой осколки стекол, стружки, клочки газет, расширяли тем самым изобразительные возможности живописи; открывая эстетические свойства инородных фактур, создавали себе иллюзию выхода за плоскость.

Пространство неудержимо манило, требовало художественного воплощения, неосуществимого в рамках станковизма.

Восприятие произведения искусства как «вещи» диктовало появление объема, реабилитацию настоящих материалов: железа, дерева, стекла и т. д. Адекватную новому мироощущению художественную форму нашел конструктивизм.

1913 год, когда в московской мастерской В. Татлина были показаны первые контррельефы, считается годом рождения конструктивизма. В. Татлин, вынесший комбинацию из различных материалов за плоскость холста, начал новый этап развития изобразительного искусства. Реальные материалы, прежде не имевшие отношения к искусству, постигаемые в совокупности их качеств — плотности, упругости, хрупкости, тяжести, протяженности — сменили краски, цвет. «Мы утверждаем первичность цвета (материала) и пространства (объема), во взаимодействии дающих форму […] Материалам свойственны определенные формы; нецелесообразно пользоваться стеклом там, где ложится дерево. Задача художника как раз и заключается в том, чтобы найти формы, которые бы наиболее полно выражали свои материалы, и вместе с тем могли бы дать прочные соединения. В мире живописи такие соединения являются однажды», — так формулировал Н. Н. Пунин кредо конструктивизма[[255]](#endnote-242).

Прочность соединений материалов в пространственных формах, позволяла говорить об объективности конструктивистского метода, противопоставляя его всей предшествующей истории развития искусства, осмыслять конструктивизм как «профессиональный классический реализм»[[256]](#endnote-243). Объясняя притягательность нового метода, русский художник-конструктивист Эль Лисицкий говорил: «В отличие от композиции, которая только дискутирует по разным формальным возможностям, конструкция утверждает»[[257]](#endnote-244).

Вслед за В. Татлиным свою власть над пространством, современное понимание красоты захотели осуществить Эль Лисицкий, А. Родченко, А. Веснин, В. и Г. Стенберги, Л. Попова, Н. Габо, А. Певзнер, В. Степанова и другие. В. Татлин был первым, само движение — коллективным.

Общество молодых художников («Обмоху»: А. Родченко, Н. Габо, А. Певзнер), выставка «5 х 5 = 25» (осень 1921 г.) — конструктивизм в живописи. «Башня XII Интернационала» В. Татлина, деятельность Общества современных архитекторов («ОСА»: братья Веснины, М. Я. Гинзбург) — претворение идей конструктивизма {112} в архитектуре. Дизайн, в области которого работали А. Родченко, Эль Лисицкий, В. Татлин, Л. Попова, В. Степанова.

Открывшиеся с конструктивизмом возможности казались безграничными. Художник завоевывал мир, постигал качества реальных материалов, свойства пространства. На их синтезе строил новую художественную форму.

Завоевание конструктивизмом пространства, нахождение художественной формы, адекватной ему, новое понимание красоты, пафос утверждения, свойственный всему молодому советскому искусству, не могли не привлечь В. Э. Мейерхольда.

Мейерхольд шел в режиссуре тем же путем. В отличие от Станиславского, в спектаклях которого пространство обживалось, Мейерхольд его строил. Весь творческий путь Мейерхольда — осмысление пространства, включение его в действие. Мейерхольд завоевывал его не только «физически», подобно конструктивистам, он открывал его содержательные качества. Пространство в спектаклях Мейерхольда может быть упругим и действенным, разряженным и эмоционально нагруженным. Оно давит, сжимает, создает ощущение безвыходности, оно гнетет и радует, драматургически программируется, включается в действие.

Аксонометричность видения Мейерхольдом пространства и мизансцен, объяснялась тем же. Аксонометрически построенное пространство втягивало зрителя в действие, создавало иллюзию слияния сцены с залом, их эмоциональной сопричастности.

Концепция пространства спектаклей Мейерхольда 1920‑х годов складывалась значительно раньше. Разработка просцениума в спектаклях Александринского театра, впервые декоративно решаемая в «Дон Жуане» проблема слияния сцены со зрительным залом, знаменитые «барельефные» построения в Театре Комиссаржевской, спектакли без занавеса, разыгрываемые в интимных театриках Петербурга между сидящими тут же зрителями, ироническое обнажение всей театральной машинерии в «Балаганчике» А. Блока, — были подготовкой того пространственного видения, которое окончательно определялось в спектаклях интересующего нас периода. Драматическое восприятие пространства, понимание его, как компонента действия неизбежно приводило к конструктивизму. Он был близок Мейерхольду законами построения, отношением к искусству и профессии. Наконец, эстетикой, отрицавшей декоративность, провозглашавшей красоту реальных материалов, целесообразных функциональных форм.

Выдвижение на первый план действия требовало принципиально иного сценического оформления. Мейерхольду нужен был художник, который бы помог в его организации, художник, не имевший по отношению к театру эгоистических целей. Таким художником был конструктивист. Пафос функциональности, присущий его работе, легко мог примирить конструктивиста с театром.

Первым художником-конструктивистом, пришедшим в театр Мейерхольда и вообще в театр, была Л. С. Попова. Ранние советские {113} спектакли Мейерхольда — постановки первой и второй редакции «Мистерии-буфф» В. Маяковского, «Зорь» Э. Верхарна, приведшие с собой К. Малевича, В. Дмитриева и тройку: В. Киселева, А. Левинского и В. Храковского, — были последними колебаниями режиссера, самостоятельно шедшего к встрече с конструктивизмом, своеобразной разминкой.

Выставка «5 х 5 = 25», рассматривающаяся в критике как открытие Мейерхольдом конструктивистов, им не являлась. С конструктивистами, по утверждению завлита его театра, переводчика «Великодушного рогоносца» И. Аксенова, Мейерхольд был знаком и раньше[[258]](#endnote-245). Значение этой выставки в том, что на ней впервые режиссер по-настоящему оценил Л. С. Попову.

Л. С. Попова за свою недолгую жизнь (она умерла в 37 лет) прошла весь путь изобразительного искусства от импрессионизма к кубизму, супрематизму и конструктивизму. Была живописцем, создателем новых пространственных форм, дизайнером и художником театра. С Мейерхольдом она впервые встретилась в 1921 году при оформлении Массового действия на Ходынском поле, проекта, по техническим причинам не осуществленного. Предложенное Л. С. Поповой и работавшим вместе с ней А. А. Весниным оформление было выдержано в конструктивистском стиле. Мейерхольдом оно было принято безоговорочно.

После посещения выставки и совместной работы, полностью его удовлетворившей, Мейерхольд приглашает художницу для ведения в ГВЫРМе курса вещественного оформления, а через полгода уговаривает поставить свое имя на афише «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка[[259]](#endnote-246). «Великодушный рогоносец» Кроммелинка в постановке Мейерхольда и оформлении Поповой был первым спектаклем, решенным в принципах конструктивизма.

Попова создала конструкцию из настоящего материала в реальном пространстве, мыслимом ею значительно шире, чем позволяли возможности сценической коробки. Созданная ею установка являлась самостоятельным произведением конструктивизма, обладала законченностью форм и эстетической цельностью. Она была внепортальна, никак не связана с колосниками и другими театральными подвесами, в любой момент могла быть вынесена за рамки театра[[260]](#endnote-247). Независимость конструкции Л. С. Поповой импонировала В. Э. Мейерхольду. Он был в это время одержим идеей спектакля, никак не связанного со сценической коробкой, играемого на площадях, заводах, фабриках.

В 1921 году закрылся Театр РСФСР‑1. Мейерхольдовский коллектив оказался лишенным помещения, идея внепортального спектакля и соответствующего ему оформления оправдывалась и практическими нуждами режиссера. Однако скоро Мейерхольд вновь получает помещение — театр б. Зон. На сцене театра 25 апреля 1922 года водружается установка Л. Поповой, поразившая необычностью своих форм воображение первых зрителей «Великодушного рогоносца». Приученный к жизнеподобному воспроизведению {114} места действия или к живописно-красочной стилизации, зритель видел взамен внутреннего помещения старой водяной мельницы, превращенной в жилой дом, цветущего сада и дороги, подробно описанных драматургом, — беспредметное сооружение, похожее на какой-то огромный станок. Никакой мебели — шкафов, столов, конторок, деревянных стульев и т. д. — фигурирующих в ремарке. На сцене скаты, сопряжения форм, какие-то непонятные колеса — единственная деталь, напоминающая о месте действия — мельнице. Все вместе — красиво. Конструкция была антидекоративна, подчеркнуто аскетична, самим своим бытием на сцене утверждая новый кодекс красоты, «рожденный шумной жизнью, пропитанный запахом улицы», «жадно принимающий современность со всеми ее положительными и отрицательными сторонами».

Новый идеал красоты, впервые в театре сформулированный в «Великодушном рогоносце», объяснил в книге «Стиль и эпоха» теоретик архитектурного конструктивизма М. Я. Гинзбург: «Под влиянием изменившихся условий жизни, значения современной экономики, техники, машины и ее логических выводов *изменилась наша эстетическая эмоция, ее характер* [*…*] *Желаннейшим для нас декоративным элементом является элемент, нетронутый в своей конструктивности, и, таким образом, понятие “конструктивного” поглотило в себе понятие “декоративного”…*»[[261]](#endnote-248)

Но поражала конструкция не столько новизной изобразительной формы, сколько функцией в спектакле. Она включалась в сценическое действие, неразрывно в нем существуя на протяжении всего спектакля. Казалось бы, совершенно самостоятельная конструкция Поповой неожиданно обнаруживала свою театральную суть. Театральность ее заключалась в том, что помимо конструктивной образности, той образности, которой отличались пространственные конструкции В. Татлина, А. Родченко, В. Митурича и др., она обладала образностью сценической, постигаемой в действии.

Почти лишенная в своей основе изобразительности — место действия — мельница — еле угадывалось, установка приобретала изобразительную конкретность в процессе действия, в соприкосновении с актером. По ходу действия простой деревянный станок как бы приоткрывал таившиеся в нем возможности Из сооружения, в достаточной степени беспредметного, он трансформировался в дом мельника, поворачиваясь в разных эпизодах то одной, то другой комнатой, обнаруживая самые потаенные уголки этого просторного «помещения».

Б. Алперс рассказывал, что включенность установки в действие была столь интенсивна, что достаточно было толчка, легкого намека, например, цветка в волосах Стеллы, чтобы площадка установки вызвала у нас ассоциации с террасой, и даже указала на время действия — утро[[262]](#endnote-249). Конструкция полностью включалась в ритмическую партитуру спектакля. Смена темпового движения актеров моментально отражалась на ней. Переход к вечерним сценам осуществлялся при помощи пауз, которые закреплялись замедлением {115} движения актеров. При внешней неизменности установки — возникала тема ночного пейзажа.

Художница мыслила пространство как категорию действия. Эта особенность творческого метода сделала оправданным ее приход в театр, встречу с Мейерхольдом, быстрое постижение законов сценического времени и пространства, принесшие ей успех в «Великодушном рогоносце».

Мейерхольд, показывая «Великодушного рогоносца», предупреждал о «построенности» спектакля, его заведомой сконструированности. Актеры не отождествлялись с персонажами пьесы. На афише печаталось: «“Великодушный рогоносец”, премьера 25, 26, 27 апреля 1922 года. Игру показывает В. Мейерхольд и студенты мастерской»[[263]](#endnote-250). Сознательность подхода проецировалась на взаимоотношениях декорации и актера. Свободный от обязательств перед плоскостной живописной или натуралистической декорацией, во взаимоотношениях с конструктивистской установкой актер собирался. Небрежность и неточность исключались. Подобно художнику, организующему пространство для сценического действия, «организовывал» свое тело и актер. Конструкция могла подчеркнуть неумелость, обнажить пластическую безграмотность. Она же выявляла красоту выверенных отточенных движений и мизансцен. Биомеханика по сути своей была все тем же конструктивизмом актерского мастерства. Это отмечал и такой проницательный исследователь, как А. А. Гвоздев. В «Великодушном рогоносце» происходило одновременное утверждение конструктивизма и биомеханики, обнаруживалась их родственность, позволившая им скреститься в едином театральном действии. Мейерхольд объяснял: «Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисами и портальным обрамлением места игры»[[264]](#endnote-251). Конструктивизм декларировал цельность материала и его формы, единственность, закономерность, жесткость этих соединений. «В мире театра тоже!» — как бы утверждал Мейерхольд, формулируя законы биомеханики. «Положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией…»[[265]](#endnote-252) «То, что мы пока условно будем называть эмоцией, может быть вызвано… не раньше, чем будет сделано движение, которое этой эмоции возникнуть помогает»[[266]](#endnote-253). «Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения… Возбудимость — результат хорошо пользуемого и тренированного материала»[[267]](#endnote-254).

Итак, очевидно: Мейерхольд не менее, чем художники-конструктивисты, стремился к объективности метода. Только материал его был иной — живой, а отсюда и работа с ним более сложная. Биомеханика Мейерхольда, выявляя внутренние логические связи физического состояния актера и его эмоций, их взаимообусловленность, вооружала театр необходимой ему современной и в то же время веками отшлифованной технологией. Соотношение новаторства и традиции было такое же, как и в изобразительном искусстве.

{116} Актеру возвращалось его исходное предназначение — игра. Установка к «Великодушному рогоносцу» способствовала эксцентрической манере исполнения, присущей спектаклю, что дало возможность критику А. А. Гвоздеву сравнить ее «со снарядами и приборами циркового акробата»[[268]](#endnote-255).

Попова и Мейерхольд стремились к активной кинетической согласованности установки и актера. В общую партитуру сценического действия включались движения дверей, окна, вращение колес. Брюно рассказывал о прелестях своей жены Стеллы — начинало вращаться белое колесо, потом красное. На словах «меня так волнует ее красота, что даже дух захватывает» — вступало черное. Сцена пощечины, закатываемой Петрю Брюно, выливалась в интенсивное вращение трех колес одновременно.

Биомеханический актер Мейерхольда вступал с установкой в самые тесные взаимоотношения. Он «вбегал по крутым лестницам конструкции “Великодушного рогоносца”, скатывался вниз по ее скользким доскам, испытывая прочность ее ферм и площадок. Он измерял сцену широкими прыжками… Он беспрестанно играл вертящейся дверью, крутящимися колесами и другими несложными деталями станка, играл клеенчатым плащом и цветком в руках Стеллы»[[269]](#endnote-256). По образному выражению И. Аксенова, «с этой установкой оказалось возможным играть как с веером или шляпой»[[270]](#endnote-257).

Конструкция была «вещью», с которой играли, ни на секунду не лишая и ее этой возможности. Взаимообусловленность установки и действия была явлением новым, качественно отличным от тех взаимоотношений, которые уже утвердились внутри спектакля, явлением, возвращавшим нас на новой изобразительной основе к народным театральным системам. Конструктивизм в театре выступал как реакция на длительный исторический процесс, начавшийся в эпоху Возрождения и выдвинувший на первый план художника-декоратора, законами театрального действия не интересующегося. Он выступал, как антитеза всему предшествующему периоду развития театральной декорации. Установка ничего не украшала, не декорировала, не являлась фоном для действия, не создавала настроения. Обладая самостоятельной эстетической ценностью, на нее не претендовала. Устанавливалась для и ради драматического действия.

А. Гвоздев писал: «Конструктивизм в театре знаменует собой отказ от изобразительности, вернее от декоративности и живописующей *статичности* сценической площадки. Проведенный последовательно до конца, конструктивизм изгоняет художника-декоратора со сцены и заменяет его конструктором сценической площадки, тоже художником, но подчиненным *динамике* сценического зрелища, *ритму* развертывающегося сюжета и *напряженности* драматического действия»[[271]](#endnote-258). В противопоставлении старого принципа сценического оформления — декорации и нового — установки один из самых глубоких исследователей советского театра А. А. Гвоздев видел важнейшую проблему современного театра.

{117} Тарабукин в неопубликованной статье «Зрительское оформление в ГОСТИМЕ» обвинял Попову в том, что «традиции живописи, хотя и беспредметной, имели место в ее работе». «Нарочитая фронтальность конструкции “Рогоносца”… Круги мельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и черным, — все это моменты живописно-декоративные. В “установке” преобладает плоскостность и супрематизм»[[272]](#endnote-259).

Присутствие в установке элементов декоративности было свидетельством того, что Попова со свойственным ей тактом уловила потребность театра в дозе изобразительности и декоративности. Эстетизм Поповой, служивший постоянным поводом для нападок «производственников» был постоянным источником внутренних мучений самой художницы: «Мне было трудно сразу отрешиться от застарелых эстетических навыков и критериев…»[[273]](#endnote-260)

Идеи производственного искусства возникли среди живописцев. 24 мая 1921 года в Московском Институте Художественной культуры (ИНХУКе) 25 художников, авангард русского искусства той поры, объявили станковое искусство бесцельным и постановили уйти в производство. Выдвигался принцип социальной ответственности искусства. Станковое искусство признавалось ему не соответствующим. ИНХУК из Комиссариата просвещения переходил в Высший Совет Народного хозяйства.

Невозможность отмежеваться от того, что еще вчера называлось искусством, а сегодня категорически отрицалось художниками, называвшими себя производственниками, была благом, не оцененным самой художницей.

«Производственность» настроений была чертой времени, стремлением скорее пересоздать быт, построить новый, гармоничный и совершенный, созвучный новым общественным отношениям. Производственным искусством в двадцатые годы увлекались Н. Альтман и Л. Попова, В. Татлин и А. Экстер, К. Малевич и Эль Лисицкий, В. Степанова и А. Родченко. Наиболее тесно связанными с идеями производственного искусства, в силу специфики своего творческого метода, оказались конструктивисты. Отсюда и название «производственный конструктивизм». Художник, прошедший школу конструктивизма, овладел методом, дававшим ему возможность непосредственно участвовать в процессе создания утилитарных вещей.

Идеи производственного искусства коснулись театра лишь теоретически, никак на его развитии не отразившись.

Идеал массового театрального действия, увиденный И. Аксеновым в первомайском субботнике 1920 года, происходившем в Орле, где «на протяжении времени обычного спектакля были заложены, построены и отделаны двухэтажные деревянные дома»[[274]](#endnote-261)… так и остался неосуществленным.

Практически первой и последней страницей этих отношений явилась работа Мейерхольда над «Смертью Тарелкина», проводимая совместно с «производственницей» В. Степановой.

{118} В. Степанова, в 1922 году приступившая к работе над «Смертью Тарелкина», стремилась к максимально действенной конструктивистской установке. Ей казалось, что оформление Поповой было недостаточно активно, что конструкция работала не во всех своих элементах. В целях включения в действие всего оформления, В. Степанова отказалась от единой конструктивистской установки, заменив ее на специально сконструированные «аппараты для игры». «Аппараты для игры», в которых угадывались стулья, столы, и другие предметы бытового обихода, стреляли, подбрасывали актеров, активно функционировали. Однако в истинно театральное действие они при этом не включались. Последнее понималось В. Степановой чисто механически, в виде цепи, а не монтажа аттракционов. Она оформляла спектакль, как цирковую программу. Оформление возникало фрагментарно, вне композиционного единства. Общая установка, расчленившаяся на ряд деталей, объединялась не физически, как в «Великодушном рогоносце», а лишь стилистически: все элементы установки одного цвета, одной фактуры.

