



*А. Ю. Ряпсов,
составитель и редактор
коллективного исследования
«Премьеры БДТ: рецензии,
документы, архивные материалы».*

Первый том «Блоковский БДТ (1919–1921)» коллективного исследования «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы» (В 8 т.), как и следует из названия, посвящен изучению спектаклей первых сезонов БДТ, когда А.А. Блок (1880–1921) был председателем Директории (управления) Большого Драматического театра и играл важную роль в определении его художественной политики. Исследование предполагает охват всех постановок БДТ за период 1919–1921 годов и носит источниковедческий характер, то есть нацелено на выявление источников (рецензий, обзорных статей, иконографии, мемуаристики, архивных материалов и документов), разбросанных по труднодоступным в настоящее время газетам, журналам, архивным и музейным фондам. Помимо вступительной статьи к Первому тому, научный аппарат исследования предполагает сопроводить блоки материалов и документов, связанных с каждым из изучаемых спектаклей, пояснительным текстом и научными комментариями. В корпус Первого тома входят также Указатель имен и Указатель произведений. Книга предназначена прежде всего исследователям истории русского театра XX века, преподавателям и студентам театральных учебных заведений, театральным профессионалам-практикам – режиссерам, художникам-сценографам и актерам, а также любителям сценического искусства.

Том 1

Блоковский БДТ (1919–1921)

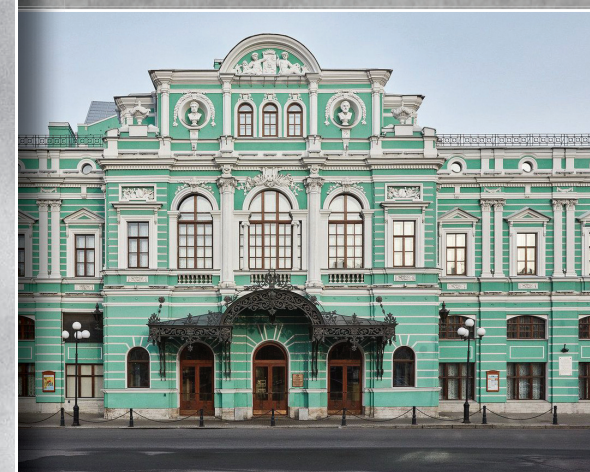


ПРЕМЬЕРЫ БДТ:

рецензии, документы, архивные материалы

Том 1

Блоковский БДТ
(1919–1921)



Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»


Премьеры БДТ

**рецензии
документы
архивные материалы**

Т. 1

**Блоковский БДТ
(1919–1921)**

Санкт-Петербург

 **Астерион**

2021

ББК 85.334.3(2)

УДК 792.09

П 71

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена *Е. А. Такачева*; кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ *О. А. Федорченко*.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 21. 12. 2021 г.

Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы : коллективное исследование : в 8 томах / Составитель и отв. редактор А. Ю. Ряпосов ; Российский институт истории искусств. – СПб. : Астерион, 2021. – Т. 1. Блоковский БДТ (1919–1921). – 2021. – 216 с.

ISBN 978–5–00188–003–5 (Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы)

ISBN 978–5–00188–004–2 (Т. 1. Блоковский БДТ (1919–1921))

Первый том «Блоковский БДТ (1919– 1921)» коллективного исследования «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы» (В 8 т.), как и следует из названия, посвящен изучению спектаклей первых сезонов БДТ, когда А. А. Блок (1880–1921) был председателем Директории (управления) Большого Драматического театра и играл важную роль в определении его художественной политики. Исследование предполагает охват всех постановок БДТ за период 1919–1921 годов и носит источниковедческий характер, то есть нацелено на выявление источников (рецензий, обзорных статей, иконографии, мемуаристики, архивных материалов и документов), разбросанных по труднодоступным в настоящее время газетам, журналам, архивным и музейным фондам. Помимо вступительной статьи к Первому тому, научный аппарат исследования предполагает сопроводить блоки материалов и документов, связанных с каждым из изучаемых спектаклей, пояснительным текстом и научными комментариями. В корпус Первого тома входят также Указатель имен и Указатель произведений. Книга предназначена прежде всего исследователям истории русского театра XX века, преподавателям и студентам театральных учебных заведений, театральным профессионалам-практикам – режиссерам, художникам-сценографам и актерам, а также любителям сценического искусства..

ISBN 978–5–00188–003–5 (Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы)

ISBN 978–5–00045–876–1 (Т. 1. Блоковский БДТ (1919–1921))

© А.Ю. Ряпосов – составление, редаKTура, 2021

© Авторы статей, 2021

© ФГБНИУ «РИИИ», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	4
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Вступительная статья	6
<i>Исмагулова Т. Д.</i> Спектакль БДТ «Дон Карлос»	31
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Макбет»	41
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Много шума из ничего»	47
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Разрушитель Иерусалима»	56
<i>Иванов А. В.</i> Спектакль БДТ «Дантон»	65
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Разбойники»	72
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Рваный плащ»	84
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Отелло»	92
<i>Исмагулова Т. Д.</i> Спектакль БДТ «Царевич Алексей»	115
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Король Лир»	126
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Венецианский купец»	153
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Синяя птица»	168
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль БДТ «Слуга двух господ»	171
<i>Майданова М. Н.</i> Спектакль БДТ «Двенадцатая ночь»	184
<i>Майданова М. Н.</i> Спектакль БДТ «Рюи Блаз»	190
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Мольеровский спектакль БДТ («Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы»)	197
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	206
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	212
СПИСОК АВТОРОВ	214



СОКРАЩЕНИЯ

- БДТ 34. – Государственный Большой драматический театр им. М. Горького: Репертуар. Массовая работа БДТ / Отв. ред. С. Л. Беспрозванный. Л.: [Изд-во Гос. Большого драм. театра им. М. Горького], 1934. 96 с. с ил.
- БДТ 35. – Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. Большого драм. театра им. М. Горького, 1935. 386 с.; 91 л. ил.
- БДТ 39. – Государственный Большой драматический театр им. М. Горького, 1919–1939. Л.: Изд. ГБДТ, 1939. 263 с.; 12 илл.
- БДТ 49. – Ленинградский Государственный Большой драматический театр им. М. Горького / К. Державин. Л.: [Изд-во Гос. Большого драм. театра им. М. Горького], 1949.
- БДТ 54. – Ленинградский Государственный Большой драматический театр им. М. Горького. 35 [лет]. 1919–1954. Л.: [Изд-во Гос. Большого драм. театра им. М. Горького], 1954. 56 с. с ил.
- БДТ 68. – Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. [Альбом]. Автор текста Р. Беньяш. Сост. альбома А. Тапер. Худ. А. Приймак. [Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1968]. [167 с. с ил.]
- БДТ 82. – Ленинградский ордена Октябрьской революции и ордена Трудового Красного знамени академический Большой драматический театр им. М. Горького / Сост. А. Э. Рахнин. Л.: Искусство, 1982. 97 с.
- БДТ. Вехи истории. – БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сборник научных трудов / Сост. и отв редактор Г. В. Титова; СПбГИМиК. СПб., 1992. 148 с.
- Дела и дни БДТ 1. – Дела и дни Большого драматического театра. [Сборник] №1. Пб., 1919.
- Дела и дни БДТ 2. – Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности. 1896–1926. Л.: Academia, 1926.
- Любомудров. (1919–1926). – Любомудров М. Н. Режиссерские искания Большого драматического театра (1919–1926) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Л.: ЛГИТМиК, 1974. Вып. 4. С. 97–147.

-
- Любомудров. (1926–1932). – Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Л.: ЛГИТМиК, 1976. Вып. 5. С. 118–152.
 - Мейерхольд 1. – Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 144 с.
 - Мейерхольд 2. – Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. 482 с.
 - Мичурин. – Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1972. 184 с.
 - Монахов. – Монахов Н. Повесть о жизни. Л.; М.: Искусство, 1961. 299 с.
 - Радлов. БДТ в 1920-е. – Радлов С. Д. БДТ в 1920-е: Игра. Судьба. Контекст / Сергей Радлов. СПб.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский государственный академический Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова», 2019. 224 с., 129 ил.
 - Русский советский театр. – Русский советский театр. Документы и материалы. Л., 1968.
 - Русский советский театр. 1917–1921. – Русский советский театр. Документы и материалы. 1917–1921. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1968.
 - Советский театр. 1921–1926. – Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. Л., 1975.
 - Хмелева. – Хмелева Надежда. Художники БДТ, 1919–2006 / Н. П. Хмелева. СПб.: Русская классика, 2006. 318 с.



А. Ю. Ряпосов

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Более чем столетняя история Большого Драматического театра имени Г. А. Товстоногова – это, преимущественно, история БДТ эпохи Товстоногова и история творчества Товстоногова в БДТ. Такой дисбаланс в исследованиях истории БДТ и справедлив, и не справедлив. Справедлив, поскольку время товстоноговского БДТ – это треть истории данного театра, а деятельность Товстоногова в качестве художественного лидера БДТ и собственно его режиссерское творчество – трудно переоценить. И – не справедлив, поскольку товстоноговский период истории БДТ, при всей его значимости, отнюдь не исчерпывает всю историю Большого Драматического театра.

Деятельности петроградского и ленинградского БДТ первых десятилетий посвящены преимущественно юбилейные издания, приуроченные к 15-ти, 20-ти, 30-ти, 35-ти, 50-тилетию театра и далее (см., напр.: {7}; {8}; {9}; {10}; {11}; {12}; {13}; и др.), а также – отдельные исследования, как, например, две статьи М. Н. Любомудрова, посвященные режиссерским исканиям БДТ в 1919–1926 годы и в 1926–1932 годы, вышедшие в 4-м (1974) и 5-м (1976) выпусках научных сборников ЛГИТМиКа «Театр и драматургия» (см.: {25}; {26}), или работы, изучающие отдельные аспекты деятельности театра, как, например, статьи Ю. А. Головашенко (см., напр.: {15}; {16}). Стоит упомянуть и научный сборник «БДТ им. М. Горького. Вехи истории» (см.: {14}) под редакцией Г. В. Титовой, в состав которого вошли статьи А. А. Кириллова, Г. В. Титовой, Л. Г. Пригожиной и других исследователей СПбГИТМиКа, посвященные различным аспектам истории раннего БДТ. Важное значение имеет альбом-исследование Н. П. Хмелевой «Художники БДТ, 1919–2006» (см.: {37}), поскольку художники внесли важнейший вклад в становление сценического искусства раннего БДТ, особенно – в первые его сезоны.

Новейшим исследованием, посвященным раннему периоду истории Большого драматического театра, стала книга С. Д. Радлова «БДТ в 1920-е: Игра. Судьба. Контекст», вышедшая в свет в 2019 году (см.: {33}). Жанр

данного издания в предисловии определен как «театральный альбом» {33; 4}, а текст книги носит монографический характер, что предполагает сугубо авторский ракурс взгляда на исследуемый предмет и вполне определенные принципы отбора изучаемых постановок, а также привлекаемых к анализу источников. Из шестнадцати спектаклей, поставленных на сцене БДТ в 1919–1921 годах, в поле внимания С. Д. Радлова попали «Король Лир» (1920), «Отелло» (1920), «Царевич Алексей» (1920), «Слуга двух господ» (1921) и «Двенадцатая ночь» (1921) {см.: 33; 8–61}.

Первый том «Блоковский БДТ (1919–1921)» коллективного исследования «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы» (В 8 т.), как и следует из названия, посвящен изучению спектаклей первых сезонов БДТ, когда А. А. Блок (1880–1921) был председателем Директории (управления) Большого Драматического театра и играл важную роль в определении его художественной политики. Исследование предполагает охват всех постановок БДТ за период 1919–1921 годов и носит *источниковедческий* характер, то есть нацелено на выявление источников (рецензий, обзорных статей, иконографии, мемуаристики, архивных материалов и документов), разбросанных по труднодоступным в настоящее время газетам, журналам, архивным и музейным фондам. Помимо вступительной статьи к Первому тому, научный аппарат исследования предполагает сопроводить блоки материалов и документов, связанных с каждым из изучаемых спектаклей, пояснительным текстом и научными комментариями. В корпус Первого тома входят также Указатель имен и Указатель произведений.

М. Горький в статье «Трудный вопрос» (см.: {6; 7–9}) постарался обосновать и обосновать основные черты нового театра, который предполагалось организовать в Петрограде, и его художественную направленность. Автор писал о том, что революция была призвана обновить Россию, оживить ее за счет творчества новых социальных сил, но созидательные процессы, связанные с революцией, сопровождались и разрушительными процессами, когда люди воспринимали уничтожение друг друга как своего рода спорт, а убийство человека – как охоту на зверя. Революция дала человеку свободу, но вчерашний раб не почувствовал себя свободным, не ощутил себя хозяином нового мира, поскольку оказался чужд лучшим его идеалам по незнанию таковых. М. Горький считал, что новый театр должен приобщить вчерашнего раба к искусству высоких идеалов, показать вчерашнему «рабу нового человека – человека-героя, человека деяния и человека подвига» {6; 8}. Менее всего сценическому искусству постреволюционного времени нужен был реализм, особенно – в изображении человека. М. Горький настаивал: «Театр должен показать человека,

которого нет в действительности, но *искусство – выше действительности*, и оно должно показать героя, которого пока нет, но героя, о котором мир тоскует (курсив мой. – А. Р.)» {6; 9}. Вполне логично, что театр, который отвечал бы духу времени, мыслился М. Горьким театром *героическим*, театром *романтическим*, театром, который *идеализировал* человека и рисовал его *поэтически*. «Только так театр мог бы противостоять чувствам ненависти, мести, зависти и жадности, выплеснувшимся на поверхность жизни. Такой театр мог бы противопоставить *человека-героя* *человеку-зверю* (курсив мой. – А. Р.)» {6; 7}.

Александр Блок, как известно, был одним из немногих крупных деятелей культуры, кто сразу же после октябрьских событий 1917 года принял советскую власть, и был одним из многих крупных деятелей культуры, кого советское правительство привлекало к работе в различных учреждениях и органах советской власти. Вместе с тем, революционные события 1917 года Блок воспринимал как своего рода Всемирный потоп, способный полностью поглотить все достижения предшествующей мировой культуры. Свою миссию Блок видел в том, чтобы спасти от исчезновения хоть что-то из предшествующей культуры и передать спасенное новой социальной генерации, вынесенной революционным переломом на ведущие позиции в обществе. Нового искусства для этой новой социальной генерации не было, быстрого появления такого нового искусства масс вряд ли стоило ждать, а потому необходимо было обратиться к лучшим образцам искусства прошлого – «к *классическому* и *романтическому* искусству (курсив мой. – А. Р.)» {3; 10}. Отсюда – установка сделать вновь созданный БДТ театром *высокой комедии*, *высокой трагедии* и *высокой (романтической) драмы*, театром *большого стиля*.

Естественно, вставал вопрос о том, каким способом должна была воспроизводиться на сцене БДТ высокая комедия, высокая трагедия и высокая драма. Блок писал: «Мы – *не искатели* и *не академики*. Не искатели, поскольку планируемый репертуар – *драгоценная чаша*, которая *не терпит экспериментов* (курсив мой. – А. Р.)» {3; 12–13}.

Использование слова, однокоренного с понятием «искания», указывает, что Блок в первую очередь имел в виду В. Э. Мейерхольда [1], который неизменно использовал словосочетание «театр исканий» как синоним термина *экспериментальный театр*, а слово «искания» как синоним к слову *эксперимент*. Еще в 1908 году в статье «О театре» Блок писал, что режиссеры в театре нужны только потому, что сами драматурги не умеют переносить свои произведения на сцену; забрав у автора пьесу, режиссер провожает драматурга к ближайшему выходу из театра, после чего делает с сочинением автора все что ему заблагорассудится

(см.: {4}). Иными словами, Блок не хотел видеть в БДТ фигуру режиссера в мейерхольдовском определении «автор спектакля» (сам этот термин появился в 1923 году в афише спектакля Театра имени Вс. Мейерхольда (ТИМ) «Земля дыбом» [2] и затем неизменно присутствовал в афишах тимовских постановок Мастера, но Мейерхольд выступал автором спектакля уже в 1906 году, когда ставил на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской блоковский «Балаганчик» [3], то есть – когда в основу спектакля была положена не пьеса, а мейерхольдовский режиссерский сюжет, созданный на основе этой пьесы).

Но Блок, не жаловавший «искателей», не хотел и следовать по пути академического искусства, поскольку считал трагедию *насуиным искусством* современности. «В наших планах, – писал Блок, – быть верными таким искусствам, как *литература, музыка и танец* (курсив мой. – А. Р.)» {3; 12}. При этом театр не должен был следовать *канонам*, но обязан был в произведениях сценического искусства искать «<...> ответы на *актуальные вопросы современности* (курсив мой. – А. Р.)» {3; 13}, а деятели театра должны были «открыты новому» {3; 13}. Данные высказывания Блока более похожи на молитву, поскольку не ясно, кто, в отсутствии новейшей режиссуры, будет искать новое звучание классики в современности и как это новое созвучие классики сегодняшнему дню будет реализовано сценически. Совершенно точно можно сказать, что упование на традиции шекспировского театра, театра Мольера и театра Гольдони, романтического театра и пр., – превратили Большой драматический театр в первые годы его существования в *театр художника* и в *театр актера*.

Художники объединения «Мир искусства» (А. Н. Бенуа [4], В. А. Шуко [5], К. А. Коровин [6], М. В. Добужинский [7], О. К. Аллегри [8] и др.) преимущественно средствами традиционной сценической живописи создавали роскошное обрамление для актерской игры. Очевидно, что при постановке «Дон Карлоса» в работу Ю. М. Юрьева (маркиз Поза) [9], Н. Ф. Монахова (король Филипп) [10] и В. В. Максимова (Дон Карлос) [11] никакой режиссер не мог вмешаться, каждый актер готовил свою роль так, как он ее понимал, единство их игры могло опираться только на *музыкальность* шиллеровского стиха: у Юрьева за спиной был опыт сотрудничества с Мейерхольдом, для которого музыка была субстанцией сценического творчества; у Монахова в прошлом была работа в оперетте, именно БДТ открыл нового Монахова – драматического актера; Максимов увлекался мелодекламацией. М. Н. Любомудров отметил следующее: «Шиллеровский текст, тираноборческие *речитативы* пьесы звучали с необыкновенной яркостью, властно захватывали зал (курсив мой. – А. Р.)» {25; 109}. Оперные аналогии здесь возникли

отнюдь не случайно, шиллеровская стихотворная манера «Дона Карлоса» во многом диктовала «оперность» исполнения ведущими актерами своих ролей-«партий».

Утверждению, что БДТ был театром художника и театром актера совсем не противоречит наличие в афишах спектаклей имен режиссеров (А. Н. Бенуа, А. Н. Лаврентьев [12], Н. В. Петров [13], К. К. Тверской [14] и др.), в том числе – школы Московского Художественного театра (Н. Н. Арбатов [15], Р. В. Болеславский [16] и Б. М. Сушкевич [17]). Наличие фигуры режиссера, ставившего в БДТ тот или иной спектакль, никак не меняло *дорежиссерской* природы этого театра в 1919–1921 годы.

Многое в работе раннего БДТ определялось случаем, как, например, это произошло с постановкой Б. М. Сушкевича «Разбойников» Шиллера и постановкой Р. В. Болеславского «Рваный плащ» С. Бенелли. Летом 1919 года проходили гастроли Первой студии [18] МХТ в Петрограде, и у руководства БДТ, по воспоминаниям Н. Ф. Монахова, родилась идея привлечь молодых режиссеров Сушкевича и Болеславского к работе театра, возможность воспользоваться опытом выходцев из школы МХТ должна была принести громадную пользу коллективу БДТ. Оба московских режиссера обосновались на дачах в Павловске, к ним часто приезжали для бесед актеры, которых предполагалось занять в готовящихся спектаклях, а «<...> Болеславский даже сделал <...> две или три пробные репетиции первого акта “Рваного плаща” на травке Павловского парка» {29; 172}. Г. М. Мичурин [19], в свою очередь, приписывал факт приглашения Сушкевича и Болеславского к постановочной работе в БДТ собственной активности и настойчивости, с которыми он, а также его единомышленники Г. В. Музалевский [20] и Д. М. Голубинский [21] обращались к А. А. Блоку и А. Н. Лаврентьеву с предложениями познакомиться с постановочной техникой Московского Художественного театра (см.: {27; 60}). Впрочем, по воспоминаниям того же Мичурина, А. А. Блок не считал задачу создания единого для БДТ творческого актерского метода задачей своевременной и актуальной (см.: {24; 60}).

Н. Ф. Монахов вспоминал, что если Ю. М. Юрьев и В. В. Максимов как весьма опытные артисты при работе над «Доном Карлосом» не нуждались в помощи режиссера А. Н. Лаврентьева, то ему, Монахову, впервые взявшемуся за большую драматическую роль, такая помощь была нужна. Но какова же была эта помощь? Она была сугубо технической и связанной прежде всего с манерой произнесения шиллеровского стиха, фразировкой отдельных фрагментов речи и т.д. (см.: {29; 168}) Особенно Лаврентьева беспокоили срывы голоса, которые случались с Монаховым, когда ему необходимо было подать реплику сильно,

на увеличенной громкости. Такие срывы голоса приводили к выбыванию актера из репетиционного процесса на день или два, а иногда и более. Любопытно, что решение проблемы нашел сам Монахов, воспользовавшись своим опытом опереточного певца и перенеся *законы музыки* на воспроизведение шиллеровского стихотворного текста. Монахов признавался, что как певец обладал небольшим голосом и не мог им заполнить большое помещение, но умел *эффектно подать* музыкальную фразу, зачастую удивляя этим опытных оперных певцов. Достигался подобный эффект, по признанию актера, следующим образом: «Если у композитора, скажем, предыдущие три-четыре такта были написаны *piano*, то я их пел *pianissimo*, и потому следующее за ним *forte* звучало уже *fortissimo* и даже *ультра-fortissimo*. И так как это было для слушателя всегда неожиданно, то эффект получался необычайный» {29; 167–168}. Данный прием Монахов применил и к строению текста: «<...> я во время работы над трагедией во время репетиции попробовал предыдущую фразу (“А если я обманут” и т. д.) сказать на шепоте, а затем дать *forte* на словах “Пусть тогда прольется кровь”. Эффект получился желательный. Андрей Николаевич (Лаврентьев. – А. Р.) сейчас же воскликнул: “Вы с ума сошли! Осторожно с голосом, вы опять сорвете себе связки”» {29; 168–169}. Режиссер спектакля напрасно беспокоился, более того, с этого момента, по свидетельству Монахова, он начал «<...> рассматривать всю свою роль с музыкальной точки зрения» и «<...> пытался построить *музыкально-ритмически* не только одну эту сцену, а всю роль (курсив мой. – А. Р.)» {29; 168}.

Помогал Лаврентьев Монахову и в работе над пластической стороной воплощения роли короля Филиппа. Как артист оперетты Монахов в плане пластики был признанным мастером, но для игры в шиллеровской драме опереточная пластика совершенно не годилась. Актер вспоминал, что он ежедневно отводил не менее двух часов для работы над пластикой, оттачивая каждый жест, каждый поворот головы и даже каждый взгляд короля и убирая из пластического рисунка все лишнее (см.: {29; 167}).

Весьма показательным о режиссуре А. Н. Лаврентьева написал П. И. Сторицын [22] в связи с постановкой «Отелло», которую определил как «удивительно художественную» [35]. Совершенно очевидно, что написанное Сторицыным о лаврентьевской режиссуре характеризует всю режиссуру БДТ. Речь, по сути, идет о *постановочной культуре* театра, творческие сотрудники которого вопреки голоду, хаосу и разрухе эпохи военного коммунизма и Гражданской войны к каждому выпускаемому на сцену БДТ спектаклю изготавливали декорации и костюмы не из подбора «Центральных костюмерных мастерских», но выполняли

их из самых лучших материалов в условиях, когда, например, «<...> в декоративной мастерской театра четыре градуса тепла» {35}.

В характеристике, которую Н. Ф. Монахов дал режиссеру А. Н. Бенуа, речь тоже идет о постановочной культуре в самом широком смысле. Актер отмечал: «Когда он (Бенуа. – А. Р.) работал над какой-нибудь пьесой, скажем, над Венецианским купцом, то в разговоре о ней он, бывало, расскажет чуть ли не всего Шекспира, нарисует эпоху, в которую жил Шекспир, раскроет всю глубину содержания произведения, охарактеризует персонажей трагедии. Когда зайдет речь о гриме, он вынет блокнот и тут же набросает шесть-семь эскизов грима. Так же он поступал и с костюмами. При этом мало того, что он набросает исторически совершенно идеальный костюм, но он укажет цвет каждой ленточки и качество, фактуру материала, из которого его надо сделать. Если вы хотите послушать какие-нибудь мелодии, музыку той эпохи, Бенуа подойдет к роялю, начнет играть – и опять сидишь, разинув рот, и слушаешь его. Все, что он делал, было отмечено печатью высокого мастерства и искусства» {29; 177}. При этом Монахов подчеркивал, что у Бенуа «<...> всегда имелся разработанный, как партитура, план постановки» {29; 178}.

Г. М. Мичурин о Бенуа писал, что тот «<...> педагог и человек – необычайной мягкости и даже нежности в обращении с актером. К каждому актеру он умел найти подход. Создавалось впечатление, что он даже радуется нашей *различности* – ему, как шахматисту, приходилось искать каждый раз новый вариант подхода (курсив мой. А. Р.)» {27; 90}. По воспоминаниям Н. Ф. Монахова, в работе с актером Бенуа ничего напрямую не навязывал исполнителю роли, но через разбор того или иного игрового эпизода режиссер тактично и осторожно подталкивал актера к пониманию, что тут были и другие, более интересные варианты игры. Так, шаг за шагом, Бенуа подводил исполнителя к тому рисунку игры, который был продиктован режиссерской партитурой (см.: {29; 178}). Сходные впечатления о работе Бенуа-режиссера с актерами можно прочесть в воспоминаниях Г. М. Мичурина (см.: {27; 109–110}). Другое дело, что Бенуа способен был вывести актера на то, *что* тот должен был играть, но не имел возможности повлиять на то, *как* будет играть актер, поскольку никакой единой *методологии актерского творчества* в БДТ не существовало.

К. К. Тверской в БДТ поставил лишь один спектакль «Дантон» (1919) по пьесе М. Левберг [23], и о работе с данным режиссером Г. М. Мичурин написал следующее: «<...> стоило только перейти на *разработку внутреннего действия* и *разбивку на куски*, тут Константин Константинович обнаружил поразившую нас беспомощность. Мы знали его в недалеком прошлом как ученика мейерхольдовской Студии

на Бородинской [24] и предполагали возможную слабость его в работе над внутренней экспликацией образа, но, чтобы это проявилось в такой степени, – мы не ожидали. Это было обидно еще и потому, что своими знаниями, умом и хорошим, доброжелательным отношением к актеру он произвел на нас благоприятное впечатление. Но тогда мы сами нуждались в помощи мастера, владеющего и теоретическими и практическими знаниями в системе Станиславского, и потому такое банкротство Тверского сделало нас безжалостными к его судьбе в нашем театре» {27; 62}. В данном случае вряд ли стоит верить воспоминаниям Мичурина, пафос которых заключался в том, что с самого начала карьеры актер всеми силами стремился к освоению системы Станиславского. Но такие термины, как «разбивка на куски», «разработка внутреннего действия» и прочее – Мичурин вряд ли мог знать в 1919 году, когда техника проживания роли только-только складывалась в рамках экспериментов в студиях МХТ – Первой и Второй [25]; конечно, сами термины Мичурин по идее мог услышать от вышедших из Первой студии МХТ и принимавших участие в работе БДТ режиссеров Б. М. Сушкевича или Р. В. Болеславского, но содержание данных терминов автор воспоминаний знать не мог, да еще и в плане практического применения, тут налицо явная модернизация событий. И уж совершенно точно Тверской не мог пользоваться методиками Станиславского в 1919 году, потому что, как справедливо заметил Мичурин, Тверской был участником мейерхольдовской Студии на Бородинский в 1913–1914 года и в ранних своих режиссерских работах ориентировался именно на методики Мейерхольда. В 1919 году при постановке «Дантона» Тверской своей, отличной от мейерхольдовской, манеры работать с исполнителями не имел и только находился на пути формирования собственной постановочной методологии. Очевидно, что в плане техники игры Тверской-режиссер просто подстраивался к возможностям каждого исполнителя, выстраивая общее действие спектакля. Если Тверской применял в работе с артистами элементы мейерхольдовской техники, то это вряд ли должно было смутить Мичурина, ведь он проработал в ГосТИМе с 1931 по 1937 годы. Иными словами, воспоминаниями Мичурина как источниками необходимо пользоваться осторожно, не доверяя автору безоговорочно.

Главная проблема режиссуры раннего БДТ – это отсутствие единой актерской школы и невозможность выстроить в рамках спектакля единую манеру исполнения ролей.

В работе над постановками БДТ принимали участие композиторы М. А. Кузмин [26], Б. В. Асафьев [27], Ю. А. Шапорин [28], Н. М. Стрельников [29] и др. В статье, посвященной спектаклю «Отелло» (1920),

Стрельников предложил разные варианты использования музыки в драматическом театре. Он отрицал *иллюстративность* театральной музыки, не разделял композитора и понимание музыки как *темпо-ритмической основы действия* на основе ницшеанской концепции рождения трагедии из духа музыки. Стрельников считал, что *реализм* Шекспира и пьеса «Отелло» как *трагедия характеров* требует от композитора проработки музыкальными методами *психологических характеристик* шекспировских персонажей (см.: {36}). Впрочем, музыка Б. В. Асафьева к «Отелло», скорее всего, имела именно иллюстративный характер, а сама партитура распалась на ряд музыкальных номеров (см.: {36}). Были и несомненные удачи в использовании музыки, так М. А. Кузмин в связи с постановкой спектакля «Много шума из ничего» написал следующее: «<...> музыку г. Шапорин дал вполне серьезную, хорошо звучащую и достаточно выразительную. Особенно хорош надгробный концерт и павана [30]. Может быть, музыка немного тяжеловата для комедийного полета, но в данном спектакле она такой не казалась» {36}.

В спектаклях БДТ использовалось большое количество музыкальных интермедий либо в духе *commedia dell'arte*, как, например, в спектакле «Двенадцатая ночь» (1921); либо в виде балетных сцен, как например, в спектаклях «Разрушитель Иерусалима» (1919, балетмейстер Б. Г. Романов [31]) и «Слуга двух господ» (1921, балетмейстер Ф. В. Лопухов [32]), причем как с участием профессиональных балерин и танцовщиков, так и в исполнении артистов театра. Здесь сказался и накопленный русским театром опыт традиционалистских постановок 1910-х годов, прежде всего мейерхольдовских, и успехи русского балета Серебряного века, особенно – дягилевских Русских сезонов. Интермедии были разного качества и разного уровня исполнения. Так, например, М. А. Кузмин утверждал, что интермедии в духе итальянской комедии масок в спектакле «Двенадцатая ночь» не удались (см.: {22}). В связи с постановкой «Слуга двух господ» тот же М. А. Кузмин написал: «Темп и бойкость постановки несколько замедлились танцевальными интермедиями (очень милыми сами по себе), хотя г-жа Рейн [33] и прекрасно танцевала» {22}. В спектакле «Разрушитель Иерусалима» широко использовались танцевальные пантомимы с участием профессиональных балерин и танцовщиков. Г. М. Ромм [34] отмечал, что «<...> танец со светильниками дал Е. А. Смирновой [35] богатую канву для создания полных пластической красоты моментов» {34}. Г. М. Мичурин оставил такие впечатления о балетных интермедиях в «Разрушителе Иерусалима» и о своей игре в них: «Спектакль имел шумный успех – главным образом благодаря яркости, красочности и эффектности оформления и великолепию

исполнению танцевальных сцен и особенно вакханалии в третьем акте. Имена балетных звезд того времени К. Маклецовой [36], Л. Шоллар [37], Ф. Дубровской [38], Е. Смирновой, П. Владимирова [39] и Б. Романова говорили сами за себя. Музыка Асафьева, повинувшись дирижерской палочке Гаука [40], сливалась с порывистыми и страстными движениями танцующих вакханалию в честь Доминициана, брата Тита. Мне потому так запомнилась эта сцена, что впервые пришлось участвовать в *балетной пантомиме*. Это было очень интересно – не выскакивая из условий драматического решения образа, продолжать действовать уже по закону балетного движения в музыке (курсив мой. – А. Р.)» {27; 61}.

Идея создания театра классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии имела определенную предысторию и была ответом на вызовы важнейших событий в истории страны – мировой войной и революции. Мысль организовать театр, девиз которого: «Назад, к классикам!» – оформилась в 1914 году и поддерживалась М. Ф. Андреевой [41], Н. Ф. Монаховым и Ф. И. Шаляпиным [42] (см.: {28; 37–38}). О встречах с М. Ф. Андреевой, М. Горьким, Ф. И. Шаляпиным, антрепренерами К. Н. Незлобиным [43], В. Д. Резниковым [44] и др., а также о переговорах, связанных с созданием театра классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии писал в своих воспоминаниях Н. Ф. Монахов (см.: {29; 139–141}). Завтруппой БДТ и его директор А. И. Гришин [45] вспоминал, что сходная мысль была близка кооперативу артистов, куда входили Е. Н. Рощина-Инсарова [46], А. И. Южин [47], Н. Ф. Монахов, В. В. Максимов, Ю. М. Юрьев и др. Предполагалось открыть «Театр актера», но реализовать идею не удалось (см.: {28; 40}). К идее организовать театр классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии М. Горький и М. Ф. Андреева вернулись в после-революционное время (см., напр.: {29; 160–161}). В марте 1918 года был создан Художественный совет, куда вошли М. Ф. Андреева, М. Горький, Ф. И. Шаляпин, М. В. Добужинский, Ю. М. Юрьев. В том же году Юрьев поставил «Царя Эдипа» в цирке Чинизелли, взяв за основу режиссерский план М. Рейнхардта [48], для чего был привлечен А. М. Грановский [49], работавший в берлинском театре Рейнхардта (см., напр.: {29; 19}). Постановка выдержала десять представлений и открывала, по мысли Юрьева, путь к созданию «Театра трагедии», где предполагалось перенести на сцену шекспировского «Макбета», а также «Каина» и «Сарданапала» Дж.-Г. Байрона, но осуществить удалось лишь постановку «Макбета» 26 августа 1918 года в помещении Театра Музыкальной драмы (см.: {28; 41}).

Вместе с тем, спектакли Юрьева показали, что театр классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии способен привлечь внимание новой публики, которую в театр привело новое время. К реализации идеи подключились государственные органы и официальные лица: Комиссариат народного просвещения и нарком А. В. Луначарский [50]; Отдел театров и зрелищ Союза коммун Северной области (Петрограда и пяти прилегающих губерний) и комиссар М. Ф. Андреева, а также управляющий делами П. П. Крючков [51]. Привлекались и театральные практики, например, режиссер А. Н. Лаврентьев (см.: {28; 43–44}). Сложная обстановка послереволюционного времени и Гражданской войны привела к прекращению работы множества театров, что облегчило формирование труппы нового театра, основу которой составили Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, В. В. Максимов и М. Ф. Андреева, а в саму труппу «приходилось приглашать людей разных школ, направлений и взглядов» {29; 162}. В состав режиссерского управления театра вошли А. В. Гаук, заведующий музыкальной частью; режиссер А. Н. Лаврентьев; художник В. А. Щуко, заведующий постановочной частью; представитель от труппы Г. В. Музалевский; представители от технического персонала И. И. Бернштам [52], Н. Мишеев [53]. Первый сбор труппы состоялся в Отделе театров и зрелищ 19 декабря 1918 года, репетиции шиллеровской драмы «Дон Карлос» и шекспировской комедии «Много шума из ничего» начались в помещении Театра музыкальной драмы (см.: {29; 163–164}).

Для курирования деятельности Большого Драматического театра при Отделе театров и зрелищ был организован Большой художественный совет в составе: А. В. Луначарский (председатель), М. Горький, Ф. И. Шаляпин, Н. Ф. Монахов, Ю. М. Юрьев. 15 февраля 1919 года театр открылся спектаклем «Дон Карлос» по одноименной пьесе Ф. Шиллера, а 15 мая 1919 года управление Большого Драматического театра было преобразовано в Директорию в составе: А. А. Блок (председатель), М. Ф. Андреева, П. П. Крючков, А. Н. Лаврентьев и Н. Мишеев. В труппу пришли новые лица: В. А. Бороздин [54], Н. И. Комаровская [55], Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич, А. В. Богданова [56], Е. А. Маршева [57], М. Я. Муратов [58] и др., а также художники А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский (см.: {28; 46}). К труппе присоединились Д. М. Голубинский, К. А. Каратыгина [59], О. Н. Миткевич [60], Г. В. Музалевский, С. Н. Нерадовский [61], А. С. Шадурский [62] и др. {27; 30}

Основу репертуара БДТ в первый, неполный сезон 1919 года составили постановки по классическим пьесам: «Дон Карлосу» по драме Ф. Шиллера; «Макбет» по трагедии У. Шекспира и «Много шума из ничего» по одноименной шекспировской комедии. За ними последовал

спектакль «Разрушитель Иерусалима» по современной пьесе А. Иернефельда [63], а также постановка еще одной современной пьесы – «Дантон» М. Левберг; произведения современных драматургов на исторические сюжеты открывали для театра возможность проводить исторические параллели с современными событиями. Сезон 1919–1920 годов открылся в БДТ спектаклем «Разбойники» по романтической драме Ф. Шиллера. Классическую линию репертуара театра продолжила постановка по шекспировской трагедии «Отелло», а современная драматургия в этом сезоне БДТ была представлена спектаклем «Рваный плащ» по одноименной пьесе С. Бенелли [64] и постановкой пьесы Д. С. Мережковского [65] «Царевич Алексей»; та и другая сценическая работа театра обращались к важным историческим эпохам и к поворотным историческим событиям, которые раскрывали смысл и содержание современных процессов в сфере искусства и в области философии истории. В сезоне 1920–1921 годов высокая трагедия была представлена постановкой по шекспировскому «Королю Лиру», а комедийный классический репертуар значительно расширился и был представлен спектаклями «Венецианский купец» и «Двенадцатая ночь» по одноименным шекспировским комедиям; постановкой мольеровских пьес «Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы», объединенных в Мольеровский спектакль; спектаклем «Слуга двух господ» по комедии К. Гольдони и постановкой по романтической драме В. Гюго «Рюи Блаз». К современной драме в этом сезоне БДТ обратился лишь однажды – это была постановка по пьесе М. Метерлинка, но, по сути, это была попытка переноса спектакля МХТ 1908 года.

Весной и летом 1921 года произошел ряд событий, изменивший происходившие в БДТ процессы. М. Горький уехал на Капри (см.: {27; 132}). М. Ф. Андреева и ее сотрудник П. П. Крючков уехали в Берлин (см.: {29; 188}) для организации внешнеэкономической торговли. На некоторое время в Берлин выехал и А. Н. Лаврентьев. 7 августа 1921 года скончался А. А. Блок (см.: {29; 189}), и на театр выпали хлопоты по организации его похорон (см.: {27; 132}). Театр покинул Ю. М. Юрьев, то же самое сделал В. В. Максимов в следующем году. Ранний период истории БДТ закончился.

В качестве отправной точки для коллективного исследования Том 1 «Блоковский БДТ (1919–1921)» было выбрано издание «Премьеры Товстоногова» (см.: {32}), подготовленное бывшим сотрудником сектора источниковедения РИИИ, профессором РГИСИ Еленой Иосифовной Горфункель. Творчество Товстоногова было разделено Е. И. Горфункель на четыре этапа, каждому из них дана развернутая характеристика,

а также каждый из четырех разделов был снабжен текстами наиболее содержательных рецензий на товстоноговские спектакли данного этапа.

Первый том «Блоковский БДТ (1919–1921)» имеет, как уже было сказано выше, *источниковедческий* характер исследования и охватывает все шестнадцать спектаклей, которые были поставлены на сцене Большого Драматического театра за период 1919–1921 годов.

Открывает том вступительная статья, где обосновывается необходимость подобного исследования, дается обзор истории вопроса, приводится краткое изложение предыстории возникновения БДТ, формулируются характерные черты данного театра (репертуар, особенности режиссуры, сценографические решения, музыкальное оформление, жанровая специфика, способ актерского существования и пр.), описывается структура тома. Вступительная статья сопровождается списком литературы и необходимыми комментариями.

Далее в хронологическом порядке, блок за блоком, располагаются материалы по спектаклям БДТ за период 1919–1921 годов. Для каждой из шестнадцати постановок дается пояснительная статья, в которой приводятся основные сведения о спектакле и о его создателях, перечисляются связанные с постановкой исследовательские работы и источники информации о ней, дается список основных ролей и их исполнителей. За пояснительной статьей помещаются тексты (полностью или с купюрами) наиболее интересных рецензий, обзоров, аналитических статей и других документов или материалов, которые посвящены данному спектаклю и могут служить источниками для последующих исследователей сценической деятельности БДТ. Завершается блок материалов о каждой постановке необходимыми для помещаемых в нем документов комментариями.

Вступительная статья и каждый блок материалов имеет свой пронумерованный список литературы и источников. Ссылки даются в фигурных скобках, сначала номер в списке, через точку с запятой – номера страниц курсивом. Номера комментариев даются в квадратных скобках.

В научный аппарат корпуса текстов Первого тома «Блоковский БДТ (1919–1921)» включены указатели – Именной указатель и Указатель произведений.

Литература

1. Александр Бенуа размышляет...: [статьи, письма, высказывания]. М.: Советский художник, [1968]. 749 с. [50] л. ил., портр.
2. Березарк И. Б. Искания. Достижения. Л.; М., 1967. С. 46–51.
3. Блок Александр. Большой драматический театр в предстоящем сезоне // Дела и дни БДТ 1. С. 10–17.

4. Блок А. А. О театре // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 250.
5. Воспоминания о Добужинском: Сборник / Сост., предисл. и примеч. Г. И. Чугунов. СПб.: Академический проект, 1997. 368 с.: ил.
6. Горький М. Трудный вопрос // Дела и дни БДТ 1. С. 7–9.
7. БДТ 34.
8. БДТ 35.
9. БДТ 39.
10. БДТ 49.
11. БДТ 54.
12. БДТ 68.
13. БДТ 82.
14. БДТ. Вехи истории.
15. Головащенко Ю. Проблемы героической драмы // Головащенко Ю. Многообразии реализма: Сборник статей. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1973. С. 12–37.
16. Головащенко Ю. А. Эволюция жанра. К 50-летию Большого драматического театра имени М. Горького // Головащенко Ю. А. Многообразии реализма: Сборник статей. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1973. С. 38–54.
17. Иванов В. В. Первые опыты создания советского трагедийного спектакля: Шекспир и Шиллер на русской советской сцене начала 20-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978.
18. Кириллов А. А. Ю. М. Юрьев в БДТ // БДТ. Вехи истории. С. 5–23.
19. Кузмин М. Пафос Юношеских драм Шиллера // Дела и дни БДТ 1. С. 18–25.
20. Кузмин М. «Много шуму из ничего» [Комедия Шекспира в Большом Драматическом театре] // Жизнь искусства. 1919. №99. 8 марта. С. 3.
21. Кузмин М. «Слуга двух господ». (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. 30, 31 марта, 1 апр. №706–708. С. 1.
22. Кузмин М. «Двенадцатая ночь» (Большой Драматический Театр) // Жизнь искусства. 1921. 25 мая. №739. С. 1.
23. Лаврентьев А. Перед «Дон Карлосом» // Дела и дни БДТ 2. С. 63.
24. Луначарский А. 1-ый спектакль Большого драматического спектакля // Дела и дни БДТ 1. С. 26–34.
25. Любомудров. (1919–1926).
26. Любомудров. (1926–1932).
27. Мичурин.
28. Мишеев Н. Большой драматический театр (к вопросу возникновения) // Дела и дни БДТ 1. С. 35–47.
29. Монахов.
30. Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов // Дела и дни БДТ 2. С. 9–20.
31. Пиотровский Адр., Гвоздев А. А. Первые годы Большого Драматического театра // Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.

32. Премьеры Товстоногова: [Сб. статей] / Сост. и автор поясн. текста Е. Горфункель. М.: Артист. Режиссер. Театр; Проф. Фонд «Русский театр», 1994. 366 с.
33. Радлов. БДТ в 1920-е.
34. Ромм Г. (Ромм Г. М.). «Разрушитель Иерусалима» // Жизнь искусства. 1919. №121. 25 апр. С. 1.
35. Сторицын Петр (Сторицын П. И.). Исполнение «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 2.
36. Стрельников Н. О музыке к «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. №374. 18 февр. С. 1.
37. Хмелева. Хмелева Надежда. Художники БДТ, 1919–2006 / Н. П. Хмелева. СПб.: Русская классика, 2006. 318 с.

Комментарии

1. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (28.01(9.02).1874, Пенза – 2.02.1940, Москва) – актер, режиссер, теоретик театра и педагог. Ученик В. И. Немировича-Данченко по Драматическим курсам Московского Филармонического общества. В 1898–1902 годы один из ведущих актеров МХТ. Режиссерскую карьеру начал в Херсоне в 1902 году. В 1905 году возглавлял Театр-студию на Поварской, организованной К. С. Станиславским, но так и не открытую им, поскольку проводимые в студии эксперименты не соответствовали театропониманию Станиславского. В 1906–1907 годы работал актером и режиссером Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. В 1908 году Мейерхольд приглашен директором Конторы императорских театров на работу актером и режиссером петербургской драматической труппы и режиссером оперной труппы. Отрезок времени 1910–1918 годов называется традиционалистским периодом творчества Мейерхольда. В 1920–1921 годах руководил созданным Театром РСФСР Первым, в 1922 году – Театром Актера и Театром ГИТИСа. В 1923 году организовал Театр имени Вс. Мейерхольда (ТИМ), который работал на правах артели, в 1926 году театр стал государственным (ГосТИМ). В традиционалистский период мейерхольдовского творчества 1910–1918 годов А. Б. Бенуа и Мейерхольд вели в периодических изданиях яростную полемику по различным вопросам сценического искусства и, прежде всего, по проблемам инсценизации классики.
2. «Земля дыбом» («Ночь»), спектакль ТИМа по пьесе С. М. Третьякова. Режиссер В. Э. Мейерхольд, сорежиссер С. М. Третьяков. Художник Л. С. Попова. Премьера 4 марта 1923 г.
3. «Балаганчик», спектакль Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской по пьесе А. А. Блока. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник Н. Н. Сапунов. Композитор М. А. Кузмин. 30 декабря 1906 г.
4. Бенуа Александр Николаевич (3.05.1870, Санкт-Петербург – 9.02.60, Париж) – художник, историк искусства, художественный критик, осно-

- ватель и идеолог объединения «Мир искусства». С 1907 г. Бенуа много работал как художник сцены, в 1909–1911 годы был художественным директором «Русских сезонов», в 1913–1915 годы. Бенуа главный художник МХТ, постановщик таких спектаклей, как «Хозяйка гостиницы» (1914), Пушкинский спектакль (совместно с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко) и др. С 1918 года участвовал в создании БДТ, поставил спектакли «Венецианский купец» (1920), «Слуга двух господ» (1921), «Смехотворные прелестницы» и «Лекарь поневоле» (1921).
5. Шуко Владимир Алексеевич (5.07.1878, Берлин – 17.01.1939, Москва) – архитектор, сценограф, педагог. Академик архитектуры (1911), прославился постройками в стиле неоклассицизм 1910-х годов. Как театральный художник оформил 43 спектакля. В БДТ был заведующим постановочной частью.
 6. Коровин Константин Алексеевич (5.12.1861, Москва – 11.09.1939, Париж) – живописец, театральный художник, педагог, писатель. Академик живописи (1905). С 1901 года преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Главный декоратор московских императорских театров с 1910 года. Эмигрировал в 1922 году и поселился во Франции.
 7. Добужинский Мстислав Валерианович (2.09.1875, Великий Новгород – 20.11.1957, Нью-Йорк) – художник, художественный критик, мемуарист. Участник объединения «Мир искусства». В 1924 году принял литовское гражданство и покинул СССР, жил в Риге (1924–1926), в Париже (1926–1929) и т.д. В 1938 году переезжает в Англию, в 1939 году переправляется через океан в США. Оформлял оперные спектакля в Америке и в Европе, работал в кинематографе.
 8. Аллегри Орест Карлович (1866 – март 1954, Париж) – театральный художник. Работал в качестве художника-постановщика в императорских Александринском и Мариинском театра, а также в БДТ.
 9. Юрьев Юрий Михайлович (3 (15).01.1872, с. Поняки, Калязинский уезд, Тверская губерния – 13.03.1948, Ленинград) – актер, педагог. Ученик А. И. Южина и А. П. Ленского. Дебютировал на сцене московского Малого театра в 1892 г. Был одним из ведущих актеров Александринского театра в 1893–1917 годы. В 1918 году организовал «Театр трагедии» и принимал участие в создании Большого драматического театра, был среди ключевых исполнителей БДТ в 1919–1921 годы.
 10. Монахов Николай Федорович (18(30).03.1875, Санкт-Петербург – 5.06.1936, Ленинград) – актер оперетты, эстрады и драматического театра. Участвовал в организации БДТ и стал ведущим актером этого театра. Наиболее крупные роли: король Филипп («Дон Карлос», 1919), Франц («Разбойники», 1919), Бенедикт («Много шуму из ничего», 1919), Шейлок («Венецианский купец», 1920), Яго («Отелло», 1920), Алексей («Царевич Алексей», 1920), Маскариль («Смехотворные прелестницы»,

- 1921), Сганарель («Лекарь поневоле», 1921), Труффальдино («Слуга двух господ», 1921), Мальволио («Двенадцатая ночь», 1921), Сезар де Базан («Рюи Блаз», 1921), Юлий Цезарь («Юлий Цезарь», 1922), Фигаро («Женитьба Фигаро», 1926), Годун («Разлом», 1927), Иван Бабичев («Заговор чувств», 1929), Ричард («Ричард III», 1935) и др.
11. Максимов Владимир Васильевич (наст. фам. Самусь; 15(27).07.1880, Санкт-Петербург – 22.03.1937, Ленинград) – актер театра и кино, мастер эстрадного чтения, театральный педагог. В 1918 году Максимов принял участие в создании БДТ и служил в этом театре до 1924 года.
 12. Лаврентьев Андрей Николаевич (1882–15.04.1935, Ленинград) – актер и режиссер. В 1902 году поступил в школу при МХТ и в 1906 году стал актером этого театра. С 1910 года Лаврентьев актер Александринского театра, здесь в 1913 году он дебютировал в качестве режиссера постановкой пьесы В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни». В 1919–1921 и в 1923–1929 годы Лаврентьев работал главным режиссером БДТ, последняя режиссерская работа – постановка пьесы В. Катаева «Авангард» (1930). До конца жизни работал актером БДТ. Похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.
 13. Петров Николай Васильевич (10(22).06. (по другим данным 21.06(3.07)).1890, Екатеринбург – 29.09.1964, Москва) – театральный педагог, режиссер. В 1908–1910 годы Петров учился у В. И. Немировича-Данченко в режиссерском классе МХТ. С 1910 году Петров режиссер Александринского театра (Госдрамы), а с 1928 год по 1933 год – главный режиссер Госдрамы. В 1921–1922 годы главный режиссер БДТ.
 14. Тверской Константин Константинович (наст. фам. Кузьмин-Караваев; 17.03.1890, Тверь – 10.12.1937, Саратов) – режиссер, театральный педагог, театральный критик, драматург. Заслуженный артист Республики (1928). Окончил Санкт-Петербургский университет, юридический факультет. В 1912 году принимал участие в Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов в Териоках. В 1913–1914 годах учился у В. Э. Мейерхольда в Студии на Бородинской. В начале Первой Мировой войны был мобилизован в армию, в ходе боевых действий был контужен. В 1920–1930-е годы активно выступал в качестве театрального критика, печатался в изданиях «Рабочий и театр», «Красная газета», «Жизнь искусства», «Литературный Ленинград» и др. В 1920 годы ставил спектакли в разных театрах Петрограда-Ленинграда. В 1927–1935 годы режиссер БДТ, в 1919–1935 годы – главный режиссер БДТ. С 1919 года Тверской занимался педагогической деятельностью, с 1922 года являлся руководителем Первой художественной студии при МХТ и преподавал актерское мастерство. В 1929 году Тверской был назначен на должность профессора Ленинградской консерватории по режиссерскому отделению. Тверской является автором пьесы «Николай I и декабристы» (соав-

- тор А. Р. Кугель; инсценировка романа Д. С. Мережковского «Четырнадцатое декабря»). В 1935 году, в связи с убийством С. М. Кирова, Тверской попал в так называемый «кировский поток» и был выслан из Ленинграда. С 1936 года работал в Саратове, ставил спектакли в Областном театре драмы имени Карла Маркса и в Театре оперы и балета имени Чернышевского. 24 октября 1937 года Тверской был повторно арестован, 8 декабря 1937 года был приговорен тройкой при УНКВД по Саратовской области к расстрелу «за антисоветскую деятельность». Расстрелян 10 декабря 1937 года и захоронен в Саратове. 29 января 1960 года Тверской был реабилитирован Саратовским областным судом.
15. Арбатов Николай Николаевич (нас. фам. Архипов; 28.01.1868, Санкт-Петербург – 7.06.1926, Ленинград) – актер, режиссер, педагог. Принимал участие в Алексеевском кружке наряду с юным К.С. Алексеевым-Станиславским, возглавлял Общество любителей литературы и искусства. Работал в Драматическом театре, открытом в 1903 году В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже. В 1908–1915 годы работал главным режиссером в театре Литературно-художественного общества (Суворинском театре), в 1921–1922 годы был главным режиссером бывшего Александринского театра (Акдрамы), стоял во главе многих других театров.
 16. Болеславский Ричард Валентинович (нас. фам. Болеслав Ричард Стржезницкий, по сцене Ричард Болеславский, отец – художник Валента Стржезницкий; 4.02.1887, Могилев-Подольский, Подольская губерния, Российская империя – 17.01.1937, Голливуд, Лос-Анджелес, Калифорния, США) – актер и режиссер. С 1908 года Актер МХТ, в 1912 г. Стал одним из организаторов и участников Первой студии МХТ, поставил спектакли «Гибель “Надежды”» (1913) по пьесе Г. Гейерманса и «Калики переходящие» (1914) по пьесе В. Волькенштейна. В 1916 году ушел добровольцем на фронт Первой мировой войны, воевал Первого (Польского) уланского полка, был ранен. В 1920 году уехал в Польшу. В 1922 году присоединился к товариществу артистов МХТ, гастролировавших в США, и в 1923 году основал в American Laboratory Theatre, с 1929 года работал в Голливуде.
 17. Сушкевич Борис Михайлович (7.02.1887, Санкт-Петербург – 10.07.1946, Ленинград) – актер, режиссер, педагог. С 1908 года Сушкевич – сотрудник МХТ, с 1912 года – актер и режиссер Первой студии (1912–1924, после смерти Л. А. Сулержицкого в 1916 году и по 1924 году был фактическим руководителем Студии) и МХАТ Второго (1924–1932). В 1933–1936 годы художественный руководитель и директор Ленинградского театра драмы (Александринского театра). С 1937 года и до конца жизни Сушкевич работал в Новом театре (ныне Театр им. Ленсовета).
 18. Первая студия МХТ – организована по инициативе К. С. Станиславского в 1912 году специально для разработки «системы». Руководителем