Конструируя «аппараты для игры», художница видела образцы будущей функциональной мебели, проектируя костюмы, сама того не желая, создавала контуры не театрального, а бытового костюма. В. Степанова была «производственницей» и, не имея практически другой площадки, пыталась решать в театре свои задачи. Производственный конструктивизм, имея положительные стороны, театру все же был чужд. Спектакль доказал это. Сконструированные Степановой предметы активно самовыражались. Закон для Мейерхольда — бескорыстие художника в создании условий для действия — не соблюдался. Спустя три года Мейерхольд говорил о В. Степановой: «Она хотела побить покойную Л. С. Попову… закатила нам эту штуку и погубила замечательную вещь»[[275]](#endnote-262).

Попова, прошедшая через увлечение различными направлениями в живописи, отдавшая дань и «производственному мастерству», утверждавшая, что самое большое удовольствие она получает, когда видит крестьянок, покупающих расписанные ею ситцы, была человеком искусства. Поэтому вероятность успешной работы в театре не исключалась.

В. Степанова из искусства ушла в производство, целиком подчинившись его идеям. Судьба ее драматична. Проекты новой мебели и одежды, расчерчиваемые ею, были в то время практически неосуществимы. Конструктивный подход и качественно новое эстетическое содержание предмета, предлагаемые В. Степановой, могли быть оценены лишь много лет спустя. Ее творчество лежало в русле последних пластических идей, уровень же промышленности исключал малейшую надежду на воплощение проекта. Значение В. Степановой в промышленной эстетике трудно переоценить, она — одна из родоначальников советского дизайна. Тем не менее приглашение ее в театр было ошибкой Мейерхольда. Спектакль не {119} получился. Разлаженность неожиданно оказалась характерной его чертой.

Зато один из основных принципов будущих мейерхольдовских спектаклей — «игры с вещью» — утверждался именно здесь. Признавая решение В. Степановой «Смерти Тарелкина» неудачным, очевидец спектакля и исследователь Б. Алперс писал: «На этих капризных неудобных предметах актер учился подчинять себе мир вещей, включать его в нужный темп и ритм движения». «Под его руками задвигались на сцене столы и стулья. От его прикосновений, точных и легких, как у жонглера, они взлетели над полом сцены и сам актер одним гигантским прыжком впервые измерял высоту сцены, пролетев на веревке из одного ее конца в другой»[[276]](#endnote-263).

Работа В. Степановой имела историческое значение для развития театрального конструктивизма, до сих пор недооцененное. Единая установка отныне не являлась единственной формой конструктивистского принципа решения спектакля. Редактировалось само понимание театрального конструктивизма. Вещественный принцип оформления, последовательно проведенный в «Великодушном рогоносце», уступал место «вещному» («Земля дыбом», «Лес», «Учитель Бубус», «Мандат», «Ревизор», «Горе от ума» и др. спектакли).

Изгнанный из изобразительного искусства предмет ту же участь претерпевал и в театре. Он был знамением натурализма, чертой ненавистного старого быта. С ним боролись. Заменяли его конструкцией — «вещью», «вещественным оформлением».

Однако в самом методе было противоречие. Создавая «вещь», конструкцию, художник пользовался реальным материалом — деревом, железом и пр. Материалом работы становился подлинный предмет. Отсюда было уже недалеко до возвращения его на сцену. В. Степанова начала конструировать предметы, В. Э. Мейерхольд и Л. С. Попова пошли дальше. Они завершили переход от «вещественного оформления» к «вещному», предметному.

В «Земле дыбом» С. Третьякова (1923) Попова предлагала новый принцип оформления — монтаж на сцене реальных вещей. Конструкция еще сохранялась, но подлинные, взятые из жизни вещи, все активнее вторгались на сцену. В соответствии с задачами агитационного спектакля, это были предметы нового мира: автомобиль, мотоцикл и т. д. Формула производственников «искусство в жизнь» переворачивалась. Происходило расширение самого понятия эстетического.

Отсюда уже недалеко до таких не получивших в нашей стране развития авангардных форм изобразительного искусства, как поп‑арт и другие.

Принцип монтажа реальных предметов на сцене, впервые примененный Поповой в «Земле дыбом», а не в «Лесе», как считают многие, в то время принципиально оценен быть не мог. Для художницы он являлся своего рода реакцией на механическое перенесение конструктивистской формы на сцены почти всех театров. Конструкция, {120} понятая театрами как некое статичное сооружение и лишенная таким образом своего эстетического смысла, стала новым декоративным приемом, штампом. Очерчивая ситуацию, Вл. Масс писал: «Панкрасы левого фронта твердо усвоили, что стиль РСФСР есть стиль прямой линии. Они разлюбили Бакста и полюбили прозодежду, изменили Экстер и усиленно ухаживают за конструктивисткой Поповой, но при этом сохранили непременное качество каждого эстетствующего Абеляра: искусство существует у них во имя искусства, а не во имя жизни»[[277]](#endnote-264).

На сцене театров воцарились громоздкие, часто безграмотно выстроенные конструкции. Установка была воспринята как модная декорационная форма.

В 1922 году в Большом драматическом театре режиссером К. П. Хохловым и художником Ю. П. Анненковым был осуществлен «Газ» Г. Кайзера. Для спектакля было характерно свойственное советскому театру переосмысление немецкого экспрессионизма. Антиурбанистический пафос, программный для экспрессионизма, в те годы в нашей стране был настолько не актуален, что оказался вывернутым наизнанку. Ю. П. Анненков и предложил решение, лежащее в русле «перевернутого» экспрессионизма. Индустриальный пафос, подражание машинным формам, увлечение технократической образностью — вот что было характерно для оформления «Газа». «В итоге этого союза Ю. Анненкова с Георгом Кайзером, — писал А. Гвоздев, — получился полный провал идейного содержания пьесы, если не существенное искажение его. На сцене вертелось “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода. После разрушения завода в первом акте колесо снова начинало вращаться в последнем акте, усиливая свою скорость с нарастанием света, — красивые эффекты, не отрицаю. Приветствую инициативу театра, давшую возможность талантливому художнику испробовать свои силы.

Но какое отношение имеет это колесо к содержанию драмы?»[[278]](#endnote-265)

Не имея никакого отношения к экспрессионистической драме, декорация Ю. Анненкова не имела отношения и к конструктивизму. Сохранив стилевые признаки конструктивизма, художник изъял саму его идею. Ю. Анненков был влюблен в движение, главную задачу театра видел в организации его, утверждал, что «“синтез скоростей”, облеченный в зрелищную форму, является самоцелью театра, т. е. “театром без прикладничества”»[[279]](#endnote-266).

На концепцию Ю. Анненкова, бесспорно, огромное влияние оказали воззрения Маринетти, идеолога итальянского футуризма. Он признавался в том и сам. Но можно было и не устремлять свои взгляды за горизонт. Похожие опыты велись в авангардном советском искусстве. Осознав возможности материалов, их расположения в пространстве, художники логикой своего развития приходили к желанию подчинить себе время, придать пространственным композициям еще и кинетические формы. Н. Габо, А. Певзнер, {121} другие создавали модели интереснейших кинетических конструкций, не получивших в нашей стране тогда развития.

Театр по-своему откликался на процессы, происходящие в изобразительном искусстве.

Анненков понимал движение, как самодовлеющую силу, театр не в состоянии был вместить ее в себя.

Парадоксально, но актер в «Газе» лишился возможности не только сценического действия, но и физического движения. Двигалось одно анненковское колесо. Конструкция не оставляла актеру места, требовала к себе исключительного внимания, настаивала на нем.

Против такого понимания театрального конструктивизма и возражала Л. С. Попова в спектакле «Земля дыбом». По словам И. А. Аксенова, Попова мечтала тогда о «вещественном сценарии», «стремилась удалить из момента творчества всякое измышление искусственных форм, сведя задачу к подбору и группировке реальных, подлинных предметов бытового обихода»[[280]](#endnote-267).

Предлагая монтаж реальных вещей на сцене, Попова развивала принципы театрального конструктивизма. Появление исторически достоверных костюмов в «Доходном месте» А. Н. Островского в Театре Революции (художник В. Шестаков), оставленное без внимания, было знаменательно.

Спектакль, вышедший через два месяца после «Земли дыбом», имел огромное эстетическое значение, недооцененное самим Мейерхольдом. Компромиссность, увиденная критикой в сочетании конструктивистского подхода к декорации и «художественно» решенного костюма, на самом деле была находкой театрального конструктивизма. Сочетая условность, характерную для конструкции, с исторической достоверностью, конкретностью костюма и реквизита, Мейерхольд и Шестаков открывали новые возможности в искусстве театрального художника, возможности в 1950 – 1960‑е годы широко использовавшиеся. Более того, предвосхищали один из важнейших принципов изобразительного искусства XX века: соединение несоединимого, разрушение стиля, вторжение в ткань художественного произведения одновременно нескольких взаимоисключающих друг друга эстетических принципов.

Л. С. Попова в 1923 году в «Земле дыбом» впервые применила монтаж реальных предметов на сцене. В. Шестаков на сцене Театра Революции в этом же году вновь вернулся к конструкции («Озеро Люль»), но понятой иначе. «Вся задняя монументальная стена театрального здания была обнажена, торчали наружу металлические крепления, вызывающе висели тросы и провода. Центр сцены занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами-клетками, лесенками, площадками и бегающими не только по вертикали, но и по горизонтали лифтами. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли изнутри серебристые экраны. […] Игровые площадки были размещены на трех “этажах” конструкции. Их поочередно вырывал из темноты мощный {122} луч прожектора. Причем всякая установка конкретно изображала определенное место действия — магазин, отель, виллу, железнодорожный мост и т. д.»[[281]](#endnote-268).

Заговорили о натурализме конструкции, использовании ее в качестве «изображающей» декорации. «В сравнении с “Озером Люль” живопись Роллера сама условность», — заявил С. Радлов[[282]](#endnote-269).

Верность В. Шестакова принципам театрального конструктивизма, в отходе от которого его тут же обвинили, обнаружилась в сравнении с «Человеком, который был Четвергом» Честертона в Камерном театре (режиссер А. Я. Таиров, художник А. А. Веснин). В работе Веснина сказался будущий архитектор-конструктивист. Конструкция отличалась строгостью, чистотой пропорций. Она была красива новой, конструктивной красотой. Глядя на нее, зритель получал эстетическое удовольствие. Но она не была функциональна, не включалась полностью в действие, являясь скорее моделью архитектурного конструктивизма, чем театральной установкой. Героем спектакля становился город, выстроенный художником.

Театральный урбанизм продлил жизнь конструкции, придав ей смысловую оправданность, но ненадолго. В новом «изобразительном» варианте, не исключающем ее функциональности, конструкция просуществовала недолго. Эволюция театрального конструктивизма от вещественного оформления к «вещному», от установки к более сложной форме — «монтажу реальных предметов» на сцене, — была неизбежна.

Завоевывая свои права в «Земле дыбом» и «Доходном месте», наиболее последовательное воплощение принцип монтажа реальных вещей на сцене получил в «Лесе» — спектакле 1924 года.

Взаимообусловленность актерской игры и декорации, действенность оформления отразил все тот же Б. Алперс в своем описании спектакля: «Сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер. Он бегал по сцене, разыгрывал короткие пантомимические сцены, подвижные фарсы и скетчи, а вещи непрерывным потоком двигались за ним, перемещались по сцене, без конца сменяя друг друга в своеобразной конвейерной системе»[[283]](#endnote-270).

«Живые голуби летали по сцене. Из‑за сцены, на глазах у зрителей появлялись и снова исчезали фрукты, тыквы, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели. И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера». Два принципа: «монтаж реальных вещей на сцене» и «игра с предметом» — в «Лесе» перекрещивались.

Предметы, существующие на сцене, вне действия теряли всякое значение, превращаясь просто в «доски, жерди, автомобили, тазы, рояли и т. д., лежащие и стоящие на пустой сцене»[[284]](#endnote-271).

Будто декларируя неразрывность актера и его «вещного окружения», действия и предметов, Мейерхольд превращал обыкновенные {123} венские стулья в гимнастические снаряды, с помощью которых актер, исполнявший роль Буланова, поражал зрителя биомеханическими чудесами.

«Играя с предметом на пустой сцене, обнаженной до кирпичной стены, В. Э. Мейерхольд создавал невероятно терпкое, густое ощущение быта»[[285]](#endnote-272). В том, что конструктивизм, отрицавший быт, вернул на сцену реальную вещь, не было непоследовательности. Угол зрения на вещи определялся заранее. Вещь не появлялась случайно. Ее место в общей картине решения пространства, ее взаимосвязь с актерами и другими предметами заранее конструировалась. Торшер, выезжавший в «Мандате» Н. Эрдмана (художник И. Шлепянов), изолированный от своего обычного интерьерного окружения, приобретал новый смысл. Однако воцарившийся на зашитой в фанеру сцене, он из детали, конкретизирующей место действия, превращался в экспонат. «Вещь приводится к сжатой формуле, упругой, как пружина, которая неожиданно и стремительно раскручивается во время действия»[[286]](#endnote-273). Мещанина била его оружием. «Художник расстреливает эти вещи и влюбленность в них, как мишени в каком-то фантастическом тире. Определенный пласт жизни на глазах превращался “в картонный и деревянный субстрат ее”»[[287]](#endnote-274). На «движущихся тротуарах», впервые примененных в этом спектакле, выезжали вещи-характеристики. Мейерхольд — мастер-эстампов, мастер-натюрмортов «Ревизора» заявлял о себе уже в «Мандате». Подачей «вещей», их отбором решалась сложнейшая задача соединения быта и гротеска, в конструкции не решаемая.

С каждым годом уделявший вещи все большее внимание, Мейерхольд в 1927 году в докладе о «Ревизоре», обращаясь к К. Петрову-Водкину сказал: «по-моему, каждая вещь начинает жить в своей динамике, да, вещь начинает жить так, как будто бы у этой вещи есть нервы, есть спинной хребет, есть как бы плоть и кровь. Вот это вовлечение вещи и актера во взаимоотношения с вещью — это намечается и здесь как новая проблема, которая, конечно, в экспериментальном плане все больше и больше разрабатывается»[[288]](#endnote-275).

Создавая оформление в виде монтажа реальных предметов на сцене, Мейерхольд и его художники конструктивизму не изменяли Отвернувшись от режиссера, теоретики ЛЕФа обнаружили непонимание сути театрального конструктивизма. Завершался переход от «вещественного оформления» к «вещному», от конструкции к более сложной форме театрального конструктивизма. Критерий же оставался единым — проверка актером и сценическим действием.

Не отвечающие этому критерию «Газ» и «Бунт машин» Ю. Анненкова, «Человек, который был Четвергом» А. Веснина, «Лисистрата» И. Рабиновича и др. зачисляются «по ведомству» театрального конструктивизма неправомочно.

Сценический конструктивизм возникал во взаимодействии декорации и спектакля, *на пересечении* задач театра и художника. Параллельность существования исключалась.

{124} «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам… Мы строим и они строят…»[[289]](#endnote-276), — говорил Мейерхольд. Как ни один другой советский режиссер, он чувствовал и понимал взаимосвязанность искусств. Сопоставление исканий режиссуры и изобразительного искусства, предпринятое в рамках этой статьи, не обнаруживает, наверное, и сотой доли тех сложнейших творческих контактов и аналогий художественных процессов, которыми богата реальность. Они ждут своего исследователя.

# **{126}** О. Н. СавицкаяПространство литературное и пространство сценографическое(на материале постановок по произведениям Ф. Достоевского 1970 – 1980‑х годов)

Предметом исследования в данной статье является вопрос интерпретаторской функции пространства, иными словами, взаимосвязь пространственного решения и литературного источника. Проблеме интерпретации и проблеме сценического пространства в последние годы уделялось значительное внимание. Но они рассматривались как две разные, независимые друг от друга области. Интерпретаторская функция пространства, отношения между драматическим конфликтом, композицией пьесы и пространственной композицией, пространственным конфликтом не становились предметом самостоятельного анализа. Что именно переводит сценограф на язык пространства — такова задача предлагаемой статьи.

На интерпретирующий характер пространственного решения указывает в своих сочинениях А. Михайлова[[290]](#endnote-277). Она же вводит понятие «художественного перевода» применительно как к спектаклю в целом, так и к сценографии. Об интерпретаторском характере работы художника, отнюдь не умаляющим его право на самовыражение, пишет М. Пожарская[[291]](#endnote-278). Но конкретное исследование данной проблемы — определение характера перевода как поэтического — предметом подробного изучения не становилось. Между тем, недооценка значения интерпретации для искусства сценографии лишает «наш критерий оценки… главного стержня. Ведь суть и смысл анализа в том, чтобы выяснить, как структура драматического… произведения соотносится со структурой пластического образа спектакля. Только в этом случае мы вступаем на почву конкретного анализа сценической композиции…»[[292]](#endnote-279)

В сценографии 1970 – 80‑х годов создавалась образно подвижная среда, адекватная внутреннему строю литературного произведения, то есть пространство метафорическое. Такого рода образность возникает при переводе одного вида искусств в другой вид, что предстает как общая закономерность. Например, В. Фаворский пишет: «Книга есть изображение пространственными средствами временного литературного произведения. […] Книга, таким образом, явится сложным комплексным произведением, где словесный образ становится и пространственным и где одно мировоззрение {127} понимается и выражается другим… […] Книга будет примером такого комплекса искусств, где зрительно-пространственное искусство изображает ту же тему, что и словесное, дает ее в различных материалах, […] привлечение различных материалов дает нам множество различных материальных метафор…»[[293]](#endnote-280)

В театральном искусстве также *происходит перевод* литературного произведения на иной язык. В результате рождается сценография — пластическая метафора.

Художник не иллюстрирует пьесу, а переводит драматический конфликт на язык пластики. Цепочку «пьеса — сценография — спектакль» необходимо рассматривать как систему отношений, а не сумму слагаемых. В разговоре о драматическом пространстве, о способах преобразования реального пространства в пространство спектакля нельзя членить процесс на стадии анализа сценографии, режиссерского пространства и т. д. и вырабатывать различные характеристики для их оценки, а необходимо говорить об отношениях, о характере связей между ними.

В чем состоит особенность этих отношений? — В их амбивалентности. Первичным для художника является литературный материал. Вне его понять и оценить сделанное трудно. Итак, пьеса — первична, сценография — вторична. Однако парадоксальность ситуации заключается в том, что сценография существует по своим пластическим законам, доминирующим при ее восприятии. Приведем конкретный пример. В основу экспозиции Всесоюзной выставки советских художников театра и кино 1979 года был положен принцип литературно-тематический, а не изобразительный: произведения группировались по разделам. «классика», «современная пьеса» и т. д. Экспозиция данной выставки была признана неудачной, смотреть работы художников было тяжело. Парадокс «зависимости-независимости» сценографии объясняется ее перекрестной природой и шире — двуединой природой театра как исполнительского и вместе с тем самостоятельного искусства[[294]](#endnote-281).

Особенности литературного материала оказывают существеннейшее влияние на композиционные принципы решения пространства. «Модель мира», «единый обобщенный образ», то есть господствующий подход в создании сценографии 70 – 80‑х годов сложился во многом благодаря необходимости обращаться к инсценировкам прозы.

В работе над литературным источником перед художником встают две задачи: во-первых, охарактеризовать конкретное место действия, воссоздать внешний облик интерьера или экстерьера, где происходят события; во-вторых, отразить особенности поэтики автора, найти зримый эквивалент внутреннему строю произведения. Если декорационное искусство ставило и решало преимущественно первую задачу, а вторая присутствовала лишь опосредованно, то сценография 70 – 80‑х годов стремится, прежде всего, к решению второй задачи, подчиняя ей вопросы воссоздания конкретного места действия. Художники почти всегда отказываются {128} от перемен мест действия и игнорируют ремарки. Предпочтение отдается выявлению внутренних образных связей. Общеизвестно значение «поэтических спектаклей» начала 60‑х годов для становления сценографических принципов. Опыт «поэтических постановок» художники в дальнейшем используют в работе над пьесами и инсценировками. Поэтическое мышление соединяется с практическими нуждами: при инсценировке прозы воссоздать все или хотя бы часть упомянутых мест действия попросту невозможно. Внутренняя потребность и практическая необходимость приводят к созданию на сцене «модели мира», целостного обобщенного образа — пластической метафоры внутреннего мира произведения. Художники больше не были «привязаны» к изображению конкретного места действия. Однако в этой ситуации справедливое суждение о том, что сценография вовсе не должна отражать внешний облик пространства, словно переносилось и на соотношение между пространством литературного произведения и сценографией. Но автономия сценографии есть мнимость, вне анализа ее связи с литературным источником понять закономерности композиционных решений невозможно. Что же именно привлекало, что «вычитывали» сценографы в литературном произведении и воплощали в своих работах? «Каждая великая пьеса заключает в себе свою собственную архитектуру»[[295]](#endnote-282), — считал Г. Крэг. Добавим, каждое подлинное произведение литературы также ею обладает. Когда художники, минуя внешние приметы, обратились к выявлению и строительству в сценическом пространстве «внутренней архитектуры», они, тем самым, получили доступ к трактовке, интерпретации, прочтению произведения и стали соавторами режиссера. Факт соавторства, отмеченный всеми, сегодня уже в доказательствах не нуждается.

Наиболее наглядно принципы соавторства проявились в работе над постановками прозы. Если раньше художник получал готовую пьесу, то теперь исходным являлся материал, который режиссер или инсценировщик превращает в сценарий, а художник параллельно ведет работу над макетом. Подобная практика, естественно, не исключавшая случаи работы над законченной пьесой, позволяла, во-первых, сделать более гибким процесс сотрудничества, во-вторых, давала художнику возможность «ставить автора». На вопрос, каковы особенности инсценировки «Отцов и детей» И. Тургенева (автор инсценировки А. Соколова), Китаев ответил: «Читаешь все равно Тургенева, образ ищешь в романе»[[296]](#endnote-283). Решения «Живи и помни» В. Распутина, «Дома» Ф. Абрамова Кочергин искал задолго до того, как была готова инсценировка. Так же начиналась работа над «Стариком» Трифонова: режиссер пишет инсценировку, художник ведет поиски изобразительного решения. «Инсценировки “Дома” я не читала, — говорит художник по костюмам И. Габай. — Только знала распределение ролей и подробно оговаривала каждый характер с режиссером»[[297]](#endnote-284). Инсценировка «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, принадлежащая режиссеру постановки В. Малыщицкому, исправлялась, менялась и выстраивалась по готовому {129} макету А. Орлова и О. Земцовой. «Любопытно, что оформление “Тихого Дона” М. Шолохова родилось раньше, чем сама инсценировка, — пишет Г. Товстоногов. — Были определены лишь самые принципы ее построения […] Сама же инсценировка компоновалась у готового макета, рождаясь вместе со спектаклем, формировалась почти непосредственно в условиях той пластической среды, которую создал Кочергин»[[298]](#endnote-285).

Сценограф и режиссер вместе и одновременно определяли пространственно-временные координаты спектакля, превращали заключеннную в литературном материале «архитектуру» в архитектуру сценическую. Материализовали свое видение автора, то есть активно интерпретировали произведение.

С этим связано и стремление ставить не отдельное произведение, а воссоздать целостный мир автора, «сквозь одну вещь» прочитать всего Достоевского или всего Гоголя. Эта тенденция, в свою очередь, привела к созданию пьес, включающих мотивы разных произведений одного и того же писателя. Таковы, например, «Высокий» М. Розовского или «Невский, всемогущий Невский» А. Поламишева. Не случайно, что их авторами были профессиональные режиссеры. Создание таких «целостных портретов» являлось одной из излюбленных театральных идей времени. И в соответствии с общими тенденциями сценографы 70‑х творили пространство Гоголя, Достоевского, Чехова.

Исходя из этих особенностей реального театрального процесса, целесообразно проследить: во-первых, каковы композиционные особенности решения пространства, являющиеся общими при постановках одного и того же автора; во-вторых, в чем заключаются отличия между созданными на общей литературной основе пространственными решениями, то есть отличия, обусловленные индивидуальными методами сценографов.

В качестве материала для анализа обратимся к постановкам Достоевского.

Чем обусловлен выбор именно этого автора? Театр 70‑х проявлял особо пристальное внимание к искусству Достоевского, Гоголя, Чехова. Воля к интерпретации, попытка материализовать внутренний мир произведения, наконец, необходимость найти сценический аналог не пьесе, а прозаическому произведению — вся эта типичная для сценографии тех лет проблематика сконцентрирована в темах «Достоевский и сценография», «Гоголь и сценография» особенно наглядно.

Изобразительная сторона постановок Достоевского до сих пор хоть сколько-нибудь подробно проанализирована не была. Это неудивительно, сложность темы — очевидна. Трудности перенесения на сцену произведений Достоевского хорошо известны. В сценографии они усугубляются тем, что художники имеют в своем распоряжении только материальные средства, они ограничены вещественным миром спектакля. В то время как у Достоевского «вещь не находится в центре… внимания, она может быть легко {130} оставлена повествователем ради более высоких сфер […] Достоевский не бежит предмета. Но это особым образом увиденные предметы. Они как бы освобождены от своих оболочек: мешающих общению — поверх барьеров — сути с сутью»[[299]](#endnote-286). В «Записных книжках» Достоевский объясняет: «Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений. Само собою, так как дело происходит не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же, чтобы и я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни; но предупреждаю, что сделаю это ровно настолько, насколько понадобится самою неотложною необходимостью»[[300]](#endnote-287). Именно в силу своей трудности тема «Достоевский и театр» наиболее показательна. Коль скоро сценографы ставили задачей воссоздание «внутренней архитектуры», то вряд ли найдется более благодарный материал для ее решения, чем лишенный «картинно-описательной» стороны Достоевский.

Для того, чтобы строить «внутреннюю архитектуру», ее необходимо ощутить, найти и выявить. Путь сценографии к Достоевскому шел через отказ от внешнего — к внутреннему. Одной из первых попыток стала сценография М. Китаева к «Униженным и оскорбленным». Она была создана в 1970 г. (реж. И. Секирин, постановка осуществлена лишь в 1979 г.), в разговоре с режиссером мелькнуло слово «свалка», в которую «свалены люди со своим добром, достоинством и грехами»[[301]](#endnote-288). Образ запомнился. Сначала Китаев предложил выстроить склад, на полках которого разместилась рухлядь всего мира вплоть до верстовых столбов. В следующем варианте содержимое кладовой оказалось выброшено в одну кучу. Фоном ей служила представительная петербургская колоннада. Но художник отказался от наглядного противопоставления, несшего черты социального плаката. В следующем варианте посреди сцены воздвигался грандиозный памятник нищете, целое здание хлама, обладавшее представительностью наизнанку. Предмет громоздился на предмет, шкаф подпирал диван, лесенка вела на шкаф. Старое кресло с продавленным сиденьем, чудом зацепившись, висело в воздухе, подобно вопросительному знаку. На сцене подробно воссоздавалась антитеза нормальному быту — нищета. Китаев словно одарил вещи человеческими эмоциями и биографией — вещи были унижены и оскорблены. Каждый предмет в отдельности уже потерял «человеческий облик», был не вещью, а полувещью, антивещью, но все вместе они обладали какой-то странной покоряющей значительностью. Состарившиеся рядом с хозяевами и выброшенные на помойку предметы наделялись всеми видами движения, обнаруживали новую, приобретенную на задворках жизни, энергию. Они могли расползаться, двигаться по сцене, каждый раз образуя нужный для действия объект.

Выделив и материализовав фразу режиссера о свалке человеческих свойств, Китаев передавал свое, пока еще первое ощущение от поэтики Достоевского, от особенностей его стиля. Д. Лихачев пишет, что «в мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных {131} ногах. Все они подпирают друг друга, громоздятся друг на друга, друг от друга зависят… Все явления как бы незавершены: незавершены идеи, незавершен рассказ, противоречивы сведения о событиях…, неясны детали и целое… Все находится в становлении, а потому не установлено и отнюдь не статично»[[302]](#endnote-289). Кажется, достаточно поменять в определении исследователя слово «факты» на слово «вещи», чтобы получить почти буквальное описание декорации Китаева к «Униженным и оскорбленным», с ее многословием и гиперболизмом деталей, с ее торопливой и неудержимой динамикой.

Как видно из хода работы, художник изначально стремился материализовать некое ощущение или образ и последовательно отказывался обозначать какие-либо места действия. Однако предложенная им пластическая метафора все-таки была достаточно внешней.

Известно, что сценография «Униженных и оскорбленных» вызвала неприятие А. Васильева, художника, создавшего в 1969 г. оформление «Петербургских сновидений» в постановке Ю. Завадского. Васильев и Китаев принадлежали разным декорационным лагерям: первый — более традиционному, второй — числился в новаторах. Но, думается, спор возник не из-за тех или иных приемов и методов, как казалось в ту пору. Спор носил более глубокий характер и касался прочтения Достоевского.

В «Петербургских сновидениях» Васильев решил сложнейшую задачу создания пространства Достоевского. В результате долгих поисков им было найдено «изолированное пространство для заселения его максимальным количеством людей» (А. Васильев). Двор-колодец, в пустых клетках которого обитали персонажи. Об остром, поистине новаторском решении Васильева написано много и подробно. Для нашего разговора интересно следующее: «Стремление к обобщенности, к раскрытию вневременной, всеобщей сути проблем и конфликтов романа… претворилось в зрительном образе спектакля. Здесь не было быта как некоего активного, до ужаса реального действующего лица трагедии, как провокатора кровавого бунта Раскольникова»[[303]](#endnote-290)… «Здесь не было быта…» — Васильеву, уже осознавшему выразительную силу пустых клеток конструкции, перенасыщенная вещами среда Китаева должна была казаться не просто внешним, а крайне поверхностным пониманием материала. Васильев нащупал «болевую точку», самую суть проблемы: влюбленному в быт, стремящемуся сохранить его живые приметы Китаеву путь к «внутренней архитектуре» Достоевского, казалось, был затруднен как ни одному из сценографов.

Тем не менее Китаев не думал сдаваться. Следующую попытку он делает в спектакле «Преступление и наказание», поставленном И. Владимировым (Ленинград, театр им. Ленсовета, 1971, реж. Л. Дьячков).

Художники спорят не словами, а формой. Работая над тем же романом, что и Васильев, как бы оказавшись на территории противника, {132} Китаев словно пробует понять и применить средства, которыми тот достиг победы. Выстроенный сценографом остов дома-муравейника является ничем иным, как клетками Васильевского двора-колодца, организованными, скомпонованными по принципу, предложенному самим Китаевым в «Униженных и оскорбленных». Пустая клетка — «единица оформления», найденная Васильевым, занимает теперь у Китаева место вещей и предметов. Уже не диваны, шкафы и лесенки, а клетки громоздятся «памятником нищете» и расползаются «как после взрыва».

В «Преступлении и наказании» Китаев словно оценил находки Васильева, но от позиции, найденной в «Униженных и оскорбленных», не отказался. Внимательный к проявлениям реальности художник был убежден, что у Достоевского быт предстает «действующим лицом» и «провокатором событий». Вопрос заключался не в том, что выбрать — «кризисный быт» или «кризисное пространство» — пустоту, а в их соотношении и взаимосвязи.

В «Преступлении и наказании» эта пропорция еще не найдена. Художник словно находится на полпути от внешнего к внутреннему, на полпути к Достоевскому.

Лишь в «Брате Алеше» (Рига, ТЮЗ им. Ленкома, реж. А. Шапиро, 1971) Китаеву удалось найти необходимый пространственный конфликт, искомое соотношение «кризисного быта» и «кризисного пространства мысли». Импульсом к сценографическому решению послужило следующее наблюдение: Достоевский воссоздает действительность подробно до тех пор, пока не вступает на почву «последних вопросов», лишь тогда пространство разительно меняет облик и очищается от внешнего. «Все в его мире живет на самой границе с противоположностью […] Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разъединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную “точку”»[[304]](#endnote-291). Именно противостояние отвлеченной области мысли и «мышастости заплеванных серых ступеней» (И. Анненский) было необходимо театру при постановке «Брата Алеши».

Тут-то художник и вспомнил о своем неосуществленном «Гамлете». Макет шекспировской трагедии представлял собой резко сужающийся вглубь тоннель, «растянутую» в пространстве подворотню, где стены были утыканы гвоздями. Пространство «Гамлета» было рубежным, «кризисным».

Китаев разрешил задачу с простотой, граничащей с наивностью: «Я взял за основу макет “Гамлета” и в конце сделал картинки быта». Экспрессивная пустота «Гамлета» и перегруженность бытом «Униженных и оскорбленных», синтезируясь, дали новое качество в «Брате Алеше». Подворотня с ровными, на этот раз лишенными гвоздей, стенами, резко сужаясь, уходила вглубь, упиралась в стену. Там в конце, как в распахнутом окне, вырастала сверхреальность, пугающая иллюзорностью действительность. То трещина пересекала закопченную стену, то повисала веревка с нищенским бельем, но сменяя «бытовые картинки», время от времени {133} появлялись фотографические фрагменты известного портрета Достоевского работы Перова — пристально глядящие глаза, напряженно сцепленные на коленях руки.

В «Брате Алеше» достигнуто соотношение «кризисного быта» и «кризисного пространства мысли». Это соотношение само по себе катастрофично: в нем нет баланса и равновесия, все сдвинуто, нарушено, вытолкнуто со своего места. Стремительно сокращающееся пустое пространство, в котором постоянно находятся герои, пришедшие из иной, стоящей за порогом, перенасыщенной бытом жизни.

Среди ровных стен каждое событие, движение и мысль выглядели укрупненно, получали иной масштаб и объем. Оформление Китаева требовало особой напряженности актерского существования, «служило камертоном и критерием, чтобы играть Достоевского… в таком оформлении необходима полная человеческая и художественная отдача»[[305]](#endnote-292) — писала Н. Крымова.

При общей благожелательной оценке спектакля большинство видевших его отмечали слабость актерского исполнения. Сценография Китаева «не прощала» игры вполнакала и приблизительности, более того — «не прощала» обычной игры. Она требовала сверхсил. Достигнутая художником степень конфликтности была недостижима для актеров. Стремительный пустой тоннель физически обязывал исполнителей к повышенному градусу внутренней активности. Он был отвлеченным «пространством мысли» и… поразительно напоминал реальные петербургские подворотни где-нибудь на Разъезжей, их голые давящие стены и кусочек двора-колодца, маячащий впереди.

В «Брате Алеше» Китаев нашел пространственную формулу, ставшую определяющей для постановок Достоевского в течение почти целого десятилетия. Речь идет не о повторении, либо о заимствовании, а о некоем типичном, характерном, общем для сценографии прочтении этого автора. В качестве примера рассмотрим два спектакля, поставленных около десяти лет спустя. Это «Преступление и наказание» (Московский театр на Таганке, 1979, реж. Ю. Любимов), сценография которого принадлежит Д. Боровскому, и «Братья Карамазовы» (Ленинград, Учебный театр, реж. А. Кацман, Л. Додин, 1982), оформленный Н. Билибиной. Различия между ними очевидны. Но в основу их сценографии положен пространственный конфликт, сходный с тем, что был найден Китаевым в «Брате Алеше».

В «Преступлении и наказании» Боровского «кризисный быт» и «кризисная пустота» разведены и противопоставлены друг другу. Сцена театра предстанет распахнутой и лишь тесный угол на авансцене будет отдан доведенному до густой концентрации быту. Здесь с протокольной точностью перечислялось содержимое комнаты процентщицы: выдвинутые ящики комода, отклеившиеся обои, антресоли, где поместились старый чемодан, перевязанная пыльной бечевкой стопка бумаг и, наконец, два трупа на полу. Диагональ {134} пустой сцены, как от удара, обрывалась этим избыточно загруженным углом-закоулком. Сценическое пространство было катастрофично: то ли густая материя, взорвавшись, очистила пустое пространство, то ли пустота обретала новое качество, «выпадая» перенасыщенным раствором быта. Их границу и рубеж художник подчеркнул тройным количеством дверей. Присущая Достоевскому конфликтность сознания словно требует, вызывает или создает себе конфликтное пространство. В его произведениях «верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получают значение “точки”, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимают решения, переступают запретную черту или гибнут»[[306]](#endnote-293). Именно это свойство уловлено и материализовано в сценографии Боровского. В спектакле дверь становилась действующим лицом: в нее бился Раскольников, находясь в комнате процентщицы, и, сорвавшись с петель, дверь выезжала на середину комнаты, становясь зримым знаком преступления. Другие вещи также принимали на себя отблески сознания героя и в этом качестве вступали в драматические отношения. Вещь не просто обыгрывалась, а, став материализованным наглядным аргументом, участвовала в той внутренней борьбе, что происходила в сознании героя. Противоречия духа буквально наделялись видом и обликом и, тем самым, обретали особую силу драматизма. Рубеж, разделивший «кризисное пространство» и «кризисный быт», рубеж, рассекший сознание героев, получал сценографическое — зримое и действенное выражение. В этой постановке мир вещей обладал большей конфликтностью, чем Раскольников — А. Трофимов, чуждый всяких сомнений, убежденно держащийся за топор. Вторым парадоксом являлось то, что спектакль «по Карякину» разыгрывался в «пространстве по Бахтину». Поистине, такое можно увидеть только в театре!

В отличие от «Преступления и наказания» сценография «Братьев Карамазовых» остротой сценографического решения не отличалась. Работа Н. Билибиной интересна иным: в ней использованы приемы и пространственные метафоры, вошедшие в культурный обиход театрального десятилетия, «то, без чего нельзя сыграть Достоевского». Это, так называемая, режиссерская сценография, когда постановщики определяют минимум средств, без которых не может осуществиться действие, а художник реализует заданное. Не случайно эскиз Билибиной, показанный в экспозиции «Итоги сезонов 1980/81 и 1981/82» не давал представления о спектакле. Сценография «Братьев Карамазовых», в отличие от «Брата Алеши» или «Преступления и наказания», была лишена индивидуального пластического решения и не переводилась в изображение.

Грандиозная задача — инсценировать роман, сохранив все его линии, требовала максимально обобщенного сценографического решения, подобного «чистому листу», на котором можно поместить любое количество знаков. Черная одежда сцены, выгородившая полукруг площадки, превращала ее в предельно обобщенное драматическое {135} пространство. Из глубины, оттуда, где помещался выход на арьерсцену, падал поток света. Усиленный верхними прожекторами, он образовывал мощный световой коридор, словно разрезавший надвое темноту пространства. Над площадкой нависали три черных полотнища, центральное из которых было подвижным. Его движение из глубины и в глубину сцены членило пространство на планы, а действие — на эпизоды. Опущенная на переднем плане полоса ткани создавала крупный план актерам. За поднятым занавесом обнаруживалась глубина — иной мир. Так строился эпизод разговора Ивана с чертом. Взметнулась черная полоса — и перед нами встала картина, зеркально обратная действительности: за столом, являвшимся продолжением стола, у которого сидел герой, симметрично Ивану сидел его гость. Стол удлинился, как во сне или в бреду. Иван и черт оказывались отражением друг друга.