- Студии стал Л. А. Сулержицкий. Неформальным театральным лидером и руководителем практических экспериментов по выработке новой техники актера являлся Е. Б. Вахтангов. В числе студийцев, активно участвовавших в практической разработке системы Станиславского, входили М. А. Чехов, Б. М. Сушкевич, Р. В. Болеславский, А. Д. Дикий, С. Г. Бирман, А. И. Чебан, В. С. Смышляев и др. В 1924 году Студия была реорганизована в театр МХАТ Второй.
19. Мичурин Геннадий Михайлович (22.08(3.09).1897, Санкт-Петербург – 12.10.1970, Ленинград) – актер театра и кино. Ученик Л. С. Вивьена в Петроградской школе театрального мастерства (1917–1918). В БДТ служил в 1918–1931 и в 1939–1945 годы. Работал в Театре имени Вс. Мейерхольда (1931–1937), в Театре МОСПС (1937–1939), в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (1945–1966). Заслуженный артист РСФСР (1939).
 20. Музалевский Георгий Васильевич (1892–1942) – актер. На сцене БДТ служил в 1918–1924 годы. Выпускник юридического факультета Петроградского университета (1917). Работал в Петроградском театре музыкальной драмы (1915–1918), МХАТа Второго (1924–1927), Московского театра Революции (1927–1942) и др.
 21. Голубинский Дмитрий Михайлович (наст. фам. Тростянский; 17(29).11.1880, станица Голубинская, Второй Донской округ, Область Войска Донского, Российская империя – 29.01.1958, Одесса) – актер. Работал в провинции и в театрах разных городов СССР. В БДТ служил в 1919–1924 годах.
 22. Сторицын Петр Ильич (наст. фам. Петр Эли-Бенционович Коган; 1877–1942, Ленинград) – русский поэт, театральный критик, журналист, меценат, издатель.
 23. Левберг (Лёвберг, урожд. Купфер, по мужу Ратькова) Мария Евгеньевна (псевд. Д. Ферранте; 7(19).03.1894, Рига – 12 (по другим данным 8 или 9).09. 1934, Ленинград) – драматург, поэтесса, переводчица. Выпускница историко-филологического факультета Высших женских (Бестужевских) курсов, печаталась в петербургских газетах и журналах с 1913 года, в 1917–1925 годах служила при Наркомпросе, с начала 1920-х годов много переводила с французского и английского языков, входила в Секцию переводчиков, затем в Ленинградское общество драматургов и писателей. Похоронена на Волковском лютеранском кладбище, крест на могиле был демонтирован в 2013 году.
 24. Студия на Бородинской – частная студия, организованная В. Э. Мейерхольдом в 1913 году, с 1914 года находилась на Бородинской улице. Мейерхольд рассчитывал выработать в Студии новую актерскую технику и подготовить новых актеров, на основе которых Мейерхольд собирался открыть собственный театр. В студии было три класса. Первый назывался классом *commedia dell'arte*, во главе стоял В. Н. Соловьев. Второй класс – класс сце-

- нического движения в драме во главе с Мейерхольдом. Третий класс – класс музыкального чтения в драме, в разные годы здесь преподавали М. Ф. Гнесин, Е. Н. Мунт и др. Начавшаяся в 1914 году Первая Мировая война и революции 1917 года не позволили планам Мейерхольда осуществиться. Студия на Бородинской дала русскому театру ряд выдающихся режиссеров – это С. Э. Радлов, А. Л. Грипич, К. К. Тверской и др.
25. Вторая студия МХТ – возникла в 1916 году на основе частной студии «трех Николаев» (Николая Массалитинова, Николая Александрова и Николая Подгорного), возглавил Вторую студию актер, режиссер и педагог Первой студии В. Мчедлов. Спектакли ставились Ильей Судаковым и Михаилом Кедровым. В 1924 году Вторая студия МХАТ полностью влилась в основную труппу Московского Художественного театра, выходцы студии (Ольга Андровская, Николай Баталов, Алексей Грибов, Борис Добронравов, Клавдия Еланская, Мария Кнебель, Борис Ливанов, Марк Прудкин, Виктор Старицын, Алла Тарасова, Николай Хмелев, Михаил Яншин и др.) составили славу советского МХАТа.
 26. Кузмин Михаил Алексеевич (6 (18).10.1872, Ярославль – 1.03.1936, Ленинград) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, композитор.
 27. Асафьев Борис Владимирович (псевдоним Игорь Глебов; 29.07.1884, Санкт-Петербург – 27.01.1949, Москва) – композитор, музыковед (основположник советского музыковедения), музыкальный критик, педагог, пианист, общественный деятель, публицист. Доктор искусствоведения (1941). Академик АН СССР (1943). С 1918 году сотрудник музыкального отдела Наркомпроса. С 1919 года советник по репертуару в Мариинском и Михайловском театрах. В 1919 году Асафьев вместе с С. М. Ляпуновым организовал отделение истории музыки в Петроградском институте истории искусств (ныне РИИИ) и руководил им до 1930 года, там же руководил Высшими курсами искусствоведения и аспирантуры. В 1921–1930 годы Асафьев был художественным руководителем Петроградской (Ленинградской) филармонии.
 28. Шапорин Юрий Александрович (8.11.1887, Глухов, Черниговская губерния, Российская империя – 9.12.1966, Москва) – композитор, дирижер, педагог, общественный деятель. Помимо юридического факультета Санкт-Петербургского университета Шапорин в 1918 году закончил Петроградскую консерваторию по классу композиции, участвовал в создании БДТ и работал в нем в качестве музыкального руководителя и дирижера до 1928 года. Затем, до 1935 года, работал в Ленинградской Госдраме, писал музыку к спектаклям, продолжая сотрудничать с БДТ. С 1936 года Шапорин жил в Москве, сотрудничал с Театром им. Е. Б. Вахтангова, Малым театром, МХАТ им. М. Горького и др.
 29. Стрельников Николай Михайлович (наст. фам. Фон Мейзенкампф, по сцене Стрельников; 2(14).05.1888, Санкт-Петербург – 12.04.1939, Мо-

- сква) – дирижер, композитор, музыкальный критик. Руководитель музыкального отдела петроградско-ленинградской газеты «Жизнь искусства» в 1918–1928 годы. Заведующий музыкальной частью и дирижер Ленинградского ТЮЗа с 1922 года и до конца жизни. Стоял у истоков создания советской оперетты, автор «Черного амулета» (1927), «Королева ошиблась» (1928), «Холопки» (1929), «Луна-парк» (1929) и других оперетт.
30. Павана (Медленный танец) – торжественный медленный танец, появившийся в Европе в XVI веке, и музыка к этому танцу. Под музыку паваны происходили различные торжественные церемониальные шествия (въезды знатных представителей власти в город, проводы невесты из знатного рода в церковь и др.).
31. Романов Борис Георгиевич (10(22).05.1891, Санкт-Петербург – 30.01.1957, Нью-Йорк) – артист балета, хореограф, педагог. Эмигрировал в 1920 году.
32. Лопухов Федор Васильевич (20.10.1886, Санкт-Петербург – 28.01.1973, Ленинград) – танцовщик, балетмейстер, педагог.
33. Рейн – актриса БДТ.
34. Ромм Григорий Матвеевич (1885 – не ранее 1952) – литератор, литературный и театральный критик.
35. Смирнова Елена Александровна (6(18).05.1888, Санкт-Петербург – 15.01.1934, Буэнос-Айрес) – балерина, балетный педагог. Солистка Мариинского театра в 1906–1920 годы. С 1920 году в эмиграции. Супруга танцовщика, балетмейстера и балетного педагога Б. Г. Романова.
36. Маклецова Ксения Петровна (5(17).11.1890, Москва – ?) – балетная танцовщица. Закончила Московское балетное училище в 1908 году, педагог В. Д. Тихомиров, и поступила в труппу Большого театра. В 1915–1919 годы танцевала в Мариинском театре. С 1919 по 1923 годы гастролировала за границей. Танцевала в труппе Русский балет Дягилева. С 1925 года работала в Японии, Сингапуре, США (1926–1927 годы, труппа М. М. Мордкина), Бразилии. Партии: Одетта – Одиллия, Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Китри, Эсмеральда, Аврора, Сильфида, Жар-Птица, Жизель.
37. Шоллар (Вильтзак) Людмила Францевна (Федоровна) (15.03.1888, Санкт-Петербург – 1978, Сан-Франциско, США) – танцовщица, педагог. В 1906 году закончила Петербургское театральное училище (ученица М. М. Фокина и К. М. Куличевской), поступала на сцену Мариинского театра, где служила до 1921 года. В 1909–1914 годы участвовала в Русских сезонах за границей, отмечена в балетах М. М. Фокина «Евника» (1907, Актея), «Карнавал» (1910, Эстрелла), «Петрушка» (1911, Балерина), «Бабочки» (1912) и др.; и в балете В. Ф. Нижинского «Игры» Дебюсси (1913). В 1914–1916 года была сестрой милосердия на фронте, дважды была ранена. В 1921–1925 годы была солисткой труппы Русского балета

- Дягилева. В 1925–1935 годы работал в театре «Колон» (Буэнос-Айрес), в труппе И. Л. Рубинштейн и др. В 1936 года совместно с А. И. Вильтзаком организовала балетную школу в Нью-Йорке, которая просуществовала до конца 1940-х годов, а затем работала до 1963 года в Нью-Йорке в Школе американского балета и др.
38. Дубровская Фелия (наст. фам. Фелицата Леонтьевна Длужневская; 13.02.1896, Санкт-Петербург – 18.09.1981, Нью-Йорк) – танцовщица, балетный педагог. Выпускница Петербургского балетного училища, по его окончании поступила на сцену Мариинского театра. Вместе с мужем Петром Николаевичем Владимировым эмигрировала, работала в труппе Русского балета Дягилева. В 1930-е годы супруги осели в США. В 1938–1939 года Дубровская танцевала в Метрополитан-опера и начала преподавать в Школе американского балета, где проработала до конца жизни.
39. Владимиров Петр Николаевич (13.02.1893, Гатчина – 25.11.1970, Нью-Йорк) – балетный танцовщик. В 1911 году закончил Петербургское балетное училище и поступил на сцену Мариинского театра. В 1912–1914 годах участвовал в Русских сезонах Дягилева. Жена Фелия Дубровская. После эмиграции в начале 1920-х годов работали в труппе Русские балеты Дягилева. В 1930-е годы Владимиров и Дубровская переехали в США, в Школе американского балета Владимиров преподавал с 1934 по 1967 годы.
40. Гаук Александр Васильевич (3(15).08.1893, Одесса – 30.03.1963, Москва) – дирижер, композитор, заведующий музыкальной частью БДТ.
41. Андреева Мария Федоровна (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская; 4.07.1868, Санкт-Петербург – 8.12.1953, Москва) – актриса, театральный и общественно-политический деятель. Андреева начинала сценический путь как любительница театра, в МХТ вступала вместе с группой любителей, которой в Обществе литературы и искусства руководил К. С. Станиславский. В МХТ Андреева прослужила с 1898 по 1905 гг. В 1899 году увлеклась марксизмом, с 1904 года стала членом РСДРП(б), партийный псевдоним «товарищ Феномен». После революции занимала ряд важных государственных постов. Вместе с М. Горьким была инициатором создания БДТ, на его сцене играла с перерывами с 1919 по 1926 годы. Гражданская жена М. Горького с 1904 по 1921 годы.
42. Шляпин Федор Иванович (1(13).02.1873, Казань – 12.04.1938, Париж, Франция) – оперный и камерный певец, оперный режиссер, теоретик оперного искусства, театральный деятель. Первый народный артист Республики (1918). В 1918–1921 годах был художественным руководителем Мариинского театра. В разные годы был солистом Частной русской оперы С. И. Мамонтова, Частной оперы С. И. Зимина, Большого театра, Мариинского театра, Метрополитен Опера и др. В эмиграции с 1922 года.

43. Незлобин Константин Николаевич (наст. фам. Алябьев; 10(22).02.1857–4.05.1930, Даугавпилс, Латвия) – актер, режиссер, театральный антрепренер. Наиболее известен организованными им антрепризами в Вильно (1894–1900), в Риге (1902–1900), в Москве (1910–1911), в Петербурге (1911–1913).
44. Резников В. Д. – наиболее известен как антрепренер Ф. И. Шаляпина в 1910-е годы.
45. Гришин Александр Ильич – антрепренер в Ростове-на-Дону, управляющий труппой и директор БДТ в 1919–1921 годы, после эмиграции работал в Русском театре в Риге – с 1921 по 1925 годы антрепренером, с 1925 по 1940 годы директором.
46. Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (урожденная Пашенная; 12(24).06.1883, Москва – 28.03.1970, Париж) – драматическая актриса. Отец актер Николай Петрович Рошин-Инсаров (наст. фам. Пашенный), сестра – актриса Вера Николаевна Пашенная. В Москве работала в Малом театре (1911–1913), в Петербурге-Петрограде – в императорской драматической труппе (1913–1919), прославилась ролями в постановках В. Э. Мейерхольда – Катерины в «Грозе» (1916), Нины в «Маскараде» (1917) и др. В эмиграции с 1919 года, большей частью в Париже.
47. Южин Александр Иванович (наст. фам. Сумбаташвили, по сцене Южин, псевдоним драматурга Сумбатов; 4(16).09.1857, с. Кукуй, Тульская губ., Российская империя – 17.09.1927, Жюан-ле-Пен, Франция) – актер, драматург, театральный деятель. Народный артист Республики (1922). С 1882 года и до конца жизни служил в Московском Малом театре, с 1909 года был управляющим труппой, с 1918 – председателем Совета, с 1919 – председателем дирекции, с 1923 – директором, с 1926 – почетным директором. Драматургическую деятельность начал пьесой «Права жизни» (1877), далее последовали «Листья шелестят» (1881), «Соколы и вороны» (1885, совместно с В. И. Немировичем-Данченко), «Аркановы» (1886), «Цепи» (1888) и др.
48. Рейнхардт Макс (наст. фам. Максимилиан Гольдман; 9.09.1873, Баден, Австро-Венгрия – 31.10.1943, Нью-Йорк) – актер, режиссер, театральный деятель. В 1902–1933 годы возглавлял Малый театр в Берлине, в 1905–1933 года руководил Немецким национальным театром в Берлине. В разные годы руководил другими театрами.
49. Грановский Алексей Михайлович (наст. имя и фам. Абрам Михайлович Азарх; 11.09.1890, Москва – 11.03.1937, Париж, Франция) – театральный режиссер. В 1911 году закончил Школу сценических искусств в Санкт-Петербурге, педагогом Грановского был А. А. Санин. В 1912–1913 годах учился на факультете театральных искусств Мюнхенской театральной академии, стажировался у М. Рейнхардта. Грановский-режиссер дебютировал в 1914 году в Рижском Новом театре. Ставил спектакли в разных городах России. Принимал участие в Первой Мировой

- войне. В 1917 году выехал в Швецию, где изучал режиссуру кинематографа. В 1918 году вернулся в Петроград и принял участие в работе созданного Ю. М. Юрьевым Театра трагедии, где помог перенести некоторые приемы М. Рейнхардта при постановке «Царя Эдипа» в цирке Чинезелли. Народный артист Республики (1926). В 1919 году Грановский создал в Петрограде при Театральном отделе Наркомпроса еврейскую театральную студию, которая после переезда в 1920 году была преобразована в Государственный еврейский камерный театр (ГосЕКТ). Театр открылся в 1921 году спектаклем «Вечер Шолом Алейхема», а в 1925 году был реорганизован в Государственный еврейский театр (ГосЕТ), где Грановский был художественным руководителем и режиссером основных постановок. В 1928 году ГосЕТ выехал из СССР на длительные зарубежные гастроли, после которых Грановский на родину не вернулся, став «невозвращенцем»-эмигрантом с 1929 года.
50. Луначарский Анатолий Васильевич (11(23).11.1875, Полтава – 26.12.1933, Ментона, Франция) – революционер, советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 года и по сентябрь 1929 года – первый нарком просвещения РСФСР.
 51. Крючков Петр Петрович – в 1919–1921 годы управляющий делами Отдела театров и зрелищ наркомпроса Северной области (Петрограда и пяти прилегающих губерний), юрист, издательский работник, личный секретарь и поверенный в работе с издательствами и других делах М. Горького. В 1937 году был арестован по обвинению в убийстве М. Горького, расстрелян в 1938 году. Реабилитирован посмертно за отсутствием состава преступления в 1988 году.
 52. Бернштам И. И. – представитель технического персонала БДТ.
 53. Мишеев Н. – представитель технического персонала БДТ.
 54. Бороздин Владимир Александрович (1869–1932) – актер БДТ в сезоне 1919–1920 годов. Работал в Александринском театре, в Ленинградском театре комедии и др.
 55. Комаровская Надежда Ивановна (1885–1967, Ленинград) – актриса, театральная педагог. На московской сцене служила в Театре Ф. А. Корша (1907–1908), в Малом театре (1909–1916), в Камерном театре (1917–1918). В труппе БДТ с 1919 г. Среди ролей: Елизавета («Дон Карлос», 1919), Порция («Венецианский купец», 1920), Царица («Заговор императрицы», 1924) и др. Гражданская жена К. А. Коровина.
 56. Богданова А. В. – возможно, Богданова Анна (1891–1976) – актриса БДТ с 1919 по 1921 годы, с 1922 года и с перерывами до 1957 года актриса Московского театра Революции (с 1954 года – Московский театр имени В. В. Маяковского).
 57. Маршева Елена Александровна (1891–1968) – актриса БДТ в 1919–1921 годы, жена актера и антрепренера Михаила Яковлевича Муратова (1885–1944).

58. Муратов Михаил Яковлевич (1885–1944) – актер и антрепренер. С 1910 по 1912 годы служил актером в Московском Малом театре, в 1919–1921 годах работал в БДТ, с 1921 году приехал с группой актеров, эмигрировавших из Советской России, в Ригу и до 1925 года был антрепренером Русского театра в Риге. Жена – актриса Елена Александровна Маршова (1891–1968).
59. Каратыгина Клеопатра Александровна (1848–1934) – театральная актриса. Работала в провинции, играла на сценах Александринского театра и московского Малого театра. В БДТ служила в 1919–1929 годы.
60. Миткевич-Жолтко О. Н. – актриса БДТ в 1919–1921 годы.
61. Нерадовский Сергей Николаевич (1874 – ?) – актер на амплу героя-любовника. Играл в провинции. С 1908 по 1916 годы работал в Театре Литературно-художественного общества, после революции – в Театре Народного дома. В БДТ служил в 1919 году.
62. Шадурский Александр Михайлович – актер БДТ В 1919 году.
63. Иернефельд (Ярнефельд; Иернефельдт) Арвид (вариант имени Эрвин; 16.11.1861, Санкт-Петербург – 27.12.1927, Хельсинки) – финский писатель, драматург. Исповедовал идеи Л. Н. Толстого, состоял с ним в переписке. Издание на русском языке: «Тит, разрушитель Рима» (Беплин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1909).
64. Бенелли Сем (Benelli Sem; 10.08.1877, Праго, Тоскана – 18.12.1949, Дзоальи, провинция Генуя, Лигурия) – итальянский поэт, драматург, либреттист, сценарист, публицист, издатель. Поэт неоромантического и футуристического направлений, один из основателей футуристического журнала «La poesia, rassegna internazionale poetica». На рубеже 1910-х – 1920-х годов был связан с фашистской партией, но в середине 1920-х годов из партии вышел. Прославился серией исторических драм неоромантического содержания, в том числе «Ужин шуток» (1909) и «Рванный плащ» (1911), действие его пьес происходит во Флоренции в период Средневековья и в эпоху Возрождения.
65. Мережковский Дмитрий Сергеевич (1.08.1865, Санкт-Петербург – 9.12.1941, Париж) – писатель, поэт, драматург, литературный критик, религиозный философ, общественный деятель. Пьеса «Петр и Алексей» стала результатом сотрудничества в 1919 г. С издательством М. Горького «Всемирная литература» и представляет собой переделку для сцены романа «Антихрист. Петр и Алексей» (1904–1905).



Дон Карлос

Т. Д. Исмагулова

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ДОН КАРЛОС»

Премьера спектакля «Дон Карлос» (трагедия в 5 действиях, 14 картинах), поставленного в БДТ по одноименной драме Ф. Шиллера, открывала в Петрограде этот новый театр и состоялась 15 февраля 1919 года. Создатели постановки – режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Шуко, композитор Б. В. Асафьев. Спектакль выдержал 195 представлений.

А. А. Кириллов в статье «Ю. М. Юрьев в БДТ» писал: «Первый спектакль БДТ стал своеобразным эстетическим манифестом, определившим лицо нового театра. Возвышенный, благородный максимализм юношеской драмы Шиллера, огнедышащий пафос страстных тирад, обличающих деспотию, и не менее страстная романтически полнозвучная проповедь свободы, равенства, братства воспринималась рабочей и красноармейской публикой с воодушевлением» {4; 9}. Автор статьи «Ю. М. Юрьев в БДТ», ссылаясь на автореферат кандидатской диссертации В. В. Иванова (см.: {3}), делал особенный акцент на том, что на сцене раннего БДТ «доминировала форма зрелища» {4; 9}. Оформлял спектакль представитель объединения «Мир искусства» В. А. Шуко, но, как справедливо заметила Н. П. Хмелева, архитектор-неоклассик не разделял установки мирискусников на стилизаторскую игру с прошлым и для БДТ, взявшего курс на высокую трагедию, высокую комедию и высокую драму, предложил «образ театра большого стиля» {6; 17}.

Н. П. Хмелева считала оформление «Дон Карлоса» лучшей работой Шуко в БДТ: «Мощная циклопическая архитектура декорации утверждала масштабность и трагедийный накал происходящих на сцене событий. Портал в виде каменной стены с башнями, прорезанной аркой,

оставался неизменным весь спектакль. Картины сменялись внутри арки при помощи писанных задников. <...> Несмотря на небольшие размеры, художник решал эти декорации также монументально и лаконично – тяжеловесная лепка и огромные картины, гигантский камин, драпировки с неизменным орнаментом и кистями в половину человеческого роста, решетки, давящие плафоны существовали в едином эмоциональном пространстве с суровой, неподвижной пластикой каменного портала» {6; 17}. Такое декорационное решение было напрямую связано с той манерой игры, которая предполагалась при воплощении «Дон Карлоса» на сцене. «В этом грандиозном и патетическом мире не было места человеческим чувствам, – отметила Н. П. Хмелева. – Художник сделал все, чтобы избавиться от малейших проявлений быта и интимности – сокращая до минимума мебель, изгоняя со сцены все мелкие предметы, просил актеров не сидеть, а только стоять и ходить» {6; 17}. Зрелищность «Дон Карлоса», заложенная в оформлении, была поддержана и на исполнительском уровне прежде всего Ю. М. Юрьевым. «Маркиз Поза Юрьева воплощал собой некую красивую, возвышенную, благородную идеальность», – утверждал А. А. Кириллов {4; 10}.

М. Н. Любомудров писал о постановочном решении «Дон Карлоса» А. Н. Лаврентьевым следующее: «Развивая замысел Шиллера, режиссер выдвинул этих трех героев (маркиза Позу, Дон Карлоса и короля Филиппа. – Т. И.) в центр спектакля. <...> Шиллеровский текст, тираноборческие речитативы пьесы звучали с необыкновенной яркостью, властно захватывали зал» {5; 109}. Текст занимал важнейшее значение среди исполнительских средств спектакля, особенно – в роли маркиза Позы. «С неподдельным блеском технического совершенства, – вспоминал Г. М. Мичурин, – читал монологи вольнолюбивого маркиза Позы Юрьев. <...> Юрьев использовал полностью и виртуозно свое умение владеть голосом и интонацией. <...> Голос его звучал то трепетно-умоляюще, то предостерегал грозно, и все эти смены удивляли точностью ритма» {14; 47}. Но среди действенных средств выражения, по мнению М. Н. Любомудрова, существенное место занимала и пластика: «Режиссер вместе с актерами искал пластической рельефности действия, стремясь контрастами пластики заострить столкновение деспотизма и свободы. <...> Тщательная разработка мизансцен, движений, жестов характерна для сценического стиля “Дон Карлоса”» {5; 110}. Опираясь на одну из сохранившихся фотографий, М. Н. Любомудров так описал «трагическое напряжение страстей», которых полна была «сцена, когда Поза – Юрьев, разоблачая коварство Эболи – К. А. Аленовой [1], требовал ее признаний. Распростертая на коленях, с запрокинутой головой

фигура Эболи, наклоненное в порыве тело Позы с занесенным для удара кинжалом в руке» {5; 110}.

Один из рецензентов утверждал: «Любимый герой поэта – маркиз Поза – вот настоящий центральный персонаж пьесы. Эту трудную роль взял на себя Юрьев. Артист и фигурую, и внешностью, и голосом прекрасно подходит к герою драмы Шиллера» {9}. Вот и Ю. А. Головащенко писал, что в «Дон Карлосе» «<...> театр центром спектакля сделал маркиза Позу – <...> рыцаря, которого Луначарский в связи с премьерой БДТ назвал “апостолом свободы”» {2; 41}. Но, как представляется, более справедливой выглядит точка зрения М. Н. Любомудрова, который утверждал, что в центре «Дон Карлоса» был «монаховский Филипп»: «Монахов создавал монументально-обобщенную фигуру тирана, властителя надменного, жестокого, кровожадного. скрипучий старческий голос, повелительный тон, словно одеревеневшее, негнущееся тело, резкие морщины лица, сверлящий взгляд из-под насупленных бровей» {5; 110–111}.

А. А. Кириллов полагал, что одно из важнейших качеств спектакля заключалось в изменении соотношения сил. В подготовительный период, когда происходило формирование труппы театра, лидером несомненно выступал Ю. М. Юрьев. Предполагалось, что и манера исполнения остальных участников труппы будет ориентирована на художественный метод юрьевской игры. Однако «Дон Карлос» дал материал для рождения трагического актера Н. Ф. Монахова, что «существенно изменило первоначальную ситуацию. Одним лишь фактом блестящего исполнения роли Филиппа Монахов если и не снимал вовсе, то ставил под сомнение вопрос о Юрьеве-трагике. Трагическим актером был он, Монахов, с его отличным от юрьевского исполнительским методом. Идеальной героизации, эстетическому изыску игры Юрьева он противопоставил глубокий драматизм, острую противоречивость трагического образа. “Картинность” и “театральность” внешнего облика короля-деспота прорывалась внезапными болезненными обнажениями уязвленной и страдающей души. Подчеркнутая “выпуклость” театральной формы сочеталась с крайней интенсивностью психологизма» {4; 12}.

Спектакль, который открывал БДТ для публики – открывал и поле для соперничества двух больших актеров, которое завершилось поражением Юрьева и его уходом из театра.

В 1919 г. «Дон Карлос» появился на петроградской сцене под знаком поиска Большим Драматическим театром созвучия революции, но статья 1933 года А. И. Пиотровского и А. А. Гвоздева «Первые годы Большого Драматического театра» (см.: {12}) показывала, что такого рода

позиция театра расценивалась как позиция аполитичная, игнорирующая реальный расклад сил в стране победившего пролетариата.

Роли и исполнители

Филипп II – Н. Ф. Монахов; маркиз Поза, мальтийский кавалер – Ю. М. Юрьев; Дон Карлос, наследный принц – В. В. Максимов; Герцог Альба – Г. В. Музалевский; Граф Лерма, полковник гвардии – Д. М. Голубинский; Великий инквизитор, кардинал – А. Н. Лаврентьев; Королева Елизавета Валуа – Е. М. Колосова [2], Н. И. Комаровская; принцесса Эболи – К. А. Аленева, Э. А. Весновская [3]; Доминго, духовник короля – В. Я. Софронов [4]; и др.

Литература

1. БДТ 39.
2. Головащенко Ю. А. Эволюция жанра. К 50-летию Большого драматического театра имени М. Горького // Головащенко Ю. А. Многообразие реализма: Сборник статей. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1973. С. 38–54.
3. Иванов В. В. Первые опыты создания советского трагедийного спектакля: Шекспир и Шиллер на русской советской сцене начала 20-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978.
4. Кириллов А. А. Ю. М. Юрьев в БДТ // БДТ. Вехи истории. С. 5–23.
5. Любомудров. (1919–1926).
6. Хмелева.

Источники

7. Н-ов Н. К постановке «Дон Карлоса» // Жизнь искусства. 1919. 1 февр. №69. С. 1–2.
8. Кузмин М. «Дон Карлос» // Жизнь искусства. 1919. 18 февр. №80. С. 1–2.
9. Туча М. «Дон Карлос» (Большой Драматический театр) // Красная газ. Веч. вып. 1919. 18 февр. С. 3.
10. Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов // Дела и дни БДТ 2. С. 9–20.
11. Лаврентьев А. Перед «Дон Карлосом» // Дела и дни БДТ 2. С. 63.
12. Пиотровский Адр., Гвоздев А. А. Первые годы Большого Драматического театра // Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.
13. Монахов.
14. Мичурин.
15. Музей БДТ. Папка 1 [Вырезки газетных рецензий]. Папка 47 [Фотома- териалы].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**Туча М. «Дон Карлос» (Большой Драматический театр) //
Красная газ. Веч. вып. 1919. 18 февр. С. 3**

Хорошо сделал молодой театр, что для первого дебюта своего поставил любимое детище Шиллера, его прекрасного «Дон Карлоса». Как будто для современной аудитории писал поэт свои вдохновенные стихи, когда вложил в уста маркиза Поза слова:

... Как? И вы дерзнете
Остановить перерождение мира,
Остановить всеобщую весну?
Которая весь мир помолодит.
Одни во всей Европе вы хотите
Рукою смертной, слабой задержать
Бег колеса мирских переворотов,
Своей рукой схватить его за
спицы?

Вам ничего не сделать!

Русскому народу, воплотившему в действительную жизнь вольные мечты Шиллера о полной безграничной свободе, так близки и понятны все те переживания германского мечтателя, что привели его к созданию этой романтической драмы. В ней Шиллер, этот по истине первый интернационалист, так ярко и любовно выявил мечты свои о тех далеких для него временах, «когда люди всех кругом знаний и состояний, отбросив все узы искусственности и моды, освободившись из-под гнета судьбы, как братья, породнятся одною всеобъединяющею симпатией, составя один круг, забудут себя и мир и приблизятся к своему небесному источнику».

Любимый герой поэта – маркиз Поза – вот настоящий центральный персонаж пьесы.

Эту трудную роль взял на себя Юрьев. Артист и фигурую, и внешнестью, и голосом прекрасно подходит к герою драмы Шиллера.

Прекрасно сыграл Дон-Карлоса – Максимов.

Филипп – Монахов был величествен в сценах первой части драмы до того момента, когда в нем проснулась ревность. Выпуклыми формами лепил он мрачный, давящий облик сурового коронованного деспота, под всевластной дланью которого никнет чужая воля, всякое свободное дерзание. Менее удовлетворил артист в изображении Филиппа, снедаемой ревностью.

Остальные исполнители были вполне на местах и дружно поддержали ансамбль спектакля. Слаб дамский элемент. Прекрасные декорации по рисункам художника Щуко, хотя и были несколько архитектурно суховаты, все же в значительной степени способствовали общему выдержанному колориту этого хорошего спектакля.

Кузмин М. «Дон Карлос» //
Жизнь искусства. 1919. 18 февр. № 80. С. 1–2

Кроме личного удовольствия и радости, что открылся и имеет успех театр, широко поставленный, насколько возможно тщательно оборудованный, с репертуаром Шекспира, Софокла и Шиллера (а в будущем сколько возможно прекрасных, еще лучших вещей!) – открытие Большого драматического коммунального театра привело меня к нескольким общим выводам. Я неоднократно слышал вопросы: нужен ли «классический» репертуар, возможен ли он при теперешних артистах, не мыслим ли он лишь как ретроспективное, стилизованное зрелище. Теперь можно с твердостью ответить (хотя я ни минуты не сомневался в этом), классический репертуар необходим, желателен, вполне возможен и не как архаический вычур, а как насыщенный хлеб. Теперь можно сказать это не только от своего имени, а от всей той многочисленной, еле помещавшейся в театре публики. Особенно это заметно в наши дни и в театре демократическом, потому что всякое классическое произведение предполагает в себе чистоту, благородство и возвышенность мыслей, без чего оно не выдержало бы испытания времени. Всякие подозрительные, двусмысленные в нравственном отношении, или прямо демонические вещи могут, конечно, к сожалению, иметь временный развращающий и разрушительный успех, но они не могут никогда удержаться не только столетия, но даже едва переживают современное им поколение. Кроме того, классические пьесы неизбежно по форме бывают полновесными, простыми и одушевленными неподдельным жаром, яркими и определенными, без «настроений» и «намёков» – спутников буржуазной психологической драмы, или эстетическо-литературных опытов. Высшая, в конечном счете, нравственность произведения отнюдь не заставляет его быть пуританской проповедью и «Женитьба Фигаро» [5], конечно, моральнее морализирующих пьес Донне [6] или Брие [7]. Тут дело не в масштабе таланта, а, может быть, именно в этом-то все и дело, потому с течением времени это так ясно становится всякому непредубежденному, бесхитроственному, отзывчивому, народному зрителю.

После этих соображений несомненно, что подход к вечным произведениям как к предлогу щегольнуть археологией или новшеством, – оскорбителен для самих памятников гения, как показывающий недостаточное к ним доверие, уважение и любовь.

Возможно ли исполнение теперь героических трагедий и высоких комедий, можно доказать только явочным порядком, что и было блистательно сделано 15 февраля, на представлении «Дон Карлоса». И это было не гастрольное представление, так как нельзя считать случайным гастрольным успехом спектакль, где три из пяти важных ролей исполнены первоклассно.

Я говорю об Юрьеве, Монахове и Максимове, так как дамский персонал был значительно слабее. Кроме талантливости этой «тройки», нужно отдать честь и организаторам театра, сумевшим соединить в одно три таких разнообразных имени, причем два из них даже раньше спектакля вызывали естественное любопытство.

В самом деле, имена Максимова и Монахова были для Петрограда знамениты в области не совсем той, в которой они выступали в субботу. Всякий знал, что Монахов великолепный опереточный артист, и что Максимов неизменно декоративен и выразителен в разных, невысокого пошиба, светских кинодрамах. Может быть, некоторые шли на «Дон Карлоса» с интересом не очень почтенным, вроде как пошли бы на оперу, написанную Репиным [8], или выставку картин балерины Е. А. Смирновой. Но отдельные сферы драматического искусства вовсе не так резко разграничены, и с первого выхода «Дон Карлоса», с первых слов Филиппа, всякие любопытства прошли, а подлинное увлечение и пафос покорили зрителей. Едва ли остались такие профессиональные скептики, которые следили бы, не вырвется ли опереточного жеста, такого знакомого, у Монахова. Может быть, они и могли бы поймать кое-какие намеки в сцене с королевой, но я думаю, что определенно бытовой тон и манеры королевы превратили эту сцену в семейную обиденную ссору, даже не лишённую юмора, где недалеко и до оперетки. Но если и были такие зрители, то не для них разыгрывалась отличными артистами в тщательных декорациях и постановке вечно благородная (может быть, немного специально благородная) трагедия Шиллера. Это доказывалось вниманием, с каким следила публика за развитием драмы и за горячими тирадами и энергичными вызовами после каждой картины. Из трех благородных соревнователей не знаешь, кому отдать предпочтение.

Заслуженный, (не только официально), испытанный, неутомимый, горящий влюбленностью в подлинное искусство Юрьев, несмотря на очевидное нездоровье, в юношеской роли Позы будто задался целью

доказать несостоятельность упреков в его будто бы некотором однообразии. Если взять только последние его роли («Эдип», «Маркиз Поза», «Эрнани», «Коварство и любовь», «Макбет»), то будет ясно, как вздорны подобные нарекания, если не считать однообразием индивидуальных свойств, присущих каждому большому артисту. Сохраняя всю красоту движений и мимики, Максимов показал и прекрасный голос, и простую, задушевную, довольно горячую декламацию; Монахов был сдержанным, великолепным Филиппом, надолго запоминающимся.

И сцены между ними тремя, в разных комбинациях, были, выражаясь по-рецензентски, разыграны «концертно», особенно дуэты дружбы, столь частые в этой трагедии.

Вообще пламенное восхваление дружбы, может быть, лучшее, что есть в шиллеровом «Дон Карлосе», что связывает эту трагедию с направлением «бури и натиска», столь замечательным и близким нашей эпохе.

Смотря на замечательную игру трех замечательных артистов, на красивые декорации, на тщательную постановку, я с удовольствием думал, что предстоит еще здесь же увидеть «Много шума из ничего» и «Макбета».

И было радостно, что столько забот и таланта не пропало даром. Трагедия Шиллера в таком виде дошла до всех слушателей, которые, конечно, захотят еще и еще раз вернуться в театр «героических трагедий и высокой комедии», так вовремя, так необходимо кстати возникший.

**Пиотровский Адр. Мастер слова //
Рабочий и театр. 1926. 16 марта. №11. С. 10–11**

<...> Движения Монахова, его пантомимы всегда связаны с сюжетом пьесы и характером роли. В этом, пожалуй, его недостаток как синтетического актера. В этом, пожалуй, большое, еще неисполненное им обещание подлинно-синтетического театра. Руки, из частей рук ладони и пальцы – вот чем полнее и охотнее всего пользуется Монахов. Его <...> нервные пальцы в Короле Филиппе – запоминаются.

<...>

**Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов //
Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2:
Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической
деятельности. 1896–1926. Л.: Academia, 1926. С. 9–20**

<...> Монахов – актер, явно тяготеющий к психологизму, враждебный новейшим психологическим школам, подходит к своим ролям всегда через физическое, через внешнее. Построить внешний образ героя,

значит, для него найти ключ к его истолкованию. Вот «Филипп» – сжатые губы, несгибающийся стан, нервное пощипывание бороды, и из этих физических черт вырастает дальше душевный образ монарха-сыноубийцы.

<...>

Пиотровский Адр., Гвоздев А. А.
Первые годы Большого Драматического театра //
Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5

<...>

Открывшись 15 февраля 1919 г. «Дон Карлосом» Шиллера в постановке А. Н. Лаврентьева и в декорациях В. А. Шуко, театр осуществил в первые же три года своего существования чрезвычайно напряженную программу классического репертуара, поставив «Макбета», «Много шуму из ничего», «Разбойников», «Отелло», «Короля Лира», «Венецианского купца», «Юлия Цезаря», «Слугу двух господ», «Двенадцатую ночь», мольеровский спектакль «Жеманницы» и «Лекарь поневоле» и т. д.

Широко посещаемые рабочими и красноармейцами, поддерживаемые советской печатью и общественностью, спектакли эти, бесспорно, содействовали приближению к новому зрителю культурного наследия. Они служили делу культурной революции в годы гражданской войны и в совокупности своей явили небывалый и неосуществимый в буржуазном театре пример последовательно классического репертуара.

Но в то же время, как и вся почти классическая линия в театрах этих лет, она могла служить и служила для осуществлявшей их художественной интеллигенции средством выражения не только абстрактно «аполитичных», а и вполне конкретных политических и частью весьма реакционных настроений.

Выступая со вступительным словом перед красноармейцами на спектакле «Много шуму из ничего», Блок дал комедии Шекспира следующее истолкование: «Были, однако, времена и страны, где люди долго не могли помириться и друг друга истребляли. Тогда дело кончалось хуже, чем началось. Такие страны, где не видно было конца братоубийственной войне, где люди все разрушали да грабили, вместо того чтобы начинать строить и беречь, эти страны теряли свою силу. Они становились слабыми и нищими, тогда их голыми руками забирали соседи, кто посильней. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем был прежде» [Ал. Блок. Собр. соч. Берлин, 1923. Т. IX. С. 292. (прим. авт.)]. Растолковывая тем же красноармейцам «Дон Карлоса», Блок подчеркивает в нем протест против государственной

власти, связанной с насилием, ложью, предательством, инквизицией. И выступления эти, также, как и демонстрации, устраивавшиеся реакционной частью аудитории во время монолога маркиза Поза за свободу совести в том же «Дон Карлосе», уводят нас уже далеко за пределы «аполитичной», «надклассовой», почившей на «горных вершинах» классики и звучат как отчетливый протест реакционных слоев интеллигенции против гражданской войны и против террора. То, что выступления эти не случайны, то, что они в какой-то мере соответствовали настроениям части театра, – это с полной очевидностью доказывают те немногие спектакли из цикла современной драматургии, которые были поставлены здесь в отступление от линии классического репертуара.

<...>

Комментарии

1. Аленева К. А. – актриса БДТ, исполнительница роли принцессы Эболи (наряду с Э. А. Весновской) в спектакле «Дон Карлос» (1919) и роли Амалии в спектакле «Разбойники» (1919). В раннем БДТ была, вместе с Е. М. Колосовой, дублершей М. Ф. Андреевой.
2. Колосова Е. М. – актриса БДТ, исполнительница роли Королевы в спектакле «Дон Карлос». В раннем БДТ была, вместе с К. А. Аленьевой, дублершей М. Ф. Андреевой.
3. Весновская Э. А. – актриса БДТ, исполнительница роли принцессы Эболи (наряду с К. А. Аленьевой) в спектакле «Дон Карлос» (1919).
4. Софронов Василий Яковлевич (18 (30).01.1884, Санкт-Петербург – 10.10.1960, Ленинград) – актер театра и кино, театральный режиссер. Выступил одним из организаторов БДТ в 1918 году и работал в этом театре до конца жизни. Среди важнейших ролей в БДТ: Доминго («Дон Карлос», 1919), Толстой («Царевич Алексей», 1920), доктор Ломбарди («Слуга двух господ», 1921), шут Оливии («Двенадцатая ночь», 1921), Жеронт («Лекарь поневоле», 1921), Годун («Разлом», 1927), король Ричард («Ричард III», 1935) и др.
5. «Женитьба Фигаро» – комедия Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», вторая часть трилогии о Фигаро. Комедия написана в 1779 году, впервые представлена на сцене в 1784 году.
6. Донне – имеется в виду драматург, писатель, сценарист и поэт Доннэ Морис (12.10.1859, Париж – 31.03.1945, Париж).
7. Брие – имеется в виду журналист и драматург Эжен Бриё (19.01.1858, Париж – 6 (или 7).12.1932, Ницца).
8. Репин Илья Ефимович (24.07(5.08).1844, Чугуев, Российская империя – 29.09.1930, Куоккала, Финляндия) – живописец, мастер портретной, исторической и жанровой живописи, педагог, профессор, действительный член Императорской Академии художеств с 1893 года.



Макбет

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «МАКБЕТ»

Премьера шекспировской трагедии состоялась 25 февраля 1919 г., постановка Ю. М. Юрьева, художник К. А. Коровин, чья сценография была приспособлена к условиям БДТ М. В. Добужинским, сценическая обстановка С. Н. Воробьева [1], музыка И. А. Вышнеградского [2] и А. В. Гаука. Спектакль прошел 12 раз.

«Макбет» в БДТ был, по сути, переносом одноименного спектакля Театра трагедии, который, как отмечал А. А. Кириллов, успехом у публики не пользовался: «Сам Юрьев и некоторые его биографы объясняли плохую посещаемость “Макбета” напряженной внутривосточной обстановкой и даже плохой погодой. Показ спектакля совпал с кульминацией так называемых правозерских террористических выступлений [3]. В газетах печатались развернутые репортажи с похорон М. С. Урицкого [4], сообщения о митингах и бюллетени о состоянии здоровья В. И. Ленина [5], длинные списки заложников [6]» {3; 9}. Г. М. Мичурин вспоминал, что в день премьеры «Дон Карлоса», 15 февраля 1919 года, А. А. Блока увезли в ЧК, потому что в предоктябрьские дни поэт и писатель публиковал свои произведения в эсеровских изданиях. Следствие выяснило непричастность Блока к эсеровской организации, и 17 февраля он был освобожден (см.: {4; 51}).

Хронологически «Макбет» стал вторым спектаклем нового театра, но если «Дон Карлос» тщательно готовили к постановке, то с шекспировской трагедией ситуация оказалась иной, постановка осуществлялась спешно: «Заготовка новых декораций, бутафории и костюмов взяла бы слишком много времени у театра. Решили воспользоваться декорациями Коровина, имевшимися к этой постановке в Малом московском театре. Декорации прибыли, но лишь за несколько дней до премьеры и, что было еще хуже,

по размерам не подходили к сцене Большого драматического театра. Пришлось, дабы не срывать спектакля, играть в сборных декорациях и бутафории. Благодаря неспаянности оформления и игры актеров, а также вообще спешности постановки спектакль получился неслаженным» {2; 244}.

Сборный характер декораций повлиял и на построение мизансцен, которые пришлось менять, приспособляясь к оформлению, «что внесло растерянность в спектакль, и так недостаточно срететированный» {2; 244}. Из исполнителей выделялись М. Ф. Андреева, психологически оправдавшая леди Макбет, и Ю. М. Юрьев, который в роли Макбета блеснул мастерством классического театра.

А. А. Кириллов утверждает, что «<...> “Макбет”, поставленный Юрьевым в БДТ, принципиально не отличался от спектакля Театра Трагедии. И здесь Юрьев выглядел гастролером на фоне спектакля-зрелища, драматические связи которого, слабые и несущественные, практически не рассматривались рецензентами. Конфликт, действие, сюжет, межличностные отношения персонажей отступали на второй план. Даже образ леди Макбет, созданный М. Ф. Андреевой в психологически достоверной манере, детально нюансированный, казался второстепенным. Ролью Макбета Юрьев одиноко солировал на сцене» {3; 13}. Автор критического отзыва так характеризовал исполнение центральной роли спектакля: «Прекрасный голос Юрьева, его отличный грим, большой талант и мастерство этого выдающегося артиста явились теми могучими средствами, лишь при наличии которых можно браться за воплощение трагической и героической личности Макбета» {8}.

По свидетельству В. Р. Раппопорта [7], режиссер и художники создали на сцене впечатляющее зрелище, но в плане жанровом высоты трагедии совести не достигли (см.: {9}). Романтизация Юрьевым образа центрального героя переводила спектакль в жанр романтической драмы.

Автор одного из отзывов написал: «Постановка, декорации и музыка не портят спектакля» {8}. Эта фраза, в сущности, дает исчерпывающую характеристику режиссуре сценической версии «Макбета». Эта постановка послужила помощью театру, так как до выхода «Макбета» приходилось давать представления «Дон Карлоса» каждый день. Г. М. Мичурин вспоминал, что «Макбет» «<...> не уронил приобретенного “Карлосом” авторитета, но в то же время и не прибавил новых радостей» {4; 54}.

Роли и исполнители

Макбет – Ю. М. Юрьев; леди Макбет – М. Ф. Андреева; Малькольм – В. В. Максимов; Банко – Г. М. Мичурин; Макдуф – Г. В. Музалевский; Геката – О. Н. Миткевич-Жолтко; и др.

Литература

1. БДТ 35.
2. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десяти-летию театра. [1928–1929 гг.] «Макбет» Шекспира // Русский советский театр. 1917–1921. С. 244.
3. Кириллов А. А. Ю. М. Юрьев в БДТ // БДТ. Вехи истории. С. 5–23.
4. Мичурин.

Источники

5. Незнакомец. Театр Трагедии, Макбет // Петроградская правда. 1918. 29 сент. С. 4.
6. Н-в Н. (Носков Н. Д.) [8]. К постановке «Макбета» // Жизнь искусства. 1919. №84. 22 февр. С. 2, 3.
7. Туча М. «Макбет» (Большой Драматический театр) // Красная газ. Веч. вып. 1919. 27 февр. №46. С. 2.
8. Фин. «Макбет» в Большом Драматическом театре // Петроградская правда. 1919. 5 марта. С. 4.
9. В. Р. (Раппопорт В. Р.). Впечатления от постановки «Макбета» // Жизнь искусства. 1919. №92. 6 марта. С. 1.
10. Музей БДТ. Папка 1 [Вырезки из газетных рецензий]. Папка 139 [Фото-материалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Н-в Н. (Носков Н. Д.). К постановке «Макбета» // Жизнь искусства. 1919. №84. 22 февр. С. 2, 3

В Большом Драматическом театре готовится к постановке трагедия Шекспира «Макбет». Ставит пьесу Ю. М. Юрьев, выступающий в заглавной роли; леди Макбет играет М. Ф. Андреева, Малькольма – В. В. Максимов, Гекату – О. Миткевич.

<...>

Попытки постановки трагедии в Петербурге делали и «Малый» Суворинский [9] в сезон 1899–1900 годов, и Василеостровский театр [10], в 1906 году руководимый Н. А. Поповым [11], и Драматический театр

Народного Дома [12], но все эти постановки не передавали подлинного духа шекспировской трагедии.

В последний раз «Макбет» шел в цирке Чинизелли [13] в августе прошлого года. Ставил пьесу Ю. М. Юрьев. В главных ролях выступали Ю. М. Юрьев и М. Ф. Андреева.

Фин. «Макбет» в Большом Драматическом театре // Петроградская правда. 1919. 5 марта. С. 4

В грандиозной галерее шекспировских титанов Макбет занимает одно из первых мест. Сверхчеловеческое стремление этого героя к достижению заветной цели во всех, казалось бы, непреодолимых препятствиях, которыми ему на пути к короне и власти приходится бороться, наконец, все жестокости, совершаемые им ради удовлетворения своего безудержного честолюбия, ради удовлетворения своей ненасытной жажды власти волнуют нас не столько своей исторической правдивостью, сколько своим поэтическим правдоподобием.

Прекрасный голос Юрьева, его отличный грим, большой талант и мастерство этого выдающегося артиста явились теми могучими средствами, лишь при наличии которых можно браться за воплощение трагической и героической личности Макбета. Сцена убийства Дункана, сцена галлюцинации и ряд других надолго остаются в памяти.

Мы не можем не отметить, что Юрьев-Макбет даже в первые дни своего царствования не проявляет ни радости, ни торжества. И как это психологически верно! Ведь надо устранить врагов, приобрести друзей, а главное, скрывать от всех окружающих борьбу душевных страстей, мучения совести, сомнения бурлящей мысли, отнявшие у него самое драгоценное – спокойный здоровый сон.

М. Ф. Андреева в своем толковании роли леди Макбет показала нам нечто новое. Бездушность и жестокость заняли второй план, на первое же место были выдвинуты самообладание, сила воли и, – я бы сказал, – любовь к Макбету.

Любоваться можно, как проводит артистка сцену с лордами и Макбетом на пиру; с большой вдумчивостью и искусством проводится сцена убийства короля Дункана, много тончайших нюансов и чувства художественной меры вносится в последнюю сцену.

Банко-Мичурин и Мэкдоф-Музалевский хорошо проводят свои ответственные роли.

Постановка, декорации и музыка не портят спектакля.

В. Р. (Раппопорт В. Р.). Впечатления от постановки «Макбета» // Жизнь искусства. 1919. №92. 6 марта. С. 1

Хотелось думать, что это будет зрелище широкое и величественное. Исполнители, режиссура и художник – сделали все, чтобы создать впечатление истинной трагедии, глядящей пристальным взглядом в самую глубь души зрителя: широко открытый горизонт сцен первого акта, густая синева грозовой ночи, тяжелые кубические уступы башен и стен в замке Макбета, неверное пламя факелов и однотонные трубы за сценой – все это было точно рассчитано, многое удачно угадано и в соответствии с высоко поднятым голосом актера должно было вызвать ощущение мрачной величественности неизбежно развертывающихся событий. Увы – такая задача оказалась не под силу театру. Хорошо поставив ее и правильно понимая всю важность и ответственность подобных заданий, Большой Драматический театр оказался не в состоянии дать самое главное для современного зрителя: живое ощущение все-человечности и вне-временности. Трагедия совести обратилась в трагедию Макбета, и гений Шекспира оказался замкнутым в узком круге интереса чисто исторического.

Хочется отметить одну из возможностей будущих постановок «Макбета». Возможность эта уже сейчас указана Большим Драматическим театром и несомненно будет использована на сцене, предназначенной для широких демократических масс.

Я говорю о могучим воздействии упрощенно-построенных характеров и драматических положений на широкую волну зрителей, еще не подготовленных к восприятию усложненной структуры современной драмы. Шекспир сегодня более непонятен, чем Метерлинк, а в силу того и нужнее для демократической сцены, как первая ступень к сознанию лучших завоеваний мировой культуры.

В настоящий момент на долю театра выпадает задача исключительной важности, и, если Б. Драматический театр сознательно выбирает дорогу воспитания народных масс, ему волей-неволей придется считаться с методом упрощения сценического действия. В силу этого и несколько старомодный пафос не только не мешает поставленной задаче, но даже является наиболее верным, хотя и медлительным путем.

Комментарии

1. Воробьев Сергей Николаевич (1872–1936) – театральный художник.
2. Вышнеградский Иван Александрович (4(16).05.1893, Санкт-Петербург – 29.09.1979, Париж) – композитор. Автор музыки к спектаклю БДТ «Макбет» 1919 года.