Занавес строил действие и отношения героев. Когда-то занавес Боровского в «Гамлете» сравнивали с монтажными ножницами. В «Братьях Карамазовых» черное полотнище выполняло ту же функцию. В основу этой сценографии положена фактически одна глобальная метафора рубежа или порога. Ей служит и движение черного занавеса, и разрезавший темноту световой коридор (к досаде постановщиков даже пропорциями поразительно напоминавший «Брата Алешу» Китаева), и центральный выход на арьерсцену, то есть, все основные элементы оформления. Постановщики оперируют предельно обобщенными категориями: отношениями света и тьмы. Оставляют лишь то, что разделяет и соединяет одновременно — занавес, вход-выход[[307]](#endnote-294).

Степень лаконизма такова, что быт практически отсутствует. Остаются лишь его знаки: ширмы в квартире Снегиревых или стол в трактире. Требование предельной обобщенности не позволяет конкретизировать «кризисный быт». Идея рубежа для постановщиков важнее того, что он разделяет. Из всего накопленного за десять лет сценографией авторы берут самое существенное: приемы создания размежеванного, конфликтного пространства. Переклички с «Братом Алешей» Китаева и «Преступлением и наказанием» Боровского очевидны и закономерны. Не случайно и то, что дважды за десятилетие постановки произведений Достоевского «пересекаются» с постановками «Гамлета». Сначала Китаев использует прежний макет в «Брате Алеше». Потом занавес, подобный созданному Боровским, оказывается на своем месте в «Братьях Карамазовых».

В поисках «внутренней архитектуры» сценография пришла к предельно обобщенной образности, к рубежному пространству, являющемуся аналогом конфликтного душевного мира. И «“Гамлет”, разыгрывающийся на пороге двух миров» (Л. Выготский), и спектакли, основанные на крупных произведениях Достоевского, в последнем пределе обнаруживали внутреннюю близость[[308]](#endnote-295). Если задать вопрос: «Можно ли сыграть “Гамлета” в драматическом пространстве {136} “Братьев Карамазовых”», то ответ прозвучит кощунственно, но верно — «В этом пространстве “Гамлета” сыграть можно».

Постановка «Братьев Карамазовых», подводя итог, как бы закрывала движение сценографии в данном направлении. Художники осилили то, что казалось лежит за пределами их возможностей — создали пространственную модель внутреннего мира. Ею стала экспрессивная пустота. Дальше идти было некуда. «Пустее» пустоты, «кризиснее» превращенного в сплошной рубеж пространства предложить нечего. Решение проблемы было честным и исчерпывающим. Но еще за год до «Братьев Карамазовых» Л. Додин в содружестве с Э. Кочергиным поставил «Кроткую». Спектакль столь же традиционный, сколь и новаторский, опирающийся на прежний сценографический опыт и одновременно открывающий перспективу в будущее.

Э. Кочергину довелось работать над произведениями Достоевского дважды: в 1970 году он оформил «Село Степанчиково» и в 1981 году — «Кроткую». Оба спектакля находятся в русле поисков сценографии и в то же время многим отличаются от произведений других художников. И в той, и в другой постановке прочитываются метафоры, общие для всей сценографии: мотив колодца в «Селе Степанчикове» служит созданию «экспрессивной пустоты». В «Кроткой» арка подворотни и встающий за ней двор-колодец представляют собой рубежное, пограничное пространство. Однако если даже лучшие творения других художников найденной формулой пространственного конфликта исчерпывались, то произведения Кочергина в нее целиком не укладываются. Они отличаются трудно уловимым «чуть-чуть». Если усилия других сценографов были направлены на создание «пространства жизни идей», «идеологического пространства», то Кочергин предлагает пространство психологическое, пространство конкретных чувств. Меняются и отношения с исполнителями: сценография Боровского и Китаева предъявляет максимально высокие требования к актерам, сценография Кочергина не «требует», а помогает и провоцирует. Его оформление словно обладает единой с актерами «природой чувств», оно — психологично.

Однако психологизм был именно тем качеством, в котором не нуждалась постановка «Села Степанчикова» в ленинградском театре Комедии (реж. В. Голиков). Воссоздать исторический контекст, в котором рождалось произведение Достоевского, напомнить перипетии литературной и общественной жизни той поры — таковы были задачи этого неожиданного и нетрадиционного спектакля. В представление вводился новый персонаж Сноска, которому доверялась информация о фактах литературной жизни, комментарии по поводу событий и действующих лиц. Широкая и подчеркнуто отстраненная точка зрения превращала спектакль в суд над героями. Отчужденность взгляда не позволяла сочувствовать происходящему. Беспристрастность граничила с безучастностью.

{137} Сценография Кочергина добросовестно обслуживала спектакль-диспут. Высокие дощатые стены выгораживали пространство, подобное пересохшему колодцу. Когда сверху спускались ломкие сухие ветви деревьев, они лишь подчеркивали безжизненность обстановки. На сцене властвовала щемящая пустота. Те отрешенность и независимость от быта, к которым так долго стремился Китаев, были достигнуты Кочергиным сразу же.

Действенная сценография, как ей и положено, действовала: Фому выгоняли из поместья, буквально выбрасывая вон, и герой пролетал сквозь стену, пробивая в ней хорошо закомпонованную художником дыру.

Казалось, все в оформлении было логичным и функциональным. И все-таки лиризм Кочергина был неистребимым. Происходящее в Степанчикове выглядело «нелепым бредом, навеянным недобрым, сумасшедшим колдуном»[[309]](#endnote-296), — пишет Н. Рабинянц. Сон и бред — это не публицистический диспут. В музыке О. Каравайчука, в сценографии Кочергина слышалась какая-то иррациональная нота, нечто не переводимое на язык логики. Не чувство, а скорее сожаление об отсутствии чувств.

Словно в глубине пересохшего колодца звучало заблудившееся эхо: звук искажен и странен, и все-таки в нем слышатся тоска и память по человеческому. Пропорции сценического строения хранили память о живом. Пространство было щемяще пустым, но не бездушным. Не удостоившиеся сочувствия постановщиков персонажи жили в пространстве, которое о них сожалело.

Постановки «Села Степанчикова» и «Кроткой» разделены одиннадцатью годами. За это время художниками был накоплен значительный опыт работы над Достоевским. К концу десятилетия сама сценография становится иной. Менялся театр, менялись задачи художника в спектакле… Сценография «Кроткой» вошла в число крупнейших произведений Кочергина. Она представляет собой одну из наиболее интересных и оригинальных трактовок Достоевского. В плане развития сценографических принципов «Кроткая» не только подытоживает находки прошлых лет, но как бы открывает перспективу в будущее Каким же был спектакль, поставленный Л. Додиным на Малой сцене БДТ им. Горького?

Перед постановщиками стояла труднейшая задача реализовать на сцене структуру рассказа Достоевского, представляющего собой монолог героя, реализовать «именно круговое движение сознания, когда психологическая модель с самого начала замкнута, не предполагает выхода и поэтому изначально трагична»[[310]](#endnote-297). Для истории мужа, вспоминающего у тела жены-самоубийцы всю цепь отношений, необходимо было создать пространство души, где прошлое и настоящее существуют едино и одновременно. Свойственная искусству Достоевского насыщенность, когда «миг приравнивается к годам, десятилетиям, даже биллиону лет» (М. Бахтин), когда герой стремится осознать случившееся, «собрать все в одну точку», требовала от исполнителя главной роли О. Борисова {138} мгновенного переключения из одного времени в другое и способности к многостороннему, объемному взгляду на вещи. Одновременность существования прошлого и настоящего, цикличность, зеркальность сознания героя — все это нашло отражение в структуре сценографии. Решение художника было по-своему очень простым — он «собрал все в одну точку». Пространство души было организовано по образу и подобию города, от которого зависели образ жизни и образ мыслей героев. Интерьер — внутреннее пространство — строился по законам экстерьера — пространства внешнего. Авансцена была превращена в подворотню — низкую давящую арку, за которой высился двор-колодец — жилая комната и вместе с тем сцена на сцене. Архитектура сцены — портал и площадка приняли сразу узнаваемые формы петербургских строений. Узкий боковой коридор был подобен переходам проходных дворов. В углах комнаты не совпадали края разновысоких карнизов, как это бывает у строившихся впритык петербургских домов. На стене комнаты-колодца, словно собирая воедино силовые линии сценографического образа, помещалось зеркало-окно: выход вовне и одновременно отражение того, что внутри. В его темноте моросил снежок. В его пасмурную глубину шагнула, погибая, героиня, и тогда зеркало опрокинулось внутрь комнаты, нависло над распростершимся на столе телом самоубийцы.

Художник создал пространство души, организованное по законам разрушающего душу города. Петербург «опрокидывался в душу» и заставлял героев «вывернуть ее наизнанку». Только в таком пространстве могли обитать люди, чье оскорбленное самолюбие оборачивалось саморазрушением, собственное уничижение приводило к уничтожению самых близких и дорогих, разрыв связей с другими — к внутреннему распаду.

Если в постановках других художников искалась пространственная формула конфликтного, рубежного сознания, то сценография «Кроткой» представляет собой пространственную метафору замкнутого сознания — порочный круг взаимоотражений.

В спектакле герой О. Борисова в полный голос мог обратиться лишь к самому себе — героиня, Она, была видима, но молчалива и неслышна, служанка Лукерья являлась каким-то сфинксом, загадка которого в том, что загадки и нет. В ее облике виделось что-то грозное, дремучее и непостижимое. Характеры только чудились, угадывались, мерещились. Понять их, пробиться к ним герою мешала броня рождающего одиночество эгоцентризма. В себе — как в клетке, как на дне колодца: в пространстве, являющемся отражением замкнутого сознания.

В чем же сходство и отличие «Кроткой» Кочергина от других постановок Достоевского? Оформление этого спектакля есть пластическая метафора внутреннего мира произведения. Так же, как и в других постановках, в нем выявлена «внутренняя архитектура» рассказа. Тем самым «Кроткая» принадлежит направлению, в котором развивалась сценография в течение более чем десяти лет. {139} Однако сыграть «Гамлета» в этом пространстве нельзя. Место действия «Кроткой» — душа и в то же время достаточно конкретизированное жилище.

Однако представление о том, что в «Кроткой» обозначено только место действия, неверно. Лишь поддавшись первому — и поверхностному впечатлению, Г. Николаева могла озаглавить статью о спектакле — «И вновь на сцене павильон» (ДИ СССР, 1983, № 10). Павильон предполагает наличие одного места действия. В сценографии «Кроткой» их несколько: ломбард, церковь, наконец, Город… Материальный мир спектакля не является подробным изображением комнаты или квартиры. Здесь вещи — лишь свидетельства мира внутреннего.

Отличающая спектакль особая мера соотнесенности частного и общего, внешнего и внутреннего объясняется во-первых, особенностями материала — в основу положен рассказ, а не крупный роман; во-вторых, индивидуальностью сценографа — мастера психологической декорации. Конкретность «Кроткой» психологическая, а не бытовая. Кочергину чрезвычайно близко видение Достоевского, у которого «вещи… разнородны, разнокалиберны и разнокачественны; объединены они одним — субъективным мироощущением рассказчика…»[[311]](#endnote-298)

Как мы видим, созданные разными художниками постановки по произведениям Достоевского обладают рядом общих черт. Их общность продиктована, в первую очередь, характером материала, его «внутренней архитектурой». В основе внешне не сходных решений обнаруживается то общее, что продиктовано структурой и содержанием литературного произведения, поэтикой того или иного автора. Рубежное, разграниченное пространство мы находим в постановках Достоевского, а не Чехова. Размытая трепетная среда создается для пьес Чехова, а не произведений Гоголя.

Если направление поиска являлось единым для всех сценографов, то определенный тип пространственного решения зависел преимущественно от индивидуальности «переводчика», от творческого метода каждого из художников. Следует сказать, что оригинальность трактовки, неповторимость решения являются не надстройкой и не декоративным излишеством, украшающим верно интерпретированную пьесу. «Обязанность следования за автором» и «право свободного творчества» соотносятся по иным законам. Чем более личностно прожит художником материал, чем индивидуальней трактовка, тем глубже и вернее по отношению к интерпретированному автору оказывается творение сценографа. Заостряя мысль, можно сказать, что, чем меньше внешнего сходства между «Братом Алешей» Китаева и «Преступлением и наказанием» Боровского, тем больше глубинных связей между ними можно обнаружить. Именно благодаря оригинальности и остроте мышления постановщикам удавалось выявить общий пространственный конфликт, являющийся отражением проблематики и поэтики произведений Достоевского.

# **{141}** Н. А. ТаршисАэды XX века и театр

Окуджаве можно — так бить в одну точку: «… Судьбою. О судьбе.»; в его случае это не злоупотребление, а норма. Театру хочется сегодня того же, он ищет возможность скрестить на подмостках «судьбу человеческую, судьбу народную»; он испытывает потребность в художественном синтезе недавних исторических вех. И он берет явление завершенное — материк Галича, Окуджавы, Высоцкого[[312]](#footnote-16) — и создает особый жанр спектаклей, начиненных песнями и стремящихся при этом к драматическому единству судеб, человеческой и народной.

Речь идет о целом большом клине нашей театральной жизни. Кто-то тщетно ждет новой пьесы, актуальной и недешевой (но может ли театр ждать?), кто-то припадает к большой литературе двадцатых — тридцатых годов, чья обретенная доступность обманчива, требует редкой сегодня культуры. И есть другой путь, он нащупывается в современных спектаклях, в которых драма, музыка и поэзия пересекаются, вступают в творческий контакт. Герои этих спектаклей — аэды нашего времени[[313]](#footnote-17), у каждого из них свое родство с поэтической культурой XX века и свои выходы в фольклорную стихию. Они — аэды, их песни, по определению Д. Д. Шостаковича, «родились вместе с музыкой», непредставимы с другими мелодиями[[314]](#endnote-299); это лиро-эпическое начало взаимодействует на сцене с драматизмом их судеб и их сюжетов.

И Александр Галич, и Владимир Высоцкий в очень разной степени, но оба в свое время выступали в переполненных залах, представляя театр своих «лирических героев», театр своих тем. И однако только теперь, сами становясь героями театра, они дают жизнь целостным драматическим построениям с искомой подлинностью исторического чувства.

Особое художественное качество этих жанровых образований сегодня хорошо видно при сравнении с их предшественниками, например, с театральными явлениями шестидесятых годов, о чем еще пойдет речь; впрочем, сегодня обнаруживают актуальность самые неожиданные исторические параллели.

{142} В 1910‑е годы одна из тенденций времени состояла в невероятной притягательности эстрадного, именно музыкального восприятия поэзии. Не случаен грандиозный успех Игоря Северянина в его поэзо-концертах, с попыткой превратить стихи в звучащую реальную музыку — при помощи изощренной ритмики, настойчивых аллитераций, сверхнапевной декламации. Взращенный той же эпохой Александр Вертинский — явление, неожиданно открытое настоящему времени. Феномен Александра Вертинского обнаруживает родственность нашему сюжету «об аэдах». Никак не случайно Ф. И. Шаляпин назвал его «сказителем»… Вертинский (спектакли о нем) хорошо вписывается в пространный архипелаг современных спектаклей, построенных на творчестве и судьбе Высоцкого и Галича. Кстати, А. Галич в пятидесятые годы был знаком с А. Вертинским и оставил воспоминания о нем[[315]](#endnote-300). Более того, он посвятил памяти Александра Николаевича Вертинского «Салонный романс» с отнюдь не салонным содержанием, где видна мера постижения Галичем — Вертинского, дано прямое указание на связь поющего поэта и его эпохи:

«Но век не вмешаться не может,
 А норов у века крутой»[[316]](#endnote-301).

Вертинский, как хорошо сейчас видно (увы, не видно: слышно), оказывается серьезным явлением культуры XX века. Та «квинтэссенция артистизма» (К. Рудницкий), которую представляли его выступления, обнаруживает сегодня глубокую содержательность. Острая выразительность, виртуозный лаконизм пластических, интонационных характеристик[[317]](#footnote-18) выдают в Вертинском крупного актера, художника XX века, сумевшего найти емкие художественные формулы для своего времени, для человека своей эпохи. Сама завершенность, совершенство его мастерства, иронично-отстраненного и порывисто-лиричного в одно и то же время красноречиво говорят о теме его искусства. Человек, герой его ариеток, песен и романсов, сжимается в щемяще маленький, одинокий силуэт, стремительно удаляющийся, как это бывает в кино, от крупного к общему плану. «Маленькая балерина» — один из множества шедевров Вертинского; он пел песенку от лица маленькой артистки, молниеносным движением артистических («поющих») рук изобразив «бальные оборки» ее бедного костюма. Одновременно, свидетельствует очевидец[[318]](#footnote-19), это были крылья мотылька, мотылька над бездной — маленький человек у исторической громады XX века…

{143} Ясно, что в сегодняшней волне спектаклей про аэдов XX века обращение к Вертинскому тоже обещает возведение спектакля не только в музыкальную, но и историческую степень.

Внешней стилизацией тут не обойтись. Сам материал требует конструктивной дистанции, исторического осмысления. Эту тенденцию подтверждает и новейший спектакль, поставленный к столетию Вертинского (21 марта 1989 года): «Мираж, или Дорога русского Пьеро» в Театре-студии Артцентр. А. Вертинская исполняет роль своего отца в этой «сценической фантазии», сочиненной ею совместно с М. Мокеевым. Краткие диалоги, миниатюрные пантомимы под фонограмму архивных записей, составленные в семичастный сюжет, соответствующий семи жизненным маршрутам художника-пилигрима, не сводятся к биографическому жанру и не исчерпываются стильной иллюстративностью. Камерность представления, посвященного дочерью — отцу, в данном случае не исключила отчетливо проведенной темы судьбы художника в истории.

Три года назад актриса Татьяна Кабанова, взявшись сочинить и играть спектакль «Памяти Александра Вертинского» в маленьком ленинградском театрике «Приют комедианта», сделала первый шаг навстречу его реальному сопряжению с нашим временем. Существен тут сознательный ход к образу: не внешнее приближение и не жесткое отчуждение современным исполнительским обликом, — а именно попытка встречи эпох.

Т. Кабанова — драматическая актриса. Она играла в Молодежном театре, в постановке Е. Падве «Звучала музыка в саду» (кстати, этот спектакль, основанный на приметах массовой культуры начала века, никаких видимых целей, кроме мемориальных, не преследовал). Песни Вертинского воспроизведены в спектакле «Приюта комедианта» не в мемориальных целях. От этого гарантирует и аккомпаниатор: аранжировка известных песен далека от первоисточника. Цель спектакля генерализована во вступительном слове режиссера Ю. Стоянова, поддержана выразительным графическим портретом Вертинского на портале сцены. Театр хочет показать, если можно так выразиться, чертеж эпохи в судьбе и творчестве артиста.

Спектакль не эксплуатирует легенду Вертинского. Со строгой мерой деталей актриса отсылает зрителя к миру салонов, или к атмосфере кабаре — оттеняя этими штрихами тему большого художника, существенности его восприятия современного мира. Актриса не претендует на беспредельный артистизм своего героя, ни на его пленительную музыкальность, что в какой-то мере имеет место в спектакле Анастасии Вертинской. Она с тактом дает его графический портрет, острыми штрихами определяет представление о драме эпохи, запечатленной артистом. Музыкальная канва постановки обязана песням Вертинского, но она по-новому осмыслена — последовательность песен, их акцентировка, мера отчуждения этого материала современной актрисой дает свежее, значимое сопряжение его с нашим днем и новым зрителем.