3. Правоэсеровские террористические выступления – имеются в виду события 30 августа 1918 года, когда было совершено убийство председателя петроградской ЧК М. С. Урицкого и покушение на жизнь В. И. Ленина после митинга на заводе Михельсона.
4. Репортажи с похорон М. С. Урицкого – 30 августа 1918 года в Петрограде эсером Л. Каннегисером был убит председатель Петроградской ЧК Урицкий.
5. Бюллетени о состоянии здоровья В. И. Ленина – речь идет о покушении 30 августа 1918 года, когда после митинга на заводе Михельсона в Ленинграде попали две револьверные пули, выпущенные членом партии правых эсеров Ф. Е. Каплан (1890–1918) из браунинга.
6. Длинные списки заложников – 5 сентября 1918 года в свет вышло постановление СНК РСФСР «О красном терроре», где был предложен ряд карательных мер (взятие заложников, расстрелы без суда и следствия) против социальных групп, провозглашенных классовыми врагами, и отдельных лиц, которые обвинялись в контрреволюционной деятельности.
7. Раппорт (Раппапорт) Виктор Романович (1889–1943) – режиссер, драматург, театральный критик.
8. Носков Николай Дмитриевич (1870, Санкт-Петербург – ?) – писатель, литературный и театральный критик.
9. Суворинский театр (Малый театр) – Театр Литературно-художественного общества (Фонтанка, 65; ныне Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова). Открылся 17 сентября 1895 г. как Театр Литературно-художественного кружка, председателем которого был А. С. Суворин – руководитель и фактический владелец театра. С 1899 г. Театр Литературно-художественного общества.
10. Василеостровский театр – имеется в виду Новый Василеостровский театр, который открыл и возглавил Н. А. Попов в Зале В. Н. фон Дервиз (угол Среднего пр., 48 – и 12 линии; ныне – Театр на Васильевском).
11. Попов Николай Александрович (19 (31) 10. 1871, Москва – 1949) – режиссер, драматург.
12. Народный дом Николая II (Заведение для народных развлечений императора Николая II) располагался в Александровском парке на Петербургской стороне (ныне на этом месте находится театр «Балтийский дом»). Первый театр был построен в 1900 году архитектором Г. И. Люцедарским, вместимость 1500 посетителей. В 1910–1911 годах к правому крылу был пристроен по проекту того же архитектора Новый театр (др. назв. Большой театр, Новый зал, Оперный зал, Народная аудитория принца Ольденбургского; ныне Мюзик-холл).
13. Цирк Чинизелли – имеется в виду постановка «Макбета», осуществленная Театром трагедии Ю. М. Юрьева в 1918 году на сцене цирка Чинизелли (Набережная реки Фонтанки, 3; ныне – Большой Санкт-Петербургский цирк, в разговорной форме – цирк на Фонтанке).



Много шума из ничего

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО»

Премьера шекспировкой комедии «Много шума из ничего» состоялась на сцене БДТ 15 марта 1919 г., режиссер Н. Н. Арбатов, художник А. А. Радаков [1], композитор Ю. А. Шапорин, балетмейстер Б. Г. Романов. Спектакль прошел 38 раз.

Комедия «Много шума из ничего» нечастый гость на русской сцене, и в XIX веке, и в начале XX столетия это творение Шекспира бралось к постановке, как правило, для бенефиса того или иного крупного актера или актрисы – например, для Г. Н. Федотовой [2], М. Г. Савиной [3], Ю. М. Юрьева и А. П. Ленского [4]. «Исключительная трудность актерского ее (шекспировкой комедии; курсив далее мой. – А. Р.) исполнения заставляла лишь те театры братья за нее, которые обладали крупными исполнительскими силами. Постановка комедии сводилась обычно к *концертному ее исполнению*, дававшему отдельным актерским величинам возможность блеснуть разнообразием и гибкостью своего таланта» {2; 245}.

Вновь образованный Большой драматический театр необходимыми артистическими силами располагал, а сама комедия «Много шума из ничего» соответствовала установке раннего БДТ на обращение к высокой комедии. Гарантией, что спектакль не превратится в концерт отдельных исполнителей стал режиссер Н. Н. Арбатов, друг К. С. Станиславского еще по Алексеевскому кружку [5] и его соратник в Обществе искусства и литературы [6], постановочная манера Арбатова была сформирована в русле реалистической традиции Московского Художественного театра, особенно важно это было при воспроизведении «народных сцен» в духе практикуемого «художественниками» принципа индивидуализированной массовки.

И все-таки даже присутствие режиссера мхатовской школы не могло поменять природу раннего БДТ – *театра актера*: «Центр интереса <...> заключался в игре протагонистов спектакля. Юрьев – Дон Педро, как и всегда, придерживался традиции классической высокой комедии, интонационно гибкой и возвышенной читкой, пластическими движениями и общей приподнятостью в тоне исполнения. Два любовника, Клавдио – Максимов и Бенедикт – Монахов. В то время как Клавдио – фигура лирическая, страдающая от любви, Бенедикт – полная противоположность, едкий, остроумный и не поддающийся собственным настроениям и тоске. Максимов – мягок, лиричен. Монахов – подчеркнуто развязен, независим. Изумительное умение Монахова подавать остро и независимо слово сказалось здесь в полной мере» {2; 245}.

Н. Ф. Монахов вспоминал, что Н. Н. Арбатов производил на него впечатление человека усталого – усталого до такой степени, что «многие сцены этой прекрасной комедии приходилось ставить *нам, участникам* этого спектакля (курсив мой. – А. Р.)» {4; 170}. Г. М. Мичурин утверждал, что Н. Н. Арбатов «<...> был высокообразованным человеком и поставил на своем веку много хороших спектаклей, но возраст и слабое здоровье лишали его возможности проявить смелость и решительность в работе. <...> Много позже, уже в ретроспективном осмыслении этого спектакля, мы (творческие силы БДТ; далее курсив мой. – А. Ю.) поняли, что никакие отдельные удачи актеров или даже ансамблевых сцен не создали целостного образа спектакля. И выходило так: чем дальше жил “Много шума из ничего”, тем больше обнаруживалось в нем признаков случайного – необязательного в трактовке сцен, а великолепная игра Весновской, Монахова, Софронова и других оставалась в прямом смысле *концертной*» {3; 55}. Характер режиссуры вполне выразил М. А. Кузмин: «Все составные части так противоречили друг другу, а все вместе – пьесе Шекспира, что можно предположить, что руководили этим спектаклем пять человек, не сговорившихся между собою, или что в голове руководителя была невообразимая каша. Спешу оговориться, что эти замечания не касаются исполнителей, хотя известная разногласица была и там» {6}. Монахов утверждал: «<...> насколько моя работа в “Дон Карлосе” была серьезна и увлекательна, настолько работа над Бенедиктом в “Много шума из ничего” ничем меня не обогатила» {4; 170}. Между тем Г. М. Мичурин написал в воспоминаниях следующее: «Спектакль этот (“Много шума из ничего”; курсив далее мой. – А. Р.) принимался зрителем шумно и весело. Успех его возрастал по мере укрепления контакта между все более *свободно шалющими актерами* и жадной на смех публикой. Главными виновниками

успеха стали Монахов, овладевший в результате долгой и успешной работы в оперетте секретом быть очень смешным, действуя очень серьезно, без внешнего стремления смешить, играя свободно и поразительно легко, как бы шутя» {3; 54}. Работа Монахова, по мнению Мичурина, была удачно поддержана его коллегами: «Обаятельно и азартно играла роль Беатриче Весновская. Актерские свойства Максимова, несколько облегчавшие трагическое звучание роли Дон Карлоса, здесь не только полностью синхронизировались с действием комедии Шекспира, но и укрупняли ее множеством естественных и приятных *лацци* (*шутки, свойственных театру*). Юрий Михайлович (Юрьев; курсив мой. – А. Р.), конечно, был великолепным, импозантным принцем дон Педро. Аленева красиво страдала в роли Геро. Мне выпала доля гореть страстью зависти в облике дон Хуана» {3; 54–55}. Но особый успех выпал на долю В. Я. Софронова, о чем Мичурин написал так: «<...> фейерверк комических неожиданностей и сочность юмора, рождавшего то наивные, то мудрые изречения, достойные Кола Брюньона, что принес на сцену В. Я. Софронов в роли Клюквы, поразили всех, особенно тех, кто знал его только по ролям Доминго в “Дон Карлосе” и раненого воина в “Макбете”» {3; 55}.

В существующей литературе можно прочесть: «Спектакль, соединивший трагическое и комическое, давший углубленную характеристику образам, зазвучал полугрустным, полузадумчивым смехом» {2; 245}. Несколько иную оценку данной работы дал М. А. Кузмин: «Постановка сделала все, чтобы спектакль представил из себя смесь банальных или неподходящих сценических положений, и если все прелести вся свежесть Шекспира доходила до публики, то это заслуга таланта отдельных исполнителей. Временами, когда на сцене оставались второстепенные персонажи, тщательно исполнившие, вероятно, режиссерские указания, было немного жутко и очень неловко» {6}. Стоит ли удивляться, что Н. Ф. Монахов, который, подчеркивая отсутствие у художника А. А. Радакова предшествующего опыта театральной работы, считал, что «спектакль получился совершенно бесстильный и потому недолго удержался у нас в репертуаре» {4; 170}.

Роли и исполнители

Дон Педро – Ю. М. Юрьев; Дон Хуан – Г. М. Максимов; Клавдио – В. В. Максимов; Бенедикт – Н. Ф. Монахов; Геро – К. А. Аленева; Беатриче – Э. А. Весновская; Клюква – В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. Государственный Большой драматический театр им. М. Горького, 1919–1939. Л.: Изд. ГБДТ, 1939. 263 с.; 12 илл.
2. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Много шума из ничего» // Русский советский театр. С. 245.
3. Мичурин.
4. Монахов.

Источники

5. К постановке «Много шуму из ничего» [в Большом Драматическом театре] // Жизнь искусства. 1919. №86. 26 февр. С. 1.
6. Кузмин М. «Много шуму из ничего» [Комедия Шекспира в Большом Драматическом театре] // Жизнь искусства. 1919. №99. 8 марта. С. 3.
7. Музей БДТ. Папка 1 [Вырезки из газетных рецензий]. Папка 131 [Фото-материалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

К постановке «Много шуму из ничего» [в Большом Драматическом театре] // Жизнь искусства. 1919. №86. 26 февр. С. 1

В Большом Драматическом театре приступлено к репетициям шекспировской комедии «Много шуму из ничего».

Несмотря на то, что комедия появилась в печати, в очень недурном переводе А. Кронеберга [7], еще в конце 40-х годов прошлого столетия, она лишь через много лет увидела в России огни рампы. Для высокой комедии на образцовых даже сценах столиц не находилось актеров.

Лишь в 1865 году одно из лучших произведений Шекспира было представлено в Московском Малом театре, и то не по выбору дирекции, а Гл. Ник. Федотовой, выбравшей комедию для своего бенефисного спектакля, где Федотова играла Беатриче, а Никулина [8] – Геро, Самарин [9] – Бенедикта, Вильде [10] – Клавдио.

Петербург лишь в 1880 году дождался постановки «Много шуму из ничего», аплодируя водевилю Яблочкина [11] «Много шуму

из пустяков» [12], который не сходил с репертуара, тогда как шекспирова комедия пребывала в полной безвестности и для публики, и для дирекции театров. По примеру Федотовой премьерша Александринского театра М. Г. Савина остановила свой выбор на шекспировской комедии для своего бенефиса. <...> Лишь в 1901 г. вспомнили о шекспировской комедии, возобновив ее с Юрьевым в роли Клавдио, Потоцкой [12] – Беатриче, Дюжиковой [13] – Геро, Бенедиктом – Далматовым [14], Антонио – Арбениным [15] и др.

<...> После этого комедия была не раз возобновляема в Михайловском театре второстепенными силами для так называемых «общедоступных спектаклей».

В Большом Драматическом театре комедию ставит Н. Н. Арбатов. В главных ролях выступают Юрьев, Монахов, Нерадовский. Балетный номер ставит Б. Г. Романов.

Кузмин М. «Много шуму из ничего»
[Комедия Шекспира в Большом Драматическом театре] //
Жизнь искусства. 1919. №99. 8 марта. С. 3

Представление шекспировской комедии в Большом Драматическом театре могло бы называться также «Что угодно, или Хорошо, что хорошо кончается». В общем, спектакль приятный, местами прекрасный, но на редкость неровный, пестрый и невыдержанный. Все составные части так противоречили друг другу, а все вместе – пьесе Шекспира, что можно предположить, что руководили этим спектаклем пять человек, не сговорившихся между собою, или что в голове руководителя была невообразимая каша. Спешу оговориться, что эти замечания не касаются исполнителей, хотя известная разноголосица была и там.

Поставлена комедия замечательно банально, напоминая утренники в Суворинском театре [16] в доброе старое время: то же «поэтическое» настроение, долженствующее украсить Шекспира, вроде начала первого действия, то же веселье, заключающееся в том, что персонажи сами неестественно хохочут, пищат, чихают, заикаются в течение получаса, проглатывая хриплые слова, как вся сцена с полицейскими, то же «оперное», и притом в дурном смысле, понимание с красивых с внешней стороны сцен, вроде сцены в гробнице Геро. В лучших местах постановка незаметна, но иногда достигает почти вопиющих высот, как уже упомянутая сцена ночного дозора.

Сокращена комедия немного, но перетасовке подверглась, и не очень удачной, так как аналогичные сцены, у Шекспира

разделенные в разные акты, здесь стояли рядышком, придавая ненужную сухость и грубоватость. Я имею в виду сцены (мужскую и женскую), когда стараются влюбить друг в друга Беатриче и Бенедикт. Не знаю, освящена ли традицией именно такая перетасовка, но не всякая традиция почтенна.

Декорации Радакова поражают довольно неприятным образом. Может быть и следует для шекспировской Италии забыть про археологию и стремиться только к яркости и пышности, но, мне кажется, от этого далеко до той русификации, в которую пустился Радаков. Но даже и в этой плоскости каждая декорация противоречит другой. Начинается с Анисфельда [17], приспособленного для кинематографического фойе, «феерические» краски очень дешевого пошиба, ни с Италией, ни с Шекспиром, ни с игрой артистов ничего общего не имеют; разве только достойным образом обрамляют неожиданный дивертисмент, которым режиссер соблаговолил украсить начало комедии. Вторая декорация лучше других, с панно, изображающим не то «Неистового Роланда» [18], не то «Бову Королевича» [19], – в стиле вятских сундучков. Третья – совсем уж русское изображение благочестивых городов, вроде Стеллецкого [20]. Затем, какой-то А. Бенуа из «Праматери» Грильпарцера [21]. Затем, внутренность церкви в стиле русских домовых церквей при великосветских общинах царствования Александра III. Затем, совсем уже ничего не изображающая гробница Геро.

Мне доводилось видеть серьезные работы Радакова для балетной поездки Б. Романова. Можно как угодно относиться к его творчеству, но там были интересные художественные и сценические задания, а здесь просто какой-то беспардонный ералаш.

Наоборот, музыку г. Шапорин дал вполне серьезную, хорошо звучащую и достаточно выразительную. Особенно хорош надгробный концерт и павана. Может быть, музыка немного тяжеловата для комедийного полета, но в данном спектакле она такой не казалась.

Вероятно, теперь музыкантов помещают ближе к публике так, что музыка слышна, а то в «Дон Карлосе», кроме неясных вздохов, ничего не было слышно, словно музыка доносилась из Мариинского театра.

У самого Шекспира комедия Беатриче и Бенедикта как-то перевешивает в смысле интереса драмы Геро и Клавдио, потому естественно, что внимание зрителей сосредотачивается на этих персонажах. Весновская была значительно лучше, чем в принцессе Эболи [22] и справилась с ролью Беатриче, этого прототипа феминистки, суфражистки, немного Катарины из «Укрощения» [23], немного «Мисс Гипс» [24], только изредка впадая в тон провинциальной остроумицы.

Монахов был очень интересен, но роль свою резко делил на две части: Бенедикт с бородой и Бенедикт без бороды, причем во второй половине был более обычен, несколько грубоват, напоминая больше «похождение Совесдрала, большого носа» [25], чем итальянского придворного, хотя бы и XVII в. Но тип был дан благородный, сдержанный и в высшей степени талантливый.

Максимов был необыкновенно красив, томен, страстен, меланхоличен, молод, костюмы подобрал с большим, хотя и изнеженным вкусом; одно его присутствие было уже приятным зрелищем, так что вполне понятны были вызовы его после таких сцен, где он ничего и не говорил, и не играл, а только демонстрировался.

Юрьев показал себя большим артистом, взяв роль, где кроме внешности, умения носить костюм и хорошей читки, ничего не требуется. Но Юрьев придал ей и вельможность, и благородную веселость.

Аленева была довольно трогательна и заставляла желать поскорее увидеть ее в более большой лирической роли.

Постановка сделала все, чтобы спектакль представил из себя смесь банальных или неподходящих сценических положений, и если все прелести вся свежесть Шекспира доходила до публики, то это заслуга таланта отдельных исполнителей. Временами, когда на сцене оставались второстепенные персонажи, тщательно исполнившие, вероятно, режиссерские указания, было немного жутко и очень неловко, как, например, в упоминаемой мною сцене с ночным дозором.

Комментарии

1. Радаков Алексей Александрович (26.03.1879, Москва – 31.05.1942, Тбилиси) – художник, живописец, иллюстратор.
2. Федотова Гликерия Николаевна (урожд. Позднякова, Федотова по мужу; 10 (22).05.1846, Орел – 27.02.1925, Москва) – актриса Малого театра с 1862 года до 1905 года.
3. Савина Мария Гавриловна (30.03(11.04).1854, Каменец-Подольский – 8(21).09.1915, Петроград) – актриса, театральная деятель. В 1883–1884 годы была председателем Русского театрального общества. В 1896 году по инициативе Савиной было организовано Убежище для престарелых артистов (ныне Дом ветеранов сцены ВТО).
4. Ленский Александр Павлович (имя при рожд. Вервицогги; 1(13).10.1847, Кишинев – 13(26).10.1908, Москва) – актер, режиссер, театральный педагог и театральный деятель. Внебрачный сын князя П. И. Гагарина и оперной певицы О. Вервицогги. Карьеру актера начал в провинции, в московский Малый театр поступил в 1876 г. и служил до конца жизни. Главные роли:

- Бенедикт («Много шума из ничего», 1869, 1877), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты», 1869, 1876), Петруччио («Укрощение строптивой», 1870, 1876), Чацкий («Горе от ума», 1871, 1876), Гамлет («Гамлет», 1871, 1877), король Ричард («Ричард III», 1876), Бассанио («Венецианский купец», 1877), Паратов («Бесприданница», 1978) и др.
5. Алексеевский кружок – драматический любительских театр семьи Алексеевых, существовал в 1877–1887 годы. Первые спектакли давались в имении Любимовка, в здании, специально построенном главой семейства Коммерции советником С. В. Алексеевым (1836–1893); на сцену этого театра впервые вышел 14-летний К. С. Алексеев, взявший впоследствии псевдоним Станиславский.
 6. Общество искусства и литературы – московская общественная организация, созданная в 1888 г. по инициативе режиссеров А. Ф. Федотова и К. С. Алексеева (Станиславского), оперного певца Ф. П. Комиссаржевского и др. К. С. Станиславский стоял во главе Общества в 1890–1898 годы, в качестве режиссера-любителя дебютировал постановкой пьесы П. П. Гнедича «Горящие письма» (1889). Успешными спектаклями стали «Уриэль Акоста», «Отелло», «Много шума из ничего», «Потонувший колокол» и др. В 1898 году труппа актеров-любителей во главе с Станиславским влилась в труппу Московского Художественного театра (МХТ).
 7. Кронеберг Андрей Иванович (1814, Харьков – 10(22).04.1855, Харьков) – переводчик, известность приобрел переводами таких шекспировских произведений, как «Двенадцатая ночь» (1841), «Гамлет» (1844), «Макбет» (1847) и «Много шуму из ничего» (1847).
 8. Никулина Любовь Павловна (урожд. Косицкая, по мужу Никулина; 16(28).08.1827, Нижегородская губерния – 5(17).09.1868, Москва) – театральная актриса. С 1844 года служила в московской императорской труппе.
 9. Самарин Иван Васильевич (7(19).01.1817, Санкт-Петербург – 13(25).08.1885, Москва) – актер, драматург, театральный педагог. С 1862 года служил на сцене московского Малого театра. С 1862 года преподавал в Московском театральном училище, с 1874 года руководил драматическим отделением при Московской консерватории, в 1879 году участвовал в первой постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», осуществленной студентами оперного класса Консерватории.
 10. Вильде Николай Евстафьевич (Карл Густавович фон Вильденау; 10(22).08.1832, Санкт-Петербург – 17 (29).06.1896, Москва) – актер, драматург. Ведущий актер московского Малого театра в 1863–1888 годы.
 11. Яблочкин Александр Александрович (4(16).11.1821–31.10(12.11).1895, Санкт-Петербург) – актер, режиссер, драматург.
 12. Потоцкая Мария Александровна (1861–1940) – актриса. На сцене Александринского театра работала с 1892 по 1929 годы. Долгое время была дублершей М. Г. Савиной.

13. Дюжикова Антонина Михайловна (13(25).06.1853–1937, Ленинград) – актриса. В Александринском театре служила с 1873 года, оставила сцену в 1902 году по болезни.
14. Далматов Василий Пантелеймонович (наст. фам. Лучич; 1852, Далмация – 14(27).02.1912, Санкт-Петербург) – театральный актер.
15. Арбенин Николай Федорович (наст. фам. Гильдебрандт; 21.07.1863, Юрьев, Лифляндская губерния – 14.08.1906, Санкт-Петербург) – актер, переводчик, общественный деятель.
16. Суворинский театр (или – Малый театр) – Театр Литературно-артистического кружка (1895–1899), Театр Литературно-художественного общества (1899–1912), Театр Литературно-художественного общества имени А. С. Суворина (1912–1917) – петербургский (петроградский) театр, который арендовал помещение Апраксинского (Малого) театра на Фонтанке (ныне – Фонтанка, 65; БДТ имени Г. А. Товстоногова).
17. Анисфельд – имеется в виду, по всей видимости, живописная манера художника; Анисфельд Борис Израилевич (2(14).10.1878, Бельцы, Бессарабская губерния – 4.12.1973, Уотерфорд, Коннектикут, США) – живописец, график, сценограф.
18. «Неистовый Роланд» – герой одноименной рыцарской поэмы Л. Ариосто.
19. «Бова Королевич» – фольклорный герой, присутствовал в волшебной повести, сказках и в лубочных произведениях XVI в.
20. Стеллецкий Дмитрий Семенович (1(13).01.1875, Брест-Литовск, Российская империя – 12.02.1947, Париж) – скульптор, живописец, иконописец, театральный художник. Отличительная черта – стремление Стеллецкого освоить традиции древнерусского искусства и найти им формы современного применения.
21. «Праматерь» – трагедия Ф. Грильпарцера (1817). Пьеса в переводе А. А. Блока, в оформлении А. Н. Бенуа и с музыкой М. А. Кузмина была поставлена Ф. Ф. Комиссаржевским в Театре на Офицерской в 1909 году.
22. Принцесса Эболи – персонаж драмы «Дон Карлос».
23. Имеется в виду комедия У. Шекспира «Укрощение строптивой».
24. «Мисс Гипс» – возможно, имеется в виду героиня оперетты «Мисс Гипс» (другое название «Гоп, красотки»).
25. «Похождение Совесдрала, большого носа» – видимо, имеется в виду произведение-лубок «Великий шут и плут, Совесдрал большой нос» и стилистика лубка.



Разрушитель Иерусалима

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «РАЗРУШИТЕЛЬ ИЕРУСАЛИМА»

На сцене БДТ постановка трагедии финского писателя Арвида (Эрвина) Иернефельда увидела свет 22 апреля 1919 г., режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Шуко, композитор Б. В. Асафьев, балетмейстер Б. Г. Романов. Спектакль выдержал 43 представления.

Автор пьесы не ставил перед собой задачу строго следования историческим фактам. «Для него историческая канва явилась лишь фоном для показа правдоподобных психологически раздвоенных людей Римской империи. Тит Флавий [1] определяет мировоззрение автора, проникнутое идеями *толстовского* отказа от благ жизни и опрощения. Несмотря на власть, Флавий томится ею. Он мечтает уйти от нее, стать просто человеком, он чувствует себя бесконечно одиноким и брошенным на своем пьедестале властителя (курсив мой. – А. Ю.)» {2; 245}.

В центре спектакля – роль Флавия, которую в очередь играли Н. Ф. Монахов и Ю. М. Юрьев. Первый, как и в короле Филиппе («Дон Карлос»), «вскрыл глубокую психологическую раздвоенность полководца и сына Веспасиана [2]. Флавий, также как и Филипп, подчеркивает всю бессмысленность и душевную опустошенность людей, “у власти стоящих”, но слишком безвольных, чтобы скинуть с себя могущество, заковавшее их в цепи собственного величия. Монахов, как никто иной, вскрыл эту душевную драму Флавия, превратил его из гордого героя в несчастного, внутренне разбитого человека» {2; 245}. Н. Ф. Монахов вспоминал, что сама пьеса «Разрушитель Иерусалима» особенной художественной ценности не представляла, но для него, только-только вставшего на путь драматического актера, предоставляла «большой и разнообразный материал» {4; 170}, в котором была и *героика*, и *мелодрама*. Что касается

второго исполнителя, то «Юрьев <...> заглушал краски внутренней разоренности образа. Его Флавий звучал, главным образом, в первых картинах, где он изображен гордым, несколько пафосным полководцем, величаво озирающимся на мир. В противопоставлении этих двух исполнений как нельзя ярче сказались особенности таланта обоих артистов. Монахов – психологически углубленный актер, Юрьев – воплощение возвышенных образов. Монахов – Флавий по концепции роли ближе подошел к мышлению автора, призывающего к простой человечности и психологическому углублению» {2; 245}. По воспоминаниям Г. М. Мичурина, соперничество Монахова и Юрьева вызывало живейший интерес как в профессиональных кругах, так и у широкой публики {3; 61}.

Материал, предоставленный пьесой «Разрушитель Иерусалима», дал постановщикам возможность развернуть массовые сцены в рамках исторически достоверно организованного пространства. «Пиршество в Риме, военный лагерь на Голгофе, народные римские сцены – богатые по краскам и движениям толпы картины. Оформление художника Щуко подчеркнуло праздничную и разнообразную гамму цветов» {2; 245}. Г. М. Мичурин утверждал: «Спектакль имел шумный успех – главным образом благодаря яркости, красочности и эффектности оформления и великолепному исполнению танцевальных сцен и особенно вакханалии в третьем акте. Имена балетных звезд того времени К. Маклецовой, Л. Шоллар, Ф. Дубровской, Е. Смирновой, П. Владимировой и Б. Романова говорили сами за себя. Музыка Асафьева, повинувшись дирижерской палочке Гаука, сливалась с порывистыми и страстными движениями танцующих вакханалию в честь Доминициана, брата Тита. Мне потому так запомнилась эта сцена, что впервые пришлось участвовать в *балетной пантомиме*. Это было очень интересно – не выскакивая из условий драматического решения образа, продолжать действовать уже по закону балетного движения в музыке (курсив мой. – А. Р.)» {3; 61}.

Роли и исполнители

Тит Флавий, разрушитель Иерусалима – Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов; Береника, Иудейская царица – М. И. Данилова [3], Н. И. Комаровская, С. В. Иридина [4]; Лизимах, греческий раб – В. Я. Софронов; Веспасиан, отец Тита Флавия – Г. В. Музалевский; Доминициан, второй сын Веспасиана – Г. М. Мичурин; Домиция, жена Домициана – Скрыбина [5]; Царсалий, соратник Веспасиана – С. Л. Кузнецов [6]; Кассий старший – Миловидов [7]; Кассий младший – М. И. Царев [8]; Авл Цетина – А. Шувалов [9]; Префект – Д. М. Голубинский, А. М. Шадурский;

Философ – Чернов [10]; Певец – О. Л. Коханский [11]; Киллиас, придворный лекарь Цезаря – Д. П. Черкасов [12]; и др.

Литература

1. БДТ 1935.
2. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Разрушитель Иерусалима» // Русский советский театр. С. 245.
3. Мичурин.
4. Монахов.

Источники

5. Н-в Н. (Носков Н. Д.) [13]. Арвид Эрнфельд (К постановке его пьесы в Б. Драматическом театре) // Жизнь искусства. 1919. №111. 4 апр. С. 1–2.
6. И. Р. «Разрушитель Иерусалима» // Сов. Коммуна. 1919. 6 апр. С. 4.
7. Ромм Г. (Ромм Г. М.) «Разрушитель Иерусалима» // Жизнь искусства. 1919. №121. 25 апр. С. 1.
8. А. П. (Пиотровский А. И.). Ю. М. Юрьев – Тит Флавий // Жизнь искусства. 1919. №122. 26 апр. С. 1.
9. Ромм Г. Из жизни театра // Дела и дни Большого драматического театра. [Сборник] №1. Пб., 1919. С. 50.
10. Музей БДТ. Папка 1 [Вырезки из газетных рецензий]. Папка 192 [Фото-материалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Н-в Н. (Носков Н. Д.).

Арвид Эрнфельд (К постановке его пьесы в Б. Драматическом театре) // Жизнь искусства. 1919. №111. 4 апр. С. 1–2

Очередной постановкой Большого Драматического театра, идущей в середине апреля, явится пьеса Арвида Эрнфельда «Тит – разрушитель Иерусалима».

Пьеса относится к разряду тех немногих героических драм, где исторические события служат только фоном для развития общечеловеческой

психологической драмы. Драматурга, прежде всего и больше всего, интересуют исторические факты не сами по себе, но они служат ему прекарной рамкой, иллюстрацией для его основной мысли.

А. Эрнфельд выводит на сцену исторические образы, но стремится не столько к соблюдению *внешнего правдоподобия*, сколько к охране правды художественной. Все его действующие лица не столько герои, сколько люди, и на их образах отражен взгляд автора на человека и его назначение.

Пред зрителем проходит ярко красочный фон римской жизни 1-го века новой, христианской эры и на этом фоне проступают резко очерченные характеры и образы Веспасиана – родоначальника династии Флавиев, его сыновей – Тита и Домициана – будущих цезарей, «царицы Вероники» [14] – дочери Ирода Агриппы 1-го [15], возлюбленной Тита – полководца Нерона [16], последовавшей за ним в Рим и ставшей, благодаря своему еврейскому происхождению и близости дому август Веспасиана, притчей во языцех.

Наряду с этими историческими образами в пьесе представляет своего рода центр глубоко индивидуальная фигура грека-раба Лизимаха, наставника Тита. Авторская философия и сама идея пьесы характеризуется от него и через него.

Первое действие драмы переносит зрителя в Иудею, на склон исторической Голгофы, где в виду Иерусалима раскинута ставка Тита Флавия – усмирителя восставшей страны, поднявшей меч против державного Рима. Четыре следующих действия проходят в самом Риме, куда с триумфом возвратился провозглашенный августом Веспасиан вместе с сыновьями Титом и Домицианом – будущими цезарями.

Тит Флавий – полководец, накануне власти; у власти в качестве правителя своего отца и затем сам верховный повелитель Империи – во всех этих фазах он, в сущности, остается одним и тем же: чувство пресыщения, неудовлетворенности от жизни его гложет и язвит. Чем выше подъем по жизненной лестнице к славе и почестям, тем острее чувство неудовлетворенности; философ Лизимах знает это, говорит, что есть одно средство спасения: это отречение от власти, неприятие ее.

В эллинской мудрости Лизимаха русский читатель и зритель легко угадают отзвуки нашего яснополянского мудреца [17]. Эрнфельд весь под их обаянием. Талантливый финский писатель Арвид Эрнфельд гораздо менее известен и у себя на родине, и у нас, в России, чем его младший брат, художник Эрик Николай Эрнфельд [18], получивший художественное образование в Петербургской Академии Художеств и неоднократно выставлявший свои работы на петербургских художественных

выставках. Тем не менее духовная связь Арвида Эрнфельда с Россией, с русским искусством и литературой несомненна.

Огромное влияние на творчество финского писателя оказал Л. Толстой и как художник, и как моралист и проповедник. Толстовские идеи опрощения и труда были восприняты Эрнфельдом настолько прочно, что он отказался от обычных путей деланья карьеры и счастья и, бросив город (Гельсингфорс, где в 1861 году он родился), переехал в деревню, отдавшись сельскохозяйственному труду. Позднее, после того как первые очерки и рассказы и вышедшие в отдельных изданиях романы: «Родина», «Мое пробуждение», «Атеист», «Судьбы человечества» и произведший много шума рассказ из библейской жизни «Мария», ополчивший против писателя клерикальные круги, он в 1899 году посетил Россию и несколько дней погостил в Ясной Поляне у Толстого, который до сих пор продолжает оставаться властителем его дум, одним из величайших мудрецов и художников мира.

Позднейшие романы Арвида Эрнфельда «Братья», «Елена» и др. упрочили за ним в Скандинавии известность как одного из талантливейших представителей современной финской литературы, замечательного художника-психолога и мыслителя.

В пьесе «Тит – разрушитель Иерусалима» налицо все отличительные черты писателя. Оригинальная по концепции, пьеса носит печать глубокой индивидуальности автора. Драматург не только воспроизводит историческую канву событий, но углубленно дает читателю и зрителю понять психологию разрозненных фактов римской истории.

Эрнфельд резко вычеканивает, подобно скульптору из глыбы мрамора, живые, резко очерченные образы, сотканые из плоти и крови. Его мало заботит, что подлинный образ исторического Тита Флавия, как он зачерчен Тацитом [19] или Светонием [20], расходится с его характеристикой драматурга. Образы для него в данном случае являются лишь выражением той главной идеи, которая подвигла его на создание пьесы, и которая претворена в ней, потому тому, как душа претворяется в теле, давая ему жизнь, свет и озарение.

**Ромм Г. (Ромм Г. М.). «Разрушитель Иерусалима» //
Жизнь искусства. 1919. №121. 25 апр. С. 1**

Угрюмое величие наших дней сказалось ярко в требованиях, предъявляемых театру. Уже не кажется необходимой отточенность психологической сущности пьесы, сложность душевных переживаний не ставится в вершину угла.

Народ не хочет отдавать часы досуга напряженному копанью в душе двух-трех. Он слишком знает жизнь в целом, ему знакомы все извилины страстей – и радость добра, и аромат греха. Он жаждет большего лицемерия – и для глаза, и для ума. Уж если жизнь – то жизнь целого народа, коль гибель – гибель городов, движение – массами, костюм – аккорды красок.

И лишь в виде уступки, только потому что фабула нужна для пьесы, готов он признавать завязку и развязку, сеть интриг, яркую любовь.

С таким подходом можем мы признать, что поставленная Большим Драматическим театром пьеса Иернефельда «Разрушитель Иерусалима» годна как зрелище. На сцене древний Рим, в декорациях и костюмах много красок и сочности, так что внимание среднего зрителя подчас всецело поглощается зрелищем как таковым.

Однако, в погоне за зрелищем, нельзя все же упускать из виду содержания. Пусть зритель и простит театру микроскопичность дозы содержания пьесы – театр сам не должен этого себе прощать. Ему нельзя не пользоваться зрелищем как средством заставить зрителя и слушать, и думать.

Но именно для последнего в «Разрушителе Иерусалима» очень и очень мало, не больше чем в добросовестно написанном оперном либретто, так что вряд ли стоит спектакль такой траты сил.

А для постановки пьесы <...> автором дана благодарная почва и она оказалась вспаханной режиссурой с большой тщательностью и вкусом. Жизнь толпы и ее звуки переданы, детали отчеканены рельефно, народные сцены выпуклы и оригинальны. А. Н. Лаврентьев и В. А. Щуко нашли, по-видимому, верные пути к тому тесному единению режиссера и художника, которое одно дает художественный эффект в постановке.

В сцене III акта особенно сказался этот тесный контакт, и вакханалия вышла на редкость удачной по темпераменту исполнения, хотя танцы и не блистали оригинальностью положений. Только танец со светильниками дал Е. А. Смирновой богатую канву для создания полных пластической красоты моментов.

Поскольку исполнение отдельных, в большинстве массовых сцен, не врывалось донесением в общую картину, его можно признать удачным, – даже больше, потому что были моменты настоящего захвата и не раз аудитория была всецело в руках сцены.

И лишь об одном исполнителе хочется, нельзя не говорить. Это Н. Ф. Монахов – Тит Флавий, разрушитель Иерусалима.

По замыслу Иернефельда, Тит Флавий не тот гордый и жестокий римлянин, каким мы привыкли знать римских императоров. Он мягок,

с душой, стремящейся к добру, почти христианин. И только для того, чтоб сотворить добро, он носит маску зверя.

Н. Ф. Монахов это разгадал, и потому сначала был нам чужим. Таким мы Тита Флавия не мыслили. К тому же Н. Ф. Монахов не актер красивой позы, широкого жеста и царственного тембра голоса. Ему гораздо ближе иллюстрация внутренних переживаний, и потому, должно быть, он сначала еще сгустил немного врожденную мягкость Тита Флавия и Тит с мечом в руке, Тит – буря, почти Нерон, ему удался не вполне.

Но там, где Тит во власти красоты собственной души, а в особенности тронутой теплотой христианства – там Н. Ф. Монахов великолепен. Очаровательный и мягкий, он захватил своей игрой всецело, и был ему триумф искренний и вполне заслуженный.

<...>

А. П. (Пиотровский А. И.). Ю. М. Юрьев – Тит Флавий // Жизнь искусства. 1919. №122. 26 апр. С. 1

На втором представлении пьесы Иеренфельда «Разрушитель Иерусалима» в Большом Драматическом театре в главной роли Тита Флавия выступил засл. артист Гос. театров Ю. Юрьев.

Талантливый артист тонко передал сложную гамму переживаний человека, стремившегося во имя добра к владычеству над миром, шагающего во имя того же добра через трупы и потоки крови и убедившегося в момент, когда, казалось, все его стремления осуществились, в суетности и тщетности земных достижений.

В этот момент свершается перелом мировоззрения Тита Флавия, и он, сбросив с себя напускную жестокость, обнаруживает свое настоящее лицо, раскрывает свою прекрасную душу.

Роль Тита Флавия до этого душевного перелома блестяще удалась артисту, сумевшего счастливо избежать утрировки в моменты высшего пафоса.

Вторая половина роли – Тит, римский император с душой почти христианской, любвеобильной и всепрощающей, – менее удалась Юрьеву как артисту, по интуиции своей ближе всего стоящему к изображению сильных страстей.

Но там, где мятежный консул Тит провозглашает своего отца императором Рима, там, где он бросает свои легионы на неприступные твердыни Иерусалима и с лицом, озаренным отблеском их пожара, вступает на опасный и полный всяких превратностей путь осуществления своих

широких помыслов, – там Юрьев вполне заслуживает те бурные аплодисменты, которыми его награждали.

Комментарии

1. Тит Флавий – Тит Флавий Веспасиан (30.12.39, Рим – 13.09.81, Аквы Кутилиевы), полный тезка своего отца, вошел в историю как римский император Тит в 79–81 годы.
2. Веспасиан – римский император в 69–79 гг. Тит Флавий Веспасиан (17.11.9, Викас Валакрина – 24.06.79, Рим). Основатель династии Флавиев. Наследник – Тит.
3. Данилова М. И. – актриса БДТ, исполнительница роли Береники в спектакле «Разрушитель Иерусалима» (1919).
4. Иридина С. В. – актриса БДТ в 1919–1920 годы.
5. Скрябина – актриса БДТ 1919–1920 годы.
6. Кузнецов Степан Леонидович (1879–1932) – актер. Народный артист Республики.
7. Миловидов – актер БДТ 1919–1920 годы.
8. Царев Михаил Иванович (18.11(1.12). 1903, Тверь – 4.11.1987, Москва) – актер театра и кино, театральный режиссер, общественный деятель. Ученик Ю. М. Юрьева по Школе русской драме при Александринском театре (1919–1921), будучи студентом в 1920 г. поступил в БДТ, где работал до 1922 г. Впоследствии служил в разных театрах, в том числе в ГосТИМе в 1934–1937 гг. С 1937 г. и до конца жизни Царев связал свою судьбу с Малым театром.
9. Шувалов А. – актер БДТ 1919–1920 годы.
10. Чернов – актер БДТ в 1919–1920 годов.
11. Коханский Орест Львович (1894 – ?) – актер театра и кино. В 1930-е годы работал в театре ГУЛАГа в Комсомольске-на-Амуре.
12. Черкасов Дмитрий Петрович (26.10.1867–17.09.1925) – актер. В 1919–1920 годы работал в БДТ.
13. Носков Николай Дмитриевич (1870, Санкт-Петербург – ?) – писатель, литературный и театральный критик.
14. «Царица Вероника» – речь идет о Беренике (28 – ум. после 79) – иудейской царице, дочери Ирода Агриппы I, любовницы римского императора Тита Флавия, сестры и соправительницы Ирода Агриппы II.
15. Ирод Агриппа (10 до н. э. – 44, Кесария) – внук Ирода Великого, царем Иудеи он был в 37–44 годах.
16. Нерон (имя при рождении Луций Домиций Агенобарб; с 50 по 54 г. н.э. Нерон Клавдий Цезарь Август Германик; 15.12.37, Анций, Лацио – 9.06.68, Рим) – римский император с 54 г. н.э., последний из династии Юлиев-Клавдиев.

17. Подразумевается Л. Н. Толстой.
18. Иернефельд (Ярнефельд) Эрик (Ээро) Николай (8.11.1863, Выборг – 15.11.1937, Хельсинки) – финский живописец, график, педагог. Представитель «золотого века» финского искусства 1880–1910 годов. Брат Эрвина Ярнефельда.
19. Тацит (Публий (Гай?) Корнелий Тацит; около 55 г. н.э., Нарбонская Галлия, Рим – около 120 г. н.э., Рим) – древнеримский историк, писатель и автор двух исторических трудов «История» и «Анналы», политический деятель.
20. Светоний (Гай Светоний Транквилл; около 70 г. н.э. – около 126 г. н.э., Рим) – древнеримский писатель, историк, ученый-энциклопедист, личный секретарь императора Адриана. Наиболее известен сборником биографий «Жизнь двенадцати цезарей», остальные произведения сохранились лишь фрагментарно.



Дантон

А. В. Иванов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ДАНТОН»

Премьера спектакля по пьесе М. Левберг «Дантон» состоялась 22 июня 1919 года, авторами постановки стали режиссер К. К. Тверской, художник М. В. Добужинской, композитор Ю. А. Шапорин. Постановка выдержала 14 представлений.

В первые послеоктябрьские годы отмечался устойчивый и все возрастающий интерес к событиям Великой французской революции. Поэты, писатели, художники обращались к истории, к событиям и к героям революции конца XVIII века, ставшей венцом и завершением эпохи Просвещения, для художественного осмысления процессов, разворачивающихся на их глазах после победы Октября 1917 года.

Первым обращением к истории и первой пробой драматургического пера М. Левберг стала пьеса «Зарождение Марсельезы», которая была посвящена созданию знаменитого французского революционного гимна. Автор на тот момент была известна в петроградских литературных кругах как молодой поэт сборником стихов «Лукавый странник» (1915), в плане драматургического письма не имела ни опыты, ни навыков, но комиссар Отдела театров и зрелищ Союза коммун Северной области (Петрограда и пяти прилегающих губерний) М. Ф. Андреева оценила агитационное значение пьесы. «По ее (Андреевой. – А. И.) настоянию “Зарождение Марсельезы” была поставлена режиссером К. Тверским в Петроградском коммунальном театре 8 ноября 1918 г. – к первой годовщине Октября. Успех окрылил молодого драматурга, и Мария Левберг написала новую пьесу» {3}. Это и была драма, в центре которой был помещен один из наиболее ярких героев Великой Французской революции – Дантон.

Пьеса была рекомендована к постановке в БДТ М. Горьким и поддержана А. А. Блоком. Создатели театра оценивали «Дантона» с политических позиций. Блок прекрасно отдавал себе отчет, что пьеса М. Левберг – далекое от совершенства произведение, но ее новизна и особенная прелесть заключалась в том, что автор попыталась взглянуть на события прошлого словно бы через призму современности. «Великий поэт хотел, чтобы спектакль, посвященный Французской революции XVIII века, публика воспринимала как попытку осознать и осмыслить свое время и почувствовала величие эпохи, свидетелем которой ей суждено быть» {3}. Блок несколько раз присутствовал на репетициях, был поэт и на премьере спектакля, а вместе с ним М. Горький, М. Ф. Андреева (она не играла в премьерном спектакле), М. А. Кузмин, М. В. Добужинский и др. Постановка вошла в число целевых спектаклей БДТ, которые игрались специально для красноармейцев. Перед началом представлений перед публикой выступал Блок, который вводил зрителей в предстоящее действие и проводил параллели между изображаемыми историческими событиями и современностью.

Сюжет пьесы М. Левберг достаточно прост: «Действие драмы “Дантон” происходит летом 1792 г., когда Национальное собрание объявляет лозунг “Отечество в опасности” и Дантон выступает как организатор обороны Франции. Против него замышляется заговор, но заговорщики – офицер-эмигрант и бывшая графиня, которым поручено убийство Дантона – героя и патриота, отказываются совершить это преступление» {3}. По жанру пьеса может быть отнесена к историческим мелодрамам, где историю представляет общий антураж эпохи и наличие некоторых подлинных исторических фигур, в данном случае это Дантон. М. А. Кузмин в единственной рецензии, вышедшей на этот спектакль, отметил: «Автора привлекала не слишком трудная, но очень благодарная задача связать ряд крайне сценических положений, обусловленных годами террора. <...> Эта драма отнюдь не характеров почти не намеченных, а именно сценических положений. Очевидная не претенциозность, литературность, известный вкус и наивное удовольствие, с каким автор вводит различные сценические эффекты в стиле Гюго [1] и Сарду [2], притворяет с некоторой картинностью всей постройкой. Технически вещь эта достаточно крепко сделана, производит, покуда ее смотришь, впечатление и, мне кажется, внешне благодарна для исполнителей» {4}. Иными словами, пьеса М. Левберг следовала вполне очевидной европейской традиции.

Собственно историю постарался внести в спектакль постановочный коллектив. Г. М. Мичурин вспоминал, как исполнители ролей «<...>

влезали в эпоху французской революции, разбирая содержание “Дантона”, что было увлекательно. Постановку доверили К. К. Кузьмину-Караваеву, принявшему псевдоним Тверской. Пока шли разговоры о Дантоне, Робеспьере [3], Марате [4] и других вождях революции, о борьбе между ними, Тверской был “на коне”» {2; 62}. Другое дело, что в непосредственной репетиционной работе с актерами возникли сложности. Г. М. Мичурин заметил: «Распределение ролей в этом спектакле удивило нас рыхлостью и неопределенностью трактовки идеи пьесы: на главную женскую роль назначены М. Ф. Андреева, Е. И. Тиме [5], К. А. Аленева <...>; роль молодого офицера-роялиста, прибывшего в Париж с задачей — убить Дантона, репетировали В. В. Максимов и В. Я. Софронов, Дантона играл Музалевский. Шевалье Оливье, участвующий в заговоре, в обличье гарсона из таверны – роль» {2; 62} эта досталась автору приводимых здесь воспоминаний.

Имеет смысл привести одну цитату, и, хотя она довольно большая, но дело того стоит: «Примечательный эпизод в последнем акте, происходивший на небольшой и уютной площади Парижа перед нашей таверной, потребовал для исполнения роли газетчика юношу, почти мальчика. Никак не удавалось найти такого, что умел бы петь и танцевать, вернее, подтанцовывать. Тверской попросил нас помочь ему отобрать из толпы мальчишек наиболее удачного. Один за другим демонстрировали мальцы свое искусство, но все было суховато, заучено и совсем не забавно. В толпе взрослых мы давно приметили знакомую уже нам фигуру мимиста Мариинского театра – паренька длинного и немного несуразного <...>. Паренек, хотя и казался переростком, исполнил песенку выразительно, озорно и поразительно музыкально, продемонстрировав буквально обезьянью гибкость и сопровождая пение такими ужимками, что вызвал настоящий восторг нашей “приемной комиссии”. Фамилия этого Гавроша была Черкасов [6], имя Николай, много позже стали прибавлять – Константинович, а тогда ему было пятнадцать лет» {2; 63–64}.

Спектакль вышел в свет летом, вне сезона. Итог подвел М. А. Кузмин: «<...> все условия налицо, чтобы пьеса имела успех. Не обременительная эрудиция, доступный взгляд на историю, не возбуждающий споров, красивые и очень сценические положения, эффектные тирады и реплики (иногда очень остроумные), хорошее исполнение и постановка и – главное – никакой тяжести, несмотря на напряженность эпохи и мрачный довольно сюжет – все это дает приятный и не трудный для восприятия, бодрый спектакль. Публика первого представления была довольна и вызывала автора, которой были поднесены цветы».

Роли и исполнители

Адриенна – М. Ф. Андреева, Е. И. Тиме, К. А. Аленева, М. В. Крашевская [7]; Дантон – Г. В. Музалевский, Г. М. Мичурин, Д. М. Голубинский; Готье, роялист, заговорщик – В. В. Максимов, В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1972. 184 с.
3. Унанянц Н. Дантон из 1919-го // Учительская газета. 1989. 22 июля. С. 4.

Источники

4. Кузмин М. Дантон // Жизнь искусства. 1919. №171. 24 июня. С. 1.
5. Пиотровский Адр., Гвоздев А. А. Первые годы Большого Драматического театра // Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.
6. Музей БДТ. Папка 48 [Фотоматериалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Кузмин М. Дантон // Жизнь искусства. 1919. №171. 24 июня. С. 1

Великую французскую революцию, ее главных деятелей принято изображать в искусстве с точки зрения исторической, легендарной или риторической, каково бы ни было отношение к ним автора.

Ни одного из этих освещений у М. Левберг нет и, пожалуй, название «Дантон», несмотря на свою соблазнительность, слишком громоздко и ответственно для частного эпизода из времени террора, хотя там и действует Дантон.

Если некоторый внешний облик великого республиканца и дан был сегодня, то это заслуга всецело принадлежит г. Музалевскому, исполнявшему заглавную роль.

Я не упрекаю автора в полном почти отсутствии исторического колорита и духа времени (пожалуй, только нервный, несколько

эксальтированно-исторический подъем был верно передан скорее исполнителями, чем М. Левберг), потому что данная пьеса, по-видимому, преследует совсем другие цели. Автора привлекала не слишком трудная, но очень благодарная задача связать ряд крайне сценических положений, обусловленных годами террора. Это непритязательная задача выполнена очень хорошо и при хорошем исполнении, какое было сегодня налицо, тщательной, тактичной постановке и верных, приятных и опять-таки крайне тактичных декорациях и костюмах – пьеса может производить и произвела большой театральный эффект. Эта драма отнюдь не характеров почти не намеченных, а именно сценических положений. Очевидная не претенциозность, литературность, известный вкус и наивное удовольствие, с каким автор вводит различные сценические эффекты в стиле Гюго и Сарду, притворяет с некоторой картинностью всей постройкой. Технически вещь эта достаточно крепко сделана, производит, покуда ее смотришь, впечатление и, мне кажется, внешне благодарна для исполнителей.

Роль Готье, более других наделенная каким-нибудь характером, была очень хорошо исполнена Максимовым, что тем более ценно, что здесь он уже не томный любовник, а веселый, беззаботный гасконец. Почти детская веселость, капризность и беспечность были отлично переданы безо всякой жантильности и изнеженности. Музалевский внешне был прекрасным Дантоном, с необходимым жаром произносившим речи, куда автором вложено гораздо меньше одушевления.

Тиме, конечно, опытная и способная актриса, потому-то мне кажется, что из роли Адриенны могла бы сделать больше, чем сделала.

Несколько детское пристрастие к эффектам только в двух местах повредило автору и обмануло его ожидание. Сцена с куклой, которую бросают в огонь, не производит никакого впечатления и потом сцена в первом действии, где Дантон усмиряет бабий бунт. Наивные переходы от упрека к прославлению, все эти чистенькие парижские гражданки с корзинками, заставляют ожидать почти хора из «Дочери Мадам Анго» [8].

Постановка и декорация весьма тактичны и приятны.

Конечно, я не знаток, но кажется, все условия налицо, чтобы пьеса имела успех. Не обременительная эрудиция, доступный взгляд на историю, не возбуждающий споров, красивые и очень сценические положения, эффектные тирады и реплики (иногда очень остроумные), хорошее исполнение и постановка и – главное – никакой тяжести, несмотря на напряженность эпохи и мрачный довольно сюжет – все это дает приятный и не трудный для восприятия, бодрый спектакль. Публика первого представления была довольна и вызывала автора, которой были поднесены цветы.

Пиотровский Адр., Гвоздев А. А.
Первые годы Большого Драматического театра //
Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5

<...>

Вторым спектаклем современного автора в Большом Драматическом театре явилась постановка пьесы Марии Левберг «Дантон». И эта пьеса, по суждению того же Блока (А. А. Блока. – А. И.), страдает мелодраматизмом. Но и здесь любопытно ее содержание. Ставя «Дантона», театр избрал для вскрытия французской революции одного из ее деятелей, павших от руки революционеров-якобинцев во время установленного ими террора. Однако, пьеса Левберг показывает Дантона героем-патриотом. Представители дворянской аристократии, офицер-эмигрант и графиня, ставшая в годы революции содержательницей кабачка, не решаются убить Дантона, пленяющего их силой своего патриотического воодушевления. «Жизнь таких людей, как Дантон, – говорит Блок, – помогает нам истолковать наше время». Для него Дантон не был «злым человеком», так как «он освободил из тюрьмы и избавил от казни несколько ни в чем неповинных людей и сам он погиб на гильотине от руки своего товарища Робеспьера, более жадного до человеческой крови».

<...>

Комментарии

1. Гюго Виктор Мари (26. 02. 1802, Безансон, Франция – 22. 05. 1885, Париж) – французский поэт, прозаик и драматург, одна из главных фигур французского романтизма.
2. Сарду Викторьен (фр. Victorien Sardou; 1831–1908) — французский драматург, царивший на парижской сцене периода Второй империи. Сарду принадлежит 70 пьес, многие из которых были специально написаны для модных актрис Сары Бернар и Виржини Дежазе. Его «комедия нравов» *Les Pattes de mouche* (1860) долгое время считалась образцом безупречно построенной пьесы. В 1863 году В. Сарду был награждён орденом Почётного легиона, в 1877 он становится членом Французской академии.
3. Робеспьер Максимилиан (Максимилиан Франсуа Мари Исидор де Робеспьер; 6.05.1758, Аррас – 28.07.1794 (10 термидора II года Республики), Площадь Согласия, Париж) – политический Великой французской революции.
4. Марат Жан-Поль (фр. Jean-Paul Marat; 1743–1793) — политический деятель эпохи Великой французской революции, врач, радикальный жур-

налист, один из лидеров якобинцев. Известен под прозвищем «Друг народа», в честь газеты, которую он издавал с сентября 1789 года.

5. Тиме Елизавета Ивановна (1884–1968) — русская драматическая актриса, театральный педагог, профессор, Народная артистка РСФСР (1957).
6. Черкасов Николай Константинович (14(27).07.1903, Санкт-Петербург – 14.09.1966, Ленинград) – актер театра и кино, театральный и общественный деятель. В 1919–1922 гг. выступал в качестве статиста в постановках бывшего Мариинского театра и Большого драматического театра.
7. Крашевская М. В. – актриса БДТ, исполнительница роли Адриенны в спектакле «Дантон» (1919).
8. «Дочь Мадам Анго», комическая опера Ш. Лекока.



Разбойники

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «РАЗБОЙНИКИ»

Постановка драмы Ф. Шиллера «Разбойники» впервые была показана 12 сентября 1919 года, режиссер Б. М. Сушкевич, художник М. В. Добужинский, композитор Ю. А. Шапорин. Спектакль выдержал 93 представления.

Ю. А. Головащенко в связи с общим направлением исканий раннего БДТ отметил: «<...> героикку в театре связывали с фигурами героев самых различных эпох, относя к ним Прометея, Гамлета, Карла Моора» {4; 15}.

Н. Ф. Монахов вспоминал, что летом 1919 года Первая студия МХТ приезжала на гастроли в Петроград, и кому-то из организаторов БДТ, М. Ф. Андреевой, А. Н. Лаврентьеву или, возможно, самому Монахову в голову пришло воспользоваться режиссурой данного творческого коллектива. Этой идее способствовало и то обстоятельство, что летом 1919 года многие студийцы Первой студии, включая Б. М. Сушкевича и Р. В. Болеславского, отдыхали на дачах под Павловском, где они имели возможность вести подготовительную работу и проводить предварительные встречи с исполнителями ролей (см.: {7; 171–172}).

Шиллеровский спектакль открывал сезон БДТ 1919–1920 годов. И. Б. Березарк, размышляя о проблемах режиссуры раннего БДТ, написал: «Перед Сушкевичем, ставившим здесь “Разбойников” Ф. Шиллера, стояла трудная задача. Он был тогда еще молодым режиссером, осуществившим в студии только две постановки, притом обе под непосредственным руководством старших товарищей – Сулержицкого [1] (“Сверчок на печи” [2]) и Станиславского [3] (“Двенадцатая ночь” [4]). Он впервые ставил спектакль на большой сцене, при участии актеров

разных поколений и разных творческих школ. К тому же следовало осуществить постановку в сравнительно короткий срок – около трех месяцев (а в студии над каждым спектаклем работали до двух лет). Наконец сама пьеса Шиллера давно была заиграна трагиками всех видов и рангов и обросла штампами еще полвека назад, о чем свидетельствует хотя бы знаменитый монолог Несчастливцева в “Лесе” Островского» {2; 46}.

М. Н. Любомудров утверждал, что к моменту работы в БДТ «Сушкевич уже отошел от “театра душевного натурализма” Сулержицкого» {6; 116}, и все же режиссер подошел к постановке «Разбойников» с позиций той школы, что его воспитала: «Ученик Художественного театра, он не старался поразить зрителя внешней театральностью или теми эффектами, которые заключают в себе романтическая драма. “Возвышенность и исключительность чувств, – говорил о своей постановке режиссер, – в искусстве обычно представляются отрезанными от жизни, в некотором роде надстройкой над жизненной правдой, и, стало быть, и самый путь к достижению возвышенного представляется путем исключительным и как бы неправдивым, т. е. путем условности, декламации, нарочитости”. Чтобы избежать этого, Сушкевич сознательно опростил и психологически оправдал роли “Разбойников” с тем, чтобы персонажи юношеской драмы Шиллера заставить говорить языком, всецело понятным тому зрителю, который наполнял залы театров 1919 г.» {5; 246} Г. М. Мичурин подчеркивал, что Сушкевич «<...> в первоначальной стадии разбора материала трагедии произвел впечатление здорово подготовленного и дотошного режиссера-педагога, делающего терпеливый и постепенный разбег к моменту начала реализации нажитых теоретических и этюдных наметок роли в полнокровно действующий сценический образ» {7; 77}.

Режиссерская трактовка была следующей: «Общий замысел спектакля – отход от галантного XVIII века и выдвигание на первый план пафоса “бури и натиска”, всего подземного кипения, вылившегося во французскую революцию. Поэтому и декорации Добужинского больше торжественны, чем красивы, больше пышны, чем элегантны. Траурный занавес, полный романтического настроения, освещенный лунной сад с прудом, мрачные развалины – составляют первоклассные достижения худ[ожника] Добужинского» {5; 245–246}. Оформление, полагал М. Н. Любомудров, как и музыка Ю. А. Шапорина, стилизована «под искусство XVIII века» {6; 116}. И. Б. Березарк высказал такую точку зрения: «Декорации “Разбойников”, написанные по эскизам замечательного художника М. Добужинского, были образными, талантливыми, выразительными, но, пожалуй, слишком торжественными

и парадными: потому они не всегда соответствовали замыслу режиссера, который стремился к простоте и правде» {2; 47}.

Исследователь творчества Добужинского Г. И. Чугунов утверждал: «Спектакль получился очень длинным, что заставило Добужинского искать метод создания декорационного оформления картин, при котором не требовалось бы много времени на смену декораций. Выходом явилось использование во многих картинах только части зеркала сцены, приблизительно ее трети. Вся остальная часть завешивалась черным бархатом. Таким образом, можно было готовить оформление следующей картины во время действия (этот театр не имел тогда вертящегося круга). В некоторых сценах широко применялись вставки темно-серой кисеи с аппликациями. Только главные действия, например, Богемский лес, занимали все зеркало сцены и оформлялись писаными декорациями» {9; 156}.

Н. П. Хмелева так описывала занавес к спектаклю: «На черной плоскости художник изображает многие романтические стереотипы, как вербальные, так и изобразительные – пламенное сердце, рыцарская дружба, любовь к старине, масонские тайны, разгул стихии (с молниями, грозowymi облаками и крупными каплями дождя, а может быть, романтическими слезами), придавая им геральдический характер. Ощущение “игры в романтизм” усиливала изысканность и тонкая графичность композиции занавеса, напоминающие рафинированные заставки и обложки журнала “Аполлон”» {10; 20}.

Структура «Разбойников» представляла собой 15 эпизодов, и чтобы часто не останавливать действие, художник в отдельных картинах использовал только часть подмостков БДТ. «В сценах, происходящих в лесу или саду замка Мооров, Добужинский разворачивал декорацию во все зеркало сцены, ее перемены происходили за опущенным занавесом. Чтобы преодолеть параллельность существования живописи и фактуры, добиться пластической цельности, художник заставляет их проникать друг в друга – в камерных интерьерных сценах в живопись вторгаются аппликации из темно-серой кисеи, траурно-черный занавес украшает живопись. Черная среда, сосуществовавшая с живописью на протяжении всего спектакля, ничего не изображала, но была образом трагедии, благородная и глубокая фактура бархата создавала неясные ассоциации с наивными и возвышенными идеями романтизма» {10; 20}. Вот свидетельство М. А. Кузмина: «Костюмы Франца и особенно Амалии очень хороши и сцена в саду (прелестно поставленная), где в руке бледной траурной Амалии вдруг блестит серебром при луне вытянутая шпага, или первый выход Франца со свечами в печальную торжественную комнату – незабываемы по трагическому впечатлению» {11}.

Общее режиссерское решение постановки было подхвачено исполнителями центральных ролей: «Настроение неудержного “Sturm und Drang’a” царило во всем спектакле. Пафосно и призывно звучали слова Карла – Максимова, становившегося элегичным и мягким в момент раздумий, проникнутых гамлетизирующим философствованием, и неукротимо бурным в моменты гнева и ненависти к окружающей неправде. Монахов – Франц, как обычно, пытался вскрыть внутреннюю сущность образа, очеловечить его, уничтожить внешне эффектные места за счет психологической его оправданности. И потому Франц был лишен того налета провинциального злодейства, которое часто сопутствует исполнению этой роли. В противовес многим трагическим актерам, Монахов отошел от традиции показывать Франца как неудержную, бурно клокощущую натуру» {5; 246}.

И. Б. Березарк отдал должное работе постановщика мхатовской школы: «Режиссеру удалось снять поверхностную патетику и внешний пафос, который издавна считался обязательным при исполнении таких ролей, как Карл Моор. Даже по внешнему облику Карл Моор в этом спектакле не похож на традиционного романтического героя. Это бедный студент, философ и мечтатель, плохо одетый, в рваном плаще. Это тип своеобразного “разночинца” XVIII века...» {2; 51} Хотя вряд ли справедлив такой отзыв исследователя: «Актеры высоко оценили работу молодого студийного режиссера, он сумел найти с ними общий язык и добился подлинного ансамбля в этом спектакле. Это был не только успех Сушкевича как режиссера, это был успех и всего творческого метода Художественного театра, который еще был малоизвестен» {2; 51}. Думается, что это высказывание И. Б. Березарка выдает желаемое за действительное. Сушкевич, конечно, пытался привести актерское исполнение к общему знаменателю, сбить избыточный пафос, но говорить всерьез о применении мхатовского творческого метода на сцене БДТ в 1920 году не имеет смысла. Хотя, с другой стороны, нельзя не отметить и успехи режиссуры: «Прежде всего играли не отдельные личности, а играл ансамбль – от первого артиста до последнего статиста – все внесли свою долю в спектакль. Затем тщательная одухотворенная постановка, в которой Сушкевич остался верен принципу постановок студии: на сцене никаких лишних предметов нет, и зритель не отвлекается ничем» {12}. Н. Ф. Монахов вспоминал: «Спектакль этот был сделан умно, очень четко, пожалуй, – академично в хорошем смысле слова. Поработать Борису Михайловичу (Сушкевичу. – А. Р.) пришлось с нами немало, но работа была, по общему мнению, продуктивна, и ему особенно краснеть за нас не пришлось» {8; 172}.

Н. Ф. Монахов подметил одну особенность зрительского восприятия шиллеровской драмы: в самом трагическом по содержанию месте пьесы – в сцене самоубийства Франца – сопровождалась зрительским смехом, и чем насыщеннее и искреннее исполнялась данная сцена, тем веселее была реакция публики. Ситуацию пояснил один из рабочих сцены: народ почувствовал свободу и радуется, что душегубу Францу пришел конец, а значит вместе с ним конец и всем остальным душегубам. «Это разъяснение, как показало время, было правильным. Через два-три года неожиданные реакции исчезли» {8; 172}.

Спектакль игрался до 1922 года, но его пришлось снять ввиду ухода из театра В. В. Максимова и отсутствия в БДТ исполнителя на роль Карла. Постановка была возобновлена в 1924 года, по возвращении в театр Максимова (см., напр.: {17}) – правда, возвращение недолгое.

Роли и исполнители

Максимилиан фон Моор, владетельный граф – А. М. Шадурский; Карл Моор – В. В. Максимов; Франц Моор – Н. Ф. Монахов; Герман – М. И. Царев; Амалия – К. А. Аленева; Шингельберг – В. Я. Софронов; Швейцер – Г. В. Музалевский; Роллер – Г. М. Мичурин; пастор Мозер – Д. П. Черкасов; патер – А. Н. Лаврентьев; и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. Березарк И. Б. Искания. Достижения. Л.; М., 1967. С. 46–51.
3. Воспоминания о Добужинском: Сборник / Сост., предисл. и примеч. Г. И. Чугунов. СПб.: Академический проект, 1997. 368 с.: ил.
4. Головащенко Ю. Проблемы героической драмы // Головащенко Ю. Мнообразие реализма: Сборник статей. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1973. С. 12–37.
5. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Разбойники» Шиллера // Русский советский театр. С. 245–246.
6. Любомудров. (1919–1926). С. 116–118.
7. Мичурин.
8. Монахов.
9. Чугунов Г. Мстислав Валерианович Добужинский / Г. И. Чугунов. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 156, 157.
10. Хмелева.

Источники

11. Кузмин М. «Разбойники» // Жизнь искусства. 1919. 16 сент. №243. С. 1.
12. Е. К. Большой Драматический театр. («Разбойники») // Красная газета. Утр. вып. 1919. №208. С. 4.
13. В. В. Письма из Петербурга. Две премьеры // Весник театра. 1919. №36. С. 13–14.
14. Открытие Большого драматического театра // Жизнь искусства. 1919. №240. С. 1.
15. Сушкевич Б. Из бесед ... // Дела и дни БДТ 1. С. 60.
16. Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 80–82.
17. Розенталь Н. «Разбойники» Шиллера // Жизнь искусства. 1924. 12 февр. С. 17.
18. Старк Эд. Смерть или Свобода? // Театр. 1924. 12 февр. №7. С. 12.
19. Музей БДТ. Папка 193 [Фотоматериалы].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**Открытие Большого драматического театра //
Жизнь искусства. 1919. №240. С. 1**

Сегодня трагедией Шиллера «Разбойники» открывается сезон [5] в Большом Драматическом театре. Режиссер Студии Московского Художественного театра [6] **Б. М. Сушкевич**, ставивший трагедию, говорит по этому поводу:

– Постановка «Разбойников» потребовала много труда от всех работников театра, и потому, прежде всего, я должен отметить ту любовь и добросовестность, которые обнаружили артистический и технический персонал. О результатах нашей работы можно будет судить только после представления. Что же касается самой постановки, то меня в ней, главным образом, интересовал подход к романтизму на сцене. Истинный романтизм подчинен внутренней правде и является высшей формой непосредственности темперамента, свободы фантазии и творчества; этой правды и свободы я и добивался в своей работе.

Автор декораций и монтировки к «Разбойникам» художник **М. В. Добужинский** говорит:

– Главной художественной задачей в этой работе было упрощение постановки, чему очень помогают подвижные суконные порталы. Характер декорации я выдержал в стиле романтизма XVIII века. Передний занавес служит как бы введением к пьесе «бури-натиска» [7]. Остальные декорации должны настраивать на романтические и траурные тона.

Костюмы также выдержаны в стиле середины XVIII века, то есть эпохи создания Шиллером «Разбойников» [8].

При работе над декорациями я пользовался обильным материалом, собранным мною для «Коварства и любви», эта трагедия была намечена к постановке в Московском Художественном театре [9]. Материал мною собран в Берлине, Мюнхене, Штутгарте и Нюрнберге.

О музыке к «Разбойникам» так отзывается автор ее, композитор **Ю. А. Шапорин:**

– В «Разбойниках» музыки немного, у Шиллера в его ремарках к этой трагедии есть, правда, указание на два романса Амалии, на диалог Цезаря и Брута, который под аккомпанемент может произносить Карл, на песни разбойников, но по замыслу режиссера остались при постановке только один романс Амалии, хор разбойников в картине «Разрушенный замок», прелюдия римской песни Карла в третьей картине.

Музыка написана в стиле конца XVIII столетия. В хоре разбойников, в начальных тактах, мною использована народная тема.

**В. В. Письма из Петербурга. Две премьеры //
Вестник театра. 1919. №36. С. 13–14**

<...>

Для первых двух постановок театр пригласил режиссеров 1-ой Студии Моск. Художественного театра, Б. Сушкевича и Р. Болеславского. Таким образом, помимо непосредственного художественного интереса, эти постановки имеют значение художественного опыта: приемы школы Станиславского применены в работе с труппой, с ними доселе незнакомой. Исключительно – неблагоприятный материал для такого опыта представляют «Разбойники». Непосильная задача для режиссера – передать титанический дух Шиллеровского протеста психологически-правдиво, отбросив всякую условность внешней декламации – мало того, внушить эту утонченную простоту артистам, хотя бы и талантливым, но лишенным трагического темперамента. Ведь Карл Моор поистине одержим мистическим воодушевлением; это – архангел с карающим мечом. Его шайка, его разбойники кажутся ему и ангелами Божьего мщения; мстя за социальную несправедливость, он осуществляет волю

Божью; он непрестанно общается с Богом и стихиями. С другой стороны Франц Моор восстает против Бога; его злоба – бунт против извечных законов совести и человечности. Потрясающие трагические сцены насыщены у Шиллера пафосом протестующей мысли, юношески – запальчивой, неудержимо-смелой.

Только труппа гениальных трагических артистов может быть на высоте Шиллеровского вдохновения. Такой труппы нет в Б. Драматическом театре – трагических актеров, вообще, очень мало; Художественный театр недаром не поставил ни одной трагедии Шиллера – и избегает, обычно, трагического репертуара. Максимов в роли Карла Моора сделал все, что мог, старался избегнуть манерности и ходульности – но не сумел дать ничего, кроме отдельных, несвязанных между собой взрывов темперамента. У Монахова в роли Франца Моора были также отдельные интересные моменты – особенно монологи, моменты открытой злобы и лукавства.

Но трагедии не было, Шиллера не было; ритм постановки был слишком медлителен, в ней была интимность, неоправданная напряженными словами Шиллеровского текста. Если прибавить к этому, что декорации М. Добужинского бледны, лишены необходимой яркости и величественности, а иногда и просто уклоняются от указаний текста (так напр. Богемский лес – дубовый, по Шиллеру – изображен в виде строя безлиственных стволов, видимо, сосновых, то станет ясным, что постановка является сочетанием художественных элементов, не дающих, говоря языком химии, нужной реакции. Тем не менее серьезность работы была оценена публикой и спектакль имел большой успех.

<...>

Е. К. Большой драматический театр. (Ф. Шиллер – «Разбойники») // Красная газ. Утр. вып. 1919. № 208. С. 4

В пятницу трагедией Ф. Шиллера «Разбойники» открылся сезон в Большом драматическом театре.

Спектакль вышел на редкость удачным.

Центр тяжести спектакля как целого, несомненно, лежит в работе режиссера. Ставил трагедию режиссер студии Московского художественного театра Б. Сушкевич.

Прежде всего играли не отдельные личности, а играл ансамбль – от первого артиста до последнего статиста – все внесли свою долю в спектакль. Затем тщательная одухотворенная постановка, в которой Сушкевич остался верен принципу постановок студии: на сцене никаких лишних предметов нет, и зритель не отвлекается ничем.

Самое лучшее впечатление оставил Н. Монахов – Франц Моор. У артиста все сосредоточено в голосе, в интонации, в едва заметных переходах. Играет он с поразительной экономией жеста.

Равным образом очень удался Карл Моор В. Максимову, которому вообще в высшей степени свойственен романтический пафос, столь необходимый для роли пылкого энтузиаста Карла.

Художник М. Добужинский дал прекрасные декорации и очень красивый передний занавес, служащий как бы введением к пьесе эпохи «бури и натиска».

Артисты имели выдающийся успех. После первого акта их вызывали шесть раз.

Театр был переполнен.

**Кузмин М. «Разбойники» //
Жизнь искусства. 1919. 16 сент. № 243. С. 1**

Вчерашний спектакль имел двойное и торжественное значение как открытие сезона в Большом Драматическом театре и как премьера шиллеровых «Разбойников». С большою пышностью, сдержанной и благородной, открылся сезон действительно в большом (во всех значениях этого слова), действительно в драматическом и в действительно подлинном театре. Исполнение, постановка и обстановка были вполне достойны театра и данной трагедии. Это был в лучшем смысле торжественный, пышный спектакль.

Содействовал этому, главным образом, Добужинский. Мне кажется, это лучшая его постановка. Траурный пышный мasonicкий занавес, торжественная комната, полная траурной помпы, прелестный лунный сад с прудом (образец декоративного искусства), романтические развалины составляют первоклассные достижения этого мастера. Некоторые любители *interieur*'ов во вкусе «Месяца в деревне» [10], жалели, что декорации «Разбойников» не похожи на Добужинского. Я уже упоминал, что самый последний период творчества Добужинского отмечен исканиями, переменами, большей свободой, пафосом и молодостью. Конечно, это Добужинский, но новый, более вдохновенный, более молодой и романтический. Костюмы Франца и особенно Амалии очень хороши и сцена в саду (прелестно поставленная), где в руке бледной траурной Амалии вдруг блестит серебром при луне вытянутая шпага, или первый выход Франца со свечами в печальную торжественную комнату – незабываемы по трагическому впечатлению. Трагический Ходовецкий [11] – можно было бы воскликнуть, – если бы это не был романтический

Добужинский. Художник оценит эту похвалу; мне бы хотелось, чтобы дошли до него мои благодарные строчки.

Присутствуя на трагедии Шиллера, смотря на работы Добужинского, смешно думать о XVIII веке, как о «галантном» времени пудренных маркизов и боскетов. А между тем, кажется, такой упрощенный взгляд до сих пор еще держится. А «бури и натиск», а тайные общества, масоны, все подземное кипение, вылившееся во французскую революцию? Для всего этого таинственного и тайного брожения трагедия Шиллера, пожалуй, даже слишком прямодушна и наивна. Потрясающие ужасы ее порою смешны, «гениальные» риторические дикости не всегда ловко слышать, но подлинное веяние «бури и натиска» веет над нею почти непрерывно.

Роли для современных актеров, если они не хотят впасть в несносную ходульность, труднейшие, и вчера все вышли с честью. Была даже чудесная и неожиданная победа.

Максимов серьезно и с пафосом исполнил Карла, смягчил «крокодилов» прирожденным тактом и элегичностью, в моменты раздумий несколько гамлетизируя философствующего разбойника.

Монахов очеловечил, насколько возможно, роль Франца Моора, но местами ему, кажется, самому было неловко и смешно произносить чересчур неистовые тирады. К сожалению, это было заметно, и смешливость, происходившая от верного вкуса артиста, передавалась и публике. Вообще места более спокойные удались Монахову гораздо лучше. Но в общем дан был тип и характер более близкий и понятный, чем тот же Франц в исполнении многих почтенных по технике присяжных трагиков. Может быть, кое-что из крикливой яркости было утрачено, но за это можно только поблагодарить артиста.

Аленева трогательно, без малейшей аффектации (что очень трудно), исполнила роль Амалии, будучи в то же время и внешне очень декоративной и XVIII века. Монахов, Аленева и Музалевский тем более внешне напоминали иллюстрации Ходовецкого, что все они отлично носили костюм, так что ни минуты не было впечатления «маскарада» или «ряженых», хотя бы и в самое соответствующее эпохе платье.

Теперь я должен сказать о Музалевском (Швейцер), что не только костюм XVIII века он носил так, будто в нем вырос, ел и спал, но и грим и все жесты, все интонации были до такой степени естественны, подлинны и художественны, что я считаю это за большую победу. Особенно поразительно, по-шалаяпински поразительно, было это во 2-й картине, когда Швейцер еще «развратный молодой человек», только впоследствии разбойник. Слова Шиллера ни на секунду не казались ни ходульными, ни смешными, а подлинно шли от сердца, шиллеровски открытого дружбе, свободе,

возмездно. Музалевский в Швейцере и декорации Добужинского более всего и навсегда останутся во взволнованной душе от спектакля вообще прекрасного, пышного и настоящего. Я говорил уже о прелестных постановках сцен в саду. Но и вообще вся постановка Сушкевича обдуманна и со вкусом. Может быть, несколько суха и в массовых сценах обыкновенна.

**Розенталь Н. «Разбойники» Шиллера //
Жизнь искусства. 1924. №7. 12 февр. С. 17**

Для первого выступления вернувшегося в Больш. драм. театр В. В. Максимова здесь были возобновлены 2 февраля «Разбойники» Шиллера, не шедшие уже около двух лет, вследствие отсутствия в труппе другого исполнителя роли Карла Моора.

Наивно-реалистическое содержание шиллеровских драм, на давая места откровениям режиссера, в своем сценическом выявлении всецело зависит от индивидуальных качеств актера.

В частности, «Разбойники» до сих пор ставятся в наших театрах едва ли иначе, чем во времена Белинского,

В. В. Максимов, конечно, несравненно более актер рассудка, чем *темперамента*. Его герои всегда обаятельно-красивы и пластичны, но не способны увлечь зрителя палящей силой вдохновения. Однако, холодность игры Максимова в значительной степени искупается *высокой художественной культурностью артиста*; роль Моора не только до конца продумана им, но и органически выдержана; созданная фигура производит убедительное впечатление.

Наибольших похвал из исполнителей «Разбойников» в Б. драм. театре заслуживает Г. М. Мичурин – Франц Моор. Какой это чуткий и тонкий артист! В нелепой, кошмарной роли Франца Мичурин не только *избежал трафаретной inferнальности*, но и сумел выявить *правдивые человеческие черты*. Его слова о несправедливости природы к своим созданиям (в первом акте) положительно вызвали сочувствие, а сцена предсмертного отчаяния произвела жуткое впечатление без помощи каких-либо внешних «устрашающих» приемов.

Ярки Музалевский – Швейцер и, особенно, Софронов – Шпигельберг. Нервная, живая игра последнего создает четкую, определенную фигуру беспринципного авантюриста, выразительно оттеняющую душевное благородство Карла Моора.

К сожалению, не могу найти одобрительных слов по адресу Яковлевой [12] – Амалии. *Артистка не дала никакого драматического подъема и провела всю свою роль в бледном, искусственном тоне.*

Хочется отметить в заключение тающуюся в «Разбойниках» силу подлинного революционного пафоса, которая так ярко открывается во втором акте, где Шиллер с такой непосредственной наглядностью выражает свой протест против существующего социального строя.

Комментарии

1. Сулержицкий Леопольд Антонович (15(27).09.1872, Житомир – 17(30).12.1916, Москва) – художник-любитель, помощник К. С. Станиславского, руководитель Первой студии МХТ в 1912–1916 годы, театральный педагог и театральный деятель.
2. «Сверчок на печи», спектакль Первой студии МХТ 1914 года по Ч. Диккенсу, режиссер Б. М. Сушкевич.
3. Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев; 5(17).01.1863, Москва – 7.08.1938, Москва) – актер, режиссер, теоретик театра, театральный педагог и театральный деятель. Создатель (совместно с В. И. Немировичем-Данченко) Московского Художественного театра (1898; с 1919 – МХАТ) и «системы» актерской игры.
4. «Двенадцатая ночь», спектакль Первой студии МХАТ 1920 года, режиссер Б. М. Сушкевич.
5. Имеется в виду сезон 1919–1920 годов.
6. Имеется в виду Первая студия МХТ – МХАТ.
7. Пьеса «Разбойники» была закончена Ф. Шиллером в 1781 году.
8. Имеется в виду немецкое литературное движение «Бури и натиска» (нем. Sturm und Drang) 1760-х – 1780-х годов.
9. Постановка не была осуществлена.
10. «Месяц в деревне» – имеется в виду оформленный М. В. Добужинским спектакль МХТ 1909 года, постановка К. С. Станиславского.
11. Ходовецкий Даниель (16.10.1726, Гданьск – 7.02.1801, Берлин) – художник, график, портретист, книжный иллюстратор Ф. Шиллера и др.
12. Яковлева – исполнительница роли Амалии в спектакле «Разбойники» (БДТ, 1919).



Рванный плащ

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «РВАНЫЙ ПЛАЩ»

Первое представление пьесы С. Бенелли «Рванный плащ» на сцене БДТ состоялось 20 сентября 1919 г., режиссер спектакля Р. В. Болеславский, художник – О. К. Аллегри, композитор – М. А. Кузмин. Спектакль прошел 67 раз.

Сем Бенелли для БДТ был современным итальянским автором, не таким знаменитым, как Габриеле Д'Аннунцио [1], но внутри Италии конкурирующим с ним. «Рванный плащ» была пьесой в 4 актах и пьесой традиционалистской, пьеса касалась острых вопросов современного искусства, но была облечена в старинную форму. Действие пьесы отнесено к началу XVI века, в центре действия – литературная борьба народных поэтов из шайки главного героя по прозвищу Рванный плащ и «ученых» поэтов-петраркистов. С. Бенелли избежал традиционного финала, Рванный плащ погиб не только по вине подлого врага, но и в силу инфантильности, «мальчишества» собственных товарищей (см.: {3; 16}).

Спектакль был не прост для восприятия новой публики, заполнившей зрительный зал БДТ, и тем любопытнее свидетельства искренней заинтересованности публики происходящим на сцене, стремления вникнуть в суть дела, перевести увиденное на собственный язык (см., напр.: {9}).

Постановка Р. В. Болеславского, по воспоминаниям Н. Ф. Монахова, имела определенный успех. «Болеславскому превосходно удалось создать ощущение настоящей итальянской улицы – кипучей, шумливой, яркой, красочной, наглой и остроумной» {5; 173}. Тут сказалась постановочная культура, выработанная Московским Художественным театром в плане постановки так называемых «народных сцен» на основе мейнингенской методики организации индивидуализированной массовки. «Весь спектакль

в целом, – считал Монахов, – получился необычайно красочный, и очень жаль, что он так скоро сошел с репертуара нашего театра» {5; 173}.

В плане исполнения роли Новичка В. В. Максимов попробовал отказаться от привычного амплуа героя-любовника и предпринять эксперимент, когда по предложению Р. В. Болеславского Максимов «<...> надел взлохмаченный парик и рванье босяка, словом, пошел на “характерное” решение поэта Новичка. Внешняя характерность помогла ему избавиться от позы и жестов привычного красавца и заговорить естественно, просто и без всякой *декламационности* (курсив мой. – А. Р.)» {4; 45}. Впрочем, надолго запала работать в технике характерности у Максимова не нашлось, и самого актера мучали сомнения в правильности принятого им способа существования в роли, но, главное, новая исполнительская манера не нравилась многочисленным поклонникам актера, и «<...> он вернулся на старый путь любимца публики» {4; 46} и мастера декламации. Более чем скромные попытки режиссера выучки Московского Художественного театра привить одному из ведущих актеров БДТ элементы методологии «художественников» оказывались бесплодными.

На премьере постановку, по свидетельству Г. М. Мичурина, ждал успех: «Весь спектакль единым дыханием пронесся в стремительном и волнующем слиянии молодежи Больдрамта, воодушевленной Блоком и Болеславским, с открытыми для доброго и героического сердцами петроградцев» {4; 81}.

Роли и исполнители

Новичок (поэт) – В. В. Максимов, Б. А. Болконский; Предводитель шайки «Рваного плаща» – Г. В. Музалевский; Герардо – В. Я. Софронов; Ноферн – Миловидов; Гано – Рыболовлев [2]; Академик – В. А. Бороздин; Консул – Д. М. Голубинский; Пламенный – М. И. Царев; Хрустальный – О. Л. Коханский; Рубин – Е. К. Кафафова [3]; Изумруд – Н. И. Комаровская; Франческа – Н. Ф. Лежен [4]; Сильвия – Н. И. Комаровская; и др.

Литература

1. Бенелли Сем. Рваный плащ; Ужин шуток; Драматические поэмы / Пер. А. В. Амфитеатрова, И. Гриневской и В. Нардуччи; вступ. статьи А. В. Амфитеатрова и А. В. Луначарского. Пб., М.: Гос. изд-во, 1923. 251 с.
2. БДТ 1939.
3. Блок Александр. Большой драматический театр в предстоящем сезоне // Дела и дни БДТ 1. С. 10–17.
4. Мичурин.
5. Монахов.

Источники

6. В. В. Письма из Петербурга Две премьеры // Весник театра. 1919. №36. С. 13–14.
7. «Рваный плащ» [Постановка Большого Драматического театра. Высказывания: Р. В. Болеславского, О. К. Аллегри, М. А. Кузмина] // Жизнь искусства. 1919. №247–248. 20–21 сент. С. 1.
8. Кузмин М. «Рваный плащ» [Большой Драматический театр] // Жизнь искусства. 1919. №249. 23 сент. С. 1.
9. Барышевский К. На «Рваном плаще». (Среди зрителей. Впечатления) // Жизнь искусства. 1920. №448. 11 мая. С. 1.
10. Музей БДТ. Папка 194 [Фотоматериалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Кузмин М. «Рваный плащ» [Большой Драматический театр] // Жизнь искусства. 1919. №249. 23 сент. С. 1

Несомненный успех вчерашнего спектакля нужно приписать всецело искусству режиссера Болеславского и крупным недостаткам самой пьесы. Понятный интерес возбуждало также первое выступление Комаровской, выказавшей себя опытной и приятной артисткой.

Постановка Болеславского в московско-стилистическом духе была очень обдумана, убедительна, талантлива, с темпераментным и известным блеском. Можно упрекнуть режиссера разве в излишнем пристрастии к «организованному беспорядку» на сцене, отчего получалась утомительная суетливость и бестолковость, нарочитой (от натурализма) скомканности, влекущей к скомканности самой настоящей и довольно вульгарной красоты. Но постановка была действительно примечательная, и были понятны аплодисменты по адресу режиссера после третьего акта. Но достоинство этой постановки было как-то само по себе (an und für sich [5]), постановка для постановки.

Тут я разойдусь во мнениях, кажется, и с публикой, и, очевидно, с руководителями театра, выбравшими как единственную пьесу современного иностранного репертуара (Шекспир, Шиллер, одна русская – Мережковский, одна иностранная – Сем-Бенелли). «Рваный плащ», по сравнению, с которым слабейшая пьеса д'Аннунцио кажется

недосягаемой высотой. Нужно откровенно признаться, что «Рваный плащ» сплошной пошловатый вздор: любители иллюзий сваливают всю вину на переводчика Амфитеатрова [6], уверяя что у Сем Бенелли – красивый стих. Но самый замысел, положения, смысл слов – ведь это все та же, не претенциозная правда, но несомненная пошлость, которую, думается, не скроет ни полуфутуристическая идея режиссера, ни его демократическое происхождение. Мысль о «непосредственном» перемещении в противоположность академиям. Спор между отцами и детьми, которых тоже сменят внуки, между «школой» и «нутром», тысячу раз трактовалась (наиболее яркий пример «Мейстерзингеры» Вагнера [7]), и вернее, конечно, но почему она так глупо звучит в устах Сильвии из «Рваного плаща». И потом: славно победить достойного врага, а одержать верх над собранием академических уродов не такая большая заслуга. К тому же Сем Бенелли (а может быть и Амфитеатров) обоим партиям приписывает совершенно однородные стихи.

Все это окружено трафаретными масками, свиданиями, убийствами, вроде оперы «Джиоконда» [8]; кое-какие проблески простоватого комизма не могут спасти всего сооружения.

Декорации и костюмы не шли дальше оперных, но грубоватая и вульгарная красивость, кажется, действовала на публику.

Очень тщательно и в необыкновенном для себя тоне [играл] роль мужского *ingénue* [9] г. Максимова.

Музалевский с приятной важностью пользовался своею фигурой, голосом, жестами, но того трепетного и подлинного впечатления, что дал он в «Разбойниках», не дал.

О Комаровской я уже сказывал. Вероятно, она будет крайне полезна Большому Драматическому театру. Но в этих картонных ролях ни Комаровской, ни Музалевскому нельзя было и показать себя иначе, как совершенно внешним образом.

Строго говоря, и постановка была внешняя и с внешней стороны безукоризненная.

Мысль Сем Бенелли, конечно, верна для всех эпох и народов, но не было необходимости передавать ее общими местами. Вечное и общее, избитое – не одно и то же. Но для того, чтобы вечное передавать по-новому, нужен талант, независимо от существующих или грядущих академий.

Ленивому воображению и вкусу, конечно, всегда будут милы именно общие места и испытанная красивость Ростана [10], Щепкиной-Куперник [11] и т.п. К ним можно присоединить, да и то не на первое место и Сем Бенелли. А любимцем публики, пожалуй, он и может сделаться.

**В. В. Письма из Петербурга Две премьеры //
Вестник театра. 1919. №36. С. 13–14**

<...> Действие происходит у автора в XV веке – режиссер в интересах более острой красочности перенес его в XVII, в эпоху барокко. Изображается борьба между сухими и напыщенными поэтами – академиком, поэтами состоятельного класса, и поэтами из народа, непосредственными весельчаками, карнавальными гуляками, ватагой по прозвищу «Рваный плащ». Народный поэт, бедный бродяга, в случайном состязании, на глазах у прекрасной дамы – маски, одерживает верх над своими учеными соперниками. В награду за свои наивно-прекрасные стихи он приглашен прекрасной незнакомкой на свидание; его выслеживает ревнивы и пылкий лауреат академии, наиболее прославленный из ученых поэтов, по прозвищу «Пламенный» и жестоко убивает его на дуэли.

Эта сложная фабула широко разработана в завязке, в 1-м акте – встреча обеих враждебных партий и состязание – и несколько шаблонно продолжена в последующих трех – роман поэта и незнакомки и его смерть от руки яростного соперника. Режиссер умело и поэтично использовал данный автором материал. Превосходны массовые сцены 1-го акта карнавальная борьба и 3-го издательство ватаги «Рваный плащ» над академиком, мужем прекрасной дамы. Толпа пластично и непринужденно, в богато разработанных мизансценах, движется по сцене. Вообще превосходна вся красочная сторона спектакля. В игре артистов также чувствуется большая режиссерская работа. Актеры подчинились необычному для них методу в благородных тонах прошли интимные (невольно, несколько ритмически замедленные) сцены.

Следует отметить игру Комаровской, Максимова (народный поэт), Музалевского (предводитель «Рваного плаща»), Бороздина (академик) и др. – Спектакль прошел с большим успехом; ему можно предсказать успех длительный и глубокий.

<...>

**Барышевский К.
На «Рваном плаще». (Среди зрителей. Впечатления) //
Жизнь искусства. 1920. №448. 11 мая. С. 1**

Спектакль для красноармейцев. Почти нет женщин: без красноармейских удостоверений не пропускают. Даже жен.

Первый антракт. «Академия безукоризненных», провозгласившая Петrarку первым поэтом Италии, только что посрамлена в поэтическом

поединке «Шайкой Рваного Плаща». Народные поэты, сторонники великого Данте, одержали блестящую победу.

Полутемный угол. На пустынном прилавке скучает одинокий графин с клюквенным морсом. Около стоят железнодорожный техник и красноармеец.

– Ловко они, пролетарские-то, разделали этих финтиков! – Улыбается красноармеец. – Ловко! Так им и надо. Несли ахинею какую-то... То ли дело, как Новичок стал говорить... Про лес, про поля, про землю, птиц... про все!.. Про любовь вот тоже... Просто и понятно...

Техник утвердительно качает головой. Красноармеец о чем-то думает, потом говорит:

– А позвольте вас спросить... Как он, Плащ этот Рваный, поэта назвал? Народного? Все помнил, а вот позабыл...

– Данте?

Обрадовался.

– Да, да! – Данте! Верно. Это что же, вроде как у нас Пушкин, что ли?

– Да. «Божественную комедию» написал.

– «Божественную комедию»... Не слышал такой. Интересно должно быть?.. Читал?..

– Читал. Очень интересно. Про ад...

– Прочитать надо.

Красноармеец вертит в руках фуражку.

– Данте. Данте. «Божественная комедия»...

Мягко произносит «е» на конце слова «Данте». Улыбается.

– Нет, не запомнишь! Больно фамилия мудреная...

Волосатая мозолистая рука лезет за пазуху шинели. Вытаскивает самодельную памятную книжку: лист бумаги, сложенный в шестнадцатую, и огрызок карандаша на веревочке. Записывает, медленно выводя крупные прыгающие буквы:

– «Божественная комедия, Данте поета».

Смотрю через его плечо. Вверху над этой закорузлой строкой еще две: «Обломов писателя Гончарова» и ниже «Пролетарская революция и ренигат Кауцкой тов. Ленина».

Идет второй акт. Грациозно-красивая сцена свидания Новичка с «Изумрудом», а в зале сильный несдерживаемый кашель. Красноармеец и техник сидят через три кресла от меня. Красноармеец впился глазами в сцену. Но кашель мешает. Многого не слышит. Нервничает. По временам отрывается от сцены, вглядывается в темноту зала и шикает:

– Ш-ш-ш.

Не помогает. Кажется, что сидишь в лазарете, в палате легочных больных. В антракте красноармеец возмущается:

– Неужи какие. Будто удержаться не могут!

Второй звонок. Уже потушено электричество. Красноармеец встает и громко просит:

– Товарищи, откашляйтесь сейчас, а то мешаєте.

Смеются. Однако откашлялись и больше не мешают...

Кончился четвертый акт. Зрители идут к выходу. Серошинельная масса двигается тихо. У многих лица задумчивы. Разговоров – мало.

– И гусь же этот Пламенный! Сам наврал на человека... А потом его же и убил, – негодуют сзади.

– Одно слово: интеллигент, – криво усмехаясь бросает идущая рядом со мной серая кепка.

– Брось, товарищ! – обрывает кепку идущий впереди. – При чем тут интеллигент? Просто подлец человек и только.

Красноармеец и техник – рядом с матросом. Красноармеец говорит:

– А хорошие ребята эти, поэты народные... Не бросили своего: хоронить унесли к речке...

Замолкает. И уже у самого выхода на улицу говорит спутнику широко улыбаясь:

– А Данте этого самого я прочту! Беспременно прочту!

Комментарии

1. Д'Аннунцио Габриеле (граф, урожд. Гаэтано Рапаньетто-д'Аннунцио; 12. 03. 1863, Пескара, Абруццо, Королевство Италия – 1. 03. 1938, Гардоне-Ривьера, Ломбардия, Королевство Италия) – писатель, поэт, драматург, политический деятель.
2. Рыболовлев Николай – актер БДТ в 1919–1920 годы.
3. Кафафова Е. К. – актриса. В БДТ 1919–1920 годов.
4. Лежен Нина Флориановна (1901–1984) – актриса БДТ в 1919–1933 годы, в 1940–1957 годы работала в Ленинградском государственном театре драмы имени А. С. Пушкина (ныне Александринский театр).
5. An und für sich – само по себе (нем.).
6. Амфитеатров Александр Валентинович (14 (26). 12. 1862, Калуга – 26. 02. 1938, Леванто, Королевство Италия) – прозаик, драматург, литературный и театральный критик, публицист.

7. «Мейстерзингеры» Вагнера – имеется в виду опера в 3 действиях «Нюрнбергские мейстерзингеры», написанная Р. Вагнером на основе собственного либретто в 1861–1867 годы. На сцене впервые показана в Мюнхене в 1868 году.
8. «Джоконда» – опера в 4 действиях итальянского композитора Амилькаре Понкьелли, либретто Арриго Бойто (псевдоним Tobba Gorrio) основано на пьесе В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский».
9. Роль мужского ingénue – в данном случае имеется в виду мужская роль «простодушного».
10. Ростан Эдмон (1.04.1868, Марсель – 2.12.1918, Париж) – поэт и драматург неоромантического направления.
11. Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (12(24).01.1874, Москва – 27.07.1952, Москва) – писательница, драматург, поэтесса, переводчица.



Отелло

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ОТЕЛЛО»

Спектакль по шекспировской трагедии впервые прошел на сцене БДТ 22 января 1920 г., режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Щуко, композитор Б. В. Асафьев. Постановка была показана 32 раза.

А. А. Кириллов справедливо отметил: «"Отелло" <...> готовился дольше и тщательнее обыкновенного и был воспринят критикой как этапная для театра работа» {2; 16}. И действительно, отзывы на спектакль оказались гораздо шире, чем предполагает жанр рецензии. Авторы публикаций, посвященных спектаклю «Отелло» содержали и разное толкование шекспировской трагедии в целом, и сильно различающиеся друг от друга трактовки отдельных ее ключевых персонажей (Отелло, Дездемона, Яго), и отдельные представления о том, как необходимо инсценировать шекспировское произведение (например, статья Н. М. Стрельникова «О музыке к "Отелло"» (см.: {14})).

Г. Ромм в статье «"Отелло" и мы» (см.: {10}) подчеркивал, что на русской почве шекспировский ревнивец приобрел иные черты, в восприятии русской публики мавр превратился в фигуру страдающую, вызывающую сочувствие, потому что волею судьбы каждый может оказаться на его месте. Иными словами, выражаясь современным языком, шекспировские Отелло, Яго и Дездемона виделись автору статьи «"Отелло" и мы» героями «вечными», героями «бродячего сюжета» на все времена.

Н. И. Мишеев в статье «Отелло, Дездемона, Яго» (см.: {11}) толковал центрального героя в духе ницшеанской концепции рождения трагедии из духа музыки, ведь душа Отелло, по мнению автора статьи «Отелло, Дездемона, Яго», является ареной борьбы света и тьмы, порядка и хаоса. Н. И. Мишеев утверждал, что исполнитель роли Отелло не должен

забывать, что любовь мавра к юной Дездемоне лишь на время сковывает тот хаос страстей, что царят в душе Отелло. Под влиянием Яго оковы, наложенные любовью на хаос страстей мавра, ослабевают, и тьма души вырывается наружу. «Подобный взгляд, – отмечал Н. И. Мишеев, – опровергает ходячее мнение, будто главная идея трагедии состоит в изображении ревности, и что сам Отелло – типическое изображение этой страсти. Не забудем, что мавр при первой мысли об измене Дездемоны не только не собирался ей мстить, но хотел добровольно с ней расстаться. Мысль об убийстве зарождается в нем позднее, и он доходит до нее не столько вследствие ревности, сколько под влиянием душевного своего расстройствa, иначе *хаоса*, или, как сам он определяет: “растерянности до крайних пределов”» (см.: {11; 2}).

М. А. Кузмин предложил отойти от привычных представлений о Дездемоне как о «голубой героине», как о невинной жертве ревнивого мавра (см.: {8}). Автор отзыва на спектакль считал, что Дездемона стоит особняком среди шекспировских героинь, и пытался дать ответ на вопрос, почему эта совсем юная венецианка пренебрегла огромным количеством юных венецианцев и сбежала из дома отца к мавру в руки?..

Кузмин предлагает немало вариантов ответа на этот вопрос, опираясь на разные варианты толкования легенды о красавице и чудовище – тут и колдовство чудовища-оборотня; и вариант из сказок «Тысячи и одной ночи»; и объяснения сексуально-эротического характера, согласно которым дочь Бранбанцию предпочла арабского жеребца; и, наконец, романтические версии о прекрасном принце, скрытом под нищенским обличем. И совсем не случайно Кузмин именуется шекспировскую героиню венецианкой, рожденной торговым городом, чьи деловые связи традиционно располагались на пересечении Европы, Азии и Африки. В этой природе венецианки автору статьи виделось демоническое начало, присущее Дездемоне, имеющийся в ее натуре душевный излом. У Отелло, по мнению Кузмина, были основания для тревоги и беспокойства: «У Дездемоны невинный вид и ясный взор, что бы она ни делала. Она ничего дурного не делает, но, если бы делала, дошла до полнейшего стыда, распутства – оставалась бы такой же с виду. Вот что его терзает. Правды, правды! Хочется вырвать эти глаза, чтобы узнать их настоящее выражение. Она невинна, но если бы, если бы... Все же осталась бы такую же. И она не может быть неласковой, чувственно ласковой ко всем: улыбаться, прикасаться рукой, почему и не целоваться, и не дальше? Для клеветника – манеры кокетки или доступной женщины. Как перенести это однолюбивому сердцу. И главное, как узнать правду? Фактически, Дездемона – оклеветанная добродетель и жертва,

но взявдевшись, видишь, к каким первобытным и страшным глубинам восходит этот тип; почти восточными легендами веет от этой венецианской истории» {8}.

С. Э. Радлов в специально написанной статье «Яго» (см.: {9}) призывал отказаться от привычных представлений о том, что этот шекспировский герой есть начало демоническое, воплощенное злодейство. Радлов напоминал читателям, что в итальянской новелле, сюжет которой послужил Шекспиру отправной точкой для написания «Отелло», Яго всего лишь обыкновенный неудачливый любовник, а Отелло – обыкновенный ревнивец. «Яго вовсе не воплощение злого начала, не демон некий, – утверждал Радлов, – а просто живой *средневековый черт* в плоти и крови и играть его надо уродливым, маленьким, подвижным, динамическим, фигурой, снующей где-то впереди и снизу, между адом и землей, с ужимками, хихиканьем и присвистом (курсив мой. – А. Р.)» (см.: {9}). И на европейской сцене XV – XVI веков сложилась традиция изображать подобных героев комически, шутовски. Вот и при современной инсценировке шекспировской трагедии, считал Радлов, трактовать ее надо гротескно, как столкновение трагического и комического начал, что выражено, прежде всего в образе шекспировского Яго.

Н. Ф. Монахов вспоминал, что и режиссер Лаврентьев, и Александр Блок во время дискуссий, возникавших на репетициях, «<...> говорили, что Яго на нашей сцене очень заштамповали, что его зря сделали каким-то сатанинским персонажем, тогда как на самом деле это вполне реальный человек, умный, обаятельный и веселый, что называется “душа-человек”. Потому его все и любят. Во внешности у него не должно быть ничего отталкивающего; напротив, он должен быть очень привлекательным» (см.: {5; 175–176}).

Композитор и дирижер Н. М. Стрельников в статье «О музыке к “Отелло”» (см.: {14}) поделился размышлениями о месте музыки в театре – размышлениями, которые выходили далеко за рамки собственно спектакля по шекспировской трагедии, увидевшего свет на сцене БДТ в 1920 г. Стрельников, в целом разделяя точку зрения, согласно которой музыка в театре не должна быть *иллюстративной*, самым решительным образом отвергал концепцию музыки как *ритмической основы* сценической игры – концепции, основой которой стали представления о *ритуальном танце* как истоке театрального искусства. Можно предположить, что Стрельников, имея в виду жанр «Отелло» как трагедию характера, настаивал на *психологической природе* музыки для произведения Шекспира, реализм шекспировской драмы виделся композитору в проработке оттенков и подробностей страстей вовлеченных в коллизии героев.

Широкая гамма представлений, каким должен быть «Отелло» на сцене БДТ, не снимало с повестки вопрос, каким в итоге получился спектакль по шекспировской трагедии.

Сила постановки была отнюдь не в режиссуре. М. Н. Любомудров заметил: «Лаврентьев не был режиссером крупной индивидуальности. <...> Но беспристрастный анализ показывает, что Лаврентьев был <...> режиссером большой культуры и художественного чутья. Он чутко ощущал индивидуальность драматурга. <...> Сила Лаврентьева была в его данных умного организатора и одаренного режиссера-педагога» (см.: {3; 112, 113}). И еще в том, по мнению Любомудрова, что режиссер постановки находился в тесном сотрудничестве с А. А. Блоком (см.: {3; 113}). Стоит прислушаться и к воспоминаниям М. Г. Мичурина, который написал об участии в работе над текстом шекспировской трагедии Евгения Замятина, который не только был инженером-кораблестроителем и много лет принимал участие в строительстве ледоколов на английских верфях, но и в совершенстве владел английским языком и, как показало будущее, достиг серьезных высот как русский драматург и русский прозаик. Замятин существенно оживил шекспировский текст, устранил наслонения прежних переводов, искажавших смысл первоисточника, предложил новые варианты перевода отдельных фрагментов трагедии, которые добавили новые краски в обрисовке персонажей (см.: {4; 84}).

«Отелло» в БДТ стал спектаклем, где доминировали актеры и художник.

М. Н. Любомудров отмечал: «Романтический подход к “Отелло” сказался в сценическом размахе, с которым спектакль был поставлен. Величественные декорации Шуко – роскошные дворцовые залы, фасады домов с массивной колоннадой, гранитная набережная, к парапету которой близко подступали одетые в паруса мачты. Эффектно развертывались массовые сцены» {3; 114}.

Вместе с тем, А. А. Кириллов констатировал, что пышные массовые сцены А. Н. Лаврентьева, декорации В. А. Шуко и музыка Б. В. Асафьева существовали автономно «<...> в спектакле, где отсутствует объединяющее действенное начало» {2; 17}. Действительно, Асафьевым для постановки шекспировской трагедии была написана вполне профессиональная музыкальная сюита, но «<...> вместо гармоничного достижения художественного единства, вместо сценического воплощения единого органичного замысла постановки в ее неразрозненном целом, в “Отелло” просто ряд “номеров”, если и не разрозненных по общей музыкальной идее, то, во всяком случае, не слитых органически с движением и жизнью на сцене». Сходным образом оценивалась и связь

сценографии с игрой артистов, ведь художник-постановщик «<...> стройками своей архитектуры подавил актера, заставил архитектуру, как таковую, доминировать на сцене, и актер рядом со стройками В. А. Шуко казался пигмеем» {16}.

Самых высоких оценок удостоился Ю. М. Юрьев. Г. Ромм написал, что ролью Отелло Юрьев, «<...> уже законченный, прекрасный артист, сделал еще крупный шаг вперед. Абсолютно новые, абсолютно невиданные до сих пор штрихи даны артистом в сцене кардинального объяснения с Яго, в последних сценах с Дездемоной и в сцене смерти. Внешность Отелло безупречна» {10; 1}. Опровергая утверждение, что исполнитель роли мавра – холодный актер, Г. Ромм написал: «Да, Ю. М. Юрьев не обжигает горячим варом того темперамента, который брызжет порою из всех пор игры посредственного актера, но он согрет мягким теплом глубоко внутри его затаенного чувства. Одна сцена встречи Отелло с Дездемоной на острове стоит больше, чем сотня огненно-темпераментных сцен других исполнителей. <...> нужно полюбить Отелло, чтобы так играть его роль, как играет Ю. М. Юрьев» {10; 1}. В игре артиста шекспировская трагедия обрела черты романтической драмы, ведь, как справедливо заметил А. А. Кириллов: «Любовь Отелло-Юрьева была обращена не столько к Дездемоне, сколько к собственным представлениям о достойном» {2; 18}. И еще: «<...> Отелло-Юрьева в объективном мире принимал лишь отражение собственных идеальных представлений» {2; 18}. Юрьев играл не ревнивца, его Отелло защищал поруганный Дездемоной идеал, «смерть Дездемоны есть жертва, как утверждал исполнитель роли мавра, которую, по его убеждению, должен он совершить как человек, ставящий долг, честь превыше всего» {17; 85}. Г. М. Мичурин в воспоминаниях засвидетельствовал попытку Ю. М. Юрьева в период репетиций отойти от привычной для него, по мнению автора воспоминаний, «представленческой» {4; 84} манеры игры, но первые же аплодисменты публики, которые раздались при первом же выходе актера на премьерном спектакле вернули Юрьева на привычный способ существования в роли (см.: {4; 84}).

Г. Ромм отметил *психологизм* игры Н. Ф. Монахова в роли Яго (см.: {10; 1–2}), но психологизм этот достигался не *психологическими средствами*. Н. И. Мишеев писал о Монахове-Яго как о «странном, жутком и безусловно трагическом образе человека» {11; 2}. «"Жуть" Яго Монахова, блестящего, обаятельного, умного, веселого, – по мнению А. А. Кириллова, – прорывалась в мгновенных обнажениях его болезненной, бесконечно уязвленной психики. Образ, построенный на резких контрастах, оказывался сложней и интересней монолитного героя Юрьева» {2; 19}.

По воспоминаниям М. Г. Мичурина, М. Ф. Андреева в роли Дездемоны создавала образ царственно красивой венецианки, которая выступала как олицетворение всего прекрасного и недоступного; супруга мавра в исполнении Е. М. Вольф-Израэль выглядела более юной и традиционной героиней шекспировской трагедии, игра актрисы не оставляла сомнений в невинности симпатии ее Дездемоны к Кассио, одним из исполнителей этой роли и был Мичурин (см.: {4; 85}).

Актер также вспоминал, что для постановки сцены схватки Кассио и Монтано был привлечен первоклассный фехтовальщик и педагог Василий Яковлевич Андреев [1] – молодой гвардейский офицер, который за выдающиеся способности в верховой езде и фехтовании был командирован в французскую военную школу Сен-Сир и после ее окончания с отличием был назначен преподавателем высшей кавалерийской школы в Петербурге. В. Я. Андреев был страстным коллекционером всего, что связано с театром, после революции он соединил свою коллекцию с аналогическим собранием редкостей своего единомышленника Л. И. Жевержеева [2] и передал в фонды музея театрального искусства [3]. В. Я. Андреев не только поставил блестящую сцену схватки Кассио и Монтано на шпагах и кинжалах, но и сделал этот эпизод неотъемлемой частью общего драматического действия (см.: {4; 85}).