{144} Это и есть примета новой волны спектаклей «по песням». Ведь вообще говоря, в разные театральные времена могли появляться спектакли о поэтах, музыкантах, менестрелях разных эпох и народов. Сегодня доминантой становится остро проживаемая историческая ситуация, синтез судьбы героя и запечатленной в его творчестве народной судьбы. Скажем, в старом репертуарном бестселлере об Эдит Пиаф этой темы не было. Увы, нет ее и в современных музыкальных представлениях, посвященных судьбе Элвиса Пресли: мюзикл «Король рок‑н‑ролла» представляет собой венок рок‑н‑роллов на нравоучительной биографической канве, более явственной в советской версии у М. Леонидова, и менее назойливой — в английском спектакле «Парень, который осмелился на рок» (пост. Б. Уайта, гастроли 1990). В сегодняшней художественной ситуации подобный подход воспринимается как анахронизм.

В 1960‑е годы, в пору расцвета документальной драматургии, биографический мотив в подобных обращениях театра был определяющим. Вторая часть единой сегодняшней — пушкинской! — формулы (судьба человеческая, судьба народная) воплощалась в спектаклях другого рода, также музыкальных. Тогда появилось много спектаклей по песням и стихам: «Павшие и живые» в постановке Юрия Любимова — классический пример. Здесь была тема эстафеты поколений, преемственности общего дела. Новое поколение присягало предыдущему, военному поколению в своей гражданственности. Коллективный, хоровой герой Театра на Таганке осознавал свою связь с предыдущим этапом духовной жизни общества[[319]](#footnote-20).

В Ленинграде в середине 1960‑х годов возник и не случайно стал исключительно популярным спектакль «Зримая песня». Это был дипломный спектакль мастерской Г. А. Товстоногова в ЛГИТМиК (режиссеры Е. Падве, В. Воробьев); затем спектакль вошел в репертуар Театра имени Ленинского комсомола. Песенные миниатюры инсценировались, драматизировались. При этом спектакль представлял собой не что иное как лирический монолог поколения. Молодое поколение, только-только вступающее в артистическую жизнь, обращалось к публике со своим манифестом: в яркой и острой, плакатно очерченной форме (большое значение имела в спектакле пантомима) выступало демократическое, песенное слово о своем времени.

Совсем иной этап — в спектакле 1981 года «Ах, эти звезды!», также дипломной работе выпускников ЛГИТМиК (руководители А. Кацман, Л. Додин, А. Андреев). Этот спектакль выпускного курса актеров драмы, собиравший тысячи зрителей в огромных {145} залах, вовсе не принадлежал к числу чисто эстрадных программ. Его концертность не исключала явного драматического элемента[[320]](#footnote-21). Это было во многом детище драматического театра со своим сквозным, развивающимся от «номера» к «номеру» сюжетом. Смысл «Звезд» не сводим к сумме «номеров», здесь объективно возникала тема духовных связей молодого поколения с окружавшей, воспитавшей его музыкальной культурой, причем связей сложных.

Длинная цепь музыкально-сценических портретов героев эстрады и джаза — от Луи Армстронга до Аллы Пугачевой — это развивавшееся на превосходно освоенном, близком самим артистам языке массовой молодежной аудитории драматическое построение. Узнаваемость популярных масок, представленных со сцены, в данном случае — не самоцель; принцип пародии использовался разнообразно, в богатом спектре от карикатуры и эпиграммы до патетической солидарности с героем, приобщения к нему. В финальном монологе Леонида Утесова (Н. Павлов) полный голос обретала сквозная тема спектакля, его драматическая струна. Старый мастер советской эстрады и строго-любовно представляющий его молодой актер составляют живое единство, подготовленное всем предыдущим развитием спектакля.

Маски персонажей складывались в динамичную картину взаимоотношений «звезд» и музыки, музыки и жизни, современного поколения и «звезд». Ироническое отчуждение, сопереживание, перевоплощение, выбор — эти категории составляли реальность спектакля. Можно видеть, что открытая демократическая, притом театрально приподнятая, речь от имени целого поколения, предпринятая в «Зримой песне», сменилась здесь сценическим диалогом разных эпох, перекличкой разных стран, разных стилей. Этот диалог к тому же усложнился «пародией» — принципом, благодаря которому весь пестрый материал спектакля отчуждается и одновременно «осваивается».

Тот, давний спектакль был лиричен, молодые артисты говорили в нем «от первого лица», драматические миниатюры соединялись в единую лирическую цепь. В новом спектакле, построенном как диалог поколения с историческими и современными масками эстрадных звезд, — лирика возникала как духовный итог этого диалога. Путь от «звезды» к «звезде», от кумира к кумиру лишь по видимости совпадал с привычным и приятным досугом современного меломана, — на деле это драматический путь к живой душе, внятно пробивающейся сквозь ритмы современности.

Драматическое достоинство «Звезд» особенно видно в сравнении, например, со спектаклем Театра-Студии на Юго-Западе «Театр Аллы Пугачевой» (режиссер А. Белякович). Здесь имеет {146} место претендующая на дружескую пародию средняя копия примадонны нашей эстрады, еще один тираж «звезды» — небогатый в художественном отношении случай.

Музыка, занимая значительное место в жизни современного человека, приходит на сцену, также претендуя на важные, непредвиденные ранее роли, — и действительно многое может определять в современном драматическом театре. Если в момент своего появления «Ах, эти звезды» воспринимались как случай особый, своего рода характерное исключение на драматической сцене, то затем именно песня настойчиво стала претендовать на особую роль в спектакле.

Может быть, кроме всего прочего, ситуация приближающегося конца столетия (не говоря уже о тысячелетии) как-то обуславливает интерес к синтезу истории и человеческой судьбы на музыкальной основе. В театре и кинематографе текущего десятилетия музыка то и дело определяет тему, сюжет, материал вещи. Заявляет о себе и наиболее художественно богатый вариант такой тенденции, когда музыкальный элемент представления (или ленты) исторически насыщен, и заложенный в нем драматизм одушевляет действие, развит в нем. Стоит вспомнить фильм «Бал» по пьесе Ж.‑К. Поншена (режиссер Э. Скола), в котором будничный дансинг и движение новейшей европейской истории переплетаются в сложном действии, порой принимающем оттенок народной мистерии. Настоящей высоты мистерии, пожалуй, «Бал» не достигает — потому, что сюжет целого тут не трагичен, катарсис не предполагается в самом замысле. Танцующие люди на балу истории, на разных ее витках — одни и те же; постоянство, окончательность масок превращает сами эти витки истории — в замкнутое кольцо мифа… Известна аргентинская постановка драматического театра под названием «Танго», где жизнь танца сплетена с историей общества. История словно кодируется в подобных спектаклях в звук и ритм.

(Известный цикл телефильмов В. Виноградова — «Я помню чудное мгновенье», «Я возвращаю ваш портрет» и «Мои современники» отчетливо выражает указанную плодотворную тенденцию и достигает настоящей глубины. В фильме «Я возвращаю ваш портрет» через артистичных стариков, ветеранов нашей эстрады, через их общение между собой и с Андреем Мироновым поет историческое время, человечески конкретное, одушевленное — и неумолимое. Музыкальные слагаемые фильма, шлягеры прошедших десятилетий, вполне незатейливы; в целом же получается объемное, исторически значимое содержание. Содержательные пласты обогащаются уже в процессе восприятия фильма, зритель — не нейтральная величина в данном случае. Безвременный «уход» к старикам ведущего, Андрея Миронова, внес в содержание фильма еще один смысловой слой).

Спектакль московского Театра у Никитских ворот «Песни нашего двора» глубоко показателен для современной художественной {147} ситуации. Маленький ансамбль уличных музыкантов поет лагерный фольклор, русские и еврейские народные песни. Это именно явление драматического искусства. Корифейка крошечного хора Мария Иткина создает трагический образ современной народной души, наделяя ее библейски мощным голосом и темпераментом. Катарсис возникает в результате высвобождения этой души в пении, стихийного слияния в ней разнородных духовных потоков. Классика (ария из «Кармен» и, главное, тема второй части из Седьмой симфонии Бетховена) является сюда, в стихию «песен нашего двора» закономерно. Величавая классика и расходившаяся песенная стихия протягивают тут друг другу руки. Спектакль возводит эстетику «двора» к «высокому стилю». Тема стихийности, трагическая экспрессия, счастье духовного высвобождения составляют художественное содержание спектакля, осуществленного со строгим вкусом. Название спектакля программно парадоксально. «Наш двор» это и «весь мир», пространство разомкнуто ветрам эпохи. Песни, создающие ауру исторической жизни, узнаваемые как родной, близкий пейзаж — сами проникнуты ветрами истории — оттого так мощно, как труба Иерихонская, звучит голос певицы.

Синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе — современное достижение «музыки спектакля» — того феномена, что зародился вместе с веком режиссуры. Единство зала и сцены таллиннского Молодежного театра во время спектакля «Зов белой дороги» (1986), посвященного судьбе эстонского композитора Раймонда Вальгре, по-видимому, останется существенной вехой истории эстонского театра. Мелодичные, элегические песни и вальсы Вальгре, давно бытующие и признанные в народе, щемяще соотнесены с трагизмом судьбы музыканта (реж. К. Кильвет). С. Луйк — актер уникального амплуа, его без натяжки можно представить Поэтом в «Незнакомке» А. Блока. Одухотворенность, приятие жизни и горькое предчувствие судьбы составляют образ музыканта, прошедшего все трагические перипетии эстонской истории середины нашего века.

Сопряжение такого образа с жесткими кадрами кинохроники драматично, причем сама выгорающая, дрожащая, иссеченная «дождем» старая кинолента одухотворяется в контексте действия. Музыка Вальгре, первой ласточки эстонской эстрады, теряет бытовую основу, возводится в историческую степень. Судьба музыканта вбирает в себя судьбы сидящих в зале людей. Воздействие спектакля обязано высокому градусу общественного самосознания аудитории, но столь же верно и то, что музыка спектакля оказалась здесь на высоте своего назначения.

Аргентинцы ставят драматические представления по танго, эстонцы — по вальсам Вальгре, это понятно. Но вот «Свободный театр» из Стокгольма привозит нам (сентябрь 1988 года) «Песни Высоцкого», и этот спектакль (режиссер Стефан Бем) убеждает в художественном праве шведов, в серьезности намерений, он {148} волнует русского зрителя. В краковском театре «Багатэля», в свою очередь, поставили спектакль «Высоцкий — со смертью на “ты”». В нем ведущей темой становится современный исторический слом, противостояние подлинной глубокой всеобщей памяти о человеке-легенде — ширящейся конъюнктурной торговле этой легендой.

По-видимому, современный театр переживает общий исторический момент, стремится уловить, запечатлеть неразрывность «жизни и судьбы», возникающей при обращении к творчеству современного аэда. Объектом эстетического познания становится случай Высоцкого, случай Галича. Театрализация жизни осуществляется здесь через постижение судьбы всеобщей. То, что воспринималось когда-то как вызов, обернулось последовательной верностью этой судьбе. Подав эпохе свой голос с гитарой в руках, они выразили крупную, общую нашу судьбу[[321]](#footnote-22). Не однажды настаивая: то, что они — Галич, Высоцкий, он сам, Окуджава, делают, суть не песни, а способ исполнения стихов под аккомпанемент (а впервые это определение дал Павел Антокольский), Окуджава, как представляется, верно подчеркивает аэдический смысл этого «устного творчества». «Я просто услышал, я добавляю каплю какую-то к тому, что уже есть…» «Что-то среднее меж песней и судьбою», — так еще он поет об этом. Театр не может пропустить шанс воплотить эту, используя блоковскую формулу, «песню судьбы». Тут, в этих постановках, посвященных одному-единственному реальному лицу, решается задача объективно более крупная, чем известная по предыдущему этапу речь от лица поколения. Если драматургия еще не подошла к этой задаче — дать синтез судьбы эпохи, то здесь она, у аэдов новейшего времени, как на ладони. Глубоко симптоматично, кстати сказать, что Людмила Петрушевская, наиболее существенный современный автор в советском театре, дает объединяющее название сборнику своих пьес — «Песни XX века». От «Уроков музыки» до «Московского хора» ее драматургия имеет эту неявную и не боящуюся напряженных диссонансов музыкальную доминанту.

Лирика и социальный заряд неразложимы в творчестве Александра Галича. Можно сказать так, что историзм входит в поэтическую систему Галича, и этот неотъемлемый историзм переживается им остро лирически, окрашен горькой иронией. По-видимому, полноценное раскрытие этого феномена в театре еще впереди, несмотря на многие сценические подступы к Галичу. (При этом мы не берем случай крайний, вроде мероприятия под названием «А. Галич. Песни и судьба» на упоминавшейся площадке «Приюта комедианта»: рассчитанное на два вечера слушание {149} магнитофонной записи перемежалось прозаической лекцией о жизненном пути поэта).

М. Левитин в московском театре «Эрмитаж» поставил спектакль «Галич (Истории для друзей)», отсекая от песен музыку — сознательно и решительно. Редкие вкрапления фонограммы авторского исполнения только подчеркивают отчуждение от него инсценированных эпизодов. Режиссер ставит «театр Галича», переводит музыку на язык драмы — а не осваивает ее как таковую. В результате усеченным предстает именно театр Галича. «Режиссер взял вместо пьесы 18 известных песен Александра Галича. Он нашел в них конфликт, характеры и блестящие диалоги. Он доказал, что песни эти — настоящие маленькие пьесы, написаны по законам драматургии, содержат развитие действия, открытие персонажа и боль времени»[[322]](#endnote-302).

Суть, однако, в том, что музыка могла бы только усилить эффект «театра». «Боль времени» ведь ощущаешь физически, слушая самого певца, она заключена в интонационном строе песен. Театр Галича — это и театр его горькой непрерывной мысли, объявшей все сюжеты и выходящей за их рамки. Как писал Ю. Ким: «И что за парадокс: в его песнях очень много театра, может быть, даже больше, чем в пьесах! Конечно, больше — потому что театр трагический. Даже когда сбивается на фарс»[[323]](#endnote-303). Конечно, музыка Галича — особая музыка, отрешенная от самодовлеющих качеств этого искусства: голос правды о времени. Этот голос должен быть услышан, и он не может оставаться ни прозой, ни поэзией; это особая устная музыка, для нее и призван аэд, со своим «человеческим» голосом. Сам Галич говорил об этом так: «Я пишу свои стихи, которые только притворяются песнями, а я только притворяюсь, что я их пою. Почему же вдруг человек уже немолодой, не умея толком аккомпанировать себе на гитаре, вдруг все-таки рискнул и стал этим заниматься. Наверное, потому, что всем нам — и там и здесь — слишком долго врали хорошо поставленными голосами. Пришла пора говорить правду, если у тебя нету певческого голоса, то есть человеческий, гражданский голос, и, может быть, это иногда важнее, чем обладать бельканто…»[[324]](#endnote-304).

Правда, о которой говорит Александр Галич, рождается в сердце поэта, и в известном ему историческом опыте, и такою приходит к слушателям. Варлам Шаламов говорит об этой ситуации жестко: «Искусство лишено права на проповедь»[[325]](#endnote-305). Окуджава еще порой проповедует, и поколение за поколением слушает его, — но и угол, отгороженный им для проповеди добра, очерчен им словно бы в воздухе, не на земле. Впрочем, «эти чуть ли не эфемерные словесно-музыкальные постройки на самом-то деле стоят нерушимо», тут «накрепко… связаны между собой обыденное с идеальным»[[326]](#endnote-306). Так или иначе, значимость Галича и Высоцкого — в первичности их социального пафоса и в «последней прямоте», с какой они обращаются к нам. В музыкальном смысле их пение рождено взрывным стыком песен сияющего советского «бельканто» {150} (феномен Дунаевского) и лагерного фольклора. В их голосах может быть и надсада, такая это музыка[[327]](#footnote-23). «В спектакле “Галич” прямых соотнесений сценического решения с судьбой поэта практически нет», — констатирует один из рецензентов[[328]](#endnote-307). Нет, увы, и косвенных. Самого Галича нет в «Историях для друзей», и нет трагической темы судьбы, потому что ушла его музыка (неотъемлемая, как мы помним!). Остался его острый взгляд на российское подспудное, неофициальное житье-бытье.

Другим путем, объявленным уже в его имени, идет Московский Музыкальный Театр-студия «Третье направление» (режиссер С. Кудряшов). Этот коллектив, существующий при Союзе композиторов РСФСР, целенаправленно ставит спектакли о певцах. Первой постановкой был спектакль по песням Юлия Кима. Вторая — об Александре Галиче: «Когда я вернусь…». Молодые, очень молодые артисты с отличными голосами увлеченно, порой — весьма ярко, играют отдельные песни Галича. Сквозной идеей спектакля оказывается разведение исполнителей на полюса, один из которых — человек в черном кителе, черная сила, сталинист, палач. На другом полюсе — хор остальных: «черному кителю» противостоят молодой человек интеллигентного вида (alter ego Галича), «ангельский голос» (действительно!), «простые» герои его песен…

Спору нет, Галич резко отдавал палачам — палачово, во всяком случае, все называл своими именами. Зал хорошо принимает спектакль, который «взывает к гражданским чувствам зрителя»[[329]](#endnote-308). Все же эта механистичная концепция уходит к предыдущему этапу — к «Зримой песне», «Павшим и живым». Спектакль неглубок, не достает до своего героя. Права Н. Исмаилова, когда говорит о «жанровом феномене песен Галича»: «… это гражданская лирика, но не открытая, а восстающая из недр драмы»[[330]](#endnote-309). Думается в этой связи, что «некая современная опера», возникающая, по наблюдению М. Швыдкого, на сцене «Третьего направления» как альтернатива «“концертной композиции”, состоящей из отдельных номеров»[[331]](#endnote-310), — вовсе не единственный и не оптимальный в данном случае вариант. Историческая горькая умудренность Галича-художника, его едкий, горестный лиризм, к сожалению, незаметны в концепции спектакля. Между тем Александра Галича определяло острое самосознание художника, и не случайно он создал целый цикл о трагедийных судьбах Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Хармса, Зощенко, ставших героями его «Литераторских мостков».

По-видимому, в едином потоке современных постановок разнообразие индивидуальных решений общей проблемы «певец и время» неисчерпаемо. Ю. Ким сочинил по собственным песням пьесу «Московские кухни», в которой возникает подлинный конфликт: {151} братство в песне сталкивается с ренегатством в жизни; конфликт, конечно, находит разрешение опять-таки в песне. К. Датешидзе, ставя эту пьесу в ленинградских «Творческих мастерских» (ВОТМ), нашел прекрасный ход, сделав массовку тесных «московских кухонь» пластичным хоровым субъектом спектакля, обобщенным, как то предполагает продуманная музыкальная организация всего действия. К сожалению, этот замысел ломается, когда верх одерживает банальная иллюстрация социально заряженной песни: мы видим гэбэшников, диссидентов в их жестко закрепленных функциях — внутренний драматизм «хора» исчезает, теряет актуальность в действии и сама идея «хора». Происходит тот же просчет, что и в постановке «Третьего направления».

… Высоцкий, когда его не стало, пришел в наши театры (и не только в наши, как было сказано выше) долгожданным героем своего времени. Лучше было бы сказать — героем-временем. В Ленинграде в Народном театре «Перекресток» в постановке В. Фильштинского несколько лет существовал спектакль «Карнавал Высоцкого», где коллективный герой — актерская молодежь — водит пестрые, многозвучные хороводы масок народной жизни, героев Высоцкого. Спектаклей о Высоцком создается множество, повсеместно, это действительная потребность театра.

Первое же и одновременно самое крупное явление в описываемом современном феномене театральной жизни — спектакль Театра на Таганке «Владимир Высоцкий». Юрий Любимов поставил его в первую годовщину смерти актера — абсолютно точно и глубоко ощутив значительность театрального посвящения аэду. Столь же оперативно спектакль был запрещен, и лишь теперь получил новую жизнь.

В новейшем репертуаре Таганки с «Владимиром Высоцким», как дальнее лирическое эхо, корреспондирует постановка Любимова «Дочь, отец и гитарист» — камерный спектакль для троих исполнителей. Доминанта спектакля — неизменный гитарист у правой кулисы (Дм. Межевич), поющий Окуджаву в неожиданно строгой манере, несколько отрешенно: длинная цепь песен сопутствует эпизодам пантомимы (В. и Ю. Медведевы). Классические сюжеты и социальные зарисовки чередуются, не иллюстрируя песен. Трое исполнителей в черных трико, длинная лента песен вместе создают артистичную формулу духовной жизни поколения, образ одной из ипостасей Таганки, в духе рисунка Пикассо, запечатленного на программке. Графический рисунок, торжествующий артистизм не дает растечься ностальгической эмоции. «Владимир Высоцкий» задевает иные — трагические — струны Таганки.

Так же, как Вертинский, как Галич, Высоцкий был в основе своего творчества драматическим актером (единство актера и аэда в Высоцком показано Н. Крымовой)[[332]](#endnote-311). Театр на Таганке сделал спектакль, в котором Высоцкий — певец, голос эпохи, {152} актер, коллега, друг — составлял сложное, многоликое единство, к тому же умноженное всем хоровым телом таганковцев — участников представления. Историческое время, всегда остро ощутимое на этой сцене, и «хоровое» претворение жизненной судьбы одного человека — Владимира Высоцкого — давали великий эффект адекватного портрета современного аэда.

Артельный венок Высоцкому становится одновременно актом творческого и гражданского самосознания таганковской артели. В этом смысле «Владимир Высоцкий» и следующая за ним постановка «Бориса Годунова» составляют кульминацию хорового начала, существенного для всей эволюции Театра на Таганке. Дерзкий и лирический голос поколения в ходе этой эволюции обрел драматизм, исторический объем, хоровой герой в итоге смог воплощать народную судьбу, ее трагически противоречивую связь с историей. Творческое бесстрашие — норма, заданная современными аэдами, спасшими честь сограждан. Труппа Таганки — той же бесстрашной породы. За кулисами в театре в январе 1989 года висела стенгазета, посвященная Галичу, с характерным заголовком: «Ничего не надо бояться».

Именно в спектакле «Владимир Высоцкий» процесс самосознания хорового героя Таганки предстает с максимальной обнаженностью. Гамлетовская тема недаром проходит в спектакле как сквозной мотив. Высоцкий играл Гамлета с 1971‑го по 1980‑й год. Спектакль резко переводит этот крупный факт биографии актера и театра в ранг основной метафоры. Поет английский рожок, актеры восстанавливают свои мизансцены, звучат шекспировские реплики; как при заклинании духа, все провоцирует появление Высоцкого — он и появляется как дух, — звучит его голос, как десять лет назад, в реальном «Гамлете».

Сама по себе театральная игра планами сценической — и закулисной, интимной жизни труппы, конечно же, не открытие Таганки, приемы театрального Зазеркалья давно на самых разных сценах обнаружили свое особое обаяние. Однако Юрий Любимов не остановился на том, что сделал свою труппу действующим лицом спектакля. Стремясь достичь единства с ушедшим аэдом, голосом которого, как говорил Ф. Абрамов, «хрипело и орало время»[[333]](#endnote-312), труппа становится и действующим лицом эпохи. Осколки «Гамлета» звучат поразительно веско в пестрой ткани спектакля, состоящей из воспоминаний, стихов, песен. Лоскутность таганковского Зазеркалья кажущаяся. Да и не Зазеркалье таганковцев перед нами, а система зеркал. Феномен Высоцкого в спектакле — это живая связь актера и труппы, человека и людей, певца и эпохи. В этом смысле очень точно сформулировал А. Бовин в 1981 году на обсуждении спектакля его основной мотив как «соединенность судеб»: спектакль «не пытается… изобразить его просто на манер шансонье, а показывает его сложную, противоречивую судьбу, отражающую сложность и противоречивость нашей истории»[[334]](#endnote-313). Фрагменты «Гамлета» (порой — {153} резко политически актуализированные) включены в драматургию спектакля, целиком представляющего собой самоанализ хорового героя Таганки; сама попытка удержать в своем составе ушедшего В. Высоцкого участвует в этом же процессе самосознания.

Пластические эволюции хорового героя на сцене вокруг закрытого белым саваном блока зрительских кресел (художник Д. Боровский) это метафорически выраженные грани отношений «хора» с Высоцким. Личная, биографическая причастность, связь «по сцене» и «по эпохе» — суть грани единого феномена. Владимир Высоцкий, чей голос звучит в спектакле, вызванный его товарищами, и труппа Таганки, в полном составе стоящая на подмостках, — взаимно необходимые части целого, составляют сложное единство. Духовный импульс лиричен, конкретен, внятен — и тут же обнаруживает свой чрезвычайный эпический масштаб. Лирика, театр и эпос встречаются здесь. «Актер чистейшей таганской пробы», как пишет о нем К. Л. Рудницкий[[335]](#endnote-314), сумел как никто иной спаять свою судьбу с судьбой народа. Только с его «легендарным темпераментом» (выражение Ю. Трифонова) и можно было так прямо смотреть в глаза судьбе, стоя на роковом краю («Кони привередливые»)[[336]](#endnote-315). В спектакле-поминках по современному аэду речь не может не идти обо всех нас, о всей нашей громаднонесущейся, говоря гоголевским словом, жизни. «Только б не порвали серебряные струны!» Серебряные струны аэда — легендарный образ. Заклинание о них — второй, наряду с «Гамлетом», лейтмотив спектакля.

Эпос и лирика предшествовали театру, — и потому театр знает, что делать с эпосом и лирикой. А тут еще эти Гомеры XX столетия сами насквозь актеры! — Театр идет навстречу им, театрализует судьбу века, запечатленную в современных эпосе и лирике, разными путями связанных с народной жизнью, — только здесь он и может воплотить ее синтез. Х. Л. Борхес выписал из «Одиссеи» Гомера: «Боги замышляют для людей несчастья, чтобы будущим поколениям было о чем петь». Отсюда можно было бы сделать вывод, что «жизнь работает на поэзию», — рассуждал далее Борхес[[337]](#endnote-316). К XX веку несчастий, сотворенных самими людьми, накопилось достаточно для того, чтобы из поколения в поколение петь, не переставая. И, однако, именно шестидесятые — семидесятые годы были ключевыми для аэдов нового времени. Завершив свой путь, песня устремилась в театр, и получает здесь новое качество — почти как лирика, уступившая в свое время трагедии, в Древней Греции.

1. Везде, кроме оговоренных случаев, разрядка моя. — *Ю. Д*. [↑](#footnote-ref-2)
2. Это и сделано автором статьи в диссертации на тему «Ранний советский революционный театр в контексте народной игровой культуры» (автореферат. Л., 1990), где упомянутая теория послужила прецедентом сегодняшнего исследования. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Васина Е*. Современный латиноамериканский театр и народные традиции // Театр: Научн. рефер. сб. Вып. 2. М., 1983. С. 12 – 18. *Х. Лопес Мосо*: Театр квартала и крестьянский театр: Реферат // Театр: Научн. рефер. сб. Вып. 4. М., 1981. С. 29 – 33. [↑](#endnote-ref-2)
4. «… Приговорен к самому себе» (интервью с А. Шнитке) // Огонек. 1988. № 20. С. 18. [↑](#endnote-ref-3)
5. *Баткин Л. М*. Возобновление истории // Иного не дано. М., 1988. С. 178. [↑](#endnote-ref-4)
6. *Рудницкий К*. Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 114 – 123. [↑](#endnote-ref-5)
7. В кавычках — терминология М. Бахтина. [↑](#footnote-ref-4)
8. *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 166 – 176. [↑](#endnote-ref-6)
9. Концепция человека в современном театральном искусстве // Театр. 1986. № 10. С. 125 – 131. [↑](#endnote-ref-7)
10. *Эфрос А. В*. Вопросы… вопросы // Вопросы философии. 1986. № 10. С. 130. [↑](#endnote-ref-8)
11. *Батищев Г*. Как возможно адекватное понимание // Театр. 1986. № 10. С. 127. [↑](#endnote-ref-9)
12. *Давыдова Е., Зайонц М., Николаевич С*. Не успели сказать // Театральная жизнь. 1987. № 18. С. 2. [↑](#endnote-ref-10)
13. {36} *Эфрос А. В*. Указ. соч. С. 131. [↑](#endnote-ref-11)
14. *Лосев А. Ф*. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 12. [↑](#endnote-ref-12)
15. Там же. С. 29. [↑](#endnote-ref-13)
16. *Эфрос А. В*. Указ. соч. С. 129. [↑](#endnote-ref-14)
17. *Моль А*. Социодинамика культуры. М., 1973. С. 350 – 353. [↑](#endnote-ref-15)
18. *Мандельштам О*. О природе слова // Слово и культура. М., 1987. С. 55 – 57. [↑](#endnote-ref-16)
19. *Мандельштам О*. Разговор о Данте // Там же. С. 130 – 131. [↑](#endnote-ref-17)
20. *Мандельштам О*. Утро акмеизма // Там же. С. 170. [↑](#endnote-ref-18)
21. *Блок А*. Записные книжки. М.; Л., 1965. С. 288. [↑](#endnote-ref-19)
22. Идеи А. Моля явно восходят к работе Т. С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1990), содержание которой параллельно мыслям О. Мандельштама. В этот же естественный для европейского культуроведения контекст включена идея «воображаемого музея» А. Мальро. [↑](#footnote-ref-5)
23. *Мандельштам О*. Четвертая проза // Родник. Рига, 1988. № 6. С. 23, 27. [↑](#endnote-ref-20)
24. *Богуславский А. О., Диев В. А*. Русская советская драматургия: Основные проблемы развития 1917 – 1935. М., 1963. С. 68. [↑](#endnote-ref-21)
25. *Головашенко Ю*. Героика гражданской войны в советской драматургии. Л., 1957. С. 27. [↑](#endnote-ref-22)
26. *Тамашин Л. Г*. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961. С. 49, 82 – 84. [↑](#endnote-ref-23)
27. *Зеленцова Н. С*. Народная зрелищная культура, ее роль в искусстве русской драмы начала XX века и в становлении советской драматургии: Автореф. дис… д‑ра искусствоведения. М., 1983. С. 32, 33. [↑](#endnote-ref-24)
28. *Тамашин Л. Г*. Указ. соч. С. 91. [↑](#endnote-ref-25)
29. Можно повторить вслед за Гегелем: «во всяком конечном есть элемент случайного». [↑](#footnote-ref-6)
30. *Выготский Л. С*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 15. [↑](#endnote-ref-26)
31. *Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 71, 74. [↑](#endnote-ref-27)
32. *Керженцев П. М*. Среди пламени. Пб., 1921. [↑](#endnote-ref-28)
33. *Плетнев В. Ф*. Лена. М., 1923. [↑](#endnote-ref-29)
34. *Пиотровский А*. Меч мира. Пг., 1921. [↑](#endnote-ref-30)
35. *Пропп В*. Русская сказка. Л., 1984. С. 297. [↑](#endnote-ref-31)
36. *Гуревич А*. Западный портал церкви Сен-Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. Вып. XX: Ученые записки ТГУ. 746. Тарту, 1987. [↑](#endnote-ref-32)
37. *Пиотровский А*. Смерть командарма. Л., 1925. С. 19. [↑](#endnote-ref-33)
38. «Иметь нечто как тезис-жертву, чтобы попрать и далее — разгорячиться на собственное развитие — в открытую бесконечность», — такова, по Г. Гачеву, одна из черт русского национального «космо-психо-логоса» [*Гачев Г*. Человечество — многостранность земли… // Лит. газ. 1988. 28 дек. С. 4. — *Ред*.] и, стало быть русского агона, которому, как видно, в данной стадии культуры, начинающейся «сначала», не свойственен диалогизм, открытый М. Бахтиным как динамическая опора культуры. Здесь антитеза не ищет себя в тезе. [↑](#footnote-ref-7)
39. Подчеркнем, что речь идет о структуре *формы* — некотором идеальном образовании, практически не существующем в чистом виде. Конкретные реализации *формы* обрастают многими жанровыми особенностями, требуют разной степени игрового профессионализма и разной меры включенности массовой аудитории. Художественная стилистика колеблется в сложном пространстве, включающем символизм, футуризм, бытовой реализм и фольклор; в разном наборе присутствуют и формы общественного быта: митинги, шествия и т. п. [↑](#footnote-ref-8)
40. *Загорский М*. Государственный Героический театр // Вестник театра. 1920. № 56. С. 9. [↑](#endnote-ref-34)
41. *Мейерхольд Вс*. Речь на открытии театра РСФСР‑1 // Советский театр: Документы и материалы. 1917 – 1921. Л., 1968. С. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-35)
42. *Козлов В. А*. Социалистическая революция и человек // Коммунист. 1988. № 4. С. 111 – 112; *Кон И. С*. Психология социальной инерции // Коммунист. 1988. № 1. С. 72; *Лацис О*. Перелом // Знамя. 1988. № 6. С. 166 – 167; *Гудков Л., Левада Ю., Левинсон А., Седов Л*. Бюрократизм и бюрократия: Необходимость уточнений // Коммунист. 1988. № 12. С. 77; *Баталов Э*. Социалистическая перспектива и утопическое сознание // Коммунист. 1988. № 3. С. 83 – 86. [↑](#endnote-ref-36)
43. *Гуревич А*. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1983. С. 12. [↑](#endnote-ref-37)
44. *Цимбал С*. Адриан Пиотровский, его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский: Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 5. [↑](#endnote-ref-38)
45. *Аверинцев С*. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. [↑](#endnote-ref-39)
46. *Тамашин Л. Г*. Указ. соч. С. 271 – 280. [↑](#endnote-ref-40)
47. Ссылки на монографию А. Гуревича нам важны именно в методологическом плане: им исследована конкретно-историческая ситуация выработки нового «культурно-идеологического комплекса» в процессе диалога двух резко противопоставленных культур — верхушечной, церковно-феодальной и низовой, народной. Здесь интересен тот факт, что культурный диалог католической латинской литургии и народного мифопоэтического творчества породил новое культурное сословие — низший клир, «плебейское» духовенство, выполнявшее функции культурного посредника, осуществлявшее перевод и адаптацию христианской *идеологии на мифопоэтический язык* социальных низов; составной частью этой адаптации был обратный процесс усвоения христианским культом некоторых форм народного сознания. [↑](#footnote-ref-9)
48. *Пиотровский А. И*. За советский театр! Л., 1925. С. 26. [↑](#endnote-ref-41)
49. *Пиотровский А*. Предисловие // *Аристофан*. Комедии. Л., 1934. С. 12. [↑](#endnote-ref-42)
50. *Пиотровский А*. К теории «самодеятельного театра» // Проблемы социологии искусства. Л., 1926. С. 125. [↑](#endnote-ref-43)
51. *Луначарский А*. Чего мы должны искать? // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3 М., 1964. С. 44. [↑](#endnote-ref-44)
52. *Гусев В*. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 277. [↑](#endnote-ref-45)
53. Если понимать обряд как социальный механизм присвоения нового общественного статуса. [↑](#footnote-ref-10)
54. Об этом у Ю. А. Смирнова-Несвицкого в ст. В. Маяковский и народный театр // Пьеса и спектакль Л., 1978; и в др. его работах. [↑](#footnote-ref-11)
55. «Закрытость» этой системы проявляется, в частности, в ее безразличии к тем элементам зрелища, что выходят за пределы собственно психологических жизнеподобных взаимодействий, т. е. к выразительным формам пластики, символическому реквизиту, образным решениям пространства и т. д. В лучшем случае, эти две сферы (бытовая и условная) взаимно отражаются и монтируются в одном сценическом пространстве, но не порождают друг друга. Между тем как традиционный фольклорный и народно-революционный театр имеют своим предметом другую ситуацию: человек как часть общей, обязательно наглядной (в символах) картины мира. Это неизбежно меняет природу актерской игры, становится возможным тезис Ж.‑Л. Барро: «всецелое [курсив Барро. — *Ю. Д*.] самовыражение заложено в природе человека. Его язык включает слово, пение и жест…» и тогда — «я сам и то, что вне меня» [*Барро Ж.‑Л*. Искусство жеста // Современная драматургия. 1986. № 4. С. 255, 257. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-12)
56. С точки зрения онтогенеза игры следует обратить внимание на реплику Л. Выготского в связи с детской игрой: «Играя, человек подымается на голову выше самого себя, делает прыжок над своим обыденным поведением». И еще: «В игре возможны высшие нравственные достижения человека, которые завтра станут его средним уровнем, его привычной моралью».