Итог можно представить фразой из рецензии Е. М. Кузнецова: «Трагедия имела у публики средний успех» {7}.

Роли и исполнители

Отелло – Ю. М. Юрьев; Кассио – В. В. Максимов, Г. М. Мичурин, Б. А. Болконский; Яго – Н. Ф. Монахов; Родриго – В. Г. Шмитгоф [4], О. Л. Коханский; Монтано – Г. В. Музалевский, А. Шувалов; Дездемона – М. Ф. Андреева, Е. М. Вольф-Израэль [5]; Эмилия – Н. И. Комаровская; Бьянка – Е. К. Кафафова, М. Э. Павлова [6]; Дожд Венеции – А. М. Шадурский; Бранцио – В. Я. Софронов, В. А. Бороздин; и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. Кириллов А. А. Ю. М. Юрьев в БДТ // БДТ. Вехи истории. С. 5–23.
3. Любомудров. (1919–1926).
4. Мичурин.
5. Монахов.
6. Радлов. БДТ в 1920-е.

Источники

7. Кузнецов Е. «Отелло» в Большом театре // Красная газ. 1920. 24 янв. №16. С. 4.
8. Кузмин М. «Дездемона». (Красавица и зверь) [«Отелло» в БДТ] // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 1.
9. Радлов Сергей. Яго [«Отелло» в БДТ] // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 1.
10. Ромм Г. «Отелло» и мы // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 1–2.
11. Мишеев Н. Отелло, Дездемона, Яго // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 1–2.
12. Мишеев Н. Отелло, Дездемона, Яго // Жизнь искусства. 1920. 13 февр. №370. С. 1.
13. Сторицын Петр (Сторицын П. И.). Исполнение «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 2–3.
14. Стрельников Н. О музыке к «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. №374. 18 февр. С. 1.
15. Стрельников Н. О музыке к «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. №375. 19 февр. С. 1.
16. Мовшесон А. Несколько мыслей о декорациях и художниках: Б. А. Альмединген и В. А. Шуко // Жизнь искусства. 1920. №375. 27 авг. С. 1.
17. Юрьев Ю. Мой путь к Шекспиру // Театр. 1939. №4. С. 84–85.
18. Музей БДТ. Папка 164 [Фотоматериалы].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Кузнецов Е. «Отелло» в Большом театре // Красная газ. 1920. 24 янв. №16. С. 4.

Своего яркого лица определенного типа Большой театр до сих пор не имел. Не мог выковаться этот лик по нескольким постановкам театра.

А вот позавчерашняя премьера «Отелло» закрепила за театром свою определенную физиономию. И вместе с тем «Отелло» воочию показал, где кроются прорехи и ошибки Большого театра. Эти ошибки будут разрастаться, пока театр будет идти по намеченному пути.

В своих постановках Большой театр усиленно налегает на *внешнюю* декоративную и постановочную сторону спектакля.

Но отсюда рождается первый, основной промах. Спектакли приобретают сильный налет *зрелища*. Если сама пьеса слаба, то спектакль превращается в простое зрелище (пример – «Разрушитель Иерусалима»). Внутреннее – игра артистов отодвигается на второй план.

Мы сейчас заняты грандиозными задачами и *человеческие переживания* менее чем когда-либо приковывают внимание сегодняшнего зрителя.

Конечно, гений Шекспира, если бы он был умело оживлен артистическим ансамблем, мог бы хорошо «дойти» до зала и восприняться им.

Для этого надо было только забыть о постановке, костюмах, декорациях, бутафории, аксессуарах и проч. – и главным образом обратить внимание *на суть трагедии* и на ее выявлении артистами. Но, к сожалению, опять налегли на первое – и трагедии не было. Не было *ансамбля*.

Превосходная игра М. Андреевой (Дездемона), Ю. Юрьева (Отелло) и Н. Монахова (Яго) лишь подчеркнула это обстоятельство, потому что наряду с их прекрасным воплощением шекспировских образов фальшивейшим диссонансом звучало «чтение роли в костюме и гриме» большинства остальных участников премьеры.

Трагедия имела у публики средний успех.

Кузмин М. «Дездемона». (Красавица и зверь) [«Отелло» в БДТ] // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. № 369. С. 1

Дездемона погибла от руки доверчивого и ревнивого мавра. Белый цветок Венеции смят и исчез. Эта развязка не случайна, predetermined, неотвратима при данных соединениях, но Дездемона отнюдь не обреченная жертва, не беспомощная тростинка вроде Офелии, ломающаяся от малейшего дуновения ветра, не невинная и благородная страдальца вроде Имогены из «Цимбелина» [7], даже не простодушная Джульетта, она, Дездемона, стоит особняком среди героинь Шекспира, более сложная, странная, почти демоническая в своей белизне. Да, Дездемона не виновата, она верна, она невинна, она добродетельна, она ангел чистоты, но, но...

Старинные новеллисты сохранили и донесли вплоть до Скаррона [8] повесть о красавице, любившей огромного, безобразного негра, предпочитавшей его всем белым юношам и умершей от тоски после его смерти. Этот рассказ находится и в 1001 ночи [9]. Иногда эта страсть объясняется таинственным колдовством, иногда не менее таинственным половым изломом [10], иногда ничем не объясняется, только передается, как странная причуда и во всяком случае только впоследствии

соединяется с повестями о красавице, полюбившей принца в нищенском образе, оборотня, кроящего под чудовищной оболочкой золотое сердце и королевское достоинство.

Многим покажется заманчивым искать именно этого оборотня, этого заколдованного королевича в доверчивом мавре, чернолицем, смуглокожем, но таком рыцарственном, простом и детском. Красавица не то, что разглядевшая, но смутно почуявшая любящего ребенка в солдате, оценившая нежное сердце под грубой, для некоторых даже отталкивающей внешностью. Может быть, было и это, а может быть, правы и клеветники, уверяющие, что дочь Брабанцио сошлась с арабским жеребцом. Достоинства жеребца играли некоторую роль при решении Дездемоны.

Дочь Венеции, «хитрая венецианка», с крашеными золотистыми волосами, энергичная, смелая, почти ребенком сумевшая обмануть отца и почтенных сенаторов, бойкая на речь, несколько тяжеловатая, конечно, Дездемона напоминала женщин Карпаччо [11] или мужественных богинь Тинторетто [12].

«О, милая моя воительница!»

Да, она смела, смела во всем, даже смерть встретит лицом к лицу. Но беда, что нападают на нее предчувствия, минуты слабости и вспоминаются ей песни служанок, элегические и английские, как «Ламермурская невеста» [13].

«Ива, зеленая ива!»

И глаз чешется, и веки горят у суеверной итальянки – быть беде!

Зачем она полюбила Отелло? Мало ли было красивых и ловких молодых людей в Венеции, с которыми и бежать было не так далеко?

– Зачем арапа своего

Младая любит Дездемона? [14]

Не только потому, что «сердцу девы нет закона» [15], а потому, что крепка сказка про негров и белых девушек, про Пасифаю и быка [16], про аравийских жеребцов.

Простому сердцу Отелло где понять этот излом, но он чувствует, что все не по-хорошему, странно и ненадежно. Может быть, надежнее всякого надежного (с простой точки зрения), но для Отелло подозрительно. Менее подходящих друг другу людей трудно придумать.

У Дездемоны невинный вид и ясный взор, что бы она ни делала. Она ничего дурного не делает, но, если бы делала, дошла до полнейшего стыда, распутства – оставалась бы такой же с виду. Вот что его терзает. Правды, правды! Хочется вырвать эти глаза, чтобы узнать их настоящее выражение. Она невинна, но если бы, если бы... Все же осталась бы такою

же. И она не может быть неласковой, чувственно ласковой ко всем: улыбаться, прикасаться рукой, почему и не целоваться, и не дальше? Для клеветника – манеры кокетки или доступной женщины. Как перенести это однолюбивому сердцу. И главное, как узнать правду? Фактически, Дездемона – оклеветанная добродетель и жертва, но взявдевшись, видишь, к каким первобытным и страшным глубинам восходит этот тип; почти восточными легендами веет от этой венецианской истории. Недаром венецианской: на этом распутии Запада, Византии и Леванта [17] мог вырасти этот белый, страшный своей белизной цветок. Как далеки мы от Офелий, Корделий [18], Имоген, Розалинд [19] и даже Джульетт. Еще шаг, и мы увидим перед собой Тамару из «Тита Андроника» [20]. Скрытый демонизм, несомненно, омрачал своим крылом и погибшую Венецианку, только что разжалобившей нас песней об иве [21].

Радлов Сергей [22]. Яго [«Отелло» в БДТ] // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. № 369. С. 1

Для людей, черпающих в Шекспире знания о сокровенных и бездонных глубинах души человеческой, интерес трагедии сосредоточивается на самом Отелло, несчастном ревнивце. Но для художника-постановщика, желающего почуять, каким должен быть основной тон, своеобразная прелесть спектакля, именуемого «Отелло» Шекспира, ключом к постановке, раскрытием всей загадки окажется непременно его злой гений – Яго. О нем принято говорить много значительного: Яго – некий демон, Яго – гений зла, гениальный злодей... У Чинтио [23], из Hecatomithi [24] которого почерпнул Шекспир свой сюжет, он обыкновенный неудачный любовник, также как и сам мавр – обыкновенный ревнивец итальянской новеллы. А здесь это – трагический и роковой злодей. Но как сочетать с такой концепцией начало II действия, где Яго изображен напевающим перед Дездемоной бессмысленные и непристойные песенки? Зачем это надо? Чтоб развеселить публику? Но почему было не вывести традиционных шутов, которые сделали бы это не хуже? Как же сочетать это нелепое шутовство с кровавым коварством виновника стольких убийств?

Думается, ответ – не в области психологических умствований и тонкостей, а в воспоминаниях историко-литературных.

Когда мы не понимаем кого-нибудь из наших знакомых, мы узнаем, из какой семьи он вышел. Спросим же, каковы историко-литературные предки Яго. «Еще в мистериях дьявол постоянно представлял смешное лицо, являясь в комическом и уродливом виде; в аллегориях

его обыкновенно сопровождает порок, выводимый всегда в виде шута, одетого в длинное и пестрое платье с деревянным кинжалом и который беспрестанно забавлялся то над людьми, то над своим адским спутником. *Надобно знать, что в XV и особенно в XVI веке вся Европа представляла себе злое начало в смешном виде и греховность человеческую в виде шутовства*. (В. Боткин. Предисл. к Шекспиру изд. Гербея, стр. 25). Вот в чем дело.

Яго вовсе не воплощение злого начала, не демон некий, а просто живой средневековый черт в плоти и крови и играть его надо уродливым, маленьким, подвижным, динамическим, фигурой, снующей где-то впереди и снизу, между адом и землей, с ужимками, хихиканьем и присвистом. И слова мавра имеют самый конкретный и не переносный смысл:

«Я на ноги его смотрю, но это
Все выдумки; коль ты и правда черт,
Убить тебя мне верно не удастся».

Ключ к постановке всякой пьесы Шекспира в правильно переданном сочетании, чередовании *sublime et grotesque* [25] трагического и смешного. В «Отелло» это смешение сконцентрировано на гениально построенной роли Яго. Из нее и должен исходить ставящий пьесу режиссер.

Ромм Г. «Отелло» и мы // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 1–2

Каждый раз как тот или иной театр осуществляет большую постановку, у меня является желание отделаться от профессиональной зоркости, от всего того, что дается опытом продолжительной критической работы и часто мешают быть рядовым «человеком из партера», которому всегда надлежит хоть самому себе ответить прямо на один вопрос, самый насущный, самый главный: нужен ли ему, среднему зрителю, данный спектакль. Ответ на этот вопрос кажется сугубо необходимым, когда дебютирует новой постановкой Большой Драматический театр, а тем более теперь, когда этот театр выступил с постановкой «Отелло», трагедией, до духоты насыщенной романтическим зноом. Эта постановка безусловно является эрой для театра, и в его истории, вероятно, не раз встретятся определения: это было до «Отелло», это было после «Отелло».

«Отелло» знает весь мир и, конечно, для многих венецианский мавр только олицетворение ревности, а некоторые сочтут его даже ревнивцем ужасным и поставят убийство Дездемоны в зависимость от его африканского происхождения. Но большинство русских людей давно разгадало душу мавра, причислило его к разряду несчастных, а его черный облик давно уже обвели сочувствием и лаской.

«От тюрьмы да от сумы не отказывайся». В первую часть этой российской поговорки уложился почти весь смысл шекспировской трагедии: будь всегда готов к тому, что придет некая сила, не подчиниться которой ты не властен, и захватит тебя она черной мощью своею, и совершишь ты дело, при одной мысли о котором ты теперь зажмуришься от ужаса. Может быть, Шекспир оттого и сделал своего Отелло черным, Дездемону юной и светлой, взял фоном для трагедии Венецию, чтобы яркими пятнами расцветить картину нарастания того ужасного состояния, в которое впал несчастный «Отелло», в котором может оказаться всякий.

И если «Дон Карлос» вызовет в зрителе сочувствие к положению Карлоса, Позы, королевы, местами – Филиппа, если «Разбойники» дадут возмущение коварством и жестокостью Франца Моора, то «Отелло» даст углубление внутрь себя, тягу к очищению, волю к добру и совершенствованию духа. Тем-то и ценен для нас «Отелло» и, может быть, независимо от исполнения, этот спектакль окажется наиболее притягательным для публики.

Ю. М. Юрьев – Тит Флавий, Ю. М. Юрьев – маркиз Поза, Ю. М. Юрьев в «Коварстве и любви» не мог не иметь общих черт, всегда привлекательных, часто захватывающих. Это было, так сказать, однообразие сценической законченности, и избалованный этим зритель имел иногда дерзость говорить о замерших в одной стадии развития формах игры. Кто-то даже пустил фразу: Ю. М. Юрьев – холодный актер. Да, Ю. М. Юрьев не обжигает горячим варом того темперамента, который брызжет порою из всех пор игры посредственного актера, но он согрет мягким теплом глубоко внутри его затаенного чувства. Одна сцена встречи Отелло с Дездемоной на острове стоит больше, чем сотня огненно-темпераментных сцен других исполнителей. Пышный кортеж предшествует Отелло – победителю: десятки знамен, вереницы воинов, гул ликования народа, звуки труб и вот сам он, мощный и бесконечно красивый, весь в стали, закаленный в сражениях черный боец. И вдруг он увидел Дездемону. Что стало с мавром! Стихийная радость охватила Отелло, уже нет для него никого кругом, как-то вдруг присел дикарь, как-то хлопнул себя по коленям и укрощенным зверем кинулся к любимой женщине. Много чувства нужно вложить в создание роли, нужно полюбить Отелло, чтобы так играть его роль, как играет Ю. М. Юрьев. И ролью Отелло Ю. М. Юрьев, уже законченный, прекрасный артист, сделал еще крупный шаг вперед. Абсолютно новые, абсолютно невиданные до сих пор штрихи даны артистом в сцене кардинального объяснения с Яго, в последних сценах с Дездемоной и в сцене смерти. Внешность Отелло безупречна.

Мне не удалось, к сожалению, видеть исполнение роли Дездемоны М. Ф. Андреевой. Ее заменяла Вольф-Израэль. Я не знаю, была ли искусственной та некоторая беспомощность, которой часто отмечены появления Дездемоны, но иногда она была почти кстати. Такой могла бы быть Дездемона – совсем почти девочкой, с внешней наивностью взгляда и некоторой робостью перед всеми и всем, что не Отелло. И если так был задуман артисткой образ Дездемоны, то для его воплощения ею найдены были подходящие тона.

Одним из наиболее активных действующих лиц, а, пожалуй, и самым главным, является Яго. И если бы Шекспир захотел подчеркнуть тайный смысл трагедии, он назвал бы ее не «Отелло», а «Яго». Как бы ни толковать эту роль, на какой бы причине действий Яго не остановиться, для исполнителя здесь всегда создается соблазн вести ее в демонических тонах и с первого выхода натянуть на себя личину какого-то гения зла. Так и играют его посредственные актеры: злобным, коварным, с искаженным ненавистью лицом. Н. Ф. Монахов не повторил этой ошибки, и в этом его большая заслуга. Его Яго, особенно в начале – действительно «добрый Яго». И если бы не знать того, что он сказал о своих планах сам, то ничто в его поступках не дало бы повода к отнятию от него права на это название. Во всем – в манерах, в гриме, в толковании отдельных моментов хитрого плетения паутины вокруг души и сердца обреченного мавра, у Н. Ф. Монахова были свои, оригинальные черты, и его Яго оказался совершенно новым, интересно задуманным и не менее интересно осуществленным.

Запоминается Эмилия – Н. И. Комаровская. Тому причиной даже не сильно проведенная сцена объяснения с мавром в спальне, а та особая убедительность мимики, ритма движений, правдивости внешнего облика и всей манеры игры, которая выдвигает артистку на первый план и цепко владеет вниманием публики.

И, в общем, все исполнение трагедии, в соединении с пышной красотой постановки, усугубляет ценность спектакля: «Отелло» в таком именно виде нам бесконечно нужен, в нем одно из крупнейших достижений этого, одного из лучших в России театров.

**Сторицын Петр (Сторицын П. И.). Исполнение «Отелло» //
Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 2**

Когда Эрнст Поссарт [26] в 1913–1914 году гастролировал в Михайловском театре, Ю. М. Юрьев посещал эти гастроли, принимал вместе со своими учениками активное участие в чествовании великого

артиста при поднятом занавесе на сцене и – кто знает – может быть, несмотря на свою большую технику, большой вкус, большую культурность и ум, может быть, чудилось нам Ю. М. Юрьев все учится чему-то у великого учителя. Протекло всего лишь 7 лет, и мы вновь видим Юрьева в роли Отелло, и то великое незаписанное и незафиксированное, что есть *школа Поссарта* в полном блеске перед нами. Помните ли крик – монотонный, страшный и непрестанный – крик Поссарта-Шейлока, узнающего, что христианин Лоренцо похитил его дочь? Этот крик дает нам схематично амплитуду колебаний гениального дарования, этот крик положен Юрьевым фундаментом при создании им образа венецианского мавра. Пред нами чудо, пред нами вскрылась тайна, «распалась цепь времен», как говорит Гамлет, – чудо сценического воплощения образа Отелло, тайна сценического творчества, показанная нам с той стороны, с которой оно рассматривает всякую роль *прежде всего* как характерную, и отвага, и сила, и неумолкающая красота созидательного порыва, и возврат к старым традициям игры, такой поразительный и непреклонный. Но ученик может быть равен учителю, его же превзойти не дано ученику, – вот почему, из уважения к великому немецкому трагику, я умолчу и об упругом лирическом фоне Юрьева, своеобразно смягчающем игру, и о большей, чисто уже физической (голосовой) энергии Юрьева, той энергии, которая в наше голодное и холодное время выходит победительницей в единоборстве с неверящей и неверующей публикой. В роли Отелло Ю. М. Юрьев закончил цикл развития актера, и пред нами уже не фат или холодный любовник Юрьев, не заслуженный артист Государственных театров Юрий Михайлович Юрьев, который играет в пьесах «Коварство и любовь», «Эрнани» [27], «Макбет» и т.д., потому что ему будто бы надо *наигрывать* себе трагический репертуар, а настоящий артист, которого на наших глазах похищает и ревниво уносит волна искусства, неподкупного, непреложного и интернационального. «Распалась цепь времен» – Юрьев ролью Отелло входит в историю европейского театра, и в Берлине, и в Париже, и в Лондоне, и в Риме – он отныне желанный гость в желанной роли, роли мавра, то нежного семита, то наивного дитяти, то трепещущего от порыва благородства порыва.

Я не буду сейчас останавливаться ни на исполнении роли Дездемоны, которая в отчетном спектакле была в руках слабой дублерши (Вольф-Израэль), ни на далеко не совершенной игре Монахова (Яго), а перейду непосредственно к тому, что меня поразило в отчетном спектакле помимо игры Ю. Юрьева – к удивительной художественной постановке А. Н. Лаврентьева.

Без преувеличения можно сказать, что чудо видеть в такое время такую законченную художественную постановку, так любовно передающую *экзальтированность* и *насыщенность* шекспировской пьесы.

Как и все театры, «Большой Драматический театр» работает в невероятно трудных условиях. Доставка красок, холста, всех вообще материалов сопряжено с невероятными трудностями. Просто удивляешься и не понимаешь, как это в наше тяжелое время мог быть за каких-либо полгода создан театр, созидание которого и в обычное время явилось бы труднейшей задачей. В особенности удивляешься, когда узнаешь, что он создан энергией нескольких лиц, фанатически преданных своему делу, влюбленных в него. За такой краткий промежуток поставлены: «Дон Карлос», «Много шума из ничего», «Разбойники», «Дантон», «Рванный плащ», «Отелло», готовится к постановке «Царевич Алексей».

Театр этот дает возможность выявить себя и напомнить о себе нашим талантливым художникам, создающим праздник для глаза. Театр этот выявил такого удивительного декоратора, как Щуко, показал нам изящный и умный романтизм М. Добужинского, радостную красочность А. А. Радакова, сказочную технику Аллегри.

Когда смотришь «Отелло», то буквально отказываешься понять, как в такое время могли быть созданы такие костюмы, которые *все* сшиты заново, а не подобраны «Центральными костюмерными мастерскими», поражаешься законченности декораций, зная, что в декоративной мастерской театра четыре градуса тепла. Великолепна декорация заседания у Дожа. На фоне темного зала, богато украшенного золотым орнаментом, четко и благородно выделяются фигуры сенаторов в темных лиловых мантиях, все строго, все проникнуто благородным вкусом. И вдруг на этом темном фоне, как яркий луч африканского солнца, появляется мавр, трогательный, наивный и страшный. Костюм его великолепен. Белый полосатый плащ, чалма, яркий кафтан. Радует глаз прекрасное умение Юрьева носить костюм, чего, к сожалению, нельзя сказать о всех артистах, в особенности о второстепенных персонажах. Очень хорош золотой с белым костюм Дездемоны, благороден костюм Яго. Очень убедительны и верны костюмы толпы.

Техника Аллегри, исполнявшего декорации, поразительна. Без преувеличения можно сказать, что доброй половиной своего успеха Щуко обязан Аллегри. От реалистической постановки нельзя ожидать большего. Мрамор, бронза, дерево написаны убедительно до иллюзии. Только в заднике декорации сада чувствуется некоторая сбитость рисунка. Некоторая сухость и графичность в декорации, изображающей

пристань. Но та же декорация при ночном свете, освещенная огромным фонарем, производит громадное впечатление.

Мишеев Н. Отелло, Дездемона, Яго //
Жизнь искусства. 1920. 12 февр. №369. С. 2

<...> Трагедия «Отелло» это – гениально написанная картина борьбы двух предвечных начал в душе человека: светлого сознания с темным хаосом, заявляющем о своем бытии обнаружением тех или иных страстей. Смотрите, вот Отелло впервые на сцене! Как он благороден, могущественен, серьезен, умеет владеть собой!

В состоянии полного душевного равновесия проходит он пред нами в начале трагедии. Соединившись с Дездемоной, он стоит как бы на пороге высшего счастья, в чем признается и сам.

Но пусть артист, исполняющий роль Отелло, не забывает, что где-то в глубине души его героя живет хаос, скованный, но не смирившийся, и стучится в сердце Отелло, ищет туда дорогу.

Ссора Кассио с Родриго и Монтано. Отелло так ею возмущен, что готов тут же поразить виновных в нарушении дисциплины. Величайшим усилием воли он сдерживается, признаваясь, однако, что ему «кровь бросилась в голову и страсть вдруг омрачила рассудок».

Пред нами один из важнейших моментов в толковании артистом роли Отелло. Мы видим и... слышим здесь вдруг грозное заявление о себе *хаоса*, что он не побежден, что он ждет только благоприятного случая.

С этого времени для зрителя должно быть более чем ясно, что в душе Отелло две титанических силы борются одна с другой за право власти над ним. До сих пор победа была за светлым началом... Не дай Бог, если победит другое. Тогда «все, все прости!» Свершится путь Отелло!..

И мы знаем, что мавр, действительно, «простился со всем», так как хаос победил «свет».

Как же это произошло? С помощью идеального искусства Яго, которое привело к тому, что чувства, сковавшие хаос, именно *любовь* и *честь*, эти же самые чувства разбили его оковы.

Яго возбуждает ревность, которая, по замечательному определению одного из отцов церкви – Иоанна Златоуста [28] – есть *любовь, не терпящая соперничества*, т. е. стремящаяся тем или иным образом уничтожить этого соперника, включительно до убийства и его и неверной возлюбленной, а это уже власть *тьмы, хаоса*.

Яго, рисуя потом поругание его чести, этим самым заставляет честь превращаться в орудие мести, т. е. служить тому же хаосу.

С того момента, как хаос освободился от оков и стал лицом к лицу с сознанием, душа Отелло делается ареной страшной борьбы, борьбы двух противоположных начал его характера, борьбы двух «титанов» – *порядка и хаоса*.

Эта борьба ведет к «падучей» [29], которая есть не что иное, как видимая схватка всех этих противоположных начал света и тьмы, – недаром одержимые такой болезнью называются в Евангелии «бесноватыми».

Подобный взгляд опровергает ходячее мнение, будто главная идея трагедии состоит в изображении ревности, и что сам Отелло – типическое изображение этой страсти. Не забудем, что мавр при первой мысли об измене Дездемоны не только не собирался ей мстить, но хотел добровольно с ней расстаться. Мысль об убийстве зарождается в нем позднее, и он доходит до нее не столько вследствие ревности, сколько под влиянием душевного своего расстройства, иначе *хаоса*, или, как сам он определяет: «растерянности до крайних пределов».

<...>

**Стрельников Н. О музыке к «Отелло» //
Жизнь искусства. 1920. №374. 18 февр. С. 1**

<...> В «Лире» и «Макбете», в «Ромео» и «Венецианском купце», в «Буре» и в «Отелло», даже в «Гамлете» есть места, настойчиво призывающие участие музыки, участие элемента звука, участия момента тонического воздействия.

«Участия» – да, но какого? Здесь едва ли не самое уязвимое место большого и сложного вопроса о роли музыки в театре, роли, тесно связанной с пониманием принципа искусств вообще. Конечно, вопрос этот, повторяю, большой и сложный, но значительность и сложность его, думается, все же в глубине его сердцевины, в самом центре его, а не во внешней его оболочке или на периферии того волшебного круга, в котором, по воле судеб, бесплодно и упорно вращаются «исследователи» этой несчастной проблемы. Но несчастье ее не в том, что этот вопрос требует пристального внимания и серьезности подхода. Несчастье ее в ином; это в том, что на ее обследование было навязано слишком много диалектического тумана и сама душа ее оплетена густой сетью словесных мерз, крепко охвативших ее хрупкое тельце, сердце неуловимого и загадочного создания.

Заговорили и о том, что раз театр – действующее, а музыка – звучащее время и пространство, то музыка неизбежно входит в состав искусства театра; и о том, что раз тело в своих движениях всегда музыкально и что музыкальность является непременным элементом актерского

материала, то жизнь на сцене должна протекать не под музыку, а в музыке, и потому, оставаясь свободным, в искусстве настоящего театра она, эта музыка, иллюстрировать ничего и не должна.

Оставим эти рассуждения, оставим, по крайней мере, говоря о шекспировской драме! Если правда, что драма Шекспира призывает участие музыки, то ясно, что музыкальность таится не в человеческом теле, и не в словесном материале даже, а в самой драме как таковой, в глубине смысла этого слова, в ее психологичности, в напоре ее трагических коллизий, в устремленности ее драматического движения...

Один общеэстетический закон объективной предметности господствует в конечном счете у Шекспира. И каждый комментарий к его творчеству, а в том числе и комментарий музыкальный, должен исходить из предметной концепции каждой драмы в отдельности. Театр Шекспира отрицает общий, условно принятый язык, конвенциональный способ художественного выражения, постоянный и одинаковый, например, для всех драм Расина, для всех сцен Корнеля. У него, напротив, бесконечное разнообразие и бесчисленность оттенков в мыслях и языке, неисчерпаемое, как в конкретных проявлениях реальной жизни.

Если момент этого «реализма», этой подлинно шекспировской «реальности» был понят режиссерами постановки «Отелло» в Большом Драматическом театре именно в смысле раз навсегда поставленного себе задания во что бы то ни стало достигнуть цели внешнего жизненного сходства, точности приближения сцены к жизненному действию, достигнуть цели воспроизведения на сцене внешнего сходства игры с «манерой» восприятия жизни большинством живых людей, – то в этом пристрастии к шекспировскому «реализму» уже таится подводный камень для самостоятельных намерений композитора «музыке к драме» Шекспира.

Стрельников Н. О музыке к «Отелло» //
Жизнь искусства. 1920. №375. 19 февр. С. 1

Не исходить от музыки, а подойти к своему материалу с чуждыми музыке намерениями, вот в каких рамках пришлось бы, по всей вероятности, действовать музыканту, если бы на долю его творчества режиссеры постановки «Отелло» предоставили бы больше места, чем они это фактически сделали. В «Отелло» оказалось очень мало музыки, но от этого положение дела не изменилось, и то, что музыкально звучит со сцены в спектакле, это рисует для меня большой вопросительный знак пред вопросом, чего же в конце концов в такой концепции спектакля больше. Так называемого «понимания требований сцены», уделяющей музыке

«почетное место» в своих постановках и в то же время заставляющей ее играть служебную роль обязанностью «заполнять паузу», или просто легкомысленного отношения к задачам сотрудничества искусств на сцене, отношения, обусловившего энергетическое подчинение музыки всем изгибам режиссерской воли и замысла, не истекающим подчас вовсе из постулатов тонического искусства?

Но факт все же налицо: вместо гармонического достижения художественного соединения, вместо сценического воплощения единого органичного замысла постановки в ее неразрозненном целом, в «Отелло» просто разрозненный ряд «номеров», если и не разрозненных по общей музыкальной идее, то, во всяком случае, не слитых органически с движением и жизнью на сцене.

Досадно несказанно! Исходя, по-видимому, из чисто прикладного понимания роли музыки в шекспировом театре, режиссеры спектакля обрекли композитора на нещадное ограничение свободы его творчества, т.е. приговорили его, в конце концов, к созданию той музыки, которая с точки зрения искусства, как процесса из себя, в себе и для себя – уже не искусство, а продукт кустарного производства.

Удивительно ли, что в заключительном итоге всех вольных и невольных экскурсов режиссуры в поле музыкальной части постановки «Отелло», музыка «как таковой» в этой постановке в конечном счете так-таки и не оказалось?

А жаль и жаль очень: в музыке Б. Асафьева, прозвучавшей в отчетном спектакле, было немало привлекательного и удачно найденного даже в самых намеках на музыкальное воплощение сценических образов действующих персонажей, как не мало чуткого понимания задач музыкальной обрисовки массовых сцен обнаружено в сцене «встречи» Отелло. Все это непреодолимо заставляет сетовать и на условия, в которых пришлось работать даровитому автору музыки, да, пожалуй, и на «техническую» обстановку интерпретации его симпатичной работы.

Ну, да об этом, после всего сказанного, не стоит и говорить: драматические артисты не музыкальные исполнители. Спасибо им и за то, что они дали!

Мовшесон А. Несколько мыслей о декорациях и художниках:

Б. А. Альмединген и В. А. Щуко //

Жизнь искусства. 1920. №541. 27 авг. С. 1

<...> есть пьесы, в которых должна быть подчеркнута не фантастика, а телесность актера, чтоб та страсть, которую изображает на сцене лицедей, нашла отклик в зрителе, и тут-то надо окружить актера

архитектурой, т.е. трехмерными предметами театрально-декоративной архитектуры.

Театральному художнику надлежит соблюдать здесь особенную осторожность, чтоб не умалить актера, потому что раз пьеса требует телесности человека – значит человек центр пьесы, а не ситуация, маска или что иное.

Блестяще разрешил задачу архитектуры на сцене Головин [30] в написанных им в свое время декорациях к «Маскараду» [31] и к «Каменному гостю» [32]. Архитектура и выделила человека, и вместе с тем, будучи рамой просцениума, создавала некие постоянные размеры части сценической площадки, которые в свою очередь определяли масштаб и стиль движений актеров.

<...>

[Декорации В. Шуко к спектаклю БДТ «Отелло».]

Портики, колонны, лестницы, крепостные стены – все это у Шуко образцы прекрасной архитектуры, но я позволяю себе думать, что актеру как таковому они вовсе не нужны.

Грузность всех этих построек, так мастерски выведенных под камень, больше заставляет думать о ловкости и дисциплине театральных плотников Большого театра, нежели об актере, который незаметен на сцене за великолепно подделанной видимостью тяжести этойстройки, такой однотонной, малоцветной.

А театр любит яркий, сильный цвет, если не говорить уже о многокрасочности, пестроте, столь ему свойственных.

И человек, центр пьес Шекспира, человек-актер, который должен быть гигантом, ибо смысл шекспировских пьес в действии, в человеческом действии – это актер сильно пропадал.

<...> В. А. Шуко, оставшийся и в роли театрального декоратора по преимуществу превосходным архитектором, стройками своей архитектуры придавил актера, заставил архитектуру как таковую доминировать на сцене, и актер рядом со стройками В. А. Шуко казался пигмеем.

Комментарии

1. Андреев Василий Яковлевич (1874, Санкт-Петербург – 7.02.1942, Горьковская область) – гвардейский офицер, кадровый военный, преподаватель верховой езды в Санкт-Петербургской кавалерийской школе, виртуоз-фехтовальщик, преподаватель фехтования в Ленинградском театральном институте, любитель, знаток и собиратель театральных раритетов. В 1918 году участвовал в создании музея петроградских го-

- сударственных театров (ныне Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства). В 1935 году как бывший царский офицер и «опасный социальный элемент» Андреев был арестован и выслан в Астрахань, но благодаря вмешательству М. Горького получил разрешение вернуться в Ленинград. В 1937 году был снова арестован по обвинению в контрреволюционной агитации и приговорен «тройкой» к 8 годам заключения, умер в колонии.
2. Жевержеев Левкий Иванович (8.08.1881, Царское Село – 16.01.1942, Ленинград) – фабрикант, меценат, библиофил, коллекционер. Отец балерины Тамары Жевержеевой (1907–1997). Коллекция театральных редкостей была передана Жевержеевым в Музей театрального и музыкального искусства (ныне Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства), а сам коллекционер с 1921 года и до конца жизни занимал должность заместителя директора этого музея. Жевержеев умер от голода во время блокады.
 3. Ныне – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.
 4. Шмитгоф Владимир Георгиевич (наст. фам. Лебедев-Шмидтгоф; 1900–1.01.1944, Свердловск) – актер, режиссер. На сцене БДТ служил в 1919–1921 годы.
 5. Вольф-Израэль Евгения Михайловна (по мужу Вивьен; 21.12.1895 (2.01.1896) – 9. 11. 1975, Ленинград) – актриса. Ученица Ю. М. Юрьева (1911–1914) по драматическим курсам при Александринском театре. Работала в провинции. С 1919 по 1921 годы служила в БДТ. С 1923 года и до конца жизни работала в Госдраме – Государственном театре драмы имени А. С. Пушкина (ныне Александринский театр).
 6. Павлова М. Э. – актриса БДТ В 1919–1920 годов.
 7. Имогена из «Цимбелина» – героиня пьесы Шекспира, дочь царя Цимбелина. Трагикомедия «Цимбелин» (написана в 1609–1610 годы, поставлена в 1611 году, опубликована в 1623 году) входит в группу таких произведений Шекспира, как «Зимняя сказка» и «Буря», и обладает сложным и запутанным сюжетом.
 8. Скаррон Поль (4.07.1610, Париж – 6.10.1660, Париж) – романист, драматург, поэт.
 9. «1001 ночь» – памятник средневековой арабской и персидской литературы «Книга тысячи и одной ночи» представляет собой сборник сказок и новелл, которые соединены историей персидского царя Шахзема-на, который казнил наложниц после проведенной с ним ночи, но этот порядок нарушила своими сказками и историями мудрая Шахерезада (Шахразада), дочь визиря Шахтияра, брата Шахземана.
 10. «Половым изломом» – фабула драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад», как известно, во многом наследует фабуле шекспировской трагедии: интри-

- га в «Отелло» опирается на платок, подаренный мавром Дездемоне и потерянный ею; лермонтовская интрига опирается на подаренный Нине браслет и потерянный ею. Мейерхольд указывает на шекспировское начало в «Маскараде» Лермонтова, где «драма ревности на первом плане» (Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 297). В интерпретации режиссера Нина в лермонтовском «Маскараде» предстает героиней отнюдь не кристально чистой, ведь «Нина тайком посещает бал-маскарад в доме Энгельгардта – своеобразный публичный дом» (Там же. Ч. 2. С. 168).
11. «Дездемона напоминала женщин Карпаччо» – венецианский художник Витторе Карпаччо в своих картинах часто разрабатывал тему верности женщин. Карпаччо Витторе (ок. 1465, Венеция – ок. 1526, возможно в Каподистрии) – итальянский художник венецианской школы живописи, ученик Д. Беллини.
 12. Тинторетто (наст. фам. Якопо Робусти или Якопо Комин, прозвище Тинторетто («сын красильщика»); 1518 или 1519, Венеция – 31 мая 1594, Венеция) – художник, живописец венецианской школы, мастер портрета.
 13. «Ламермурская невеста» – песня. Речь идет об одном из мотивов романа В. Скотта «Ламермурская невеста», посвященного теме любви и верности.
 14. «Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона?» – строки из «Египетских ночей» А. С. Пушкина (1835), незавершенной повести, в которой стихотворные фрагменты сочетаются с фрагментами прозаическими. Обнаружена в бумагах Пушкина после его смерти и впервые опубликована в журнале «Современник» (1837).
 15. «Сердцу девы нет закона» – строка А. С. Пушкина «И сердцу девы нет покоя» из неоконченной повести «Египетские ночи» и неоконченной поэмы «Езерский».
 16. Пасифая и бык – герои древнегреческого мифа, который имел множество толкований. Пасифая (букв. «вся светящаяся»), дочь Гелиоса и жена критского царя Миноса, мать Ариадны, Федры и др. Бык – жертвенный дар Посейдона Миносу, который отправил белоснежное животное в свои стада, подменив при жертвоприношении другим животным. Гнев Посейдона обернулся противоестественной связью Пасифаи и быка, плодом которой стал Минотавр.
 17. Левант – термин, расплывчатый и имевший множество значений, например – это перекресток между Средней Азией, восточным Средиземноморьем и Северо-Восточной Африкой. Сегодня в широком смысле обозначает страны восточного Средиземноморья Сирия, Ливан, Израиль, Иордания, Египет и др.), а в узком смысле – это Сирия, Палестина и Ливан.
 18. Корделия – младшая дочь Лира в трагедии Шекспира «Король Лир».

19. Розалинда – героиня комедии Шекспира «Как вам это понравится».
20. Тамара из «Тита Андроника» – Тамара (Тамора), царица готов и императрица Рима, героиня ранней трагедии Шекспира «Тит Андроник».
21. «Венецианка, только что разжалобившая нас песней об иве...» – имеется в виду «Песня об иве», песня Дездемоны, сюжет которой является вариацией на тему народной песни-баллады: плакучая ива символизировала покинутую возлюбленным девушку или женщину.
22. Радлов Сергей Эрнестович (23.08(4.09).1892, Санкт-Петербург – 27.10.1958, Рига) – режиссер, педагог, теоретик и историк театра, драматург.
23. Чинтио Джамбаттиста Джиральди (1504, Феррара – 30.12.1573, Феррара) – ученый, теоретик литературы, драматург, писатель. Известен сочинением *Hecatommithi* (*Hecatommithi*, исп.; *Ecatommithi*, итал.; 1565) – «Сто сказаний», в составе которых новелла о Венецианском мавре, положенная в основание трагедии Шекспира «Отелло».
24. *Hecatommithi* (*Hecatommithi*, исп.; *Ecatommithi*, итал.; 1565) – «Сто сказаний», в составе которых новелла о Венецианском мавре, переработанная Шекспиром в трагедию «Отелло».
25. *Sublime et grotesque* – возвышенное и гротескное (франц).
26. Поссарт Эрнст Генрих (нем. Ernst fon Possart, с 1891 – фон Поссарт; 11.05.1841, Берлин – 8.04.1921, Мюнхен), немецкий актер-трагик, режиссер, театральный деятель. Неоднократно гастролировал в России, известен как мастер декламации.
27. «Эрнани» – романтическая драма в пяти действиях в стихах В. Гюго, написанная в 1829 году.
28. Иоанн Златоуст (Златоустый; ок. 347, Антиохия – 14. 09. 407, Команы Понтийские, Понт) – богослов, архиепископ Константинопольский. Вместе с Василием Великим и Григорием Богословом почитается одним из трех Вселенских святителей, в некоторых христианских церквях признан святым.
29. «Падучая» – имеется в виду приступ эпилепсии, случившийся с Отелло.
30. Головин Александр Яковлевич (17.02(1.03).1863, Москва – 17.04.1930, Детское Село) – живописец и театральный художник.
31. «Маскарад» – имеется в виду постановка В. Э. Мейерхольда, осуществленная на сцене Александринского театра 25 февраля 1917 г. и оформленная А. Я. Головиным. Композитор А. К. Глазунов.
32. «Каменный гость» – имеется в виду постановка В. Э. Мейерхольда, осуществленная на сцене Мариинского театра 27 января 1917 г. и оформленная А. Я. Головиным.



Царевич Алексей

Т. Д. Исмагулова

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ»

Премьера спектакля по пьесе Д. С. Мережковского «Царевич Алексей» состоялась 25 марта 1920 года, постановка А. Н. Бенуа и А. Н. Лаврентьева, художник А. Н. Бенуа.

Н. Ф. Монахов полагал, что БДТ обратился к сочинению Д. С. Мережковского потому, что Александр Блок рассматривал «Царевича Алексея» «<...> как пьесу трагического начала» {5; 176}. В качестве режиссера и художника-постановщика был приглашен А. Н. Бенуа, пьесу Мережковского он не выбирал, но «<...> согласился на это предложение, потому что давно уже ничего не ставил в театре и скучал без театральной работы» {5; 178}.

Г. М. Мичурин вспоминал: «Никакого доклада и даже вступительной речи к предстоящей работе над спектаклем Царевич Алексей Мережковского Бенуа не делал, а просто сразу же начал беседу, целью которой было поближе познакомиться со всеми будущими исполнителями ролей. Откровенно, с большим юмором он поделился с нами своими впечатлениями о наших спектаклях <...>. Но самыми интересными и во многом новыми были его мысли об эпохе Петра и о самом Петре, о философской тенденции Мережковского и о путях освобождения от нее при нашей работе над спектаклем. С первых же шагов *разработки кусков* мы почувствовали непреклонную волю режиссера делать спектакль о борьбе Петра с цепкими корнями боярской Руси, мешавшими ему строить новое. Борьба эта была страстной, непреклонной и бескомпромиссной – она и стала *сквозным действием* спектакля, начисто затушевав реакционную идею автора» {4; 90}. В приведенном тексте смущает наличие терминов системы Станиславского, которые вряд

могли использоваться в период работы над спектаклем, да и трактовка образа Петра и конфликта пьесы более соответствовала другой эпохе, а именно – сталинским 1930-м годам.

М. Н. Любомудров считал, что в БДТ спектакли Бенуа продолжали романтическую линию театра, но продолжали по-особому: «Снижение патетики и стремление пронизать романтическое реальным, возвышенное – психологической детализацией, фантазию – земными мотивировками, праздник красок – историческим колоритом определенной эпохи» {3; 121}.

Присущая Бенуа эклектика в применении режиссерских приемов имела место и в спектакле «Царевич Алексей», М. А. Кузмин высказался об этом так: «Режиссерская часть отличалась обдуманностью и вкусом, но некоторая неподвижность и излишний натурализм опять мельчили ее. И скрипучие двери, и объятия Алексея и Ефросиньи (конец 5-й картины), и харканье Петра были как будто излишни. Во всяком случае, ничего не прибавляя, заставляли, давали право на довольно праздные, в сущности, вопросы: не тонка ли дубинка у Петра, вешали ли иконы под самый потолок, в каком этаже помещение царевича за границей, не слишком ли чисты, как с иголки, покои первой картины?» {9; 2} Или вот другой отзыв: «Постановка художника Бенуа, очень стильная, но чересчур уж реальная (напр., движущиеся облака), все же грешит многим: трагедия вся “размазана”, разбавлена водой, идет вообще слишком медленно» {10}.

Между тем, в «Царевиче Алексее», по мнению М. Н. Любомудрова, историзм соединялся «<...> с трагедийным размахом центрального конфликта – между Петром и Алексеем. Характерные для петровского времени интерьеры, мебель, географическая карта, большой глобус, токарный станок в рабочем кабинете царя, парадные камзолы вельмож, пышные парики с буклями. За окнами возникали петербургские пейзажи. Но достоверность эпохи была скорее фоном трагедии, обобщенный образ которой возникал в контрасте двух основных интерьеров: багрово-красная по колориту палата Петра и светлая горница в доме Алексея» {3; 121–122}. Бенуа-сценограф проявил себя более последовательно и целостно, нежели Бенуа-режиссер, оформление спектакля «Царевич Алексей» М. А. Кузмин относил к лучшим работам Бенуа как театрального художника: «Кабинет Петра с видом на солнечный зимний Петербург и прелестный осенний пейзаж за окном загородного дворца не выходят из памяти. Помимо театральности, общего высокого художественного достоинства и верности эпохе (что же удивительно-го, что Александр Бенуа смог изобразить и поднять пьесу Петровской

эпохи?) есть какое-то острое чувство природы, воздуха и именно петербургского воздуха, петровского солнца, ветреного, не очень уютного в этих пейзажах за окнами, это не позволяет забыть их и извлекает вздох неожиданной радости, когда поднимается занавес. Вкус и такт художника вижу я и в том, что декорации даны просто, как декорации, без обрамлений, занавесей, порталов, без притязаний на торжественный трагический спектакль» {9; 2}.

М. Н. Любомудров утверждал: «Столкновение Петра и Алексея Мережковский толковал в духе вечной борьбы Антихриста и Христа. В центре спектакля оказались сцены допросов Алексея. В трактовке, конечно, не могло быть любовных характеристик. Бенуа каждую из противоборствующих сторон показывал не односложно. В Петре – А. О. Итине театр видел “центр”, великое, но и кровавую жестокость сыноубийцы. Алексей – Монахов <...> был похож на князя Мышкина [1], на Федора Иоанновича [2], но и на юродивого Гришу. <...> Монахов, впервые столкнувшийся с режиссурой Бенуа, оценил ее высоко. Созданного вместе с Бенуа Алексея актер считал лучшей своей ролью» {3; 122}.

Действительно, Н. Ф. Монахов в своих воспоминаниях достаточно много места уделил особенностям постановочной манеры Бенуа, отзывался о ней в комплиментарных выражениях. Монахов подчеркивал длительную и кропотливую работу над двумя сценами допросов Петром собственного сына, на репетициях оттачивались характеры персонажей, уточнялись действенные ходы, что впоследствии позволило распространить найденное на другие сцены и эпизоды (см.: {5; 179}). «<...> свою работу над “Царевичем Алексеем” я считаю, – утверждал Монахов, – одной из лучших работ, сделанных мною в театре. Работа была до того исчерпанной, до конца сделанной, что, мне кажется, я не мог бы сейчас внести в нее никаких дополнений, настолько она была художественно законченной» {5; 180}. Г. М. Мичурин вспоминал, что «<...> Монахов, целиком доверившись Александру Николаевичу (Бенуа. – Т. Д.), нашел в себе очень много благостных, безвольных и как бы тающих интонаций этого ничтожного наследника великого Петра» {4; 92}.

Петр в исполнении Г. В. Музалевского по-своему, но продолжил линию А. О. Итина [2] играть царя как обобщенную фигуру: «Петр обрисован широкими мазками – это исполин, фанатически влюбленный в идею создания сильной монархии, “немец-барабанщик”, с громадной энергией проводящий свои взгляды и сталкивающийся с сыном, слабым и хилым, безвольным, христиански-смирненным человеком, способным иногда на вспышки гнева, – и в нем-то Петр видит разрушителя и противника начатого им дела. Первые шесть картин трагедии

превосходны: прекрасный выбор положений, тонкая характеристика, интересный язык. Но в дальнейших двух актах Петр изображен истерично-сентиментальным религиозным ханжой, а Алексей превращается в смиренного мученика-христианина, в ущерб исторической правде, да и художественной также» {10}. Похожую характеристику давал игре Музалевского М. А. Кузмин: «Петр в трагедии Мережковского является почти исключительно тираном, пугалом, “котом”, которого “мышы хоронят”. Таким изобразил его и Музалевский. И грим, и нервный тик, и произношение на “о”, как у семинаристов, все было своеобразно, но односторонне, внешне и мелковато. Может быть, это вина автора или режиссера, но Петр вышел неожиданным и не совсем приятно неожиданным» {9; 1}.

Бену актерскую пластику сопоставлял с живописными образцами, М. Н. Любомудров заметил, что «одна из сцен-допросов спектакля “Царевич Алексей” копировала позы и расположение фигур с известной картины Н. Н. Ге [4] “Петр I и царевич Алексей” [5]» {3; 123}.

Центральное место в спектакле занял Н. Ф. Монахов, который «придал человечность, значительность и жизнь фигуре царевича, задуманной автором немного в виде философического противоположения фигуре Петра» {9; 1}. Монахов отказался видеть обобщенную фигуру в Алексее и очеловечил царевича, чем вывел историю, предложенную Мережковским, к подлинной трагедии, поскольку в столкновении отца и сына в конфликт вошли разные взгляды на жизнь собственную, разные представления о судьбах России и ее дальнейшем пути. «Простой, задушевный тон, лиричность, местами вспышки, напоминавшие, какого отца он сын, незлобное веселье, опять задушевность мечтаний, как он будет царствовать, и этот страх перед Петром (довольно грубо и однообразно подчеркнутый Мережковским) – все передано было с замечательным вкусом и талантливостью этим замечательным артистом» {9; 2}.

Н. Ф. Монахов утверждал: «Спектакль “Царевич Алексей” является, по моему мнению, едва ли не лучшей, наиболее слаженной постановкой нашего театра за все время его существования. Поставленный 20 [6] марта 1920 года, он имел огромный и вполне заслуженный успех» {5; 180}.

Статья А. И. Пиотровского и А. А. Гвоздева «Первые годы Большого Драматического театра» (см.: {13}) показывает, как резко в 1930-е гг. переменились оценки работы раннего БДТ. Эпоха строительства И. В. Сталиным СССР как новой империи превратили исторических Ивана Грозного и Петра Великого в культовые фигуры, чей образ никак не сочетался с философско-религиозной концепцией Д. С. Мережковского, находившегося в эмиграции.

Роли и исполнители

Петр – Г. В. Музалевский, А. О. Итин; Алексей – Н. Ф. Монахов; Екатерина – Б. М. Грановская [7]; Марфа – К. А. Каратыгина; Толстой – А. Н. Лаврентьев; Ефросинья – Н. Ф. Лежен; Докукин – В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. 1928–1929 гг. «Венецианский купец» // Русский советский театр. С. 246.
3. Любомудров. (1919–1926).
4. Мичурин.
5. Монахов.
6. Радлов. БДТ в 1920-е.
7. Хмелева.

Источники

8. «Царевич Алексей» (К постановке Большого Драматического театра) // Жизнь искусства. 1920. 25 марта. №408. С. 1.
9. Кузмин М. «Царевич Алексей» // Жизнь искусства. 1920. 27–30 марта. №410–412. С. 1–2.
10. Гаев Вл. «Царевич Алексей» в Большом Драматическом театре // Красная газета. Веч. вып. 1920. 28 марта. С. 2.
11. «Царевич Алексей» // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. 11 сент. С. 2.
12. Александр Бенуа размышляет...: [статьи, письма, высказывания]. М.: Советский художник, [1968]. С. 52, 56, 106, 555.
13. Пиотровский Адр., Гвоздев А. А. Первые годы Большого Драматического театра // Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.
14. Музей БДТ. Папка 263 [Фотоматериалы].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**«Царевич Алексей» (К постановке Большого Драматического театра) //
Жизнь искусства. 1920. 25 марта. №408. С. 1**

Сегодня в Государственном Большом Драматическом театре идет в 1-й раз трагедия Д. С. Мережковского «Царевич Алексей».

Один из режиссеров, автор эскизов, декораций и костюмов **А. Н. Бенуа** говорит по этому поводу:

– Постановка такой пьесы, как «Царевич Алексей», представляет колоссальные трудности в виду недостатка материалов и технических средств, что сильно тормозило нашу работу. И если мы все-таки справились с этой трудной задачей, но этим мы, главным образом, обязаны управлению театра, артистам и техническому персоналу, работавшему не за страх, а за совесть. Артисты репетировали как-то особенно трепетно, с большой любовью, сознавая всю серьезность и важность своей работы.

Я работал над этой постановкой с большим увлечением – в качестве режиссера мне приходится выступать не впервые. В свое время я ставил в Париже дягилевские спектакли, а в Московском Художественном театре – Пушкина [8], Мольера [9] и Гольдони [10]. Повторяю, я люблю театр, к которому чувствую особенное тяготение.

Как идет у нас «Царевич Алексей»? Затрудняюсь ответить на этот вопрос, ибо до сих пор я видел пьесу только урывками, в горячке работы. Полное представление об этой постановке я сумею получить только на пятом спектакле, когда меня больше не будут мучить детали. Но одно я могу сейчас сказать: драма живет. «Царевич Алексей» произведет на все элементы публики потрясающее впечатление.

В постановке я постарался выявить основные идеи романа Мережковского, представляющего собой трагедию реального типа. Нашей задачей было ближе подойти к жизни. Я весьма удовлетворен работой моих товарищей-художников Шарбе [11] и Аллегри, которые создали ряд живописных полотен. Очень хороши работы бутафора Евсева [12].

Ставивший трагедию вместе с А. Н. Бенуа режиссер **А. Н. Лаврентьев** говорит:

– 20 лет я на сцене, но только впервые мне пришлось столкнуться с таким цельным, редким человеком как А. Н. Бенуа, обнаружившем необычайную глубину театрального анализа, знания актера и его особенной психологии.

При данной постановке нам пришлось столкнуться с вопросом: кто центральная фигура в трагедии: Алексей или Петр? Мне кажется, – и так мы подошли к пьесе, – что центр в Петре.

Весь артистический персонал чрезвычайно взволнован и заинтересован работой в этой трагедии.

Сособенно отрадным чувством отмечаю работу молодых сил, для которых наши «старики» явились истинными сценическими воспитателями и вождями. Хочется верить, что никакие кризисы, никакие трудности не уничтожат той крепкой спайки, того горения, которым дышит наша артистическая семья – труппа Большого Драматического театра.