Детская ролевая игра, по преимуществу, есть та же «игра на вырост», базирующаяся на самоидентификации, а не на перевоплощении (к нему способны лишь особо одаренные дети). То же касается и подростковой «игры-фантазии», исследованной А. Н. Леонтьевым, как своеобразной формы «театра для себя», но лишенной плана выражения. Небезынтересны, в этом смысле, опыты некоторых советских педагогов по коррекции поведения и личности подростка методом театрализованной игры, где «перевоплощение допустимо лишь как реализация “сверх я”» [*Камаева Г*. Театрализованная игра и ее влияние на воспитание старшеклассника: Автореф. дис… канд. пед. наук. Л., 1983. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-13)
57. Сращение внеигровой установки с игровым поведением характерно и для подростковой «игры-фантазии». [↑](#footnote-ref-14)
58. *Казанский Б*. Метод театра. Л., 1925. С. 19, 31. [↑](#endnote-ref-46)
59. *Евреинов Н*. О новой маске (автобиореконструктивной). Пг., 1923. [↑](#endnote-ref-47)
60. Есть основания считать всю ситуацию одной из основных точек отсчета в предвосхищении и зарождении советской педагогики игры. Нельзя также не обратить внимание на зарождение в ранней советской социальной педагогике новой фигуры — «педагога играющего», сначала в образе Фреголи-Параклета («Утешителя») в пьесе «Самое главное», затем в реальном облике И. П. Ижевского. Здесь возможны многие параллели, перекрещивания и взаимосвязи в искусстве и реальной социальной практике, но одно из самых неожиданно закономерных — Макмерфи («Пролетая над гнездом кукушки», повесть К. Кизи, к / ф М. Формана). Вспомним, что он завершил свой отчаянный исцеляющий эксперимент, как и Фреголи, ночным карнавалом. Идея та же — коллективная игра как альтернатива социальному травматизму и ущербности: массовая социальная игра как средство переустройства бытия и сознания. Еще одна подобная же фигура — герой Шукшина в к / ф «Калина красная». И здесь может идти речь о «преобращении» и героике финала в соответствии с позицией «я — сверх я». Еще острей то же самое — в завершающем аккорде судьбы «Генерала Делла Ровере» (к / ф Р. Росселлини), в «прыжке» героя фильма из шкуры мошенника, обманывающего окружающих под маской аристократа-офицера, в сознательную гибель в присвоенной им роли генерала Сопротивления: из роли в роль, но с героическим «преобращением», не показным, не мимикрирующим, но осознанным, экзистенциальным. [↑](#footnote-ref-15)
61. См. Drama in Life. The Uses of Communication in Society. N. Y., 1976; Burns E. Theatricality. A study of convention in the theatre and social life. L., 1972. [↑](#endnote-ref-48)
62. См., например, превосходный образец анализа в «театральном ключе» и такого феномена, как юродство и кн.: *Лихачев Д. С, Панченко А. М*. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 115. [↑](#endnote-ref-49)
63. Театр и наука (Современные направления в исследовании театра). М., 1976; *Любимов Б*. Театроведение и современная наука; *Иванов Вяч*. Современная наука и театр // Театральная правда. Тбилиси, 1981. [↑](#endnote-ref-50)
64. Знаменательно, что немногочисленные работы, затрагивающие проблему «театрального» и «драматического» как явлений жизненного ряда, первичной реальности, принадлежат, обычно, не театроведам (см., например; *Карягин А*. Драма как эстетическая проблема. М., 1977; *Хализев В*. Драма как род литературы. М., 1986). [↑](#endnote-ref-51)
65. См.: Вопросы социологии театра. М., 1982. С. 233. [↑](#endnote-ref-52)
66. Театральная правда. С. 367. [↑](#endnote-ref-53)
67. *Туровская М. И*. На границе искусств. Брехт и кино. М., 1984. С. 7. [↑](#endnote-ref-54)
68. *Разлогов К*. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1983. С. 23, 25. [↑](#endnote-ref-55)
69. *Берковский Н. Я*. Станиславский и эстетика театра // Литература и театр. М., 1969. С. 216. [↑](#endnote-ref-56)
70. Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 30. [↑](#endnote-ref-57)
71. *Лихачев Д. С*. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 233 – 234. [↑](#endnote-ref-58)
72. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 246. [↑](#endnote-ref-59)
73. Хотя образ настоящего создается в нашем эмпирическом опыте с помощью всей сенсорной системы (осязания, слуха, двигательного чувства, обоняния), но лидирует здесь все-таки зрение. [↑](#endnote-ref-60)
74. *Пиотровский А*. К теории киножанров // Поэтика кино. М.: Л., 1927. С. 147. Кстати, тот же Адриан Пиотровский писал о «кинофикации искусства» как о знамении времени. [↑](#endnote-ref-61)
75. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М., 1981, С. 300. [↑](#endnote-ref-62)
76. *Товстоногов Г*. Театр, кино и проза // Зеркало сцены. Кн. 1. О профессии режиссера. Л., 1980, С. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-63)
77. *Дзаваттини Ч*. Кино, Дзаваттини и действительность // *Дзаваттини Ч*. Дневники жизни и кино. Статьи. Интервью. Добряк Тото. М., 1982. С. 152. [↑](#endnote-ref-64)
78. *Феллини Ф*. Репетиция оркестра. Киносценарий. М., 1983. С. 93. [↑](#endnote-ref-65)
79. Там же. С. 89. [↑](#endnote-ref-66)
80. Марсель Мартен в поисках истоков «Cinema-Vérité» и причин расцвета «эстетики репортажа», обративший внимание на роль ТВ, писал в 1963 году, что «кино сейчас несомненно заражено стилем телевидения» // Правда кино и «киноправда». М., 1967. С. 85. [↑](#endnote-ref-67)
81. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С 215. [↑](#endnote-ref-68)
82. *Багиров Э*. Очерки теории телевидения. М., 1978. С. 42. [↑](#endnote-ref-69)
83. *Hausep A*. The social History of Art. N. Y., 1951, Vol. 2. P. 242. [↑](#endnote-ref-70)
84. Требуется импровизация или как поймать события // Техника кино и телевидения. 1987. № 2. С. 43. [↑](#endnote-ref-71)
85. См. *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М*. Греческая трагедия. М., 1958. С. 15; История русского драматического театра. В 7 т. Т. 1. М., 1977. С. 17. (автор тома В. Н. Всеволодский-Гернгросс). [↑](#endnote-ref-72)
86. Зрители же, напротив, требуют увеличения их числа («У нас в Останкине». ЦТ, сент. 1987 г.). [↑](#endnote-ref-73)
87. *Локтев В. И*. Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 188 – 189. [↑](#endnote-ref-74)
88. Там же. С. 185. [↑](#endnote-ref-75)
89. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 202. [↑](#endnote-ref-76)
90. См. *Лосев А. Ф. и др*. Указ. соч. С. 14, 25. [↑](#endnote-ref-77)
91. {55} О. М. Фрейденберг, говоря о коллективности не только восприятия, но и создания подобных форм, пишет о «странном» для современного восприятия явлении: «что песни пелись коллективом, что они связаны были с возрастом, полом, профессией, что личные мотивы имели выразителем коллектив, что могла существовать коллективная лирика и что в драме основным началом был хор» — *Фрейденберг О. М*. Миф и литература древности. М., 1978. С. 427. [↑](#endnote-ref-78)
92. ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1031 (Запись «переход к телевидению» относится к 1947 году). [↑](#endnote-ref-79)
93. Проблемы телевидения и радио. М., 1971. С. 37. [↑](#endnote-ref-80)
94. *Феллини Ф*. Делать фильм // Иностранная литература, 1981. № 11. С. 223. [↑](#endnote-ref-81)
95. *Гармс Р*. Философия фильма. Л., 1927. С. 71 – 72. [↑](#endnote-ref-82)
96. Там же. С. 72 – 73. [↑](#endnote-ref-83)
97. См. *Козлов Л*. Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия // Искусство кино. 1983 № 6. С. 108. [↑](#endnote-ref-84)
98. Об игре, как «срединном слое бытия», где переворачиваются и уравновешиваются различные крайности, интересно пишет М. Эпштейн. — *Эпштейн М*. Игра в жизни и в искусстве // Современная драматургия. 1982. № 2. С. 254. [↑](#endnote-ref-85)
99. Игра как вид эстетической деятельности // Эстетическая деятельность в социалистическом обществе. М., 1986, С. 93. [↑](#endnote-ref-86)
100. *Уитроу Дж*. Естественная философия времени. М., 1964. [↑](#endnote-ref-87)
101. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 214. [↑](#endnote-ref-88)
102. *Ратнер Я*. Формы театральной зрелищности: условия воздействия, восприятия, типология // Театр и художественная культура. М., 1980. С. 305. [↑](#endnote-ref-89)
103. *Стрелер Дж*. Театр для людей. М., 1984. С. 25. [↑](#endnote-ref-90)
104. Там же. [↑](#endnote-ref-91)
105. Задача чрезвычайной важности, которая только-только начинает решаться. См.: *Леонтьев А. А*. Телевизионное искусство глазами психолога // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 4. М., 1984; *Петренко В*. ТВ и психология // Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1986. [↑](#endnote-ref-92)
106. *Лапшина Н*. Мир Искусства. М., 1977. С. 112. [↑](#endnote-ref-93)
107. *Асафьев Б*. Мысли и думы. М., Л., 1966. С. 79. [↑](#endnote-ref-94)
108. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. 1. М., 1990. С. 14. [↑](#endnote-ref-95)
109. *Асафьев Б*. (Игорь Глебов). Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 207. [↑](#endnote-ref-96)
110. *Стравинский И*. Диалоги. Л., 1971. С. 15. [↑](#endnote-ref-97)
111. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-98)
112. Там же. [↑](#endnote-ref-99)
113. *Красовская В*. Нижинский. Л., 1974. С. 101 – 102. [↑](#endnote-ref-100)
114. *Блок А*. Записные книжки. М., 1965. С. 169. [↑](#endnote-ref-101)
115. *Кугель А*. Орленев. М.; Л., 1928. С. 24. [↑](#endnote-ref-102)
116. Артист и зритель. 1917. № 1. С. 8. [↑](#endnote-ref-103)
117. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 205 – 220. [↑](#endnote-ref-104)
118. Там же. [↑](#endnote-ref-105)
119. *Смирнов И*. Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя» // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 230. [↑](#endnote-ref-106)
120. *Долгополое Л*. На рубеже веков. Л., 1977. С. 194. [↑](#endnote-ref-107)
121. *Блок А*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 350. [↑](#endnote-ref-108)
122. Там же. С. 422. [↑](#endnote-ref-109)
123. Цит. по: *Крымова Н*. Владимир Яхонтов. М., 1978. С. 93. [↑](#endnote-ref-110)
124. *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 487. [↑](#endnote-ref-111)
125. Цит. по: *Крымова Н*. Указ. соч. С. 171. [↑](#endnote-ref-112)
126. Там же. С. 170. [↑](#endnote-ref-113)
127. Там же. С. 155. [↑](#endnote-ref-114)
128. Там же. С. 170. [↑](#endnote-ref-115)
129. *Кнебель М*. Одна роль Михаила Чехова // Театр. 1971. № 6. С. 97. [↑](#endnote-ref-116)
130. Там же. [↑](#endnote-ref-117)
131. См. *Долгополое Л*. А. Белый о постановке исторической драмы «Петербург» на сцене МХАТа 2‑го // Русская литература. 1977. № 2. С. 173. [↑](#endnote-ref-118)
132. *Кнебель М*. Указ. соч. С. 100. [↑](#endnote-ref-119)
133. *Долгополов Л*. Указ. соч. С. 175. [↑](#endnote-ref-120)
134. В качестве примера можно назвать творчество столь любимого и почитаемого мирискусниками английского художника О. Бердслея. [↑](#endnote-ref-121)
135. В русском искусстве интересно в этой связи творчество М. А. Врубеля, В. А. Серова, А. Я. Головина, В. Э. Борисова-Мусатова, мирискусников… [↑](#endnote-ref-122)
136. *Давыдова М. В*. Театрально-декорационное искусство // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). Кн. 2. М., 1969. С. 237. [↑](#endnote-ref-123)
137. Замечательно почти буквальное совпадение живописных и позднейших сценических опытов стилизаторского остранения. Так, ливрейные арапчата мейерхольдовского «Дон Жуана» (1910), имеющие определенную предысторию и в творчестве самого режиссера, уже в конце XIX в. «играют» те же «роли» в акварелях Сомова «Две дамы на террасе» и «Отдых на прогулке» (1896). [↑](#endnote-ref-124)
138. *Пружан И. Н*. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 37. [↑](#endnote-ref-125)
139. Там же. С. 39. [↑](#endnote-ref-126)
140. *Пожарская М. Н*. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970. С. 235. [↑](#endnote-ref-127)
141. *Бакст Л*. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 48 – 52. [↑](#endnote-ref-128)
142. *Пожарская М. Н*. Указ. соч. С. 170 – 172. [↑](#endnote-ref-129)
143. См., напр.: *Минц З. Г*. Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Лит. наследство. Т. 92: В 4 кн. Кн. 1. М., 1980. С. 100 – 106. Автор развивает положение о «панэстетизме» русских символистов. Следует, правда, заметить, что З. Г. Минц толкует, порой, эстетизм чрезмерно широко — как эстетическое вообще. [↑](#endnote-ref-130)
144. Манифестацией эстетизма проникнута, напр., программная ст. С. М. Волконского «Искусство» (см. Мир искусства. 1899. № 3 – 4, 5). [↑](#endnote-ref-131)
145. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Т. 2. Л.; М., 1963. С. 161 – 162. [↑](#endnote-ref-132)
146. *Кузнецов Е*. Ю. М. Юрьев и его «Записки» // *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 1. С. 18 – 19. [↑](#endnote-ref-133)
147. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-134)
148. *Иванов И*. «Северные богатыри», драма Ибсена // Артист. 1892. № 20. С. 114 – 115. [↑](#endnote-ref-135)
149. *Иванов И*. Малый театр: Спектакль 14 января. «Северные богатыри», драма Ибсена // Русские ведомости. 1892. 18 янв. С. 4. [↑](#endnote-ref-136)
150. *Глаголь*. Наша сцена с точки зрения художника: Малый театр. Постановка драмы Ибсена «Северные богатыри» // Артист. 1892. № 20. [↑](#endnote-ref-137)
151. *Янковский М. О*. Ибсен на русской сцене // Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. М., 1958. С. 754. [↑](#endnote-ref-138)
152. Н. Р — ий (Россовский). Александринский театр // Петербургский листок. 1893. 1 сент. [↑](#endnote-ref-139)
153. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. Л., 1967. С. 206. [↑](#endnote-ref-140)
154. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. Т. 1. С. 341. [↑](#endnote-ref-141)
155. См., напр. *Сумбатов-Южин А. И*. Записки. Статьи. Письма. М., 1951. С. 537. [↑](#endnote-ref-142)
156. *Юрьев Ю. М*. Указ соч. Т. 1. С. 344. [↑](#endnote-ref-143)
157. Ежегодник императорских театров: Сезон 1897 – 1898 гг. СПб., 1899. С. 44. [↑](#endnote-ref-144)
158. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. Т. 1. С. 388. [↑](#endnote-ref-145)
159. Там же и Т. 2. С. 161. В следующий сезон 1898/99 гг. Юрьев не был занят ни в одном из одиннадцати спектаклей «Горе от ума» (Чацкого играли М. В. Дальский и Р. Б. Аполлонский), в сезон 1899/900 гг. Чацкого играл 2 раза (Аполлонский — 2, Дальский — 1), в 1900/01 гг. — 1 раз (П. В. Самойлов — 2), в 1901/02 гг. — ни разу (Самойлов — 1) в сезон 1902/03 гг. спектакль не шел совсем. [↑](#endnote-ref-146)
160. Если Юрьев в сезон 1903/04 гг. сыграл Чацкого шесть раз, то Самойлов — лишь дважды. [↑](#endnote-ref-147)
161. *Кугель А. Р*. Указ. соч. С. 212 – 213. [↑](#endnote-ref-148)
162. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. Т. 2. С. 128 – 133. [↑](#endnote-ref-149)
163. *Кугель А. Р*. Указ. соч. С. 210; *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. Т. 2. С. 177; *Кузнецов Е*. Ю. М. Юрьев и его «Записки» // *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 1. С. 14. [↑](#endnote-ref-150)
164. *Кугель А. Р*. Указ. соч. С. 208. [↑](#endnote-ref-151)
165. Там же. [↑](#endnote-ref-152)
166. Там же. С. 208. [↑](#endnote-ref-153)
167. Там же. С. 212 – 213. [↑](#endnote-ref-154)
168. {97} *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит» // Театр и искусство. 1902. № 43. С. 785. [↑](#endnote-ref-155)
169. *Державин К. Н*. Юрий Михайлович Юрьев (1889 – 1939) // Народный артист СССР Юрий Михайлович Юрьев: Пятьдесят лет сценической деятельности. Л., 1939. [↑](#endnote-ref-156)
170. Нелишне при этом помнить, что свою связь с романтизмом на рубеже XIX – XX вв. декларировали приверженцы практически всех художественных течений, включая символистов. [↑](#endnote-ref-157)
171. *Мейерхольд В. Э., Озаровский Ю. Э*. Докладные записки директору императорских театров // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 28. И хотя по четыре амплуа «получили» также Аполлонский и Ходотов, очерченный их сценическими специализациями круг ролей и жанров был значительно уже. [↑](#endnote-ref-158)
172. *Державин К. Н*. Указ. соч. С. 5, 9. [↑](#endnote-ref-159)
173. См., напр. *Бродская Г. Ю*. В. Я. Брюсов и театральные искания начала XX века (1902 – 1908): Автореф. дис… канд. искусствоведения. Л., 1976. С. 10, 16. [↑](#endnote-ref-160)
174. *Мережковский Д. С*. О новом значении древней трагедии // Ежегодник императорских театров. Вып. XIII: Сезон 1902 – 1903 гг. СПб., 1905. Кроме того, после премьеры «Ипполита» речь Мережковского была напечатана одновременно в нескольких петербургских газетах. [↑](#endnote-ref-161)
175. *Философов Д*. Софокл и Еврипид на Александринской сцене // Мир искусства. 1902. № 3; *Философов Д*. Первое представление «Ипполита» // Мир искусства. 1902. № 10. [↑](#endnote-ref-162)
176. *Spectator*. Античные пьесы на Александринской сцене: (Интервью с Ю. Э. Озаровским) // Петербургская газета. 1902. 6 апр.; Письмо Ю. Э. Озаровского в редакцию «Мира искусства» // Мир искусства. 1902. № 4. [↑](#endnote-ref-163)
177. Письмо Д. С. Мережковского в редакцию «Мира искусства» // Мир искусства. 1902. № 4. [↑](#endnote-ref-164)
178. *Варнеке Б. В*. К предстоящей постановке античных трагедий на сцене Александринского театра // Театр и искусство. 1902. № 24. [↑](#endnote-ref-165)
179. *Анненский И. Ф*. «Ипполит», трагедия Еврипида, в переводе Д. Мережковского // Филологическое обозрение. М., 1893. Т. IV. Кн. 2. С. 188 – 190. [↑](#endnote-ref-166)
180. *Мережковский Д. С*. Трагедия целомудрия и сладострастия // Мир искусства. 1899. № 7 – 8. С. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-167)
181. Д. С. Мережковский — А. С. Суворину, янв. 1900 г. // ЦГАЛИ, фонд А. С. Суворина, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 2630, л. 13, 16. [↑](#endnote-ref-168)
182. *Мережковский Д. С*. О новом значении древней трагедии. С. 12 – 23. [↑](#endnote-ref-169)
183. *Анненский И. Ф*. Трагедия Ипполита и Федры // *Анненский И. Ф*. Книги отражений. М., 1979. С. 383 – 396. [↑](#endnote-ref-170)
184. Ю. М. Юрьев — И. Ф. Анненскому, 6 окт. 1902 г. // ЦГАЛИ, фонд И. Ф. Анненского, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 390, л. 1. [↑](#endnote-ref-171)
185. *Философов Д*. Первое представление «Ипполита». С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-172)
186. *Пружан И. Н*. Лев Самойлович Бакст. С. 60. [↑](#endnote-ref-173)
187. *Перцов П. П*. Литературные воспоминания: 1890 – 1902 гг. М.; Л., 1933. С. 279 – 282. [↑](#endnote-ref-174)
188. Д. С. Мережковский — В. Ф. Нувелю, 14 янв. 1901 г. // ЦГАЛИ, фонд В. Ф. Нувеля, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 9, л. 2. [↑](#endnote-ref-175)