<...>

Для «Царевича Алексея» композитором Б. В. Асафьевым сделано переложение хора с одной из старинных итальянских арий начала XVII века, а также нескольких народных песен той же эпохи.

Декорации последовательно изображают покои царицы Марфы, кабинет Петра, комнату в загородном дворце Петра в окрестностях Петербурга, крепость Сантельмо [13] в Италии, внутренность казематов в Петропавловской крепости.

<...>

Кузьмин М. «Царевич Алексей» //
Жизнь искусства. 1920. 27–30 марта. №410–412. С. 1–2

<...>

Спектакль был на славу. Впрочем, Большой Драматический театр успел приучить нас к тщательным постановкам. Но и здесь спектакль выделялся. Работа, любовь, добросовестность, внимательность со стороны актеров, художника и режиссера – видны были в каждой мелочи.

Героями вечера были, по-моему, Монахов и А. Бенуа.

По-моему Алексей – лучшая роль Монахова. Простой, задушевный тон, лиричность, местами вспышки, напоминавшие, какого отца он сын, незлобивое веселье, опять задушевность мечтаний, как он будет царствовать, и этот страх перед Петром (довольно грубо и однообразно подчеркнутый Мережковским) – все передано было с замечательным вкусом и талантливостью этим замечательным артистом. В сценах явно карикатурных (в 3-ей картине, когда Алексей прячется от курьера) не было никакого шаржа. Сравнения, конечно, ничего не доказывают, но мне вспомнился Орленев [14] в «Федоре Иоанновиче». Вспомнился потому, что Монахов нисколько *на него не похож*. Общее разве только сила производимого впечатления. Но у Монахова и следа нет некоторого

провинциализма и биения себя в грудь, что часто портило исполнение знаменитого русского неврастеника. Монахов придал человечность, значительность и жизнь фигуре царевича, задуманной автором немного в виде философического противоположения фигуре Петра.

Петр в трагедии Мережковского является почти исключительно тираном, пугалом, «котом», которого «мыши хоронят». Таким изобразил его и Музалевский. И грим, и нервный тик, и произношение на «о», как у семинаристов, все было своеобразно, но односторонне, внешне и мелковато. Может быть, это вина автора или режиссера, но Петр вышел неожиданным и не совсем приятно неожиданным. Напротив, в некоторый опытный трафарет впадал Софронов в обеих своих ролях (Докукина и Кикина) и Лежен (Ефросинья). Но, повторяю, все до мельчайших ролей исполнено тщательно и любовно.

Режиссерская часть отличалась обдуманностью и вкусом, но некоторая неподвижность и излишний натурализм опять мельчили ее. И скрипучие двери, и объятия Алексея и Ефросиньи (конец 5-й картины), и харканье Петра были как будто излишни. Во всяком случае, ничего не прибавляя, заставляли, давали право на довольно праздные, в сущности, вопросы: не тонка ли дубинка у Петра, вешали ли иконы под самый потолок, в каком этаже помещение царевича за границей, не слишком ли чисты, как с иголки, покои первой картины?

Декорации, вообще, превосходные. Некоторые же из них принадлежат к лучшим декоративным работам А. Бенуа. Кабинет Петра с видом на солнечный зимний Петербург и прелестный осенний пейзаж за окном загородного дворца не выходят из памяти. Помимо театральности, общего высокого художественного достоинства и верности эпохе (что же удивительного, что Александр Бенуа смог изобразить и поднять пьесу Петровской эпохи?) есть какое-то острое чувство природы, воздуха и именно петербургского воздуха, петровского солнца, ветреного, не очень уютного в этих пейзажах за окнами, это не позволяет забыть их и извлекает вздох неожиданной радости, когда поднимается занавес.

Вкус и такт художника вижу я и в том, что декорации даны просто, как декорации, без обрамлений, занавесей, порталов, без притязаний на торжественный трагический спектакль, потому что и без внешних указаний вчерашний вечер был значительным и очень торжественным по соединению любви, знания, талантов и серьезности в одном театральном устремлении.

**Гаев Вл. [15] «Царевич Алексей» в Большом театре //
Красная газ. Утр. вып. 1920. 27 марта. № 68. С. 2**

Выводить на сцене русских царей и духовенство еще недавно почиталось недопустимым кощунством, тщательно вымаранном цензорским карандашом.

Конечно, это не значит, что наш теперешний театр должен ринуться к исторической драме и пережевывать сумрачные события из жизни венценосцев.

Но изображение исчезнувшего и исчезающего быта, характеристика личностей, некогда правивших Россией, умело выведенная в сценической, увлекательной драме, – должны войти в постоянный репертуар наших театров.

В «Царевиче Алексее» как раз отражены эти трагически-курьезные события – отношение Петра к Алексею. Петр обрисован широкими мазками – это исполин, фанатически влюбленный в идею создания сильной монархии, «немец-барабанщик», с громадной энергией проводящий свои взгляды и сталкивающийся с сыном, слабым и хилым, безвольным, христиански-смирненным человеком, способным иногда на вспышки гнева, – и в нем-то Петр видит разрушителя и противника начатого им дела. Первые шесть картин трагедии превосходны: прекрасный выбор положений, тонкая характеристика, интересный язык.

Но в дальнейших двух актах Петр изображен истерично-сентиментальным религиозным ханжой, а Алексей превращается в смиренного мученика-христианина, в ущерб исторической правде, да и художественной также.

В исполнении Большого театра трагедия производит сильное впечатление, особенно благодаря совершенно исключительно талантливому воплощению роли Алексея Н. Монаховым.

Постановка художника Бенуа, очень стильная, но чересчур уж реальная (напр., движущиеся облака), все же грешит многим: трагедия вся «размазана», разбавлена водой, идет вообще слишком медленно.

У пубрики премьеры вызвала громадный успех.

**Пиотровский Адр., Гвоздев А. А.
Первые годы Большого Драматического театра //
Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.**

<...> наряду с постановкой пьесы Сем-Бенелли «Рванный плащ», не очень содержательной, но укрепившейся в репертуаре этих лет, гораздо более сложным и во всяком случае художественно более высоким

явлением была постановка «Царевича Алексея» Д. С. Мережковского. Блок (А. А. Блок. – Т. Д.), который в 1918 г. резко заявлял, что Мережковский ничем не отличается от «Петербургской газеты», в 1920 году был склонен признать «Царевича Алексея» «высокой трагедией». Но трагедией кого? Трагедией мудрой человеческой простоты и мягкости, разбиваемой в столкновении с жестокой жизненной машиной государственной власти. В обстановке развернутого военного коммунизма, в окружении «Дантона» и «Разрушителя Иерусалима» пьеса Мережковского могла звучать – и звучала – именно как еще один протест «гуманитарной» интеллигенции против «сокрушающей человеческую личность» суровой классовой практики пролетарской диктатуры.

Так современные спектакли в Большом Драматическом театре поистине дают ключ к тому, как понимали свои классические спектакли отдельные художественные руководители театра. В свете «Разрушителя Иерусалима», «Дантона», «Царевича Алексея» становятся более понятными и «Дон Карлос» и «Разбойники», становится более понятным тот весьма своеобразный оттенок мировоззрения группы художественной интеллигенции, которая, активно сотрудничая с пролетарской властью, в то же время внутренне протестовала против основных тенденций диктатуры пролетариата.

<...>

Комментарии

1. Князь Мышкин – имеется в виду главный герой романа Ф. М. Достоевского «Идиот».
2. Федор Иоаннович – имеется в виду главный герой спектакля по пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» 1898 года в Суворинском театре, в роли царя Федора выступил П. В. Орленев.
3. Итин Александр О. – актер БДТ в 1920, 1926–1930 годах.
4. Ге Николай Николаевич (15(27).02.1831, Воронеж – 1(13).06.1894, хутор Ивановский, Борзнянский уезд, Черниговская губерния – живописец, рисовальщик, скульптор. Известен портретами, историческими полотнами и работами на религиозные темы. Участник «Товарищества передвижных художественных выставок», для первой из них написал картину «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871).
5. Имеется в виду картина «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», которая была написана Н. Н. Ге в 1871 г. для Первой Передвижной выставки «передвижников» («Товарищества передвижных художественных выставок»). Находится в собрании Государственной Третьяковской галереи, одно из повторений – в Государственном Русском музее.

6. Это ошибка, премьера состоялась 25 марта 1920 года.
7. Грановская Б. М. – актриса БДТ, исполнительница роли Екатерина в спектакле «Царевич Алексей» (1920).
8. Премьера «Пушкинского спектакля» в Московском Художественном театре состоялась 26 марта 1915 года, в спектакль вошли маленькие трагедии «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и «Сальери». При этом «Пир во время чумы» и «Моцарт и «Сальери» были поставлены Бенуа совместно с К. С. Станиславским, а «Каменный гость» – совместно с В. И. Немировичем-Данченко.
9. Премьера «Мольеровского спектакля» в Московском Художественном театре состоялась 27 марта 1913 года, в спектакль вошли постановки «Брак поневоле» и «Мнимый больной».
10. Премьера спектакля «Хозяйка гостиницы» по пьесе К. Гольдони «Трактирщица» в Московском Художественном театре состоялась 3 февраля 1914 года.
11. Шарбе Николай Баканович (1877 – после 1920), театральный декоратор-исполнитель, художник-декоратор БДТ.
12. Евсеев Сергей Александрович (1882–1959), скульптор-декоратор.
13. Крепость Сантельмо – имеется в виду замок Сант-Эльмо близ Неаполя, в этой крепости в 1717 году скрывался сбежавший от царя Петра за границу царевич Алексей.
14. Орленев Павел Николаевич (наст. фам. Орлов; 22.02(6.03).1869, Москва – 31.08.1932, Москва) – актер. В 1895–1900 гг. работал в Театре Литературно-художественного общества (Суворинском театре), где в 1898 г. сыграл роль царя Федора в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».
15. Гаев Вл. – журналист, критик.



Король Лир

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «КОРОЛЬ ЛИР»

Премьера шекспировской трагедии на сцене БДТ состоялась 21 сентября 1920 г., режиссер А. Н. Лаврентьев, художник М. В. Добужинский, композитор Ю. А. Шапорин. Постановка выдержала 18 представлений.

Выход в свет спектакля сопровождалось значительным количеством публикаций, посвященных, преимущественно, самой шекспировской трагедии и различным аспектам ее толкования, что специально оговаривалось в редакционных статьях (см., напр.: {12}).

Блок в статье «Жестокое предостережение» (см.: {15}) называл шекспировскую историю о короле Лире самой страшной из всех трагедий английского драматурга. Автор публикации, вне всякого сомнения, соотносил катастрофические события шекспировского «Короля Лира» с разворачивающейся на его глазах современностью, и напрашивающиеся сами собой параллели не оставляли места для каких бы то ни было иллюзий. Блок отмечал, что речь у Шекспира идет об особой эпохе, когда по ходу событий порок наказан, но и добродетель не торжествует. Ибо пришла она слишком поздно, «<...> она поспела <...> лишь на похороны всего того, что было светлого, доброго и прекрасного в жизни. Так добродетель, торжествующая в лице печального черного рыцаря Эдгарда и Альбанского герцога, поспевает лишь на похороны короля Лира и Корделии. Все, что было светлого, – умерло; жизнь приходится начинать сначала» {15}. Иными словами, речь у Блока идет не просто о трагедии, а о цивилизационной катастрофе, сопоставимой с падением Рима и гибелью Константинополя.

С. Э. Радлов в статье «Критерий оценок» (см.: {16}) обращает внимание на сценичность «Короля Лира» и, как ни покажется это странным

на первый взгляд, на занимательность для зрителя шекспировской трагедии. Будучи выходцем из мейерхольдовской Студии на Бородинской [1] и следуя идеям руководителя Студии, которые были изложены, например, в статье «Балаган» [2] (см.: {5}), Радлов пишет, что в отличие от драм, предназначенных для чтения, в «Лире» обнаруживается собственно театральное произведение, существующее только на сцене в момент актерской игры и восприятия этой игры зрителем. Важнейшими средствами, обеспечивающими сценичность шекспировской трагедии и занимательность ее для публики, являются многолинейность сюжета и, прежде всего, – сопоставление историй двух отцов, Лира и Глостера; ритм сменяющихся картин; *гротеск* как метод построения действия.

В. Б. Шкловский в статье «По поводу короля Лира» (см.: {17}) анализирует шекспировскую трагедию с точки зрения собственной литературной теории, нашедшей отражение в основополагающих статьях формальной школы литературоведения «Искусство как прием» [3] (см.: {9}) и «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» [4] (см.: {10}), а также с позднейшими исследованиями проблем сюжета (см.: {11}). Шкловский категорически против восприятия «Короля Лира» как произведения реалистического, такому толкованию противится вся художественная ткань трагедии, достаточно принять во внимание многочисленные сцены неузнавания, используемые Шекспиром. Невозможным представляется Шкловскому и трактовка «Короля Лира» с позиций психологического анализа, представление шекспировских героев как *типов*. Как справедливо заметил автор статьи «По поводу короля Лира», начальная сцена трагедии, где Лир передает власть своим дочерям, как никакая в творчестве Шекспира свидетельствует о том, как далек был драматург от задачи достоверно мотивировать поступки своих героев. Отказ Шкловского рассматривать персонажи «Короля Лира» в качестве типов располагалось в духе театральных исканий 1900-х – 1920-х годов; так, например, В. Э. Мейерхольд в статье «Русские драматурги» [5] предлагал, подразумевая работу над сценическим воплощением произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя перейти от Театра характеров к Театру действия и театр Гротеска (см.: {4; 183–184}), а в статье «К истории и технике театра» [6] призывал перейти от Театра Типов к Театру Синтезов [7] (см.: {3; 112}). В русле тех же театральных экспериментов можно рассматривать и предложение Шкловского играть Лира *эксцентриком*, достаточно привести несколько примеров: «Женитьба» (1922) [8] Г. М. Козинцева [9] и Л. Трауберга [10] и другие сценические опыты ФЭКСов [11]; «Великодушный рогоносец» (1922) [12] В. Э. Мейерхольда и «Смерть Тарелкина» (1922)

[13] В. Э. Мейерхольда и С. М. Эйзенштейна [14]; «Мудрец» (1923) [15] С. М. Эйзенштейна; и др. Среди мейерхольдовских неосуществленных постановочных планов осталось и намерение середины 1920-х годов перенести на сцену шекспировский «Гамлет» с И. В. Ильинским [16] в главной роли, что предполагало эксцентрическое решение сценического образа Гамлета.

А. Э. Беленсон [17] в статье «На генеральной репетиции Шекспира» (см.: {18}) подчеркивает театральную природу «Короля Лира», шекспировская трагедия построена на условности и театральности. Наиболее ярким проявлением последней Беленсон считает специфику персонажей «Лира», которых он делит на злодеев и шутов. В шекспировской трагедии действие принадлежит злодеям, героям же добродетельным рано или поздно уготована участь стать шутами. Не миновала эта доля и центрального героя трагедии. Автор статьи «На генеральной репетиции Шекспира» пишет, что режиссер спектакля А. Н. Лаврентьев ввел шута в первую же сцену «Короля Лира» и сделал это совершенно напрасно, поскольку роль шута в начале трагедии с успехом исполняет сам Лир, ибо он пока еще облачен ничем не ограниченной властью: «Лир – вот по праву первый шут трагедии и оттого в начале ее – единственный. Корона дает необъятный простор его замыслу – позабавить себя и всех прочих. Страдания Лира – страдания царственного шута. И, если кому угодно настаивать на слове “трагедия”, то “Король Лир”, по-моему, есть любопытнейшая *трагедия шута* (курсив мой. – А. Р.)» [18]. Прозрение Лиром в себе самом шутовской природы составляют сильнейшие фрагменты трагедии.

М. А. Кузмин в статье «Трагедия справедливости» (см.: {19}) видит корни бедствий Лира в его гордыне, ибо король, отказавшись от власти в пользу дочерей и совершив тем самым, по его мнению, благородный и щедрый поступок, требует для себя справедливости сразу и непосредственно – для начала, в виде признаний дочерей в любви. По злой иронии судьбы, справедливость настигает его – и справедливость эта, против ожидания Лира, *многолика*. «В сущности, на что же ему жаловаться? – задается вопросом Кузмин. – Дочери его эгоистичны и жестоки, но рассуждают они справедливо, их поступки рассудительны. Ему достаточно двадцати пяти рыцарей, его свита буйствует, лучший его приближенный Кент сшибает с ног и бьет слугу только потому, что у того подлое лицо, шут в глаза смеется королевам. <...> Эдмунд – низкий и подлый человек, но ищет он справедливого признания своих прав. Его рассуждения безукоризненно логичны. Глостер, конечно, изменник по отношению к своим новым королям. С ним поступают неслыханно

жестоко, но нравы и обычаи в те отдаленные времена – вообще суровы. Даже природа – против короля Лира, но обращаться с жалобами к северным небесам – смешно. Может быть, в благословенной Италии можно мечтать о благодетельной справедливости природы, – здесь же – пустыня, дождь, снег, ветер, град, холод, туман, – вот ее ответ детским мечтаниям» {19}. Король, по мнению автора статьи «Трагедия справедливости», – это: «Дуб, сам себя опаляющий молнией» {19}, он жертва собственной роковой ошибки.

Впрочем, все приведенные выше теоретические рассуждения и толкования шекспировского «Короля Лира» имели мало общего с реальной постановочной работой БДТ над трагедией, которая традиционно должна была предстать в виде пышного сценического зрелища.

А. А. Кириллов отметил: «Исполнение Ю. М. Юрьевым главной роли в “Короле Лире”, как, впрочем, и весь спектакль БДТ <...>, выпущенный в сентябре 1920-го года, многими критиками признавались неудачными. Трагедия Шекспира упорно сопротивлялась переводу ее в регистр зрелища. В то же время постановочный метод театра остался прежним» {2; 19}. Один из критиков так отзывался о художественном оформлении постановки: «Было много красок, много сменявших друг друга завес, кулис и задников» {21}.

Исследователь творчества Юрьева предлагал по достоинству оценить тот факт, что «<...> актер предпринял самоотверженную попытку выйти за рамки своих прежних исполнительных возможностей. Так он постарался воплотить *возрастную характерность* роли, *психологически мотивировать* поведение Лира (курсив мой. – А. Р.)» {2; 19}. Действительно, рецензент «Известий Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов» об игре Юрьева в роли Лира написал следующее: «Исполнение было отмечено печатью стремления оправдать театральное неправдоподобие трагедии, дать ей надежные психологические обоснования» {21}. Е. М. Кузнецов в статье «Центр тяжести» приводил очень подробное описание начальной сцены трагедии, где давалось подробное и детальное описание мотивировок поведения Лира-Юрьева, пояснения ожиданий старого короля от церемонии отречения от власти в пользу дочерей и о реакциях на реакции предвиденные им и не предвиденные поступки Гонерильи, Реганы и Корделии (см.: {22; 2}). Стоит обратить внимание, что филигранно воспроизводимый артистом в данной роли *психологизм* создавался *апсихологическими средствами*, поскольку Ю. М. Юрьев являлся одним из наиболее ярких представителей французской актерской школы и в качестве способа

исполнительского существования опирался на искусство имитации. Л. Л. Аронсон свидетельствовал: «Юрьев дал в этом действии *тип величественного, но добродушного старика* (курсив мой. – А.Р.)» {20}. Но подобная манера воспроизведения сценического образа короля Лира, по мнению А. А. Кириллова, противоречила жанру трагедии (см.: {2; 20–21}). И потом – имитация имитации рознь, одно дело привычно воспроизводить возвышенные страсти романтического героя, как, например, в роли маркиз Позы в «Дон Карлосе», и совсем другое – воспользоваться *техникой характерности* при изображении *типа старика*, совершенно не присущей исполнительской манере Юрьева. Слабость артиста в данном компоненте исполнительского искусства признал Е. М. Кузнецов, который о Юрьеве-Лире написал следующее: «<...> старческую походку он имитирует плохо» (см.: {22; 2}). Другой обозреватель отмечал в связи исполнением роли Лира, что Юрьев, «<...> великолепный в своей библейской внешности, смельчил трагический образ героя бытовым стариковским говорком и семенящей походкой. Блестяще задуманное появление перед ослепленным Глостером безумного короля было сорвано излишним подчеркиванием “домашних” черт старика. Места исключительной театральной напряженности редко подымались над уровнем жизненно мотивированных, но художественно не оправданных приемов изображения старого ворчуна и самодура» {21}.

О внешнем облике спектакля Г. М. Мичурин написал так: «Романтичные, как бы через дымку веков, смотрели на нас замшелые замки, подземелья и суровые пейзажи старой Британии, рожденные Добужинским и написанные Аллегри. Это была последняя работа великого декоратора исполнителя» {6; 104}.

Критик о спектакле сделал такой общий вывод: «<...> не стройное действие в целом получилось, но беспорядочное нагромождение речей, происшествий и театральных эффектов» {21}. Г. М. Мичурин в воспоминаниях отметил, что одной из причин неудовлетворенности «Королем Лиром» стал очевидный разнобой актерских манер исполнения ролей, что разрушало ансамбль, особенно это было заметно по игре Ю. М. Юрьева (см.: {6; 106}).

Роли и исполнители

Лир, король Британии – Ю. М. Юрьев; король французский – О. Л. Коханский; герцог Корнуэльский – Н. Морозов [18]; герцог Альбанский – С. Л. Кузнецов; граф Кент – Г. В. Музалевский; граф Глостер – Д. М. Голубинский; Эдгар, сын Глостера – В. В. Максимов;

Шут – В. Я. Софронов; Гонерилья – С. В. Иридина; Регана – К. А. Алеева; Корделия – Е. М. Вольф-Израэль; Эдмунд, незаконнорожденный сын Глостера – В. И. Освецимский [19], Г. М. Мичурин; Освальд, дворецкий Гонерильи – А. М. Шадурский.

Литература

1. БДТ 1939.
2. Кириллов А. А. Ю. М. Юрьев в БДТ // БДТ. Вехи истории. С. 5–23.
3. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд 1. С. 103–142.
4. Мейерхольд В. Э. Русские драматурги // Мейерхольд 1. С. 183–184.
5. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд 1. С. 207–229.
6. Мичурин.
7. Радлов. БДТ в 1920-е.
8. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.
9. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 9–25.
10. Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 26–62.
11. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Сов. писатель, 1981. 351 с.

Источники

12. К открытию зимнего сезона [В Большом Драматическом театре – «Король Лир»] // Жизнь в искусстве. 1920. №546. 2 сент. С. 1.
13. Носков Н. (Носков Н. Д.) «Король Лир». Историческая справка. (К постановке в Большом Драматическом театре) // Жизнь в искусстве. 1920. №560–561. 18–19 сент. С. 1.
14. «Король Лир». Открытие сезона 1920–21 гг. Большого Драматического театра. От редакции // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1.
15. Блок Александр. Жестокое предостережение // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1.
16. Радлов Сергей. (Радлов С. Э.). Критерий оценок // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1.
17. Шкловский Виктор. (Шкловский В. Б.). [20] По поводу короля Лира // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 2.
18. Беленсон Александр. (Беленсон А. Э.). На генеральной репетиции Шекспира // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 2.
19. Кузмин М. Трагедия справедливости // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 2.

20. Л. А. (Аронсон Л. Л.). Открытие Большого Драматического театра [Шекспир. «Король Лир»] // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. №211. 22 сент. С. 2.
21. Джек. «Король Лир» // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. №212. 23 сент. С. 1.
22. Кузнецов Евгений (Кузнецов Е. М.). [21] Центр тяжести. (О «Короле Лире» в Большом Драматическом театре) // Жизнь искусства. 1920. №566–567. 25–26 сент. С. 1–2.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

К открытию зимнего сезона [В Большом Драматическом театре – «Король Лир»] // Жизнь в искусстве. 1920. №546. 2 сент. С. 1–2

В Большом Драматическом театре ежедневно репетируется «Король Лир», который пойдет для открытия сезона. В данное время происходят сценические репетиции первых трех актов трагедии. «Король Лир» идет в Большом театре в переводе Дружинина [22] под редакцией Ф. Зелинского [23] (в этом переводе «Король Лир» издан ТЕО [24]); изменения переводного текста сделаны Е. И. Замятиным [25].

Роли распределены следующим образом: Король Лир – Ю. М. Юрьев, король французский – О. Л. Коханский (артист, впервые выступающий на сцене Большого театра, ученик Ю. Юрьева), герцог Корнвальский [26] – Н. Морозов (впервые выступающий на сцене Большого театра, б. артист Студии Художественного театра), Герцог Альбанский – Кузнецов, граф Кент – Г. В. Музалевский, граф Глостер – Д. М. Голубинский, Эдгар, сын Глостера – В. В. Максимов, Эдмунд – В. И. Освецимский и Г. М. Мичурин (в очередь), шут короля – В. Я. Софронов, Освальд – А. Шадурский, дочери короля Лира: Гонерилья – С. В. Иридина, Регана – К. А. Аленева и Корделия – Е. М. Вольф-Израэль.

Ю. М. Юрьев исполняет роль Лира по тексту, переведенному Дружининым, с некоторыми исправлениями по тексту, переведенному С. А. Юрьевым [27].

Декорации и костюмы выполнены по эскизам М. В. Добужинского; по своему стилю декорации и костюмы приближаются к эпохе XI века.

Трагедия идет с порталом. Музыка к первому, четвертому и пятому (похоронный марш) актам трагедии написана композитором Ю. А. Шапопиным. Постановка трагедии А. Н. Лаврентьева.

**Носков Н. (Носков Н. Д.) «Король Лир». Историческая справка.
(К постановке в Большом Драматическом театре) //
Жизнь в искусстве. 1920. №560–561. 18–19 сент. С. 1**

«Король Лир» был одной из первых трагедий Шекспира, увидевших русскую сцену. Через двести лет после первого исполнения трагедии на сцене Лондонского театра «Глобус» (1606 г.) она появляется перед петербургской публикой в 1807 г.

Правда, столичные театралы еще раньше увидели трагедию в Каменном театре [28], где 1785 г. немецкие актеры давали «König Lear'a» в переводе Шредера [29]. Но эта постановка не оказала никакого влияния на русскую сцену, и она прошла совсем незамеченной. Более того: первый русский переводчик обратил внимание на трагедию лишь спустя двадцать с лишним лет; но и он предпочел дать русской сцене не перевод с оригинала, а вольную собственную переделку.

Недовольный ходовыми в то время переделками трагедий Шекспира француза Дюси [30], по-своему сценически «обработавшего» Шекспира, Н. Гнедич [31] был в то же время недоволен концепцией Шекспира. Гнедич прибегнул к «изобретению», подправив по-своему характер Лира, вычеркнув не понравившееся ему сумасшествие короля и переделав всю завязку пьесы. В таком виде и предстал впервые на русской сцене «Леар – трагедия в 5 действиях по Шекспиру». «Леар» Гнедича имел огромный успех, который, как мне кажется, должен объясняться главным образом блестящим составом исполнителей (Леар – Шутерин [32], Регана – Каратыгина [33], Корделия – Семенова [34], Эдгард – Яковлев [35]).

Проходит двадцать лет, прежде чем П. С. Мочалов [36] в Москве и П. А. Каратыгин [37] в Петербурге делают ведомой трагедию Шекспира для русской публики, заставляя силой творческого гения и таланта осознать всю мощь и красоту творения поэта; она и вызывала на новую работу русских переводчиков. И, действительно, вслед за «Гамлетом», переведенным Н. Полевым [38], за «Отелло», переведенном И. Панаевым [39], появляется и «Король Лир» в переводе П. А. Каратыгина [40]. Но все эти переводы, сделанные с оригинала, можно назвать лишь вольными переложениями, отдаленно лишь напоминающими подлинник; тем не менее, при всем их несовершенстве, творческая игра главных участников спектакля сразу отвела Шекспиру место на русской сцене.

Каратыгин (В. А. Каратыгин. – А. Р.) [41] с 1837 г. считает роль Лиры одной из своих коронных ролей, выступая с ней и на петербургской сцене, и на гастролях в Москве. Мочалов, его тогдашний соперник, также выходит в роли Лиры, выдавая новые для себя черты: обдуманность, соображение, изучение, искусство. Соревнование между двумя трагиками закончилось в пользу Мочалова: «роль Лиры» стала одной из любимейших его ролей, а сама трагедия одной из самых репертуарных. Крайне любопытна отметка о позднейшем выступлении в роли Лиры Прова М. Садовского [42], воскресившего трагедию, снятую с репертуара; но после двух представлений трагедия и Лир-Садовский сошли с московской сцены.

К концу пятидесятых годов вся устарелость и условная вольность каратыгинского перевода «Лиры» уже ясно замечалась театрами. Возобновление трагедии в таком переводе сознавалось уже невозможным. И, действительно, в 1858 году появляется первый (не считая перевода Н. Кетчера [43] в прозе), сделанный с оригинала, стихотворный перевод трагедии А. В. Дружинина. В этом, дружининском переводе, заново проредактированном сперва проф. Ф. Ф. Зелинским, а затем Е. И. Замятиным, и ставится теперь «Король Лир» на сцене Большого Драматического театра.

<...>

**«Король Лир». Открытие сезона 1920–21 гг. Большого
Драматического театра. От редакции //
Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1**

Редакция «Жизни искусства» обратилась к авторам помещенных статей с предложением высказаться по поводу «Короля Лиры», предоставляя свободу выбора темы, не считая возможность указывать желательность какого-либо определенного плана или подхода и меньше всего заботясь о том, чтобы помещаемые статьи были связаны руководящим единством мысли.

Последнего невозможно было достичь уже по одному тому, что ни одна трагедия мировой драматургии не встретила столь разнородного отношения и толкования, как «Король Лир»: стоит вспомнить и сопоставить критику трагедии Льва Толстого [44] и Брандеса [45] или Мориса Метерлинка [46] и Кросби [47], критику совершенно противоположную одна другой; или сценическое толкование Эрнесто Росси [48], диаметрально противоположное сценического толкования немецкого трагика Людвиг Барнай [49].

Если представители одной и той же группировки в искусстве расходились в толковании «Короля Лиры» – единство мысли, естественно,

не могло входить в расчет при сознательном обращении к представителям идеологически различных кругов деятелей искусств.

Блок Александр. Жестокое предостережение //
Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1

Вероятно, в жизни автора трагедии «Король Лир», в жизни елизаветинской Англии, а может быть и в жизни всего мира в начале XVII века была какая-то мрачная полоса. Она заставила поэта вспомнить об отдаленном веке, о времени темном и неосвещенном лучами надежды, не согретом ни сладкими слезами, ни молодым смехом. Слезы трагедии «Король Лир» – горькие слезы, а смех ее старый, не молодой смех. Сердца действующих лиц трагедии – жестокие, ожесточенные сердца. Здесь все темно и мрачно, для нас, говоря словами Кента:

Не может быть

Здесь радости: все горько и печально.

Гений воссоздавал эту печаль и эту горечь, и вспомнил это так, как ему лишь доступно: ни в одном слове не нарушен горький и печальный замысел.

Самые страшные трагедии Шекспира кажутся детскими рядом с этой: мрачные страсти Отелло и Макбета стремительны и певучи, Гамлет оваян туманами печальной юности, эти туманы иногда розовеют под лучами утренней зари; ничего подобного нет в «Короле Лире»: здесь все жестко, горько и сухо.

Большой Драматический театр, решивший поставить трагедию на своей сцене, не хочет, если б и мог, скрывать страшной правды, открывшейся Шекспиру. Театр не будет «раздирать страсти в клочки», ставит зрителя над бездной ужасов и горя, – эта бездна без нашей помощи говорит о себе сама; но мы обязаны также не затушевывать основного замысла трагедии, понимая, что ряд ужасных сцен создан Шекспиром не для театральных эффектов, а во имя высшей правды.

Четыре поколения проходят перед нами в трагедии Шекспира. Среди каждого из поколений есть мрачные преступники, но есть и светлые, и сильные духом люди. Тем не менее, никому из них не приходится выйти неповрежденными из ужаса эпохи. Трагедия кончается гибелью большинства и как бы усталостью меньшинства, которое еще уцелело от духовной чумы и стоит на пороге иной эпохи, предлагая «смириться перед тяжкою годиною», благо, година эта миновала.

Шекспир, этот исполненный творческой воли гений, которого нельзя заподозрить в смирении от безволия, – как бы указывает нам, что не все в мире зависит от нашей воли, что есть времена, которые

наносят неизлечимые раны человечеству, что людям последующих эпох остается одно – постараться забыть, поставить крест над этой черной дырой прошлого.

Есть времена и есть характеры, более порочные, чем те, которые представлены в трагедии Шекспира, но нет времен безвыходнее. Порок ведь обычно торжествует столько времени, сколько ему положено; но возмездие приходит, порок перестает торжествовать и терпит заслуженную кару.

В «Короле Лире» Шекспир как бы раздергивает занавес шире, чем позволено, обнажая перед зрителем уродства боковых кулис, грозно предостерегая людей от розовых надежд, издеваясь над телячьими восторгами оптимистов.

Есть, говорит он, другие времена: да, порок наказан, он терпит заслуженное возмездие; но среди пороков бывают такие, которые не развиваются стремительно, а медленно подтачивают самые корни жизни, медленно иссушают эту жизнь; кара на такие пороки приходит иногда слишком поздно.

И вот наступает «тяжкая година», когда уже и порок не торжествует, ибо он потерпел заслуженное наказание; но не торжествует и добродетель; ибо она тоже пришла слишком поздно; она поспела как бы лишь на похороны всего того, что было светлого, доброго и прекрасного в жизни.

Так добродетель, торжествующая в лице печального черного рыцаря Эдгарда и Альбанского герцога, попевает лишь на похороны короля Лира и Корделии. Все, что было светлого, – умерло; жизнь приходится начинать сначала.

Радлов Сергей. (Радлов С. Э.). Критерий оценок // Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 1

Мы оцениваем искусство тысячью разных способов. И как бы ни казались научны и убедительны эти методы, достаточно возникнуть новому течению, декадентам, футуристам, импрессионистам и кто бы то ни был, чтобы все прежние мерки разлетелись в прах; и снова стали испытанные критики недоуменно вопрошать друг друга: хорошо это – или плохо, издевательство – или серьезная работа.

В сложнейшем искусстве драматурга мы, как это ни странно, имеем более твердые критерии для оценок, чем в других областях.

Это – публика.

Значит ли, что все, что нравится ей – хорошо?

Конечно, нет. Но вот что важно.

Художник может написать гениальную картину, замуровать ее в стену и через пятьсот лет удивленные потомки станут рассыпаться в восторге перед ней.

Поэт напишет поэму, закупорит ее в бутылку и через годы она будет поднята на ином материке и найдет «друга в поколении» и «читателя в потомках» (Баратынский).

Но театр существует только в момент его восприятия его зрителем.

Драма, если она для театрального цветения, а не Lesedrama (драма для чтения) – (недоразумение XIX века и всех упадочных эпох, как, например, Александринской) живет как однодневка только на сцене, живет в движении и в голосе актеров.

Этот критерий оценок – умение управлять вниманием зрителя. Драматург – вроде укротителя зверей: минуты скуки и «звериная зевота» проглатывают плоды его дум в своей равнодушной утробе.

Перебой ритма, контраст – важнейший прием укрощения, вернейший бич в руках отважного усмирителя.

В средние века возникшее смешение возвышенного и смешного – *sublime et grotesque* по Виктору Гюго, сочетание трагических монологов с выходками шута – излюбленный секрет Шекспировой магии.

Почему надо было «одним духом» рассказать о Лире и Глостере – две трогательных истории о детях коварных и благородных?

Потому что в «Короле Лире» Шекспир пользуется сложнейшим контрастом – «контрастом по сходству» и прерывает повесть об одном отце, чтобы перейти к другому.

Для занимательности?

Если хотите, да.

И в этом нет ничего зазорного. Толстой постоянно пользуется этим приемом в «Войне и Мире» и «Анне Карениной». «Продолжение в следующем номере» – художественный метод, как и всякий другой.

Занимать, нравиться – этого требует и Гораций как исходной точки в своих поучениях о поэтическом искусстве.

Лир ссорится с Корделией – и смотрите, как необоснованно.

Зато какими вескими по контрасту кажутся причины Глостерова гнева на Эдгарда. И вот Шекспир как мячиком перебрасывает внимание зрителя, то разделяя интересы обеих групп, то соединяя их в единой патетической сцене бури.

Еще: двойная интрига, которой и пользуется Шекспир в трагедии – это способ бороться с реальностью времени, ускоряя его бег (вместо наших антрактов, разрывающих единство представлений и дающих зрителям разбежаться из-под строгого взгляда мага-укротителя), совершенно как хор античной трагедии покрывает любое количество времени.

Действ. II, сцена 2: Кент засыпает в колодках, приветствуя луну, «Юдоли нашей светоч». Закрывается маленький занавес и «в пустую степь» вступает Эдгард, говорящий несколько слов о своем бегстве и притворстве (его безумие – тоже необходимый «контраст по сходству» с сумасшествием Лира!). Уходит Эдгард, раздергивается занавеска, все еще спит Кент, но уже утро, ночь прошла и со свежим вниманием обращаются к Лиру глаза зрителя, отдохнувшего на контрасте другого цвета, другого лица, другой интриги.

**Шкловский Виктор. По поводу короля Лира //
Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 2**

<...>

Содержанием «Короля Лира», на мой взгляд, ... является не трагедия отца, а ряд положений, ряд острот, ряд приемов, организованных так, что они создают своими взаимоотношениями новые стилистические приемы.

Говоря просто – «Король Лир» – явление стиля.

Также как неправильно пасти коров по нарисованной траве, неправильно и подходить к художественному произведению с социологической или психологической меркой.

Люди, работающие над произведениями с такими мерками, всегда находят в них, что является не существенным, не основным, – всегда находят в них *тип*.

В «Короле Лире» они также видят – *тип*.

Тип – одно из изобретений не научной поэтики. В искусстве художник всегда идет от приема, обусловленного материалом.

В театре Шекспира этим материалом был, кроме сценической интриги, еще и каламбур – словесные игры. Шекспиру не важно правдоподобие типа, ему не важно, почему Лир сейчас говорит то, а потом другое, почему врываются в его речь грубые шутки. Для Шекспира «Король Лир» – актер, как актер и шут. Но шут введен в пьесу именно как шут, хотя и как шут «Короля Лира», что не всегда видно в однотипных пьесах, «Король же Лир» введен в произведение более частной персональной мотивировкой.

Но пьесы Шекспира находятся в том периоде развития приемов творчества (я, конечно, не предполагаю, что приемы заменяют друг друга, улучшаются), когда мотивировка была еще совершенно формальна.

Вот почему так плохо мотивирована вся завязка пьесы, да и весь ее ход, в частности все эти бесчисленные неузнавания.

Речи «Короля Лира» также слабо связаны с ним, как речи Дон Кихота об испанской литературе слабо связаны с Алонсо Добрым [50], который в свободное время делал клетки и зубочистки.

Критики, думающие, что можно рассуждать о поведении героев художественного произведения не на основе законов искусства, а на основании законов психологии, конечно, интересуются вопросом о характере безумия «Короля Лира» и даже ищут к нему медицинский термин на латинском названии.

Интересно узнать, чем болен Шахматный Конь: ведь он всегда ходит боком.

Как нужно играть «Короля Лира»?

Играть нужно не тип; тип – это нитки, сшивающие произведение, тип – это или панорамщик, показывающий один вид за другим, или же мотивировка эффектов.

Играть нужно пьесу, выявлять нужно материал ее, а не находить такую физиономию, которая объяснила бы его смену.

Короля Лира надо играть как каламбуриста и эксцентрика.

Дочери его также условны, как карточные дамы; Корделия – козырь.

Нужно быть слепым, чтобы не чувствовать в пьесе условности сказки и умной руки знатока театра.

**Беленсон Александр (Беленсон А. Э.).
На генеральной репетиции Шекспира //
Жизнь искусства. 1920. №562–563. 21–22 сент. С. 2**

<...>

В воскресенье я смотрел Лира на закрытой генеральной репетиции в Большом Драматическом театре.

И я понял, что так, из репетиции, как-то легче понять его, нежели по слаженному спектаклю.

Лир страшен и величественен в гневе.

Оскорбленный Гонерильей, он проклиняет ее, но посреди страстной речи, обрывая, неожиданно бросает Юрьев в суфлерскую будку: «да не давайте же, пожалуйста»!

И это мне ничуть не испортило ни «настроения», ни удовольствия, – наоборот.

Может быть весь шекспировский «Король Лир» сам по себе есть лишь грандиозная черновая репетиция?!

Недаром же Шекспир был талантливым актером и режиссером.

С этой точки зрения судя, правильно подошел А. Н. Лаврентьев к сцене с Кентом, когда его сажают в колодки.

Не столько сажают его, сколько сам он усаживается при помощи двух добродушных малых, и, наконец, усевшись в колодки, полулежит, облокотясь на скамейку, как бы в вольтеровских креслах...

Работа Шекспира в «Короле Лире» – не над образами героев, а над актерами, попадающими в трагическое положение и безумствующими под суффлера.

В этом у любителя театральной анатомии ценность и значительность трагедии.

Добродетельная Корделия трогательна, но не она действует: действуют в «Короле Лире» злодеи и шуты.

Кто не злодей, тот шут, особенно, если он не только не злодей, но и благородный человек.

Например, Кент таков у Шекспира в предпоследней сцене первого действия.

Тут переодетый и неузнанный Кент так рекомендует себя Лиру: я – человек, беден, как сам король, и рыбы не ем никогда.

Граф Кент стал шутом, и переводчики «Короля Лира» напрасно, «смягчая» текст, поднесли его Большому Драматическому театру без рыбы этой: в устах шута рыба нередко – та же соль!

Лаврентьев вводит шута в самое начало трагедии, но у Шекспира его нет; шут у него появляется лишь позднее, когда безумная шутка завязана уже Лиром.

Лир – вот по праву первый шут трагедии и оттого в начале ее – единственный.

Корона дает необъятный простор его замыслу – позабавить себя и всех прочих.

Страдания Лира – страдания царственного шута. И, если кому угодно настаивать на слове «трагедия», то «Король Лир», по-моему, есть любопытнейшая трагедия шута.

Кузмин М. Трагедия справедливости //

Жизнь искусства. 1920.

№562–563. 21–22 сент. С. 2

Не дочерняя неблагодарность, не предательство и не подлость окружавших, не печальная судьба, заставившая его скитаться в пустыне с изгнанниками, юродивыми и нищими, не северная непогода, обрушившаяся на седую его голову – делает из Лира трагическую, высокую и патетическую фигуру.

Его трагедия – трагедия разделившейся, расколовшейся внутри сильной личности, трагедия пошатнувшегося духа, мощного дуба, что сам себя опалил молнией.

Раздвоившаяся воля, как у вагнеровского Вотана [51], самовольная замена одного понятия другим, перенесение своей душевной силы, своих исканий совершенно в другую, не соответствующую им плоскость, жестоко не оправдавшиеся ожидания земной справедливости, ребячливая и возвышенная спутанность требований и понятий, происшедшая от первоначальной ошибки – вот трагизм короля Лира.

Сильная и цельная личность, богатая индивидуальным великодушием, захотела формальной справедливости со всеми ее мельчайшими принадлежностями, вплоть до награды за высокий порыв, вплоть до внешней благодарности, до идолопоклоннического уважения к красноречивому выражению чувств. И сразу махнула к мельчайшему, к ничтожнейшему, к наиболее формальному, наиболее внешнему, – к требованию приветственной речи от дочерей.

Не царство свое делит Лир, а самовольно рассекает свой дух, свою личность.

Из тьмы он вызывает справедливость, – увы, он ее получит, узнает жестокий ее лик.

Как бы ни смотреть на поступок Лира, – или как на призрак близящегося безумия, или как на милое, домашнее доказательство семейной любви, или как на великодушный порыв, — это личный его поступок, добровольный, ничем внешним не вызванный, ничего общего с ходячим понятием о справедливости не имеющий. Лир же захотел перевести его в другую плоскость, ожидает от него автоматической награды и последствий совершенно не непреложных. Притом он вызывает не настоящую справедливость, а какую-то механическую, обезьянью. Это несоответствие ожидания и результатов, добровольная «обезьянья механизация» возвышенной мысли – самое страшное в этой северной, дождливой сказке.

С какою жестокостью бьет по голове несчастного старика вызванная им справедливость.

В сущности, на что же ему жаловаться? Дочери его эгоистичны и жестоки, но рассуждают они справедливо, их поступки рассудительны. Ему достаточно двадцати пяти рыцарей, его свита буйствует, лучший его приближенный Кент сшибает с ног и бьет слугу только потому, что у того подлое лицо, шут в глаза смеется королевам.

От власти Лир сам отказался, – и механическая рассудительность справедливо указывает не допускать его ребяческого вмешательства.

Эдмунд – низкий и подлый человек, но ищет он справедливого признания своих прав. Его рассуждения безукоризненно логичны.

Глостер, конечно, изменник по отношению к своим новым королям. С ним поступают неслыханно жестоко, но нравы и обычаи в те отдаленные времена – вообще суровы.

Даже природа – против короля Лира, но обращаться с жалобами к северным небесам – смешно. Может быть, в благословенной Италии можно мечтать о благодетельной справедливости природы, – здесь же – пустыня, дождь, снег, ветер, град, холод, туман, – вот ее ответ детским мечтаниям.

Только воля и доброе желание человека может очеловечить, смягчить эти законы.

Но Лир отказался от них, связав понятие о великодушном поступке с ожиданием истинной благодарности и каких-то сейчас же ощутимых последствий.

Ему кричать в пустые небеса, бить себя в голову, обвинять дождь и ветер, – в ответ он может получить только одно – «ты сам так захотел».

И тем не менее Лир прав в своих жалобах.

Почему? Есть высшая, мировая справедливость, сметающая все мелкие, мещанские справедливости, бескорыстная и конечная, но едва ли можно вызвать ее единолично, без эволюции почти всего человечества, без коренного изменения человеческой души и общественных отношений.

А так – блуждать королю Лиру под градом и непогодой, пророчески вопя к пустым небесам.

Простая, неречистая, робкая, милостивая (не «справедливая», а просто любящая и сострадательная) Корделия, – кажется ему желанным раем, последней соломинкой среди бурных столкновений понятий и чувств, которые он вызвал.

Он захотел низвести понятие о высшей справедливости, низвести единолично, сразу, вдруг, одним движением своей великой души.

Регана, Гонерилья, Эдмунд, буря, ветер – лишь жестокая карикатура в ответ на его возвышенную ошибку.

Теперь его союзники – Кент, преступивший приказы королей, Глостер – изменник жестоким правителям, Эдгард – пострадавший от логичных притязаний своего родного брата, Корделия – скромная и очень простая женщина, французский король – прямо уже внешний враг родины, шут – верный спутник, обличающий с жестокой насмешкой и бессердечие «справедливых» обезьян, и глупость возвышенных ребяческих мечтаний.

Вот общество бунтовщиков против мещанской, эгоистичной жестокости и общеустановленной механической справедливости.

Они – ее жертвы.

Но король Лир жертва собственной ошибки, ложного сдвига духа, заставившего его капризно, упрямо поверить в тождество двух справедливостей и спутавшего два несоединимых нравственных плана.

Лир блуждает, как Вотан, как «Вечный жид» [52], как вечный скиталец, пророчествуя, проклиная, обвиняя бездушный ветер, который раздувает его седины в ответ на его вопли. Дуб, сам себя опаляющий молнией.

**Л. А. (Аронсон Л. Л.). Открытие Большого Драматического театра
[Шекспир. «Король Лир»] //**

**Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских
депутатов. 1920. №211. 22 сент. С. 2**

Постановка трагедии Шекспира «Король Лир» не принесла никаких неожиданностей как в положительном, так и в отрицательном смысле. Недурно сыгравшаяся труппа, очень удачные в некоторых действиях декорации художника Добужинского и выдержанная музыка Шапорина, производят местами впечатление.

Центральной фигурой спектакля, как и следовало ожидать, был артист Юрьев в роли короля Лира. Местами совершенная отделка роли, в особенности сцена безумия и сцена свидания с дочерью Корделией, говорит о большой и вдумчивой работе артиста. Не столь удачны те места роли, где проявлен громкий пафос, граничивший почти с рычанием. Можно несколько не согласиться с толкованием характера короля в первом действии, где, по замыслу Шекспира, он должен быть величествен и деспотичен без всяких проявлений добродушия и мягкости. Юрьев дал в этом действии тип величественного, но добродушного старика, так что несколько неожиданной потом кажется вспышка самодура, не привыкшего ни в чем встречать отказа и не любящего правды и искренности. Безусловно хороши были у Юрьева паузы и мимика.

Роль Эдгара хорошо и тонко была проведена Максимовым, без лишнего пафоса давшим зрителю понять трагедию любви любящего сына, легкомысленно отвергнутого отцом.

Обращает на себя внимание игра артиста Софронова в роли шута. Очерченный сравнительно немногими штрихами, шут, преданный друг, друг искренний, болеющий душой за своего господина, шут, скрывающий под дурацким колпаком недюжинный ум и хорошее, но озлобленное сердце, стал во весь рост перед зрителем.

Выдержана в мягких светлых тонах роль Корделии в исполнении артистки Вольф-Израэль; сильна была ее игра в сцене свидания с королем при его пробуждении от безумия. Нельзя сказать, что сильно были проведены роли Гонерильи и Реганы, двух других дочерей Лира; здесь было больше декламации, чем действительной жизни. Тускло также проведены роли Глостера и Эдмунда.

Сильного Кента дал Музалевский, нашедший верный, ровный тон для изображения этой положительной личности трагедии. Необходимо отметить недурные массовые движения, которые были естественны и красочны. Несколько неудовлетворительно в звуковых и световых отношениях была поставлена гроза в степи, не давшая зрителю должного впечатления. Хотя в трагедии сделаны значительные купюры, пропущена, например, к сожалению, вся сильная сцена ослепления Глостера, и несмотря на чрезвычайную упрощенность постановки, спектакль все же очень затянулся и закончился в половине первого ночи.

Джек. «Король Лир» // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. №212. 23 сент. С. 1

<...>

Большая заслуга Большого Драматического театра в том, что основой своего репертуара он избрал Шекспира. Поставив «Много шума из ничего», «Макбета», «Отелло», – он, готовясь разрешить постановку «Венецианского купца», показал нам в день открытия своего нового сезона «Короля Лира». Нет пьесы более удобной для инсценировки. Кажущаяся разбросанность действия представляет строго выдержанную систему характерного для Шекспира дублирования интриги и противопоставления трагически возвышенному стилю комической пародии. Это не было подчеркнуто в отчетном спектакле. Не стройное действие получилось, но беспорядочное нагромождение речей, происшествий и театральных эффектов. Трагическому образу страдающего короля, изгоя в своем королевстве – не была противопоставлена буффонность его спутника шута, увеселителя публики, но не связанного с интригой персонажа, лица чуждого нитям какой бы то ни было мотивации действия.

В области убранства сцены Шекспир не чувствовался. Было много красок, много сменявшихся друг друга завес, кулис и задников – но не были ни надежного фона для фигур, ни точек опоры жесту и группировкам. Художник добросовестно отнесся к тем ремаркам, которые издатели Шекспира в XVIII в. услужливо приписали к его тексту, и воспроизвел со всей неприкрашенностью наивного реализма нужные ландшафты, *interieur*'ы

и другие места действия. Декорации представляли собою во много раз увеличенные образцы станковой живописи. Декорационных задач ни разрешено, ни намечено не было, наоборот, был допущен ряд промахов, резавших глаз ошибочных частностей. Сцена бури в степи – пропала из-за чьего-то желания непременно попутать зрителей. Тарахтенье камней, изображавшее раскаты грома и ясно выдававших свою материальную сущность, шипенье ветра и абсолютная темнота на сцене скрыли от слуха и зрения публики все происходившее. Только молнии освещали изредка грозное небо и колыхавшиеся на нем тени короля и шута.

Костюмы были роскошны. Этим традиция шекспировской сцены оказалась сохраненной. Блеск костюмов во многом искупил неудачи декорационных и режиссерских композиций.

Исполнение было отмечено печатью стремления оправдать театральное неправдоподобие трагедии, дать ей надежные психологические обоснования.

Юрьев – Лир, – великолепный в своей библейской внешности, смельчил трагический образ героя бытовым, стариковским говорком и семенящей походкой. Блестяще задуманное появление перед ослепленным Глостером безумного короля было сорвано излишним подчеркиванием «домашних» черт старика. Места исключительной театральной напряженности редко поднимались над уровнем жизненно мотивированных, но художественно неоправданных приемов изображения старого ворчуна и самодура.

Шут (Софронов) играл не для публики. Шекспировский шут, входя в пьесу, не перестает быть шутком прежде всего, на чьей обязанности лежит развлекать публику своим балагурством, дурацкой персоной своей оттенять трагическое действие. Шут Софронова захотел быть в пьесе. Это большая, грубая по отношению к Шекспиру ошибка. Шут, переставший быть театральным шутком, переставший пускать в публику свои каламбуры и остроты, а игравший для Лира, не *комментировавший* действия, не знающий основ танцевального искусства, акробатики и жонглерства – фигура ненужная, как не нужен плохой клоун, не умеющий принимать сыплющихся на него пощечин.

Ансамбль, не выравненный режиссером по линии единого стиля исполнения, ансамбль, в котором манера игры данного актера существовала сама по себе, вне контакта с партнерами, удовлетворителен в такой же мере, как может быть удовлетворителен оркестр, исполняющий Моцарта на ненастроенных инструментах.

Общий вывод – «Король Лир» еще не сделан и показывать его в таком виде публике большая ошибка. Нужна еще упорная работа, десятки и десятки репетиций. <...>

**Кузнецов Евгений. (Кузнецов Е. М.).
Центр тяжести. (О «Короле Лире» в Большом Драматическом театре) //
Жизнь искусства. 1920. №566–567. 25–26 сент. С. 1–2**

<...>

В день премьеры Ю. М. Юрьев <...> еще не совсем стянул все нити своей игры, не вполне овладел своей ролью – но общая концепция была намечена и осуществлена артистом с исключительным мастерством.

Скажу кратко, как Ю. М. Юрьев проводит первую сцену, завязку интриги: Лир устраивает себе великий праздник, на конце своих дней ему хочется насладиться самым дорогим для него торжеством, всем показать, как он счастлив семейной любовью, а затем отойти на покой. Вот Лир вышел, окруженный, поддерживаемый приближенными, вышел внутренне-довольный, полный затаенной радости (Юрьев, узнав в толпе мужа Гонерильи, замечательно трогательно-впечатляюще произносит сдавленной скороговоркой «Альбана»), Лир хочет представиться перед двором во всем величии бодрого короля, в последний раз самому взойти на трон, и потому, взойдя на возвышение, Юрьев очень тонко жестом отстраняет помогающих ему взойти. Лир обращается к дочерям, завлекает, заманивает их словами, хочет заставить их сильнее выразить любовь к нему, Лир внутренне так опасается, чтобы дочери не высказались коротко и сухо, Лир так хочет, чтобы задуманный им праздник удался; здесь Юрьев так тонко оттеняет возникшее опасение и радость при первых же словах Гонерильи, что задуманный артистом образ как-то сразу становится понятным, ценным для зрителя.

Лир-Юрьев, зная характер Корделии, особенно опасаясь с ее стороны умаления своего наслаждения минутой, как-то по-особому пытается завлечь Корделию, расположить ее к себе. При ответе Корделии Лир-Юрьев, одновременно озадаченный и испуганный своею неудачей, с особенной смесью изумления и жалости обиженного спрашивает: «ничего», обращаясь глазами ко всем окружающим его одновременно с двумя чувствами – как бы спрашивая – «что все это значит», и с другой стороны, как бы стесняясь, считая свою святыню поруганной в присутствии всех. Дальнейшее – пронзительный взгляд на Корделию, быстрый порыв с него вперед, фраза «От сердца речь твоя?», и быстрый судорожно-сдавленный крик – превосходно довершают исключительно-талантливо проведенную сцену первого акта.

У публики Юрьев имел наибольший успех за сцену в поле близ Довера, но сцена первого акта значительно труднее, являясь наибольшей линией сопротивления всей трагедии.

У Юрьева-Лира пока еще есть недостатки: первая сцена бури артисту не удалась (впрочем, это какая-то злополучная сцена – она не удалась также ни режиссеру, ни художнику), старческую походку он имитирует плохо – но все это отступает перед сделанным, насколько мне кажется, далеко не окончательным, но и в таком виде превосходным и заслуживающим пристального внимания, как всякая большая художественная работа.

Мне понравился московский артист Освецимский, впервые выступивший в театре в роли Эдмунда; Максимову более удались сцены первого и второго актов, нежели сцена притворного сумасшествия в степи; вполне удовлетворителен Коханский в небольшой роли французского короля. Женские роли в исполнении С. Н. Иридиной (Гонерилья), К. А. Аленева (Регана) и Е. Вольф-Израэль (Корделия) были сыграны четко, а местами очень удачно.

Декорации первых двух актов работы Добужинского, выдержанные в серо-скучных тонах, однообразны, и не думаю, чтоб они способствовали успеху трагедии. Вот декорации к сценам последнего акта – значительно интереснее, острее, красочнее.

Комментарии

1. Студия на Бородинской – организованная В. Э. Мейерхольдом в Санкт-Петербурге студия, которая предназначалась для режиссерских исканий в сфере актерского искусства. Существовала в 1913–1917 гг. С работой Студии тесно связаны имена таких режиссеров, художников, актеров и искусствоведов, как В. Н. Соловьев, М. Ф. Гнесин, Е. М. Мунт, А. Л. Грипич, С. Э. Радлов, Ю. М. Бонди, Л. С. Вивьен, Б. В. Алперс, К. К. Тверской и др.
2. «Балаган» – статья В. Э. Мейерхольда, одна из важнейших для мейерхольдовских режиссерских исканий в период традиционализма. Статья написана в 1912 году и впервые опубликована в мейерхольдовском сборнике «О театре» (СПб.: книгоиздательское о-во «Просвещение», 1913). Не стоит путать данную работу со статьей «Балаган», написанной В. Э. Мейерхольдом совместно с Ю. М. Бонди и напечатанной в издании Студии на Бородинской «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапергутто» (1914, №2).
3. «Искусство как прием» – статья В. Б. Шкловского, одна из важнейших для формирующейся формальной школы литературоведения. Первая публикация: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2. С. 3–14.
4. «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» – статья В. Б. Шкловского, одна из важнейших в становлении формальной школы литературоведения. Первая публикация статьи в 1919 году.

5. «Русские драматурги» – статья В. Э. Мейерхольда, посвященная проблеме восприятия классической русской драматургии современным театром. Статья написана в 1913 году и впервые опубликована в мейерхольдовском сборнике «О театре» (СПб.: книгоиздательское о-во «Просвещение», 1913).
6. «К истории и технике театра» – одна из основополагающих статей В. Э. Мейерхольда, написана в 1907 году, впервые опубликована в сборнике символистов «Театр. Книга о Новом театре» (СПб.: Изд-во «Шиповник», 1908).
7. «Театр Синтезов» – имеется в виду мейерхольдовская теория, согласно которой актер играет не характер как набор свойств, а само свойство: не Гамлета, а гамлетизм; не Дон Жуана, а донжуанство; не Расплюева, а расплюевщину; не Хлестакова, а хлестаковщину; и др. – Подробнее см.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. С. 61–63.
8. «Женитьба» – спектакль ФЭКС на сцене Петроградского Пролеткульта. Режиссер и художник («реждек») Г. М. Козинцев, сценарист («музлит») Л. З. Трауберг. Премьера 25 сентября 1922 года.
9. Козинцев Григорий Михайлович (9 (22).03.1905, Киев – 11.05.1973, Ленинград) – режиссер театра и кино, сценарист, педагог, общественный деятель.
10. Трауберг Леонид Захарович (4(17).01.1902, Одесса – 13.11.1990, Москва) – режиссер театра и кино, сценарист.
11. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) – художественное объединение, во главе которого стояли Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг. Манифест объединения «Эксцентризм» (1922) опирается на манифесты итальянских футуристов. Объединение занималось постановкой спектаклей и кинофильмов, обучением актеров, среди тех, кто прошел школу ФЭКС, можно назвать С. А. Герасимова, Я. Б. Жеймо, О. П. Жакова, А. Я. Каплера и др. В 1924 году ФЭКС преобразована в Севзапкино, в 1926 году упразднена.
12. «Великодушный рогоносец» – спектакль Театра Актера (Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при ГВЫТМе) по пьесе Ф. Кроммелинка «Великолепный рогоносец»; режиссер В. Э. Мейерхольд, художник Л. С. Попова, конструктор В. В. Люце, переводчик пьесы И. А. Аксенов. Премьера 25 апреля 1922 года.
13. «Смерть Тарелкина» – спектакль Театра ГИТИС (Мастерская Вс. Мейерхольда). Режиссер В. Э. Мейерхольд, режиссер-стажер С. М. Эйзенштейн, художник В. Ф. Степанова. Премьера 24 ноября 1922 года.
14. Эйзенштейн Сергей Михайлович (10(22).01.1898, Рига – 11.02.1948, Москва) – театральный и кинорежиссер, художник, теоретик искусства.

15. «Мудрец» – спектакль Первого театра Пролеткульта. Режиссер и художник С. М. Эйзенштейн. Премьера 8 мая 1923 года.
16. Ильинский Игорь Владимирович (11(24).07.1901, д. Пирогова, Троицкая волость, Московский уезд, Московская губерния, Российская империя – 13.01.1987, Москва) – актер театр и кино, режиссер театра и кино, мастер художественного слова. Народный артист СССР (1949). Герой социалистического труда (1974). Лауреат Ленинской премии (1980). Закончил студию сценического искусства Ф. Ф. Комиссаржевского. Служил в театрах: Театр РСФСР Первый (1920–1921), Театр Актера (1922), ТИМ (1923–1935; с перерывами), Госдрама (1924–1925), Московский Малый театр (1938–1987) и др.
17. Беленсон (Бейленсон) Александр Эммануилович (псевдоним – Александр Лугин; 1890–1949) – поэт, прозаик, критик, издатель альманаха «Стрелец». Участвовал в сборнике футуристов «Весеннее контрагентство муз» (1915; под ред. Д. Бурлюка и С. Вермеля). Автор книги «Искусственная жизнь» (Пб., 1921).
18. Морозов Н. – актер БДТ 1919–1920 гг., б. актер Студии Московского Художественного театра.
19. Освецимский Владимир Иванович (10(22).06. 1886, город Камышлов (ныне – Екатеринбургская область) – 04.12.1955, Одесса) – актер БДТ в 1919–1920, 1931–1932 годы.
20. Шкловский Виктор Борисович (12(24).01. 1893, Санкт-Петербург – 5 или 6.12.1984, Москва) – писатель, сценарист, теоретик искусства, один из основателей формальной школы литературоведения, литературный и театральный критик.
21. Кузнецов Евгений Михайлович (3(15).01.1900, Санкт-Петербург – 27.03.1958, Москва) – теоретик и историк искусства, театровед, театральный критик.
22. Дружинин Александр Васильевич (8 (20). 10. 1824, Санкт-Петербург – 19(31).01.1864, Санкт-Петербург) – писатель, литературный критик, переводчик Байрона и Шекспира. Перевод «Короля Лира» был опубликован в журнале «Современник» в 1856 году.
23. Зелинский Фаддей Францевич (14.09.1859, Скрипчинцы, Шендеровская волость, Каневский уезд, Киевская губерния – 8.05.1944, Шондорф-ам-Аммерзее, Ландсберг-на-Лехе, Верхняя Бавария, Третий рейх) – антиковед, филолог, переводчик, общественный деятель. Отец внебрачного сына Адриана Ивановича Пиотровского (1898–1937).
24. ТЕО – Театральный отдел, подразделение Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения РСФСР).
25. Замятин Евгений Иванович (20.01(1.02).1884, Лебединь, Тамбовская губерния – 10.03.1937, Париж) – писатель, драматург, литературный и театральный критик, публицист. С 1902 по 1908 годы учился на ко-

раблестроительном факультете Санкт-Петербургского политехнического института. В годы учения увлекся социалистическими идеями, в 1905–1910 годы входил в большевистскую фракцию РСДРП. В годы после учения в институте стали появляться первые литературные сочинения Замятина. В 1916 году командирован в Англию для участия в строительстве ледоколов на верфях Ньюкасла, Глазго, Сандерленда и Лондона. В 1917 году возвратился на родину, в петербургском Доме искусств вступил в литературную группу «Серапионовы братья», присоединившись к М. Зощенко, К. Федину, Вс. Иванову, В. Каверину, Н. Тихонову и др. После революции Замятин находился в оппозиции к большевистскому правительству, неоднократно арестовывался, попал в списки на высылку из страны в 1922 году в рамках так называемых «философских пароходов», но благодаря заступничеству друзей приговор о высылке был отменен. Роман «Мы» написал в 1920 году, первое издание романа вышло на английском языке в 1925 году в Нью-Йорке, впоследствии роман был издан на чешском языке в 1927 году и на французском языке в 1929 году. На основе письма, написанного Замятиным Сталину, автору романа «Мы» разрешили выехать за границу, сначала в Ригу, потом в Берлин и, наконец, в Париж. Замятин никогда не отказывался от советского гражданства, в 1934 году по собственной просьбе и с одобрения Сталина был принят в новообразованный Союз писателей СССР, в 1935 году участвовал как член советской делегации в антифашистском Конгрессе писателей в защиту культуры. Похоронен на парижском кладбище в Тье. На русском языке роман «Мы» впервые был опубликован в Нью-Йорке, в СССР – в 1988 году в журнале знамя. Среди написанных Замятиным пьес особо следует отметить следующие: «Огни святого Доминика» (1920), «Блоха» (1924), «Общество почетных звонарей» (1924), «Атилла» (1928) и др.

26. Правильно: Корнуэльский.
27. Юрьев Сергей Андреевич (13(25).05.1821, с Воскресенское, Калязинский уезд, Тверская губерния – 26.12.1888 (7.01.1889), Москва) – литературный и театальный критик, переводчик, редактор, публицист, литературный и театальный деятель.
28. Каменный театр – другое название Большой театр или Большой каменный театр, здание петербургского театра, существовавшего в 1784–1886 годы и перестроенного в 1886 году в здание Санкт-Петербургской Консерватории.
29. Шредер Фридрих Людвиг (3.11.1744, Шверин – 3.09.1816, Реллинген) – актер, драматург, переводчик.
30. Дюси (Дюсис) Жан Франсуа (23.08.1733, Версаль – 31.03.1816, Версаль) – поэт, драматург, переводчик, автор вольных переделок шекспировских пьес.

31. Гнедич Николай Иванович (2(13).02.1784, Полтава – 3(15).02.1833, Москва) – поэт, переводчик.
32. Шуштерин – имеется в виду Я. Е. Шушерин. Шушерин Яков Емельянович (1753, Москва – 8.08.1813) – актер.
33. Каратыгина Александра Дмитриевна (по сцене Каратыгина Старшая; 16(27).1777, Санкт-Петербург – 25.05(6.06).1859, Санкт-Петербург) – актриса, мать В. А. и П. А. Каратыгиных.
34. Семенова Екатерина Семеновна (по сцене Катерина Семенова, по мужу Гагарина; 7(18).11.1786–1(13).03.1849, Санкт-Петербург) – актриса петербургской императорской труппы.
35. Яковлев Алексей Семенович (3(14).11.1773, Санкт-Петербург – 3(15).11.1817, Санкт-Петербург) – актер петербургской императорской труппы.
36. Мочалов Павел Степанович (3(15).11.1800, Москва – 16(28).03.1848, Москва) – актер московского Малого театра.
37. Каратыгин Петр Андреевич (29.06(11.07).1805, Санкт-Петербург – 24.09(6.10).1879, Санкт-Петербург) – актер, драматург, переводчик. Брат В. А. Каратыгина.
38. Полевой Николай Алексеевич (22.06(3.07).1796, Иркутск – 22.02(6.03).1846, Санкт-Петербург – писатель, драматург, переводчик, литературный и театральный критик, журналист, издатель.
39. Панаев Иван Иванович (псевдоним Новый поэт; 15(27).03.1812, Санкт-Петербург – 18.02(2.03).1862, Санкт-Петербург) – писатель, литературный и театральный критик, журналист, мемуарист. Представитель натуральной школы.
40. Ошибка, переводчиком «Короля Лира» был Василий Андреевич Каратыгин (1902 –1853), брат Петра Андреевича Каратыгина, прославившегося переводами и переделками водевилей.
41. Василий Андреевич Каратыгин (26.03(10.04).1902, Санкт-Петербург – 13(25).03.1853, Санкт-Петербург) – актер-трагик.
42. Садовский Пров Михайлович (наст. фам. Ермилов, по сцене Садовский Старший; 11(23).10.1818–16(28).07.1872, Москва) – актер московского Малого театра.
43. Кетчер Н. – Кетчер Николай Христофорович (1809, Москва – 12(24).10.1886, Москва) – врач, переводчик (перевел все пьесы Шекспира прозой).
44. Толстой Лев Николаевич (28.08(9.09).1828, Ясная Поляна, Тульская губерния – 7(20).11.1910, станция Астапово, Рязанская губерния) – писатель, драматург, религиозный мыслитель.
45. Брандес Георг (4.02.1842, Копенгаген – 19.02.1927, Копенгаген) – литературовед, идеолог натурализма.
46. Метерлинк Морис (29 08.1862, Гент – 6.05.1949, Ницца) – драматург, поэт, эссеист.

47. Кросби – расшифровать не удалось.
48. Росси Эрнесто («27.03.1827, Ливорно – 4.06.1896, Пескара) – итальянский актер, прославился прежде всего ролями шекспировского репертуара, в том числе – исполнением роли Шейлока («Венецианский купец») и короля Лира в одноименной трагедии.
49. Барнай Людвиг (11.02.1842, Пешт – 1924, Ганновер, Веймарская республика) – актер.
50. Алонцо Добрый – имеется в виду Дон Алонзо Перес де Гусман или Гусман Эль-Буэно (Добрый; 24.01.1256, Леон – 19.09.1309, Гаусин) – военачальник времен Реконквисты, родоначальник герцогов Медина-Сидония.
51. Вагнеровский Вотан – бог-странник, персонаж опер Р. Вагнера «Золото Рейна», «Валькирия» и «Зигфрид» из тетралогии «Кольцо нибелунга».
52. «Вечный жид» – имеется в виду ремесленник Агасфер, который не позволил Иисусу, которого вели на Голгофу и который сам нес свой крест, прислониться к стене его дома, чтобы передохнуть; за это Агасферу суждено скитаться по земле до Второго пришествия и быть презираемым людьми.



Венецианский купец

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ»

Первое представление спектакля «Венецианский купец» состоялось 27 ноября 1920 г., режиссер и сценограф А. Н. Бенуа, композитор Б. В. Асафьев. Постановка шекспировской комедии в течение трех сезонов была показана 36 раз.

Для советской эпохи данная постановка оказалась уникальной, вот что по этому поводу пишет А. В. Бартошевич, современный и наиболее авторитетный исследователь творчества Шекспира: «Когда в 1919 году в Петрограде был основан Большой Драматический театр (у его начала стояли М. Горький и А. Блок), главной его целью стала постановка классических драм с тем, чтобы защитить культурную традицию от разрушительных сил истории. В репертуаре нового театра, среди многих названий пьес Шекспира и Шиллера, был и «Венецианский купец» (1920), поставленный в роскошных декорациях Александра Бенуа, сделанных в стиле ностальгического ретроспективизма начала века и выглядевших довольно странно на фоне разоренного революцией и гражданской войной, голодного и темного Петрограда. Мрачно-величественный Н. Монахов в роли Шейлока, как и весь спектакль, казались пришельцами из давно ушедшей эпохи. С тех пор «Венецианский купец» ни разу не появлялся на российской сцене. В течение восьмидесяти лет – случай беспрецедентный в русской сценической истории Шекспира – ни один театр не решился поставить пьесу. Причина понятна: она могла пробудить «опасные ассоциации». Всякая попытка коснуться вопросов исторической судьбы еврейской нации встречалась с глубокой подозрительностью и, как правило, немедленно пресекалась. В СССР, стране «победившего пролетарского интернационализма» не было и «еврейской

проблемы”. Вокруг темы существовал санкционированный сверху заговор молчания. Он, этот заговор, распространился и на пьесу Шекспира» {1; 279–280}.

Сценическую интерпретацию шекспировской комедии можно представить так: «Затушевать темные краски личности Шейлока, противопоставленного кипучему, жизнерадостному бытию Венеции, – было задачей постановщика. Очаровывающая при лунном блеске и солнечном сиянии Венеция. Пестрая толпа карнавала. Таинственный, тенистый сад Бельмонта [1]. И преступная, темная сила Шейлока, налагающего свои мрачные краски на этот фейерверк блеска и веселья» {3; 246}. И еще: «Художник и режиссер А. Бенуа с обычной для него ретроспективной мечтательностью и пышностью оформления и костюмов подошел к постановке этой драмы Шекспира, столь умело соединяющей мрачные и светлые тона. В разграничении этих сил – весь смысл постановки и отдельных актерских трактовок ролей» {3; 246}.

Вот что написала Н. П. Хмелева о месте и роли автора спектакля: «Александр Николаевич Бенуа классику ставил превыше всего, был неисправимым романтиком, да и к революции относился не враждебно, но именно он свел на нет революционный романтизм раннего БДТ. Вождь “Мира искусства” это сделал как-то незаметно, без деклараций, программ и, кажется, без определенных устремлений к переменам в БДТ. Бенуа никогда не менялся и даже в театре, созданном революцией, сумел остаться героем исчезающего Серебряного века. Его мирискуснический стилизм не пытался услышать новое время и не желал покидать поэтическую иронию ради пафоса революционного романтизма. Приглашенный сначала только как художник на “Царевича Алексея” Д. Мережковского, Бенуа постепенно изменил репертуар театра – Шиллер уступил место Гольдони [2] и Мольеру [3], сам стал режиссировать свои спектакли, заменив героическую риторику на психологическую разработку характеров, осуществил сдвиг от зрелищности монументально-торжественного стиля к интимности созерцания прошлого» {11; 25}.

Романтическая установка постановщика была реализована следующим образом: «В “Венецианском купце” <...> Бенуа открыто провозглашает торжество поэзии над мраком жизни. Художник нивелирует драматический конфликт ростовщика Шейлока с наступающим ренессансным гуманизмом, избирая главным действующим лицом спектакля лучезарную и романтическую Венецию. По замыслу Бенуа, <...> Шейлок только на короткое время нарушает царственную гармонию Венеции, “проходя как мрачная туча”, и не оставляет следа на ослепительном ее

облике, потому что он только “черное воспоминание, не совесть, а сны о какой-то мрачной, извращенной изнанке человечества”» {11; 25}.

Манера художника изобразить место действия шекспировской комедии такова: «Бенуа представляет Венецию средневековым городом с узкими улицами и мелкими каналами, угловатыми мостиками, плоскими фасадами домов и окнами, похожими на бойницы, приземистыми колоннами, готическими арками и колокольнями. Но в воздухе города явственно звучат ренессансные ритмы – какая-то особая энергия жизни, легкость архитектурных форм, словно пропитанных светом и рефлексами воды, гибкость и текучесть пространства, свобода в динамичных фигурах венецианцев» {11; 25–26}.

При создании предметной среды спектакля Бенуа пользуется своего рода двойной оптикой: «В “Венецианском купце” художник одномоментно и приближает, и удаляет прошлое – прием, ранее сложившийся в его театральном творчестве и определивший облик спектаклей Бенуа в Художественном театре. Для приближения прошлого используются жанровые мотивы – венецианские улицы завалены тюками, под балконом Джессики сгружены бочки, стены домов потрескались и кое-где облупились. Художник избегает всякого намека на музейную величавость, желая сделать прошлое обжитым, теплым, очень интимным. Но эта достоверность не мешает Бенуа установить с прошлым дистанцию, удалить его от современности в томительно-ретроспективную мечту. Прерывистая, какая-то зыбкая и ускользающая линия рисунка, не осязательность формы, а только ее легкий абрис, акварельность цвета и прозрачность теней, пренебрежение к прорисовке деталей лишают венецианское пространство устойчивости и заставляют вибрировать, подобно колеблющемуся отражению на воде или дрожащему пламени свечи. Реальность видения прошлого оборачивалась эфемерностью, погружение в предметный мир былого – обманом. На сцене властвовала атмосфера Венеции и ее ткань казалась мимолетной и неуловимой, рожденной текучей изменчивостью этого романтического города. В создании воздуха “радостной и осмысленной жизни” спектакля огромную роль сыграли костюмы» {11; 26}.

К внешнему облику персонажей и к пластическому рисунку исполнителей Бенуа, по уверениям М. Н. Любомудрова, относился как художник и ориентировался на итальянские портреты соответствующей эпохи (см.: {4; 123}).

В предыдущей театральной традиции главной фигурой шекспировской комедии был Шейлок, но А. Н. Бенуа опрокинул эту традицию: «“Венецианский купец” Антонио, вот центральная фигура, как это было

и в субботу. Не Шейлок. Шейлок – черное воспоминание, не совесть, а сны о какой-то мрачной, извращенной изнанке человечества. Он погибает, потому что так строить жизнь невозможно. Вот переваривать птицу, смеяться от щекотки, плакать от запаха чеснока, любить детенышей, копить деньги и верить только в специального, племенного и мстительного Бога, да в действительность мертвого крючкотворства – не значит жить. И когда это все рухнуло, остается только или, переродившись, приобщиться к широкой духовной жизни, или повеситься в своем углу» {15}.

Но если говорить об исполнении, то театральная традиция все равно взяла свое, о роли Шейлока было написано следующее: «Самое веское слово <...> сказано Монаховым – Шейлоком. Не вдаваясь в гротесковую утрировку образа, Монахов вместе с тем и не впадает в трагический пафос, выдвигающий эту роль на первый план. Мягко затушевывая резкие черты Шейлока, Монахов является сопутствующей всю постановку тенью, дающей общий тонус постановке. Музыкально звучала его слегка по-восточному акцентированная речь, строго рассчитаны были его часто повторяющиеся жесты, дающие внешнюю характеристику образа Шейлока. В трактовке театра фигура Шейлока утратила свое индивидуальное значение, возвышаясь до абстрактного восприятия зла бездушного человеческого уродства, окружающего светлую, бьющую ключом жизнь» {3; 246}. Или вот описание М. А. Кузмина: «Монахов-Шейлок, с большим тактом и вкусом не выдвигался гастролерски на первый план, проходя как мрачная туча, от которой пробегали то удивленные, то негодующие, то страдающие тени по прекрасному лицу Антонио. Не впадая ни в шарж клоунады, ни в гастролерский трагизм. Монахов дал мрачную, с извращенным подпольем фигуру, от которой естественно сторониться и которая возбуждает страх, негодование и сожаление к его слепоте» {15}. Наконец, взгляд С. Лопова: «Шейлок этот насквозь трагичен. Здесь нет места юмору, присущему игре других исполнителей этой роли. Если отдельные фразы и заставляют смеяться, то это заставляет сама жизнь ... Сама улыбка Шейлока-Монахова похожа на гримасу. Жесты характерны до малейшего штриха. Обратите внимание, как своеобразно он поглаживает рукой свою бороду. Как гармонирует этот жест с тем раздумьем, которое овладевает в такие минуты Шейлоком и разрешается с окончанием жеста. Акцента нет. Иногда лишь по-восточному певуч его суровый голос, дающий все оттенки злобы, торжествующей и падающей, корысти и других чувств, обуревающих мятущуюся душу Шейлока» {16}.

Сам Н. Ф. Монахов так вспоминал о процессе своей работе над ролью Шейлока и о тех изменениях, что происходили с этим шекспировским персонажем по ходу репетиций: «Шейлока мы (создатели

спектакля. – А. Р.) сначала пытались изображать как носителя скорби всего еврейского народа. Потом пытались делать его кровожадным зверем, подчеркивали в нем ростовщика и даже мизантропа. Но мне работа в этом плане не удавалась, так как я не мог найти для образа Шейлока определенные, конкретные человеческие черты. Я много раз мучительно думал, могут ли вообще быть такие люди, как Шейлок, и не будет ли человек, которого я изображаю с такими заданиями, лишен как раз человеческих черт. В конце концов, после длительной беседы с Бенуа, я попробовал делать его настоящим *человеком*, любящим отцом. Он начинает пылать ненавистью только потому, что к ненависти он приходит от своего, ни с чем не сравнимого страдания. Он становится нечеловечески алчным вследствие ненасытной жажды мести за все свои муки. Мне казалось, что, подходя таким образом к Шейлоку, можно заявить в нем и отца, и ростовщика, и очень гневного человека, который за свои сверхстрадания хочет получить и сверхвознаграждение» {7; 182}. С. С. Мокульский подчеркивал, что «Монахов пошел не путем схематизации и упрощения образа венецианского еврея, не путем сведения его к одной бросающейся в глаза черте, а путем охвата образа Шейлока во всем богатстве и разнообразии слагающих его противоречивых черт» {5; 80}. Много внимания актер уделял поиску манеры произнесения текста, Монахов не хотел привычного и трафаретного воспроизведения этнических особенностей речи Шейлока, но, вместе с тем, Шейлок должен был, по мнению актера, говорить несколько иначе, чем венецианцы. «После долгих поисков, – вспоминал Монахов, – я остановился, наконец, на том, что придавал речи Шейлока некоторую *восточную напевность*. Мне казалось, что это будет ближе к *человеческой правде* образа Шейлока, и, наконец, эта напевность позволяла мне почувствовать *возвышенность* самого персонажа. Она поднимала его среди окружающих на некоторую высоту (курсив мой. – А. Р.)» {7; 183}.

О других исполнителях ролей известно не так много: «Контрастной фигурой был Антонио в исполнении Морозова, вносящий дух жизнерадостной Венеции в постановку и лишь время от времени мрачнейший от соприкосновения с темной силой, Шейлоком. Лаврентьев в роли Гоббо, как всегда, дал острохарактерный, цельный тип. В светлых, женственных красках предстала Комаровская – Порция» {3; 246}. Вот еще такое описание М. А. Кузмина: «Морозов-Антонио вопреки традициям сумел дать величественную, обаятельную, незабываемую фигуру “Венецианского купца”. Вся пьеса, весь истинный гуманитарный смысл пьесы, становился понятным и ясным при таком Антонио. Рост, фигура, прекрасное спокойное лицо, на которое набегала тень, при виде мрачного, бездушного,

человеческого уродства, голос – все было первоклассно. Превосходной Порцией и по внешности, и по светлому, радостному исполнению была Комаровская. Очень хороши Лаврентьев-Гоббо и Максимов-Бассанио» {15}. Или – взгляд С. Лопова: «Порция (Комаровская) мудра и женственно игрива, плутовата ее служанка – миловидная Вольф-Израэль. Поэтична и верна Шекспиру Джессика – Кафафова. “В такую ночь!” – вливается в душу ее дуэт с Лоренцо (Болконский). Лучезарен и пылок грациозный Бассанио – Максимов. Заразительно весел шекспировским весельем шут Ланселот (Ланчелот Гоббо. – А. Р.) – Софронов, задорен в меру Грациано – Коханский. Весь жар, порыв – неудачливый жених – принц Мароккский [4] (Музалевский)» {16}. Г. М. Мичурин оставил такой отзыв об игре А. Н. Лаврентьева в роли Ланчелота Гоббо: «Поражало и захватывало гармоничное сочетание смелой и яркой театральной формы с богатством сочных и неожиданных проявлений “нутра” Много раз жадно смотрел я его сцены и все чаще по ассоциации возникали в моем воображении то стрельцы Сурикова [5], то репинские запорожцы [6], то музыка Мусоргского [7], то образы Шаяпина, Варламова [8] и Москвина [9], утверждавших в русском искусстве народные корни» {6; 110}.

По контексту очевидно, что решение так называемых «народных сцен» в БДТ сравнивается с индивидуализированной массовой, характерной для МХТ – МХАТ, и не в пользу петроградского театра: «Массовые сцены как всегда в этом театре, были достаточно оживленны, но им недоставало той специфической спаянности и естественности ансамбля, которой добивались театры “режиссерского” типа, и которая впоследствии станет также достоянием Большого драматического театра» {3; 246}.

В статье С. С. Мокульского «В борьбе за классику» (см.: {5; 80–82}) убедительно показано, хотя и с избыточно социологических позиций, столь свойственных 1930-м гг., что установка А. Н. Бенуа выдвинуть в центр спектакля венецианского купца Антонио не выдержала проверку при столкновении с театральной практикой, и в данной постановке сценическая традиция взяла свое, выдвинув в центр спектакля Шейлока в исполнении Н. Ф. Монахова.

Роли и исполнители

Шейлок – Н. Ф. Монахов; Антонио – А. Н. Морозов [10]; Порция – Н. И. Комаровская; Джессика – К. А. Аленева, Е. К. Кафафова; Ланчелот Гоббо – А. Н. Лаврентьев, В. Я. Софронов; Бассанио – В. В. Максимов; Лоренцо – Б. А. Болконский; Нерисса, служанка Порции – Е. М. Вольф-Израэль; Грациано – О. Л. Коханский; принц Марокканский – Г. В. Музалевский; и др.

Литература

1. Бартошевич А. В. Венецианский еврей на русской сцене // Бартошевич А. В. «Мирозданью современный». Шекспир в театре XX века. М.: Изд-во ГИТИС, 2002. С. 277–285.
2. БДТ 1939.
3. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Венецианский купец» // Русский советский театр. С. 246.
4. Любомудров. (1919–1926).
5. Мокульский С. С. В борьбе за классику // БДТ 1935. С. 80–82.
6. Мичурин.
7. Монахов.
8. Морозов М. М. Театр Шекспира. М.: ВТО, 1984. С. 224–225. [Бенуа А. Н. Эскиз костюма Порции.].
9. Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2005. №73. С. 133. [Бенуа А. Н. Эскиз декорации к спектаклю. 1 цв. ил.].
10. Советское изобразительное искусство, 1917–1941: живопись, скульптура, графика, театральное-декорационное искусство. М.: Искусство, 1977. С. 395. [Бенуа А. Н. Эскиз декорации к спектаклю. 1 цв. фото.].
11. Хмелева.
12. В. Шекспир в творчестве советских художников театра. М.: Советский художник, 1975. Илл №13–16, 4 фото. [Бенуа А. Н. Три эскиза декораций и эскиз костюма.].
13. Эткинд М. А. Н. Бенуа и русская художественная культура. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 339. [Бенуа А. Н. Эскиз декорации к спектаклю.].

Источники

14. Носков Н. «Венецианский купец» (К постановке на сцене Большого Драматического театра) // Жизнь искусства. 1920. №608–609. 17–18 нояб. С. 2–3.
15. Кузмин М. Драма Шекспира и ее исполнение // Жизнь искусства. 1920. №619–620. 30 нояб. – 2 дек. С. 1.
16. Лопов Сергей. «Венецианский купец». Большой Драматический театр – 23 декабря // Жизнь искусства. 1922. №2. 10 янв. С. 1.
17. Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 66–69.
18. Мокульский С. С. В борьбе за классику // БДТ 1935. С. 80–82.
19. Музей БДТ. Папка 2 [Вырезки из газетных рецензий]. Папка В-5 [Фото-материалы].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**Кузмин М. Драма Шекспира и ее исполнение //
Жизнь искусства. 1920. № 619–620. 30 нояб. – 2 дек. С. 1**

Взять тройную жестокость, три темные, жестокие, извращенные страсти, едва сознаваемы нами в тайниках человеческой души, три ужаса, – и создать из них светлую радостную, милосердную, живую и живительную жизнь – в этом великое достижение преображающего, вечного для всех времен и народов искусство.

«Венецианский купец», как его обычно, – гастролерски, – толкуют, одна из самых трудных и неприятных пьес Шекспира. Она же наиболее светлая преодолевшая черные ужасы собственной души, как показал только-что великолепный вымысел А. Н. Бенуа и замечательное исполнение.

Не знаю, оценят ли достаточно этот спектакль и его историческое значение и как толкование драмы Шекспира, и как незабываемое зрелище, и как прекрасное слаженное исполнение.

Черны, жестоки и ужасны источники «Венецианского купца». Тем очищенное их преодоление. С полной ясностью это показал субботний спектакль.

Жестокие шутки веселящихся компаний, где «жид» – шут, жертва, которого бьют, дергают за бороду, обкрадывают и (ужасно смешно!) крестят где-нибудь в канале. Тайная ненависть к человеку другого сословия, других привычек и вкусов.

Но жертва стоит своих мучителей. Страшные сказки о заимодавце с налетом легенд о ритуальных убийствах, о мрачных садистических извращениях, также глухая ненависть в ответ на издевательства. Понятия о человечности чисто физиологическое. «Разве я не человек, – я так же ем, так же течет у меня кровь, так же я смеюсь, когда меня щекочат». Не более. Вот все о человеке. Любовь к детям (его же «плоть»), к деньгам. Вот все о жизни. Толмудическая уверенность в справедливости буквы закона, расписок и т.п. Вот все о миростроительстве.

Темные сказки о деве, загадывающей жестокие загадки, напоминают легенды о Тамаре [11], о принцессе Турандот [12], о Цирцее [13]. Вражда полов, мужчина-враг. Какая-то древняя извращенность чувствуется в этих любовных историях с загадками, к которым Шекспир возвращается дважды («Перикл» [14]). Конечно, все это очеловечилось,

но древняя вражда амазонок к мужчинам еще слышна, и в разговорах Порции с Нериссой проскальзывают жестокие ноты «Петр I допрашивает царевича беспощадного женского царства.

И вдруг являются понятия о великодушии, дружбе, высшей справедливости, – и разорванные нити жестоких первобытных воспоминаний соединяются в стройную, радостную и осмысленную жизнь. Призраки еще тревожат, но Порция побеждена, покорена любовью, вся человеконенавистническая постройка Шейлока рухнула, задавив его самого, прозвучали важные и благодные слова о великодушии и сады Бельмонта озарены спокойной луной.

«Венецианский купец» Антонио, вот центральная фигура, как это было и в субботу. Не Шейлок. Шейлок – черное воспоминание, не совесть, а сны о какой-то мрачной, извращенной изнанке человечества. Он погибает, потому что так строить жизнь невозможно. Вот переваривать птицу, смеяться от щекотки, плакать от запаха чеснока, любить детенышей, копить деньги и верить только в специального, племенного и мстительного Бога, да в действительность мертвого крючоктворства – не значит жить. И когда это все рухнуло, остается только или, переродившись, приобщиться к широкой духовной жизни, или повеситься в своем углу.

Монахов-Шейлок, с большим тактом и вкусом не выдвигался гастролерски на первый план, проходя как мрачная туча, от которой пробегали то удивленные, то негодующие, то страдающие тени по прекрасному лицу Антонио. Не впадая ни в шарж клоунады, ни в гастролерский трагизм, Монахов дал мрачную, с извращенным подпольем фигуру, от которой естественно сторониться и которая возбуждает страх, негодование и сожаление к его слепоте.

Морозов-Антонио вопреки традициям сумел дать величественную, обаятельную, незабываемую фигуру «Венецианского купца». Вся пьеса, весь истинный гуманитарный смысл пьесы, становился понятным и ясным при таком Антонио. Рост, фигура, прекрасное спокойное лицо, на которое набегала тень, при виде мрачного, бездушного, человеческого уродства, голос – все было первоклассно.

Превосходной Порцией и по внешности, и по светлому, радостному исполнению была Комаровская.

Очень хороши Лаврентьев-Гоббо и Максимов-Бассанио.

Как постановка разнообразно красиво (без «красивости»), естественно и театрально вышли сцены выбора шкатулок и суда.

И была еще прелестная Венеция Беллини [15] и Карпаччио (дневная и лунная) и кроме Венеции был Шекспир и настоящее, глубокое

и живое понимание его драмы, и помимо всего этого был живой и высокий театр.

<...>

Лопов Сергей. «Венецианский купец».
Большой Драматический театр – 23 декабря //
Жизнь искусства. 1922. №2. 10 янв. С. 1

Зной и жаркое небо Венеции. Солнечные блики на зданиях утренней и вечерней порой. Лунная поэзия Бельмонтского парка.

На этом фоне внутренним, невидимым резцом смелого художника ваяется монументальная фигура Шейлока, мрачная, вся пропитанная мстительным чувством, жадной кровавой расплаты за былые оскорбления. Надо ли пояснять, что Шейлок – Монахов?! Шейлок этот насквозь трагичен. Здесь нет места юмору, присущему игре других исполнителей этой роли. Если отдельные фразы и заставляют смеяться, то это заставляет сама жизнь, а не нарочитый юмор, т.е. то начало, которое, по мнению Гоголя, и должно быть единственным источником смеха – естественное воспроизведение смешных сторон жизни. Сама улыбка Шейлока-Монахова похожа на гримасу. Жесты характерны до малейшего штриха. Обратите внимание, как своеобразно он поглаживает рукой свою бороду. Как гармонирует этот жест с тем раздумьем, которое овладевает в такие минуты Шейлоком и разрешается с окончанием жеста. Акцента нет. Иногда лишь по-восточному певуч его суровый голос, дающий все оттенки злобы, торжествующей и падающей, корысти и других чувств, обуревающих мятущуюся душу Шейлока.

Шейлок-Монахов это главное красочное пятно, центр картины. Но и остальные ее части полны гармонии: Порция (Комаровская) мудра и женственно игрива, плутовата ее служанка – миловидная Вольф-Израэль. Поэтична и верна Шекспиру Джессика – Кафафова. «В такую ночь!» – вливается в душу ее дуэт с Лоренцо (Болконский). Лучезарен и пылок грациозный Бассанио – Максимов. Заразительно весел шекспировским весельем шут Ланселот (Ланчелот Гоббо. – А. Р.) – Софронов, задорен в меру Грациано – Коханский. Весь жар, порыв – неудачливый жених – принц Мароккский (Музалевский). Искорки молодости и таланта вспыхивают на сцене. Упорная работа на стезе совершенствования залог дальнейших достижений; погружение в созерцание собственного величия (увы! это часто бывает с артистами – точка замерзания и регресс. А сейчас?! Сейчас самый факт сценически верного воспроизведения Шекспира с молодыми силами, хотя бы в центре и стоял готовый художник – Монахов, знаменует богатые возможности.

Мокульский С. С. В борьбе за классику //
Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. Большого драм.
Театра им. М. Горького, 1935. С. 80–82

<...> Под влиянием такого – принесенного Бенуа – созерцательного любования стариной и интимного психологизма должны были измениться и методы постановки в БДТ классики, в том числе и Шекспира. Первым шекспировским спектаклем нового стиля был «Венецианский купец». В основу своего истолкования этой сложной пьесы Бенуа положил прославление аристократической культуры Ренессанса, персонафицированной в образе щедрого, великодушного, бескорыстного Антонио, этого «царственного кушца», не берущего процентов и исповедующего чисто аристократические воззрения. Этот рыцарь-купец сделан героем пьесы, ее центральным образом, смыкающимся с родственным ему образом идеальной женщины Ренессанса – аристократки Порции.

Реализуемый ими идеал «космоса», стройной, радостной и осмысленной жизни, получает отражение и во всей окружающей их обстановке «царственной» Венеции, этой республики патрицианского купечества, воссозданной Бенуа с громадным чувством стиля и восторженным любованием прекрасным городом картин Беллини и Карпаччо. Декорации дневной и ночной Венеции, изображенной в различных аспектах и ракурсах с прекрасно переданным влажным воздухом города каналов и лагун, озаренным то косыми лучами венецианского солнца, то молочным сиянием луны, восполнялись необычайными по богатству красочных оттенков и по изысканности покроя костюмами, подобных которым еще не видели подмостки БДТ. Все вместе сплеталось в радостный гимн исчезнувшей красоте, в ретроспективную мечту художника-эстета, влюбленного в культуру Ренессанса.

На фоне этой радостной аристократической жизни трагическая фигура Шейлока «проходила, как мрачная туча, от которой пробегали то удивленные, то негодующие, то страдающие тени по прекрасному лицу Антонио». В противовес традиционным истолкованиям, выдвигавшим драму Шейлока на первое место в пьесе, Бенуа пытался отодвинуть ее на второй план, сделать эпизодом, только временно нарушающим красоту и гармонию мира Ренессанса. Но не тут-то было! Как ни хороши были Антонио (Морозов), Порция (Комаровская), Бассанио (Максимов), – все они бледнели перед фигурой Шейлока, вылепленной Монаховым с мастерством большого художника.

Опять, как и в образах Филиппа и Яго, Монахов пошел не путем схематизации и упрощения образа венецианского еврея, не путем сведения его к одной бросающейся в глаза черте, а путем охвата образа

Шейлока во всем богатстве и разнообразии слагающих его противоречивых черт.

Один критик, Виктор Окс [16], давший в 1922 г. театральный портрет Монахова, характеризуя его достижения в роли Шейлока, указал на то, что из двух оставленных традицией толкований образа Шейлока – как «трагического носителя всего страдания еврейской расы, страдальца, пораженного в своем отцовском чувстве» (Поссарт, Росси, М. Дальский [17]), и как «ростовщика, злого и мелкого, кровожадного зверя», движимого «ненавистью ко всему чужому» (Маджи [18], Зонненталь [19], О. Правдин [20]), – Монахов не остановился ни на одном, а создал своего Шейлока во всей сложности образа. Для него «червонцы не заслоняют дочь, но и не затушеваны; ненависть не самодовлеющая, а вырастает из страдания и страданием очеловечена. И при этом перед нами не механическая смена отдельно выдвигаемых шейлоковских черт, не параллелизм характеристики, а химическое слияние этих черт, сложная, но проникнутая единством амальгама их. Страдалец и ненавистник, патриот и злодей, отец и ростовщик – все вместе, как неизбежное, как неотделимое друг от друга, а потому и глубоко правдивое содержание шейлоковской души».

Такое толкование роли Шейлока может быть признано стоящим на правильном пути. Подлинно конкретное и реалистическое, оно ведет к постижению присущего Шекспиру «вольного и широкого изображения характеров», по выражению Пушкина. Известно, что Пушкин как раз использовал образ Шейлока для уяснения своего тезиса о многокачественности шекспировских образов в противоположность однокачественности, односторонней типизации их у Мольера. «У Мольера, – писал Пушкин, – скупой скуп и только; у Шекспира – Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Пушкин гениально уловил «многосложность» характера Шейлока, его противоречивую субстанцию. Если подойти с меркой пушкинской формулы к монаховскому истолкованию Шейлока, мы заметим, что он сумел схватить большинство шейлоковских черт: его Шейлок, действительно, и скуп, и сметлив, и мстителен, и чадолюбив. Одна отмеченная Пушкиным черта Шейлока осталась нераскрытой Монаховым: его остроумие, его большой юмор. Монаховский Шейлок только мрачен, «насквозь трагичен». «Самая улыбка Шейлока похожа на гримасу».

В этом отсутствии юмора, в обрисовке Шейлока одними мрачными чертами, сказалась ограниченность монаховского истолкования образа. Находясь на правильном пути в своей творческой работе над образом, Монахов (отчасти, выполняя задания Бенуа) не сумел все же охватить его

во всех сторонах и опосредствованиях. Получилось это потому, что Монахов боялся выявлением шейлоковского юмора ослабить трагизм этой угнетенной, затравленной вековыми гонениями на еврейскую нацию фигуры. Итак, просветительские, гуманные тенденции заставили Монахова несколько упростить образ Шейлока, ослабив в нем те стороны, которые моли бы заставить зрителя смеяться. Вот почему сложной проблемой являлась для Монахова также допустимость подчеркивания в Шейлоке специфически еврейских черт, в частности, по линии произношения. После длительных экспериментов Монахов остановился на совсем легких еврейских чертах, в частности, по линии произношения. После длительных экспериментов Монахов остановился на совсем легких еврейских оттенках интонаций, на некоторой восточной певучести голоса Шейлока, отказавшись от грассирования и тому подобных речевых приемов, неизбежно воздействующих на зрителя в комическом плане.

В целом постановка «Венецианского купца» отмечена безусловной двойственностью и противоречивостью. Любование красотой Венеции и ее аристократической культуры вступало в противоречие с трагическим истолкованием образа Шейлока Монаховым. Его Шейлок был не только мрачной тучей, извне находящейся на безоблачном небо патрицианского быта, как этого хотелось Бенуа: он был не только хищником, но и жертвой аристократического общества, его национальных и религиозных предрассудков. И потому, независимо от субъективных намерений Монахова, соглашавшегося с Бенуа и мыслившего свою работу в плане его замысла, образ, созданный Монаховым, по существу, разоблачал замысел Бенуа, стремившегося идеализировать патриция Антонио. Такова сила всякого подлинного реализма, не всегда ясная художникам, являющимся его носителями.

<...>

Комментарии

1. Бельмонский парк – парк в Бельмонте.
2. Спектакль «Слуга двух господ» по пьесе К. Гольдони в БДТ поставил режиссер А. Н. Бенуа, премьера состоялась 28 марта 1921 года.
3. Мольеровский спектакль по пьесам Ж.-Б. Мольера «Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы» в БДТ поставил режиссер А. Н. Бенуа, премьера состоялась 26 ноября 1921 года.
4. Лучше – принц Марокканский.
5. Имеется в виду полотно «Утро стрелецкой казни» художника Василия Сурикова (1848–1916). Картина завершена в 1881 году и хранится в Государственной Третьяковской галерее.

6. Имеется в виду полотно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» Ильи Репина. Картина закончена в 1891 году, хранится в Государственной Третьяковской галерее.
7. Мусоргский Модест Петрович (9(21).03.1839, с. Карево, Псковская губерния – 16(28).03.1881, Санкт-Петербург) – композитор, член «Могучей кучки», в творчестве которого нашли выражение русские национальные черты.
8. Варламов Константин Александрович (11(23).03.1848, Санкт-Петербург – 2(15).08.1915, Санкт-Петербург) – актер петербургской драматической труппы, премьер Александринского театра, выдающийся комик, «Царь русского смеха» (Э. Старк), заслуженный артист императорских театров. Сын композитора А. Е. Варламова. На сцене Александринского театра играл с 1875 по 1915 годы. Будучи комиком-буффомом и играя по наитию, придерживался простых и реалистических трактовок изображаемых лиц.
9. Москвин Иван Михайлович (18.06.1874, Москва – 16.02.1946, Москва) – актер, театральный режиссер. Народный артист СССР (1936). Ученик В. Н. Немировича-Данченко по Драматическим курсам Московского Филармонического общества с 1893–1896 годы. По выпуску работал в провинции, в 1897–1898 годы служил в Московском театре Корша. В 1898 году Москвин приглашен в труппу Московского Художественного театра, исполнил роль царя Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым открылся театр. Один из ведущих актеров МХТ – МХАТ. Основные роли: Лука («На дне», 1902), Епиходов («Вишневый сад», 1904), капитан Снигирев («Братья Карамазовы», 1910), Федор Протасов («Живой труп», 1911), Фома Фомич Описькин («Село Степанчиково и его обитатели», 1917), Городничий («Ревизор», 1921), Емельян Пугачев («Пугачевщина», 1925), Хлынов («Горячее сердце», 1926), Ноздрев («Мертвые души», 1932), Флор Федулыч («Последняя жертва», 1944) и др. После смерти В. И. Немировича-Данченко в 1943 году Москвин был назначен директором МХАТа и занимал эту должность до своей кончины.
10. Морозов А. Н. – актер БДТ, исполнитель роли Антонио («Венецианский купец», 1920).
11. Тамара – имеется в виду миф о царице Тамаре, которая убивала своих любовников и бросала их тела в Терек.
12. Турандот – героиня китайской сказки, принцесса Турандот, устраивает женихам смертельное испытание – не сумевшим ответить на ее загадки суждена была смерть.
13. Цирцея – героиня гомеровской «Одиссеи», коварная волшебница, которая с помощью приготовленного ею зелья превращает мужчин в свиней.

14. «Перикл» – имеется в виду пьеса «Перикл, царь Тирский», которую чаще называют просто «Перикл» и в которой, как считается, три последних акта написаны Шекспиром.
15. Беллини Джованни (ок. 1430–1433, Венеция – 1516, Венеция) – итальянский художник венецианской школы живописи.
16. Окс Виктор Борисович (5(17).03.1879, Одесса, Херсонская губерния, Российская империя – 1854, Франция) – писатель, драматург, театральный критик.
17. Дальский Мамонт Викторович (наст. фам. Неелов; 2.09.1865, Кантемировка, Харьковская губерния – 21.06.1918, Москва) – актер, трагик.
18. Маджи Андреа (1855 – ?) – итальянский актер-трагик, в 1892 году с большим успехом гастролировал в Санкт-Петербурге и других городах России. Наиболее известен в ролях Гамлет, Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Отелло и др.
19. Зонненталь Адольф фон (21.12.1834, Пешт, Венгрия – 4.04.1909, Прага, Австро-Венгрия) – венский актер, творчество связано с венским Бург-театром.
20. Правдин Осип Андреевич (наст. имя и фам. Оскар Августович Трейлебен; 16(28).04.1849, Санкт-Петербург – 17.10.1921, Москва) – актер, педагог, театральный деятель.



Синяя птица

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «СИНЯЯ ПТИЦА»

Постановку метерлинковской «Синей птицы» по эскизам и плану МХТ на сцене БДТ осуществил Н. В. Петров, декорации В. Е. Егорова [1] и музыка И. А. Саца [2] соответствовали московскому спектаклю. Премьера в Петрограде состоялась 8 января 1921 г., «Синяя птица» выдержала 53 представления.

Необходимость появления на сцене БДТ данной работы диктовалась потребностью в обновлении романтического репертуара, что и побудило театр остановить свой выбор «<...> на одной из самых удачных постановок МХАТа, разрешающей интересную в свое время проблему оформления и света» {2, 246}.

Г. М. Мичурин вспоминал о работе над спектаклем «Синяя птица»: «Для постановки Андрей Николаевич (Лаврентьев. – А. Р.) привлек своего соученика по школе Художественного театра, уже упоминавшегося мною Николая Васильевича Петрова, ближайшего помощника К. С. Станиславского по работе над этой пьесой, причем на нем лежали заботы о макетах, организация и руководство работой “черных людей” (актеры, одетые в черные бархатные костюмы, чтобы оставаться невидимыми на фоне черного бархата при быстрой смене оформления картин) и разработка массовых сцен. Руководители МХТ предоставили нам эскизы оформления, партитуру музыкального оформления И. Саца. Хорошо нам знакомый и уже работавший с некоторыми из нас Николай Васильевич легко применился к индивидуальностям участников будущего спектакля и уплотненными темпами повел репетиции, заражая нас жить и действовать темпами музыки Ильи Саца. Молодые актеры – будущие “черные люди” с первых репетиций мизансценирования наравне

с исполнителями ролей действовали в общем с ними ритме» {3, 115}. Мичурин высоко отзывался об игре Е. М. Вольф-Израэль в роли Тильгиль и шестнадцатилетней В. А. Будрейко в роли Митиль (см.: {3, 116–117}).

Речь не идет «<...> о самостоятельной работе, ибо БДТ на этот раз пошел по линии наименьшего сопротивления и, взяв как образчик постановки этой символической сказки в Московском Художественном театре, скопировал ее на своей сцене. Но не следует забывать, что методы работы БДТ отличаются от МХАТа и в смысле ансамблевой обработки, и в смысле трактовки ролей отдельными исполнителями, что привело к неудаче» {2, 246}. При этом спектакль, по свидетельству Г. М. Мичурина, игрался три-четыре раза в неделю (см.: {3, 117}).

Роли и исполнители

Тильгиль – Е. М. Вольф-Израэль; Митиль – В. А. Будрейко [3], М. И. Данилова; Отец Тиль – С. Л. Кузнецов; Мать Тиль – Н. Ф. Лежен; Соседка Берленго – О. Н. Миткевич-Жолтко; Внучка соседа Берленго – М. И. Данилова, В. А. Будрейко; Дедушка – Д. П. Черкасов, А. М. Шадурский; Бабушка – М. И. Копейщикова [4], Рюмина [5]; Фея Берюлина – Скрябина; Свет – Е. К. Кафафова; Ночь – С. В. Иридина; Время – А. М. Шадурский; Кот – Г. М. Мичурин; Пес – Г. В. Музалевский; Хлеб – Д. М. Голубинский; Сахар – Б. А. Болконский; Огонь – О. Л. Коханский; Вода – Левицкая [6]; Молоко – Грачева [7]; и др.

Литература

1. БДТ 1935.
2. 12. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Синяя птица» Метерлинка // Русский советский театр. 1917–1921. С. 246.
3. Мичурин.

Источники

4. Музей БДТ. Папка 127А [Фотоматериалы].

Комментарии

1. Егоров Владимир Евгеньевич (7(19).05.1878, с. Покровское, Мценский уезд, Орловская губерния – 8.10.1960, Москва) – художник, сценограф, художник кино, педагог. В 1906–1911 годов сотрудничал с МХТ, в том числе оформил «Синюю птицу» (1908).

2. Сац Илья Александрович (18(30).04.1975, Чернобыль, Киевская губерния – 11(24).10.1912, Москва) – композитор, дирижер, виолончелист. С 1905 года заведующий музыкальной частью Театра-студии на Поварской (1905), с 1906 года и до конца жизни – заведующий музыкальной частью и дирижер МХТ. Автор музыки для многих спектаклей, в том числе и для «Синей птицы».
3. Будрейко Вера Антоновна (15.06.1905–26.09.1979) – актриса театра и кино. Дебютировала на сцене БДТ, работала в Московском театре Корша, в Ленинградском новом театре (ныне Театр имени Ленсовета).
4. Копейщикова Мария И. – актриса БДТ в 1919–1929 годах.
5. Рюмина – актриса БДТ в 1919–1921 годы.
6. Левицкая – актриса БДТ в 1919–1921 годы.
7. Грачева – актриса БДТ в 1919–1921 годы.