189. англ. — увертка, отговорка. [↑](#endnote-ref-176)
190. Из частной переписки: Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому // Новый путь. 1903. № 2. С. 157. [↑](#endnote-ref-177)
191. Из частной переписки: Ответ Д. С. Мережковского г. А. Б. // Новый путь. 1903. № 2. С. 160. [↑](#endnote-ref-178)
192. *Философов Д*. Софокл и Еврипид на Александринской сцене. С. 47. [↑](#endnote-ref-179)
193. *Spectator*. Античные пьесы на Александринской сцене: (Интервью с Ю. Э. Озаровским). [↑](#endnote-ref-180)
194. См Ежегодник императорских театров. Вып. XIII: Сезон 1902 – 1903 гг. СПб. 1905. [↑](#endnote-ref-181)
195. См., напр., *Пружан И. Н*. Лев Самойлович Бакст. С. 60. [↑](#endnote-ref-182)
196. См., напр., *Беляев Ю*. «Ипполит» // Новое время. 1902. 16 окт. [↑](#endnote-ref-183)
197. *Пожарская М. Н*. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. С. 233; *Борисовская Н. А*. Лев Бакст. М., 1979. С. 68. [↑](#endnote-ref-184)
198. {98} *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. Т. 2. С. 405 – 406. [↑](#endnote-ref-185)
199. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит» // Театр и искусство. 1902. № 43. С. 784 – 785. [↑](#endnote-ref-186)
200. *Батюшков Ф*. Задачи «образцовой сцены»: По поводу репертуара Александринского театра за последние 10 лет // Театр и искусство. 1906. № 52. С. 28. [↑](#endnote-ref-187)
201. *Философов Д*. Первое представление «Ипполита». С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-188)
202. *Розанов В. В*. «Ипполит» Еврипида на Александринской сцене // *Розанов В. В*. Среди художников. СПб., 1914. С. 91. [↑](#endnote-ref-189)
203. Следует обратить внимание на слова «обозначая все новыми терминами». Без них смысл фразы резко меняется, что, в свое время, использовал Е. М. Кузнецов, со ссылкой на Розанова, определивший «Ипполита» как сугубо эклектичное смешение «драмы, балета и концерта» (см. *Кузнецов Е*. Ю. М. Юрьев и его «Записки». С. 19). Розанов же имел в виду подчеркнуто условную пластическую и музыкальную выразительность «Ипполита», под последней разумея как собственно музыку барона Э. Овербек, так и музыкальную декламацию актеров. [↑](#endnote-ref-190)
204. *Розанов В. В*. «Ипполит» Еврипида на Александринской сцене. С. 82 – 83. [↑](#endnote-ref-191)
205. Из тринадцати представлений «Ипполита», прошедших в сезоне 1902/03 гг., Мичурина играла Федру лишь в четырех. Однако именно она (а не сменившая ее в этой роли Лачинова) оказалась в поле зрения рецензентов, смотревших первые, премьерные спектакли. Были дублеры и у других исполнителей «Ипполита». [↑](#endnote-ref-192)
206. *Беляев Ю*. «Ипполит» // Новое время. 1902. 16 окт. [↑](#endnote-ref-193)
207. Там же. [↑](#endnote-ref-194)
208. Там же. [↑](#endnote-ref-195)
209. *Философов Д*. Первое представление «Ипполита». С. 6. [↑](#endnote-ref-196)
210. Там же. С. 6, 12; *Беляев Ю*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-197)
211. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-198)
212. *Философов Д*. Первое представление «Ипполита». С. 10. [↑](#endnote-ref-199)
213. *Беляев Ю*. Указ соч. [↑](#endnote-ref-200)
214. *Батюшков Ф*. Указ. соч. С. 28. [↑](#endnote-ref-201)
215. *Розанов В. В*. Указ. соч. С. 81. [↑](#endnote-ref-202)
216. *Философов Д*. Первое представление «Ипполита». С. 6, 7. [↑](#endnote-ref-203)
217. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-204)
218. Там же. [↑](#endnote-ref-205)
219. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-206)
220. *Беляев Ю*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-207)
221. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-208)
222. *Беляев Ю*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-209)
223. Там же. [↑](#endnote-ref-210)
224. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-211)
225. Там же. [↑](#endnote-ref-212)
226. *Беляев Ю*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-213)
227. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 215. Выводя эту характеристику из образа Юрьева — Чацкого, Кугель рассматривает ее как типологическую черту творчества актера. [↑](#endnote-ref-214)
228. Ю. Э. Озаровский — П. П. Гнедичу // ЛТБ, ОР 1/734, л. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-215)
229. *А*—*в*. «Зимняя сказка» // Театр и искусство. 1903. № 17. С. 352. [↑](#endnote-ref-216)
230. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-217)
231. *Spectator*. Античные пьесы на Александринской сцене. [↑](#endnote-ref-218)
232. Список основных работ и публикаций Ю. Э. Озаровского см. *Озаровский Ю*. Музыка живого слова. СПб., 1914. С. 293 – 304, 320. Кроме того, Озаровский в это время был одним из постоянных авторов кугелевского журнала «Театр и искусство». [↑](#endnote-ref-219)
233. См. *Пружан И. Н*. Лев Самойлович Бакст. С. 70. [↑](#endnote-ref-220)
234. *Homo novus* (Кугель А. Р.). «Ипполит». С. 785. [↑](#endnote-ref-221)
235. *Ростиславов А*. Лекции о театре // Театр и искусство. 1902. № 46. С. 848 – 849. [↑](#endnote-ref-222)
236. *Батюшков Ф*. Указ. соч. С. 27 – 28. [↑](#endnote-ref-223)
237. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1 : 1891 – 1917. М., 1968; *Бакст Л*. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-224)
238. *Сарабьянов Д*. Русская живопись конца 1900 – начала 1910‑х годов. М., 1971. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-225)
239. Там же. С. 40. [↑](#endnote-ref-226)
240. *Маковский С*. Ретроспективные мечтатели: Страницы художественной критики. Кн. 2. СПб., 1913. С 124 – 125. [↑](#endnote-ref-227)
241. См. *Эфрос А*. Живопись театра // Аполлон. 1914. № 10. [↑](#endnote-ref-228)
242. Цит. по: *Рудницкий К*. Театр на Офицерской // *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 80. [↑](#endnote-ref-229)
243. Цит. по: *Русакова А*. В. Э. Борисов-Мусатов. Л.; М., 1974. С. 75. [↑](#endnote-ref-230)
244. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 50. [↑](#endnote-ref-231)
245. См. *Тарабукин Н. М*. От мольберта к машине. М., 1923. С. 9. [↑](#endnote-ref-232)
246. О двойной перспективе см.: *Тарабукин Н. М*. Проблема времени и пространства в театре // Театр. 1974. № 2. С. 22 – 25; *Пунин Н. Н*. Предмет и культура // *Пунин Н. Н*. Новейшие течения в русском искусстве. Т. 2. Л., 1928. С. 10. [↑](#endnote-ref-233)
247. В ст. Тарабукина «Проблема времени и пространства в театре» говорится о древнерусской живописи, японской миниатюре и других древних формах искусства, решавших на наивном и безыскусственном уровне проблемы совмещения времени и пространства. [↑](#endnote-ref-234)
248. *Пунин Н. Н*. Традиции Новейшего русского искусства // *Пунин Н. Н*. Новейшие течения в русском искусстве. Т. 1. Л., 1927. С. 7. [↑](#endnote-ref-235)
249. См. Письмо Э. Шуффенекеру, от 14 янв. 1885 г. // *Гоген П*. Письма Ноа Ноа. Л., 1972. С. 40. [↑](#endnote-ref-236)
250. См. в ст. Пунина «Обзор новых течений в искусстве Петербурга»: «Влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо; то же влияние Сезанна, Пикассо и Руссо на Бруни меньше, чем влияние А. Иванова [через А. Иванова — опять все той же русской иконы. — *Л. О*.]; для Лебедева больше, чем Сезанн и Брак, значат русские народные картинки и т. д.» (см. Русское искусство. М., 1923. № 1. С. 18). [↑](#endnote-ref-237)
251. *Пунин Н. Н*. Предмет и культура… С. 5. [↑](#endnote-ref-238)
252. Там же. [↑](#endnote-ref-239)
253. *Тарабукин Н. М*. От мольберта к машине. С. 8. [↑](#endnote-ref-240)
254. Возражая против утилитарного понимания «вещи», а следовательно, против отождествления конструктивизма с производством, Пунин писал: «Новая вещь к вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения: слова и работа Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; “вещь”, насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом. Такая замена обусловлена именно стремлением нового искусства быть тождественным жизни, ибо сделанная вещь в такой же мере реальность в ряду всех тех реальностей, из которых слагается жизнь, в какой мере нереален (иллюзорен) предмет, изображенный на холсте» (см *Пунин Н. Н*. Обзор новых течений в искусстве Петербурга… С. 21). [↑](#endnote-ref-241)
255. *Пунин Н. Н*. Татлин (против кубизма). Пб., 1921. С. 13. [↑](#endnote-ref-242)
256. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-243)
257. {125} Цит. по: *Ракитина Е. Б*. Новые принципы сценического оформления в советской декорации в 20‑х годах: Дис… канд. искусствоведения. М., 1970. С. 27. [↑](#endnote-ref-244)
258. См. *Аксенов И. А*. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. 1926. С. 34. [↑](#endnote-ref-245)
259. См. *Аксенов И. А*. Л. С. Попова в театре // Новый зритель. 1924. № 23. С. 5 – 7. [↑](#endnote-ref-246)
260. См. *Аксенов И. А*. Пространственный конструктивизм на сцене… С. 31 – 34. [↑](#endnote-ref-247)
261. *Гинзбург М. Я*. Конструкция и форма в архитектуре // *Гинзбург М. Я*. Стиль и эпоха. М., 1924. С. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-248)
262. См. *Алперс Б*. Театр социальной маски. М., 1931. С. 30. [↑](#endnote-ref-249)
263. Афиша хранится в Гос. центр, театральном музее им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). [↑](#endnote-ref-250)
264. *Мейерхольд Вс*. Как был поставлен «Великодушный рогоносец» // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 2 : 1917 – 1939. М., 1968. С. 47. [↑](#endnote-ref-251)
265. Стенограмма уроков В. Э. Мейерхольда в ГЭКТЕТИМе, 5 сент. 1932 г. // ГЦТМБ, № 180171/18, л. 6. [↑](#endnote-ref-252)
266. Стенограмма Конференции работников Театра им. Вс. Мейерхольда «О творческих методах В. Э. Мейерхольда» (июнь 1933 г.) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 58, л. 6, 12. [↑](#endnote-ref-253)
267. Конспект С. М. Эйзенштейна «Лекции В. Э. Мейерхольда (1921 – 1922)» // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 748, л. 4. [↑](#endnote-ref-254)
268. См. *Гвоздев А. А*. Театр им. Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 28. [↑](#endnote-ref-255)
269. *Алперс Б*. Театр социальной маски. С. 28. [↑](#endnote-ref-256)
270. *Аксенов И. А*. Пространственный конструктивизм на сцене… С. 34. [↑](#endnote-ref-257)
271. *Гвоздев А. А*. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 30. [↑](#endnote-ref-258)
272. *Тарабукин Н. М*. Зрительское оформление в ГОСТИМе // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 139, сб. [↑](#endnote-ref-259)
273. Цит. по: *Ракитина Е. Б*. Любовь Попова: Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран: Сб. статей. М., 1975. С. 154. [↑](#endnote-ref-260)
274. *Аксенов И. А*. Театр в дороге // О театре: Сб. статей. Тверь, 1922. С. 85. [↑](#endnote-ref-261)
275. *Мейерхольд В. Э*. «Учитель Бубус» // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи беседы. Ч. 2. С. 79. [↑](#endnote-ref-262)
276. *Алперс Б*. Театр социальной маски. С. 28. [↑](#endnote-ref-263)
277. Цит. по: *Ракитина Е. Б*. Любовь Попова: Искусство и манифесты… С. 158. [↑](#endnote-ref-264)
278. *Гвоздев А. А*. «Газ» Георга Кайзера // *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. Пб., 1923. С. 100. [↑](#endnote-ref-265)
279. *Анненков Ю*. Театр без прикладничества // Вестник театра. 1921. № 93 – 94. С. 4. [↑](#endnote-ref-266)
280. *Аксенов И. А*. Л. С. Попова в театре… С. 7. [↑](#endnote-ref-267)
281. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 324. [↑](#endnote-ref-268)
282. См. *Радлов С*. «Утерянный левый фронт» // Жизнь искусства. Л., 1924. № 15. С. 7. [↑](#endnote-ref-269)
283. *Алперс Б*. Театр социальной маски. С. 29. [↑](#endnote-ref-270)
284. Там же. С. 30. [↑](#endnote-ref-271)
285. Там же. [↑](#endnote-ref-272)
286. *Ракитина Е. Б*. От квадрата к торшеру // Декоративное искусство. 1969. № 4. С. 28. [↑](#endnote-ref-273)
287. Там же. [↑](#endnote-ref-274)
288. *Мейерхольд Вс*. Доклад о «Ревизоре» // *Мейерхольд В. Э*. Статьи письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 140 – 141. [↑](#endnote-ref-275)
289. Там же. С. 16. [↑](#endnote-ref-276)
290. {140} См.: *Михайлова А*. Образ спектакля. М., 1978; *Михайлова А*. Пустое пространство // Сов. художники театра и кино. Вып. 6. М., 1984. С. 215. [↑](#endnote-ref-277)
291. См. *Пожарская М*. На выставке «Итоги сезона 1978/79» // Театр. 1980. № 4. С. 80. [↑](#endnote-ref-278)
292. Там же. [↑](#endnote-ref-279)
293. *Фаворский В*. Образ в пространственном и словесном искусстве // Декоративное искусство СССР. 1971. № 9. С. 20, 22. [↑](#endnote-ref-280)
294. См. *Михайлова А*. Образ спектакля. С. 79. [↑](#endnote-ref-281)
295. Цит. по: *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 336. [↑](#endnote-ref-282)
296. Запись беседы с М. Китаевым (Л., 1979. 16 мая). [↑](#endnote-ref-283)
297. Запись беседы с И. Габай (Л., 1981. 10 янв.). [↑](#endnote-ref-284)
298. *Товстоногов Г*. Надежный союзник // Сов. художники театра и кино. Вып. 6. С. 204. [↑](#endnote-ref-285)
299. *Чудаков А*. Предметный мир Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. С. 105. [↑](#endnote-ref-286)
300. Цит. по: Достоевский: Материалы и исследования. С. 105. [↑](#endnote-ref-287)
301. Запись беседы с И. Секириным (М., 1979. 10 – 11 янв.). [↑](#endnote-ref-288)
302. *Лихачев Д. С*. «Небрежение словом» у Достоевского // Литература — Реальность — Литература: Сб. статей. Л., 1981. С. 73. [↑](#endnote-ref-289)
303. *Рабинянц Н*. Проблемы русской классики на современной сцене: (Спектакли по Достоевскому 1950 – 1970‑х гг.). Л., 1977. С. 91. [↑](#endnote-ref-290)
304. *Бахтин М*. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 292. [↑](#endnote-ref-291)
305. *Крымова Н*. По дороге к Достоевскому // Рига. 1973. С. 32 – 35 (на латыш. яз.). [↑](#endnote-ref-292)
306. *Бахтин М*. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 292. [↑](#endnote-ref-293)
307. О семантике занавеса, являющегося вещественной метафорой рубежа, границы, порога и т. д., см. *Фрейденберг О*. Миф и литература древности. М., 1978. С. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-294)
308. Это обстоятельство было замечено А. Смелянским. «Метафора дверей оказывается у Д. Боровского столь же емкой, как образ движущегося занавеса в “Гамлете”», — пишет критик (см. *Смелянский А*. Наши собеседники. М., 1981. С. 246). [↑](#endnote-ref-295)
309. *Рабинянц Н*. Проблемы русской классики на современной сцене. С. 33. [↑](#endnote-ref-296)
310. *Дмитревская М*. Обращаясь к Достоевскому // Театр. 1981. № 11. С. 53. [↑](#endnote-ref-297)
311. *Чудаков А*. Предметный мир Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. С. 98. [↑](#endnote-ref-298)
312. О завершенности говорит и Булат Окуджава: «Мне кажется, что авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен» — («Еще в литавры рано бить…» // Правда. 1988. 23 сент. С. 4.). [↑](#footnote-ref-16)
313. Аэды — древнегреческие эпические певцы, импровизировавшие под аккомпанемент струнного инструмента. — «Только б не порвали серебряные струны!» (В. Высоцкий)… [↑](#footnote-ref-17)
314. Цит. по: *Евтушенко Е*. Песни Булата Окуджавы: Конверт пластинки. «Мелодия». М. 40 – 388867 – 8. [↑](#endnote-ref-299)
315. См. *Калмыков Н*. Вертинский // Труд. 1968. 6 окт. С. 4. [↑](#endnote-ref-300)
316. См. Книжное обозрение. 1989. 24 марта. № 12. С. 10. [↑](#endnote-ref-301)
317. «… его кисть поднималась вверх, и вы видели восходящую на небе луну» (*В. Нечаев*. Страницы из книги Александра Вертинского // Советская культура. 1989. 19 марта. С. 9). [↑](#footnote-ref-18)
318. П. П. Громов, литературовед, автор большой работы о Мейерхольде. Знаменателен этот глубокий интерес к драматической, театральной сути творчества Вертинского. В этом же ряду — последовательное внимание К. Л. Рудницкого к феномену Вертинского, Окуджавы, Высоцкого. [↑](#footnote-ref-19)
319. «Песня» и эволюция хорового героя в Театре на Таганке — отдельная большая тема; здесь достаточно указать, что на рубеже семидесятых, в спектакле «А зори здесь тихие», круговорот песни в спектакле выражал уже драму поколения. Еще определеннее и вместе с тем масштабнее, философичнее это происходило в восьмидесятые, в «Владимире Высоцком» и «Борисе Годунове». [↑](#footnote-ref-20)
320. На эстрадной специфике «Звезд» настаивал в устном обсуждении Ю. А. Дмитриев. Напротив, Б. О. Костелянец, глубоко занимающийся вопросами теории драмы, увидел в спектакле нестандартную драматическую структуру. [↑](#footnote-ref-21)
321. «На концерте стою один и неприкрытый, как святой Себастьян», — писал Ф. И. Шаляпин (см.: Неизвестная статья Федора Шаляпина // Лит. газ. 1988. 23 нояб. С. 8) Этот выразительный образ ложится на наших аэдов 1960 – 1980‑х годов, упрямо несовпадавших с официозом, слышавших иное в своей эпохе. [↑](#footnote-ref-22)
322. {154} *Исмаилова И*. Возвращается боль, потому что ей некуда деться // Известия. 1988. 20 ноября. С. 3. [↑](#endnote-ref-302)
323. *Ким Ю*. Две музы // Аврора. 1988. № 8. С. 92. [↑](#endnote-ref-303)
324. Цит. по: *Швыдкой М*. Пора возвращения. Александр Галич: судьба поэта // Театр. 1988. № 9. С. 183. [↑](#endnote-ref-304)
325. Варлам Шаламов: искусство лишено права на проповедь // Мое. новости. 1988. 4 дек. С. 16. [↑](#endnote-ref-305)
326. *Рудницкий К*. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. № 14. С. 23. [↑](#endnote-ref-306)
327. «Вадимушка, никогда не выдавливай из себя всего того, что чувствуешь. Всегда чуть недодавай, недоговаривай», — учил В. Козина исполнитель русских и цыганских песен Д. Камчатов [*Сидоров А*. Голос // Театральная жизнь. 1988. № 16. С. 15. — *Ред*.]. Тут — просто другая музыка. Другой природы. [↑](#footnote-ref-23)
328. *Бедное С*. «От шуток этих зябко» // Сов. культура. 1988. 1 окт. С. 10. [↑](#endnote-ref-307)
329. *Зерчанинов Ю*. Спрашивайте, мальчики, спрашивайте // Юность. 1988. № 6. С. 93. [↑](#endnote-ref-308)
330. *Исмаилова Н*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-309)
331. *Швыдкой М*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-310)
332. *Крымова Н*. О Высоцком // Аврора. 1981. № 8. С. 98 – 115. [↑](#endnote-ref-311)
333. См. Как это делалось (из стенограммы обсуждения поэтического представления «Владимир Высоцкий») // Юность. 1988. № 11. С. 82. [↑](#endnote-ref-312)
334. Там же. С. 80. [↑](#endnote-ref-313)
335. *Рудницкий К*. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. № 15. С. 18. [↑](#endnote-ref-314)
336. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-315)
337. *Борхес Х.‑Л*. Моя жизнь служит литературе [Из интервью разных лет] / Сост. и пер. с испан. Н. Богомоловой // Иностр. лит. 1988. № 10. С. 223. [↑](#endnote-ref-316)