Слуга двух господ

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «СЛУГА ДВУХ ГОСПОД»

Премьера спектакля «Слуга двух господ» по одноименной комедии К. Гольдони состоялась 28 марта 1921 г. Постановка и оформление А. Н. Бенуа, музыка из произведений Д. Скарлатти [1] и Ж. - Ф. Рамо [2] в инструментовке Б. В. Асафьева, балетмейстер Ф. В. Лопухов. Спектакль выдержал 578 представлений.

На момент постановки сценическая история гольдониевской комедии была скудна, интерес русского театра к творчеству Гольдони был ограничен, Н. Д. Носков отметил, что «из двухсот пьес драматурга на русский переведены только двенадцать» {14}.

М. Н. Любомудров утверждает, что при постановке «Слуги двух господ» А. Н. Бенуа остался верен своим постановочным принципам. При выборе репертуара режиссер и художник ориентировался на классику, «Бенуа привлекают пьесы Мольера, Гольдони, Бомарше, Гоголя» {4; 123}. Выбор постановочных приемов определяется «пиететом» перед авторами классических пьес, сложившимися представлениями о созданных ими произведениях, и в этом плане Бенуа называл себя «иллюстратором пьесы» и намеренно противопоставлял себя современному ему «новаторам», имея в виду прежде всего В. Э. Мейерхольда. Никаким «иллюстратором пьесы» Бенуа, конечно, не был, в своей постановочной работе над классикой он ориентировался на актера, поскольку считал, что Мольер, Гольдони, Бомарше и другие классические авторы творили именно для актера. Важную роль в формировании Бенуа-режиссера сыграл опыт сотрудничества с Московским Художественным театром и такие работы, как «Хозяйка гостиницы» (1914), «Моцарт и Сальери» (1915) и «Пир во время чумы» (1915): «Критерием художественной

законченности спектакля Бенуа считает “атмосферу правдоподобия”. От актеров он требует творчества по законам “переживания” (ссылаясь при этом на Станиславского), веры в то, что “они изображают”, перевоплощения. Законом сценического общения режиссер полагал “абсолютную иллюзию непосредственности” <...> Бенуа стремился раскрепостить самочувствие исполнителя. У него, по словам Н. Монахова, была “совершенно своеобразная <...> манера вынимать из актера то, чего он сам в себе не подозревал. <...> он из актеров <...> выжимал максимум” {4; 124}.

В сфере декорационного оформления Бенуа стилизовал Венецию, создавая театральное пространство, «где вместе сосуществуют нарядная, праздная публика, актеры, разыгрывающие жизнерадостную комедию о ловком плебее Труффальдино, жеманные танцоры, развлекающие зрителей между действиями. На сцене БДТ был выстроен старинный театральный портал маленького венецианского театра, с занавесом, арлекином, кулисами, окруженный двумя крошечными театральными ложами со зрителями, лица которых закрыто масками. Все это пространство украшено Бенуа подвижно-капризным, скользящим рокайльным [3] декором, в своей несколько наивной и размытой пластике, непроработанности деталей, кажущимся ироничным и словно увиденным не вблизи, а из туманного далека. Здесь под музыку Скарлатти и Рамо артисты разыгрывали медлительные танцевально-пантомимические интермедии. Когда поднимался занавес, открывалась Венеция дворики, увешенных бельем, Тесных и запутанных переулков, сумрачных комнат с венецианскими зеркалами» {11; 26}. По свидетельству М. А. Кузмина, музыка для танцевальных интермедий воспринималась как устаревшая, а само исполнение их оказалось слабым (см.: {13}). Прием контрастного сопоставления условно-театрального плана игры с планом бытовым, обыденным, Бенуа продолжил и в трактовке центрального персонажа комедии, Монахов в роли Труффальдино выступал не стилизованной маской итальянской комедии, а играл реального слугу, пройдоху, который прячется за обликом простака. Таким образом, «Хрупкую изошренность и стильную игрушечность рокайльного пространства Бенуа уравновешивал легкой иронией жанровых подробностей, стремительным полетом импровизаций, полнокровностью ощущений нестилизованной жизни».

На роль Труффальдино первоначально был назначен В. В. Максимов, «он буквально выпросил рукопись у А. К. Дживелегова [4] – большого знатока итальянской комедии масок» {3; 203} и даже начал репетировать, но его работа не удовлетворила Бенуа. По воспоминаниям

Г. М. Мичурина, на репетициях Максимов «<...> обнаружил изящество пластических приемов комедии дель арте, свойственных драматургии Гоцци, а Бенуа добивался <...> другого, то есть сочетания особенностей итальянской народной комедии с динамичной, красочной игрой русского реалистического театра» {5; 120}. Роль перешла к Н. М. Монахову, который стал подлинной душой спектакля. Во время репетиций Бенуа разрешил исполнителям ролей импровизации, многие из которых вошли в спектакль. «“Слугу двух господ” Бенуа трактовал как народную комедию, в центральном герое хотел видеть не условную, а “совершенно реальную” фигуру, простого человека. Это предопределило демократический “тон” спектакля, имевшего, кстати, колоссальный успех у массового зрителя. Простота, лукавство, оптимизм Труффальдино – Монахова незаметно складывались в черты личности крупных масштабов. По мнению А. Р. Кугеля [5], актер “русифицирует этого итальянского Арлекина”, приблизив его к зрителю. Театр поднимал комедию на высоту народного эпоса. “Да ведь это и есть русский эпос! – воскликнул Кугель. – Русский сказ! Русская былина! Дурачок-Иванушка простотой своей и малым разумом затмевает всех соперников. Вихрь жизнерадостности, находчивости, лукавого благородства, шуток и юмора врывается со сцены в зал, увлекая зрителя, просветляя души победоносной стихией “великого смеха не в гомеопатических дозах, а в настоящих”, как того требовал от высокой комедии Блок» {3; 125}.

И. И. Юзовский написал об исполнении роли Труффальдино следующее: «Монахов отказался представлять только прошлое, комедию XVIII века – ему стало скучно, ему не терпелось завязать живые отношения с сегодняшним зрителем. И он завязал их мгновенно <...> Такой Труффальдино мог прозвучать на петербургской сцене <...> только после революции! Он насмешливо относился к своим господам и все время подглядывал на зрителей, как бы приглашая их поддержать его атаку, и публика содействовала ему смехом, аплодисментами. Он обнаружил огромный талант импровизации и блеск пластического дарования. Он искрился от шуток и здоровья. При всем этом Труффальдино сохранял чувство собственного достоинства. Да, да, это был простак, простодушный парень, себе на уме, но в сочетании с этим чувством достоинства. <...> Монахов был здесь итальянцем, но вместе с тем русским. Может показаться странным, но эта смесь была органической, естественной, просто необходимой! Русский юмор звучал в итальянских шутках Труффальдино. Была какая-то связь между этим старым итальянским слугой, двести лет назад появившимся на сцене, и тем, что происходит сегодня за стенами ленинградского театра. Это было живое освоение классики...» {12; 120–121}

Г. М. Мичурин высоко оценивал игру Е. М. Вольф-Израэль в роли Клариче, Н. И. Комаровской в роли Беатриче, В. Я. Софронова в роли доктора Ломбарди, Н. Ф. Лежен в роли Смеральдины и др. (см.: {5; 121})

В статье 1926 г., посвященной сотому представлению «Слуги двух господ», А. И. Пиотровский подчеркнул, что из всех постановок БДТ по классике только спектакль по комедии Гольдони сохранился в репертуаре театра. И главная заслуга в этом заключена совсем не в гольдониевской комедии и не в постановочных достоинствах режиссера, но в актерском искусстве исполнителя центральной роля – искусстве Монахова (см.: {18; 20}).

С. С. Мокульский в статье «Слуга двух господ», приуроченной к 400-му представлению комедии Гольдони, зафиксировал изменение в оценках произведений театрального искусства. В 1930-е гг. причины долголетия спектакля «Слуга двух господ», в отличие от других постановок классики на сцене БДТ, виделись в следующем. Во-первых, в «шиллеризации» Шекспира, что превращало шекспировские шедевры в оторванные от жизни сценические композиции. Во-вторых, Мольер в спектаклях БДТ был представлен лишенными социальной и политической сатиры фарсовыми «пустяками» – «Смехотворными прелестницами» и «Лекарем поневоле». В-третьих, подчеркивалось, что в театре 1930-х годов главными фигурами сценического искусства стали драматург и актер. Комедия Гольдони – произведение промежуточное, переходное, поскольку Труффальдино уже не классическая *маска commedia dell'arte*, но еще и не герой *комедии характеров*. Только наличие в спектакле Н. Ф. Монахова позволило комедии обрести надежную связь с реалиями жизни, прочно укорениться в советском театральном искусстве.

Роли и исполнители

Панталоне – А. Н. Лаврентьев, А. М. Шадурский, Л. А. Кровицкий; Клариче – Е. М. Вольф-Израэль, О. Г. Казико [6]; доктор Ломбарди – В. Я. Софронов; Сильвио – Г. М. Мичурин; Беатриче – Н. И. Комаровская; Флориндо Аретузи – Б. А. Болконский, М. И. Царев; Смеральдина – Н. Ф. Лежен; Труффальдино – Н. Ф. Монахов; и др.

Литература

1. Александр Бенуа размышляет...: [статьи, письма, высказывания]. М.: Советский художник, [1968]. С. 104, 106.
2. БДТ 1939.
3. Кара С. Третий из трех // Кара С. Вкус правды. О мастерах театра и кино. Л.: Лениздат, 1979. С. 203–207.

4. Любомудров. (1919–1926).
5. Мичурин.
6. Монахов.
7. Мокульский С. С. В борьбе за классику // БДТ 1935. С. 83–88.
8. Мокульский С. Монахов-Труфальдино // Мокульский С. О театре. М.: Искусство, 1963. С. 347–404.
9. Пиотровский А. Сто представлений «Слуги двух господ» // Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 76.
10. Радлов. БДТ в 1920-е.
11. Хмелева.
12. Юзовский Ю. Ленинградские письма [4] // Юзовский Ю. О театре и драме: 2 т. Т 1. М.: Искусство, 1982. С. 120–121.

Источники

13. Кузмин М. «Слуга двух господ». (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. 30, 31 марта, 1 апр. №706–708. С. 1.
14. Носков Ник. Театр Гольдони в России. (К постановке комедии «Слуга двух господ» на сцене Большого Драматического театра) // Жизнь искусства. 1921. 26, 27, 28, 29 марта. №702–705. С. 1.
15. «Слуга двух господ» Гольдони // Известия Петроградского Совета. 1921. 31 марта. С. 2.
16. Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 87–89.
17. Миротворская Е. «Слуга двух господ» // Рабочий и театр. 1925. №2. 12 янв. С. 9.
18. А. П. (Пиотровский А. И.). Сто представлений «Слуги двух господ» // Жизнь искусства. 1926. 5 янв. (№ 1). С. 20.
19. Пиотровский Адр. Мастер слова // Рабочий и театр. 1926. 16 марта. №11. С. 10–11.
20. Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов // Дела и дни БДТ 2. С. 9–20.
21. Мокульский С. «Слуга двух господ» (К 400-му представлению на сцене БДТ) // Рабочий и театр. 1933. №32. С. 12–13.
22. Музей БДТ. Папка 207 [Фотоматериалы].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**Носков Ник. (Носков Н. Д.). Театр Гольдони в России.
(К постановке комедии «Слуга двух господ»
на сцене Большого Драматического театра) //**
Жизнь искусства. 1921. 26, 27, 28, 29 марта. №702–705. С. 1

<...> до последнего времени знакомство с театром Гольдони в России более чем слабое; из двухсот пьес драматурга на русский переведены только двенадцать; еще меньше этих переводов увидели сцену, хотя пьесы Гольдони, театральнейшего драматурга, прежде всего преследовали главную цель – постановку.

<...>

Из постановок самого последнего времени следует отметить постановку «Веера» в 1915 году Московским Камерным театром [7] в превосходных декорациях по эскизам Наталии Гончаровой [8] и в интересной постановке вдохновителя Камерного театра А. Я. Таирова [9], а также постановку комедии «Слуга двух господ» весной 1913 года группой артистов, отколовшихся от Передвижного театра Гайдебурова и образовавших недолго существовавший «Наш театр» [10]. При постановке этой комедии С. Э. Радловым к ней был написан пролог (исполнявшийся чтецом) и интермедии. Наконец, в конце февраля прошлого сезона комедию «Памела служанка» поставил Московский Государственный показательный театр [11]; режиссировал пьесу В. Г. Сахновский [12].

Этими немногими пьесами из обширного репертуара театра Гольдони и ограничивается знакомство русского зрителя с «итальянским Мольером».

Кузмин М. «Слуга двух господ». (Большой Драматический театр) //
Жизнь искусства. 1921. 30, 31 марта, 1 апр. №706–708. С. 1

<...>

Трудно себе вообразить огромное разнообразие, блеск и темперамент театра Гольдони; «Слуга двух господ» одна из наиболее характерных, веселых и «итальянских» комедий, сохранивших, видоизмененными, старинные персонажи.

Эта веселость, темперамент и итальянская комедийность «Слуги» с большим вкусом, тактом и тщательностью показана была А. Н. Бенуа и труппой Большого Драматического театра.

Центром спектакля был, несомненно, Монахов, несколько русифицировавший свою роль. <...> в том тоне, как эта роль была задумана, Монахов достиг замечательной высоты и цельности. В этом отношении роль Труффальдино можно поставить наряду с образом Филиппа из «Дон Карлоса». Простонародная и комедийная грация, плутовство, неповоротливая расторопность, выпуклость и отчетливость малейшего жеста и слова придает незабываемую и единственную очаровательность и подлинную вдохновенность исполнению Монахова. <...>

Присутствие такого Труффальдино освещало почти фантастически домашнюю, забавную и чувствительную историю «Слуги двух господ». Мне кажется, что, хотя чувствительные лица комедии (некоторые исполнители, как Вольф-Израэль, Лежен, Лаврентьев, Софронов и Голубинский были очень хороши) достаточно выдерживали стиль итальянского гротеска, но настоящий заразительный веселый блеск придавало им соседство Монахова.

Кроме того, Вольф-Израэль совершенно неожиданно обнаружила юмор и праздную карикатурность в роли слезливой дурочки.

Благородную и привлекательную позу влюбленных составляли Болконский и Комаровская.

Темп и бойкость постановки несколько замедлились танцевальными интермедиями (очень милыми сами по себе), хотя г-жа Рейн и прекрасно танцевала. Сама музыка (немного старше комедии Гольдони) как-то странно старообразила и утяжеляла. Может быть, подлинность музыкальных номеров в данном случае оказало плохую услугу.

После Венеции «Венецианского купца» А. Бенуа дал вторую «камерную» Венецию, более комнатную и не менее прелестную и в костюмах был замечен тот итальянский провинциализм, который так привлекателен в XVIII веке. Мне показался странным и как-то противотеатральным самый замысел занавеса, где из-за складок видно реалистическое лицо живого человека, вроде Гольдони. Опускаясь восемь раз и служа фоном для живых исполнителей интермедии, эта «живая» голова надоедает и в конце концов пугает, как фигура из паноптикума. Почему же тогда не рисовать толпы на декорациях для массовых сцен?

А. П. (Пиотровский А. И.). Сто представлений «Слуги двух господ» // Жизнь искусства. 1926. 5 янв. (№ 1). С. 20.

На прошлой неделе Большой Драматический Театр отпраздновал сое-
тое преставление «Слуги двух господ».

Сто представлений старинной, классической комедии, – явление совершенно небывалое в современном театре. Из целой вереницы

классических спектаклей, поставленных в свое время Большим Драматическим театром, удержался только этот один, только эта наивная комедия. И в чем же причина? Менее всего, пожалуй, в самой пьесе, которую ставили множество раз и во многих театрах, и которая ни разу не удержалась на сколько-нибудь долгий срок.

В постановке Александра Бенуа? Да, в значительной части. Это – на редкость умная, тонкая, с огромной любовью к итальянскому смеху и итальянской красоте сделанная работа. Но ведь были и другие постановки того же Бенуа, не сохранившиеся, не уцелевшие, не вошедшие в обиход.

Настоящий же виновник сотого юбилея, конечно, Монахов, сто раз бессменно сыгравший Труффальдино, веселого слугу двух господ. Критика и общественное мнение давно уже установили корни неслыханного обаяния именно этой роли Монахова. Итальянский, формально острый комизм расцвечен здесь широкой улыбкой, размашистой веселостью русского народного ярмарочного смеха.

Это делает непосредственно заразной, без промаха бьющей каждую шутку, каждую веселую импровизацию этого русского итальянца, это и обеспечивает несравненно долгий успех гольдониевской пьесе в Большом Драматическом театре.

**Пиотровский Адр. Мастер слова //
Рабочий и театр. 1926. 16 марта. №11. С. 10–11**

<...> Он (Н. Ф. Монахов. – А. Р.) любит пользоваться иностранными акцентами и диалектами, он охотно и часто прибегает к певучести и к мелодии, резко контрастируя их с последующим сухим говором или быстрой дробью реплик. Любовь к слову и опыт куплетиста и опереточного актера приводят Монахова к импровизациям. Он – один из немногих современных актеров, сознательно и в художественных целях пользующийся импровизацией в комедийных ролях. Его импровизации в «Слуге двух господ» заслуживали бы особого изучения.

<...>

**Адр. Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов //
Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2:
Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической
деятельности. 1896–1926. Л.: Academia, 1926. С. 9–20**

<...> Монахов – актер, одновременно предъявляющий к спектаклю объективные, формальные требования и выстраивающий каждую отдельную роль строго реалистично из субъективных ее характерных

элементов. Этим объективным, формальным законом спектакля служит для него музыка, ритм. Усвоив то и другое от опереточного, музыкально-танцевального спектакля, он кладет их в основу построения роли. Он строит фразы и паузы, как музыкальные куски, стянутые крепким ритмом, а иногда и мелодически-приподнятые. Самый натуралистический прозаический диалог, хотя бы речи Распутина, кашель, хрип, приобретают в его исполнении ритмическую и мелодическую точность. Он двигается, подчиняя свою походку и жесты такту незримого метронома, жестикулируя – он танцует. <...> Но, подчиняя ритму каждый отдельный отрезок своей роли, Монахов всегда старается ритмически выстроить роль в целом. Расчленить ее паузами, найти в ней темповые ускорения и замедления, вытянуть ее в большую музыкальную фразу. Простейший пример – все ускоряющийся темп в роли «Труффальдино», находящий свою кульминацию в классической сцене обеда.

<...> противоречие в мастерстве Монахова (и зрителям, и критике оно, прежде всего, бросается в глаза) это – несовпадение в нем интернациональной или иноземной характеристики героев со специфической русской ее окрашенностью. Кого бы ни играл Монахов, – он остается русским. В особенности, это заметно в ролях комедийных. Ярчайший пример, пример, давно подмеченный, «Труффальдино», шустрый слуга двух господ, носящий ясные черты русского гаера, ярославского полового. «Сганарель», знахарь-шарлатан – другой пример. Но эта национально русская окрашенность не исключает для Монахова возможности давать отчетливые образы иностранцев.

<...>

**Мокульский С. «Слуга двух господ» //
Рабочий и театр. 1933. №32. С.12–13**

Большой Драматический театр отметил 400-е представление пьесы Гольдони «Слуга двух господ». Немногие наши театры смогли дожидаться 400-го представления классической пьесы за двенадцать революционных лет. В этом смысле своеобразный «юбилей» гольдониевской комедии на сцене старейшего из ленинградских театров, созданных пролетарской революцией, представляется нам фактом глубоко примечательным.

Его примечательность прежде всего в том, что «Слуга двух господ» вообще мог выдержать четыре сотни представлений на сцене советского театра. Такая громадная цифра свидетельствует, что спектакль Большого Драматического театра сумел завоевать прочные симпатии в широчайших зрительских массах. А это значит, что Большой Драматический театр сумел как-то актуализировать классическую пьесу, сделать ее нужной, ценной и интересной советскому зрителю.

Вместе с «Дон-Карлосом», которым открылся Большой Драматический театр, «Слуга двух господ» является одним из старейших спектаклей театра. Он представляет собой характерный образец творческой продукции того периода в истории Большого Драматического театра, когда он является по преимуществу театром классического репертуара.

Наряду с Шекспиром и Мольером, Шиллером и Гюго, в репертуаре Большого Драматического театра в 1921 г. появился и величайший итальянский классик Карло Гольдони. Мощный «плебейский» реализм, здоровая демократическая сущность его бытовой комедии должны были явиться своеобразным противоводием той лакирующей действительности шиллеровской романтике, которая определила основную художественно-репертуарную линию Большого Драматического театра в первые годы его существования, в силу специфически-ограниченного понимания, которое вкладывали в лозунг обращения к классике возглавлявшие театр представители старой художественной интеллигенции. Это понимание, сформулированное тогдашним идеологом театра А. Блоком как «уход в прекрасное прошлое» от «тягостной современности», ограничивало эффективность того «противоядия», которое пьесы Шекспира, Мольера и Гольдони должны были играть по отношению к романтике Шиллера и Гюго.

Если Шекспир подвергался в Большом Драматическом театре этого периода своеобразной «шиллеризации», если Мольер входил в его репертуар не своими сатирически заостренными политическими комедиями, а «безобидными» фарсами, в роде «Смехотворных прелестниц» и «Лекаря поневоле», то и буржуазный моралист-просветитель Гольдони был представлен здесь не зрелыми антифеодальными сатирическими пьесами, а юношеской комедией «Слуга двух господ», в которой Гольдони еще далеко не преодолел традиции комедии масок, не стал на путь последовательно-реалистической «комедии характеров». Таким образом, самый выбор из наследия Гольдони «Слуги двух господ» следует признать закономерным выражением специфической установки тогдашнего художественного руководства Большого Драматического театра. И если, несмотря на это, в постановке «Слуги двух господ» оказалось в конечном итоге немало подлинно-реалистических, чисто «гольдониевских» элементов, то это произошло в силу причин, от художественного руководства БДТ независящих.

Действительно, как подошел к постановке гоьдониевской комедии ставивший ее режиссер и художник А. Бенуа? Этот рафинированный мастер, типичный представитель так называемого «мирискусства», пронизал постановку «Слуги двух господ» характерной для него и всего его направления эстетской созерцательностью, любованием культурой

галантного века рококо. Перекликаясь с традиционалистскими постановками дореволюционного условно-эстетического театра, Бенуа стилизовал гольдониевский спектакль под театральную культуру рококо, введя в него характерные для театра XVIII века мизансцены, традиционные костюмы комедии масок, танцевально-пантомимические интермедии под музыку Скарлатти и Рамо и т.д. Такой «мирискуснический» традиционализм и стилизация ослабили реалистическую сущность пьесы Гольдони, скрытый в ней (пусть еще довольно робкий) протест против аристократического общества, противопоставление последнему поднимающейся и уже готовой заявить о своих правах буржуазной демократии.

Но если бы постановочный замысел Бенуа целиком определил весь спектакль Большого Драматического театра, этот спектакль, разумеется, не пережил бы эпохи своего возникновения и безусловно не выдержал бы четырехсот представлений. Последнее могло случиться только потому, что традиционалистская, эстетски-стилизионная постановка противоречиво сочеталась с качественно иным актерским исполнением «Слуги двух господ» и что это исполнение, возглавляемое актером-реалистом Н. Ф. Монаховым, оказалось ведущим в противоречивом комплексе спектакля. Успех этого спектакля создан не режиссером-эстетом, а актерским коллективом театра, пошедшим за Монаховым: именно актеры явились виновниками того, что «Слуга двух господ» нашел широкий доступ к сознанию советского зрителя и до сих пор сумел удержаться на сцене.

Такой своеобразный «блок» актерского коллектива с драматургом, через голову ставившего пьесу режиссера, был возможен потому лишь, что «Слуга двух господ» является чисто «актерской» пьесой, написанной с особым расчетом на исполнителя центральной роли хитрого, ловкого и смышленного слуги Труфальдино.

Такое построение комедии предопределило и ее дальнейшую сценическую судьбу на протяжении двух веков. Сценическая история «Слуги двух господ» есть история исполнения роли Труфальдино рядом блестящих актеров-комиков, от искусства которых целиком зависел успех пьесы, ее доходчивость до зрителя, правильность и полнота раскрытия ее идейной сущности.

В эту плеяду актеров-комиков театра различных стран и эпох отныне вошел Н. Ф. Монахов как первый *советский* исполнитель этой роли, который по своему комедийному мастерству, по своему овладению текстом Гольдони, по своему острому и тонкому раскрытию гольдониевского замысла далеко оставил за собой всех своих предшественников. Монаховское исполнение роли Труфальдино является превосходным образчиком критического освоения гольдониевского наследия, – освоением, концентрирующим

внимание на тех сторонах образа Труфальдино, которые являются наиболее существенными и актуальными для советского зрителя.

Монахов решительно отказывается от стилизационного подхода к образу Труфальдино. Он ставит его с головы на ноги, придает ему четкие реалистические очертания. Его Труфальдино превращается из условной театральной маски в живой и конкретный образ слуги-разночинца, ловкого и хитрого плебея, еще не осознавшего своих политических интересов, но уже чувствующего свое превосходство над господами и весело издевающегося над ними. Он пока еще прикрывается личиной недалекого простака, но личина эта уже служит ему средством утвердиться в жизни, крепко и прочно стать на ноги.

Все это показывает Монахов в своем исполнении роли Труфальдино потому, что уходит в своем истолковании образа от самодовлеющей буффонады актеров комедии масок и пронизывает все свое исполнение четким идейным замыслом. Все комические трюки, фортели, «лацци» Монахова-Труфальдино насыщаются определенными идейным содержанием, увязываются с сюжетом пьесы, служат разворачиванию отдельных сторон характера Труфальдино в его соотношении с характерами других персонажей комедии. Такой сюжетный, содержательный комизм углубляет пьесу, заостряет ее социальную сущность.

Стремясь приблизить свой образ ловкача-слуги к пониманию советского зрителя, Монахов широко использует технику русского балагана, свои навыки русского актера-эстрадника, куплетиста, балагура, скомороха.

Такие русские краски, наложенные на образ героя итальянской комедии, такая русификация этого персонажа несколько не искажает самого образа. В силу большого художественного такта Монахова и присущего ему чувства меры они только истолковывают его образ, переводят его на язык привычных советскому зрителю ассоциаций.

Актерский коллектив пошел за Монаховым и вслед за ним стал на путь четкого реалистического осмысления всех персонажей «Слуги двух господ». При этом целому ряду персонажей «верхнего плана» комедии, персонажам господ, было придано слегка ироническое истолкование, по-гольдониевски разоблачающее их мнимо-тонкие чувства (Клариче, Сильвио), их жизненный опыт и рассудительность (Панталоне, доктор Ломбарди), и другие «барские» добродетели.

Необходимо отметить, что сейчас, к 400-му представлению «Слуги двух господ», исполнение этих ролей комедии окрепло и расцветилось тонкими комедийными узорами. Так, Казико, исполняющая роль Клариче, весьма ярко и остроумно разоблачает всю пустоту и никчемность этой сентиментальной буржуазной девицы, великолепно «обыгрывая» слезы

и стенания этой мещанской невесты, влюбленной в своего кретина-жениха Сильвио. И то же относится к Панталоне (Кровицкий), доктору (Софронов) и всем прочим исполнителям этого превосходного спектакля.

Комментарии

1. Скарлатти Доменико (26.10.1685, Неаполь, Италия – 23.07.1757, Мадрид, Испания) – итальянский композитор и клавесинист, большая часть жизни в Испании и Португалии.
2. Рамо Жан-Филипп (25.09.1683, Дижон – 12.09.1764, Париж) – французский композитор, теоретик музыки.
3. Рокайль (перевод с фр. “rocaille”, буквально означает «щебень», «галька», «каменные обломки»; произносится как «рокай»; другое название «рококо») – орнамент XVIII в., содержащий стилизованные раковины, камешки и пр. В переносном смысле «рокайль» обозначает все изгибающиеся, вычурные, необычные формы, которые напоминают раковину, неровную жемчужину, камень.
4. Дживелегов Алексей Карпович (Жарпетович) (14(26).03.1875, Ростов-на-Дону – 14.12.1952, Москва) – историк, искусствовед (доктор искусствоведения, 1936), переводчик. Автор книг «Очерки итальянского Возрождения» (М., 1929), «Итальянская народная комедия» (М., 1954), «Итальянская народная комедия dell arte» (М., 1962) и др.
5. Кугель Александр Рафаилович (26.08.1864, Мозырь, Российская империя – 5.10.1926, Ленинград) – театральный критик, театральный деятель.
6. Казико Ольга Георгиевна (12 (25). 04. 1900–5. 11. 1963, Ленинград) – актриса, театральный педагог. Ученица Л. С. Вивьена. В БДТ работала в 1927–1963 годах.
7. «Веер» – спектакль Московского Камерного театра, режиссер А. Я. Таиров, художники Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов, премьера 27 января 1915 года.
8. Гончарова Наталья Сергеевна (21. 06 (3. 07). 1881, село Ладыжино (Ногаево), Тульская губерния – 17. 10. 1962, Париж) – художница-авангардистка, представительница лучизма; график, сценограф. Жена М. Ф. Ларионова.
9. Таиров Александр Яковлевич (24. 06 (6. 07). 1885, Ромны – 25. 09. 1950, Москва) – актер, режиссер, теоретик театра, педагог, театральный деятель – создатель Камерного театра (1914–1949) в Москве.
10. «Слуга двух господ» – спектакль коллектива «Наш театр» 1920 г.
11. «Памела служанка» – спектакль Московского Государственного показательного театра 1920 г., режиссер В. Г. Сахновский.
12. Сахновский Василий Григорьевич (17. 02 (1. 03). 1886, Дорогобуж, Смоленская губерния – 26. 02. 1945, Москва) – режиссер, педагог, театровед-исследователь, доктор искусствоведения.



Двенадцатая ночь

М. Н. Майданова

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»

Постановка по пьесе У. Шекспира «Двенадцатая ночь» увидела свет 20 мая 1921 г., режиссер Н. В. Петров, художник В. А. Щуко; композитор М. А. Кузмин. Спектакль прошел 69 раз.

Постановка шекспировской комедии обойдена вниманием и рецензентов, и очевидцев спектакля, и последующих исследователей. В наличии есть две более или менее содержательных рецензии, которые, как это иногда бывают, дают противоположные оценки сценической версии «Двенадцатой ночи», представленной БДТ.

Единственное, в чем сошлись два автора обзоров, так это оформление сцены художником В. А. Щуко. «Всего лучше была архитектурная планировка сцены, соответствующая музыкальному ритму комедии, разнообразная и цельная, пышная и поэтическая», – написал М. А. Кузмин {5}. Другой рецензент отметил: «<...> чередование возвышенного и смешного, сама структура пьесы, ее архитектоника, наглядно и убедительно даны почувствовать в способе постановки, в архитектурной планировке сцены, в особом станке, подчеркивающем неподвижность центральных фигур, между которыми разворачивается игра влюбленности, похждений и проказ. Дополненная обычной для Большого театра пышностью и благородством, эта постановка – один из лучших спектаклей на Фонтанке. Кроме заслуг режиссера постановки П. В. Петрова, здесь приходят на помощь еще прекрасные декорации и костюмы выдающегося театрального декоратора, – акад. В. А. Щуко» {6}.

М. А. Кузмин не разделял восторгов своего коллеги по части соединения сценографии и игры исполнителей, будь то большие актерские группировки или отдельные мизансцены. И отметил изначальную

разнородность используемых элементов спектакля уже на уровне исходного замысла, ведь представление «<...> имело задачей соединить в себе и музыкально-архитектурное построение комедии, и известный натурализм, и элементы итальянской комедии и даже “настроения” символического театра. Должен признаться, что при таком эклектичном замысле многое не было достигнуто, а многое и не могло дать ничего хорошего по очевидной разнородности соединяемых составов» {5}.

Подробности оформления площадки можно узнать из воспоминаний Г. М. Мичурина: «Макет постоянной установки на весь спектакль представлял две одинаковые площадки высотой в восемь ступенек: справа – дворец графини Оливии, слева – замок герцога Орсино; обе они могли закрываться пышными драпировками с соответствующими гербами. Соединял обе площадки горбатый мостик, на котором игрались проходные сцены; ну, а внизу на планшете наши сцены комиков, причем все действие комедии развивалось стремительно, без задержек, а перемены мест действия проходили на глазах зрителей. Часто актеры, вступая в новую картину, сами делали перестановку» {3; 128}.

Составляющей постановки, которая отсылала бы к итальянской комедии, должны были стать сценические интермедии, но, судя по отзыву М. А. Кузмина, они не удалась: «Хуже всего был введенный институт “шутов”, назойливый и безвкусный» {5}. Главной ошибкой, по мнению рецензента, стало использование следующего приема: «<...> давно пора отказаться от провинциальной мысли, что чем больше смеются на сцене, тем веселее в зрительном зале. Этот печальный прием испортил уже многие сцены в комедии “Много шума из ничего”, и теперь без всякого изменения встречается опять. Могу уверить, как зритель, что мне нисколько не веселее и не смешнее оттого, что Софронов и Вольф-Израэль хохочут минуты две, так что от смеха не выговаривают слов» {5}.

Сценическая эклектика сочеталась в спектакле с избыточностью используемых постановочных средств, режиссеру порой изменял художественный вкус: «Все мостики, приступочки, углубления и выходы сцены были использованы с большею изобретательностью и тщательностью, может быть, даже излишней, слишком суетливой и пестрой. Главным недостатком было отсутствие какого-то внутреннего благородства и чувства меры (особенно при наличии музыкального замысла), суетливость и крикливость комических сцен, мелкая раздробленность и эмоциональная тормозливость мест лирических» {5}.

Два автора отзывов на спектакль по шекспировской комедии могли бы сойтись на том, что центральной фигурой среди исполнителей стал Н. Ф. Монахов, роль Мальволио в его исполнении М. А. Кузмин ставил

на один уровень с такими актерскими свершениями Монахова, как роль Филипп в «Дон Карлосе» и Труффальдино в «Слуге двух господ». Но второй рецензент «Двенадцатой ночи» писал о представлении комедии с молодым Л. А. Кровицким (1900–1962) в роли Мальволио.

Среди других исполнителей рецензенты выделяли Г. В. Музалевского (сэр Тоби Белч) Г. М. Мичурина (сэр Эндрю Эгчик), в меньшей степени – Н. Ф. Лежен (Мария), О. Л. Коханского (Себастьян), К. А. Аллену (Виола).

Н. Ф. Монахов утверждал, что роль Мальволио не относил к своим удачам и что работой этой не был удовлетворен. Актер полагал, что приступил к репетициям шекспировской комедии по инерции, не отойдя еще от работы в «Слуге двух господ», да еще и в постановке Н. В. Петрова чувствовал себя дискомфортно – не был доволен ни планом спектакля, ни его оформлением. А возможно – сказалась усталость от слишком напряженного графика работы (см.: {4; 188}).

Роли и исполнители

Себастьян – О. Л. Коханский; сэр Тоби Белч – Г. В. Музалевский; сэр Эндрю Эгчик (Эгьюйчик) – Г. М. Мичурин; Мальволио – Н. Ф. Монахов, Л. А. Кровицкий; Виола – К. А. Аллену; Мария – Е. М. Вольф-Израэль, Н. Ф. Лежен; Орсино – Б. А. Болконский; Себастьян – О. Л. Коханский и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. Радлов. БДТ в 1920-е.
3. Мичурин.
4. Монахов.

Источники

5. Кузмин М. «Двенадцатая ночь» (Большой Драматический Театр) // Жизнь искусства. 1921. 25 мая. №739. С. 1.
6. Н. Р. «Двенадцатая ночь» в БДТ // Красная газ. Веч. вып. 1922. 24 нояб. №50. С. 3.
7. Музей БДТ. Папка 35. [Фотоматериалы]

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Кузмин М. «Двенадцатая ночь» (Большой Драматический Театр) // Жизнь искусства. 1921. 25 мая. №739. С. 1

<...> представление 20 мая имело задачей соединить в себе и музыкально-архитектурное построение комедии, и известный натурализм, и элементы итальянской комедии и даже «настроения» символического театра. Должен признаться, что при таком эклектическом замысле многое не было достигнуто, а многое и не могло дать ничего хорошего по очевидной разнородности соединяемых составов.

Всего лучше была архитектурная планировка сцены, соответствующая музыкальному ритму комедии, разнообразная и цельная, пышная и поэтическая.

Подобной планировкой отлично подчеркивалась неподвижность двух центральных поэтических, но почти бездействующих фигур Орсино и Оливии, между которыми разворачивается игра шуток, влюбленности и проказ. Только в самом конце комедии эти фигуры, как божества, сходят со своих возвышений и смешиваются с остальными лицами.

Все мостики, приступочки, углубления и выходы сцены были использованы с большею изобретательностью и тщательностью, может быть, даже излишней, слишком суетливой и пестрой.

Главным недостатком было отсутствие какого-то внутреннего благородства и чувства меры (особенно при наличности музыкального замысла), суетливость и крикливость комических сцен, мелкая раздробленность и эмоциональная тормозливость мест лирических.

Хуже всего был введенный институт «шутов», назойливый и безвкусный, и совершенно недопустимый полумрак на сцене, придававший многим сценам какую-то будуарную пошловатость.

Шекспировский смех и шекспировская лирика не боится полного, полнейшего света, и не терпит расслабленного декадентского сумрака.

В «Двенадцатой ночи» нет центральной фигуры и резко разделены лица комические и лирические. Поэтому я буду говорить по группам.

Всего благороднее была исполнена роль наименее благородная, роль Мильвальдо (Мальволио. – М. М.) Монаховым. Может быть, это не такое откровение, как Филипп или «Слуга двух господ», но исполнение прекрасное, высокого искусства, благородное и тактичное.

Из веселой тройки (Тоби, Эгчик и Мария) лучше других был Тоби (Музалевский), хотя после почти гениального исполнения роли Швейцера в «Разбойниках», я все тщетно жду, когда этот талантливый артист снова подыметься выше просто хорошего, приличного исполнения. <...> Шут – Софронов, опытный техник, но на редкость надоедливый актер, а тут еще размноженный институтом подручных шутов был едва выносим. Притом давно пора отказаться от провинциальной мысли, что чем больше смеются на сцене, тем веселее в зрительном зале. Этот печальный прием испортил уже многие сцены в комедии «Много шума из ничего», и теперь без всякого изменения встречается опять. Могу уверить, как зритель, что мне нисколько не веселее и не смешнее оттого, что Софронов и Вольф-Израэль хохочет минуты две, так что от смеха не выговаривают слов. Орсино – Болконский был очень красив и внешне благороден, но может быть внутреннего благородства и грации, нужной здесь, больше у молодого Коханского, исполнявшего роль Себастьяна.

Оливия! Оливия должна быть чудесной, волшебной красоты, вот почти все, что нужно для этой поэтической, но неподвижной фигуры. Конечно, это уже не вина артистки, что она была лишена и этого единственного качества.

Мужской костюм дал возможность Аленовой показать прекрасную фигуру, но исполнение было ужасно раздроблено. Весь арсенал драматического искусства был суетливо и как-то в беспорядке использован. Выкрики, шепот, декламация, комнатная речь, мальчишеские жесты и т. д. и т. д. Получилось тормошенье и мельканье, даже не эмоциональное.

При элементах музыкального замысла, это отсутствие внутренней гармоничности, благородства и грации, тем более было заметно и досадно, что вся постановка технически была весьма тщательна и серьезна. Видна большая работа, которая по самому существу своему, не могла привести к другим результатам.

Н. Р. «Двенадцатая ночь» //
Красная газ. Веч. вып. 1922. 24 нояб. № 50. С. 3

Большой Драматический театр, в репертуаре которого Шекспир занимает преобладающее место, приучил к своему способу, к своей манере передачи шекспировских пьес.

Отличительное этой манеры – неизменная парадность, пышность, внутренняя полнота исполнения, общая торжественность представления, большие масштабы, подчас излишняя серьезность подхода, излишние пресность и простодушие, правда не лишённые некоторого

благородства, некоторая простота, пристрастие к реализму интерпретации, к «всамделишности» исполнения, игры, общей сценической повадки.

«Двенадцатая ночь» – единственная пьеса Шекспира, которая идет здесь совершенно иначе. От обычных простодушия, пресности, простоты не осталось и следа. Режиссерская изобретательность, находчивость, инструментовали комедию совсем по-иному, по-новому, с ловкостью, умением, некоторой сценической хитрецей.

Главным достоинством постановки является то четкое деление, с которым на протяжении всего спектакля выявлено чередование возвышенных и грубо-комических элементов.

Прием чередования трагического и комического, возвышенного и уродливого, величественного и смешного, являющийся, как известно, излюбленным приемом Шекспировой драматургии, ни в одной из его пьес, не нашел более полного выражения, чем в веселой «Двенадцатой ночи».

Контрасты обострены здесь до крайности – с одной стороны идеальный, чарующий, поэтический мир герцога Орсино и Оливии, с другой – совсем земное веселие, немного кабацкое и в меру грубое, в котором пребывают Тоби, Эгчик, Мальволио.

Это чередование возвышенного и смешного, сама структура пьесы, ее архитектоника, наглядно и убедительно даны почувствовать в способе постановки, в архитектурной планировке сцены, в особом станке, подчеркивающем неподвижность центральных фигур, между которыми разворачивается игра влюбленности, похождения и проказ.

Дополненная обычной для Большого театра пышностью и благородством, эта постановка – один из лучших спектаклей на Фонтанке.

Кроме заслуг режиссера постановки П. В. Петрова, здесь приходят на помощь еще прекрасные декорации и костюмы выдающегося театрального декоратора, – акад. В. А. Шуко.

Из исполнителей лучше всех Музалевский (Тоби Бельч) и Мичурин, аристократически-идиотичный Эгчик. Молодой артистке Лежен, заменившей в роли Марии покинувшую Большой Драматический театр, прекрасную комедийную артистку Вольф-Израэль, вредит некоторая тяжеловатость, плохо скрываемая излишняя суетливость.

Совсем не плохое впечатление в ответственной роли Мальволио произвел молодой актер Кровицкий, заменивший больного Н. Ф. Монахова. Исполнение моментами немного раздробленное, под несомненным влиянием исполнения этой роли Монаховым, но в целом очень неплохо, а отдельными местами и просто хорошо.



Рюи Блаз

М. Н. Майданова

СПЕКТАКЛЬ БДТ «РЮИ БЛАЗ»

Постановка драмы В. Гюго «Рюи Блаз» вышла в свет 15 октября 1921 года, режиссер спектакля Н. В. Петров, художник В. А. Щуко.

Драматургия В. Гюго крайне редкий гость на русской сцене, сколько-нибудь сложившейся традиции исполнения на русском театре романтических драм и мелодрам этого французского автора не существует. Рецензионный материал спектакля БДТ немногочислен и, к сожалению, не слишком содержателен. Имеет смысл постановку рассматривать не в контексте предшествующей традиции, которой, как уже было сказано, практически нет, но в контексте эволюции постановочных принципов самого театра в его ранний период, где доминирующее положение в репертуаре занимала романтическая драматургия или романтически истолкованная драматургия, представленная, прежде всего, трагедиями и комедиями Шекспира.

В описании постановки, составленной к 10-летию юбилею театра (1928–1929 гг.), говорилось, что БДТ спектаклем «Рюи Блаз» «<...> вступил в новую стадию работы над романтическим материалом, подготавливавшей переход к более современному стилю игры благодаря отказу от условно-красивого, пластического жеста классиков и от пафосно-величественной передачи слова» {2; 336–337}. Суть дела, по мнению авторов описания спектакля, заключалась в том, что романтическая драма В. Гюго «<...> потребовала от актеров иного, более романтизированного подхода к ролям. <...> Актеры в движениях сменили пластическую закругленность героев классического репертуара более порывистыми жестами и вложили много темперамента и жара в обрисовку отдельных образов» {2; 336}.

Имеющиеся в наличие рецензии позволяют утверждать, что спектакль по мелодраме В. Гюго был реализован на сцене БДТ в рамках *театра актера*. Сведения о работе постановщиков крайне малочисленны. Так, в описании сценической версии «Рюи Блаза» сказано, что если говорить о спектакле в целом, то режиссер Н. В. Петров «<...> сумел придать постановке “Рюи Блаза” соответствующий эпохе испанской монархии конца XVII столетия стиль. Мизансцены развернуты с большим остроумием и находчивостью» {2; 336}. В рецензии Н. Д. Носкова о собственно спектакле сказано следующее: «Постановка Н. В. Петрова, продуманная и интересная, декорации по рисункам акад. Щуко красочны; костюмы стильны» {6}. В другом отзыве этого же автора на спектакль «Рюи Блаз» можно прочесть следующее: «Нельзя пройти молчанием массовые сцены. И здесь выявились те “подспудные силы”, которыми не только владеет Б. Драматический театр, но и дает им ход. Все исполнение вторых и третьеплановых ролей отчетливо говорит об этом. Говорит о том ансамбле, без которого не может быть спектакля в подлинном театре» {6}.

Рецензент не мог обойти вниманием исполнение роли Рюи Блаза В. В. Максимовым и роли Дон Цезаря (Сезара. – М. М.) де Базан Н. Ф. Монаховым, но не их блестящая работа, считал автор отзыва, определили успех постановки. Те «подспудные силы», о которых писал Н. Д. Носков, заключены в индивидуальностях артистов труппы БДТ и в том, как они используются театром.

О наличие артистического ансамбля уже было сказано выше. Рецензент подчеркнул: «<...> в большую заслугу нужно поставить Большому Драматическому театру то, что в составе его труппы нет людей вне репертуара, нет числящихся, но есть только *действующие*, что рядом с признанными “премьеры” театр выдвигает на первые роли молодые силы, переводя их со второго плана на первый» {7}. Н. Д. Носков отметил работу К. А. Каратыгиной в роли герцогини Альбукерской, «своего рода настоятельница дворцового гинекея» {6}, игру В. Я. Софронова в более чем скромной роли лакея Саллюстия. Не скрылась от внимания автора обзора и «трагикомическая фигура Дон Гуритана в исполнении Мичурина с продуманной зарисовкой не только внешних, но и внутренних черт характера» {6}. Важное значение имело и появление среди исполнителей новых имен, как это было с К. П. Хохловым.

Был и еще один фактор, который применительно к БДТ отмечался впервые именно в «Рюи Блазе» и представлял собой наличие двух составов исполнителей. Так уже упомянутый Хохлов не только играл в паре Г. В. Музалевским роль Дон Саллюстия де Базан, но и выходил

на сцену в роли Дон Сезара де Базан, иными словами, новичок выступал дублером самого Н. Ф. Монахова.

В своей рецензии Н. Д. Носков сопоставлял сценические образы Дон Саллюстия де Базан, воплощенные К. П. Хохловым и Г. В. Музалевским, а также исполнение роли испанской королевы Марии Н. И. Комаровской и К. А. Аленевой. Автор обзора показал, наличие двух составов дает не только разные трактовки одного и того же сценического образа исполнителями одной роли, но и во многом определяет жанровую окраску всей постановки в целом. Г. М. Мичурин утверждал, что Н. Ф. Монахову не удалось выразить в роли Цезара де Базана романтическую одержимость человека, навсегда порвавшего со знатностью и богатством ради вольной жизни среди бродяг и вне закона, актер был неудовлетворен собственной работой и легко уступил ее недавно поступившему в труппу БДТ К. П. Хохлову {3; 137}.

Так, например, у Комаровской, по сравнению с Аленовой, Мария больше королева, чем женщина. Как результат, сильные стороны исполнения каждой из актрис падают на разные эпизоды с участием Марии. Н. Д. Носков отметил: «Хохлов располагает замечательно ценным материалом: прекрасным, сильным голосом, не переходящим в выкрик. Жест у него красив и пластичен, и выразительна игра его лицевых мускулов и глаз; позы так подходят к характеру всей пьесы Гюго и пластичны <...> У Музалевского, если можно так выразиться, роль Саллюстия более “упрощена”. Его Саллюстий – злодейски красочен, как подобает героям мелодрамы, менее замкнут, более нараспашку. На нем, так сказать, лежит тавро “злодея”, распознать его более легко, чем замкнутого, носящего постоянный футляр и личину Саллюстия-Хохлова. Пожалуй, он больше даже тот Саллюстий, который является стильным лицом *мелодрамы*, накладывающей густо краски и не считающейся с нюансами, тогда как у Хохлова всюду видно стремление выдержать психологический рисунок *драмы*» {7}. Продолжая эту логику, можно сказать, что манера игры Комаровской ближе к жанру мелодрамы, а вот исполнение Аленевой тяготеет к жанру драмы.

Н. Ф. Монахов вспоминал, что В. В. Максимов, исполнитель роли Рюи Блаза, накануне начала репетиций «<...> сообщил из Старой Руссы, где он <...> лечился, что он не может быть к началу зимнего сезона. Пришлось мобилизовывать “внутренние ресурсы” и найти второго исполнителя Рюи Блаза. Мы нашли в своей среде Б. А. Болконского, который в конце концов овладел ролью Рюи Блаза и в случае нужды мог быть полезным и не задержать постановки спектакля. Но В. В. Максимов приехал, и ему пришлось с небольшого количества репетиций

войти в спектакль, что при его большом опыте не представляло для него затруднений, но на всем спектакле отразилось, понятно, не в положительном смысле» {4; 189–190}.

Г. М. Мичурин вспоминал: «Иронический склад дарования Н. В. Петрова несколько сковывал его в сценах патетико-романтических, собственных Гюго, но зато в комедийных он, что называется, вырывался на простор. Я встретил у Николая Васильевича полную поддержку в моей трактовке роли дон Гуритана – гиперболизация страстей влюбленного в королеву старого гидальго» {3; 136}.

Роли и исполнители

Рюи Блаз – В. В. Максимов, Б. А. Болконский; Дон Саллюстий де Базан – К. П. Хохлов [1], Г. В. Музалевский; Дон Цезарь де Базан – Н. Ф. Монахов, К. П. Хохлов; Мария, испанская королева – Н. И. Комаровская, К. А. Аленева; герцогиня Альбукерская – К. А. Каратыгина; Дон Гуритан – Г. М. Мичурин; Казильда – Скрыбина; лакей Саллюстия – В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. БДТ 1939.
2. 7. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Рюи Блаз» // Русский советский театр. 1921–1926. С. 336–337.
3. Мичурин.
4. Монахов.

Источники

5. Носков Н. (Носков Н. Д.). «Рюи Блаз» В. Гюго (К постановке Большого Драматического театра) // Жизнь искусства. 1921. №812. 11 окт. С. 1.
6. Носков Н. «Рюи Блаз» (Носков Н. Д.). (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. №813. 18 окт. С. 4.
7. Носков Н. (Носков Н. Д.). «Подспудные силы» (К постановке «Рюи Блаза») // Жизнь искусства. 1921. №814. 25 окт. С. 1.
8. Музей БДТ. Папка 121. [Черно-белая фотография Н. И. Комаровской в роли Марии Нейбургской].

**РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ,
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ**

Носков Н. (Носков Н. Д.). «Рюи Блаз» (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. №813. 18 окт. С. 4.

<...>

В этой краткой, спешной отметке о состоявшемся спектакле – спектакле не рядовом, представляющем в полном смысле событие в жизни нашего театра, я не буду касаться ни воодушевленно яркой и сочной игры «Рюи Блаза» Максимова, ни дышащего жизнью глубоко индивидуального образа Цезаря Базана, задуманного Монаховым, – этих двух главных зарисовок Гюго, в которых скрещиваются два основных начала пьесы – трагическое и комическое.

Оставляя за собой право высказаться о постановке и исполнении (тем более, что в пьесе занят двойной состав исполнителей) после, остановлюсь лишь на вхождении в общий сценический рисунок остальных исполнителей. И прежде всего на новом исполнителе роли Саллюстия – Хохлове.

Если в первом действии еще отсутствовала ясная четкость линий в лепке образа одной из труднейших ролей пьесы, написанной в сгущенных тонах, с едва намеченными нюансами (одной черной краской, с едва уловимыми оттенками), то в следующих и особенно в четвертом и пятом актах – он не только вошел в стиль общей игры, но и развернул свои недюжинные силы и в слове и жесте и немых сценах. По одной исполненной роли судить о всех возможностях артиста более чем трудно, но для роли Саллюстия в лице Хохлова во всяком случае театр сделал хорошее приобретение.

Колоритная Мария-Комаровская со стороны техники; но в пьесе Гюго, где чувство преобладает над разумом, желалось бы видеть более взлета и простора чувства, особенно в сценах с Рюи, в сценах контраста между дворцовым этикетом и интимной областью сердца. Незначительные в общем течении пьесы, но важные для ее фона остальные роли были прекрасно проведены артистами. И запоминающимся останется образ героини – своего рода настоятельницы дворцового гинекея в исполнении Каратыгиной, и трагикомическая фигура Дон Гуритана в исполнении Мичурина с продуманной зарисовкой не только внешних, но и внутренних черт характера.

Крошечные роли Софронова (лакей Саллюстия) или Казильды-Скрябиной свидетельствуют, что из немного материала, данного драматургом, артисты выявили не безликое нечто, а лицо.

Постановка Н. В. Петрова, продуманная и интересная, декорации по рисункам акад. Щуко красочны; костюмы стильны. <...>

Носков Н. (Носков Н. Д.). «Подспудные силы»

(К постановке «Рюи Блаза») //

Жизнь искусства. 1921. №814. 25 окт. С. 1

<...> в большую заслугу нужно поставить Большому Драматическому театру то, что в составе его труппы нет людей вне репертуара, нет числящихся, но есть только *действующие*, что рядом с признанными «премьерами» театр выдвигает на первые роли молодые силы, переводя их со второго плана на первый.

Это новшество надо приветствовать, равно как и входящие теперь в обычай спектакли с двойным составом исполнителей. Такие спектакли дают возможность суждения не только об отдельных актерах, но и о силах всей труппы.

Пред нами два Саллюстия – Хохлов и Музалевский, две Марии – Комаровская и Аленева. Общий замысел автора по-своему выявляется каждым исполнителем, ибо каждый из них подмечает и выделяет те черты, которые ближе подходят к особенностям и свойствам его таланта.

Мария – больше королева в отображении Комаровской; у Аленовой на первый план выделяется женщина – одиноко страдающая, глубоко любящая и тоскующая. Второй акт – один из лучших у Комаровской, ибо здесь за королевской короной и атмосферой дворца еще полускрыты страсть и страдание. Аленовой особенно удается по непосредственности переживаний искренности лиризма сцена 3 акта – объяснение с Рюи Блазом, когда королева уступает место – женщине, ламентации – взлету чувства.

Последний акт пьесы дает крайне мало материала для выявления образа Марии. Прежняя активность роли переходит в пассивное состояние; переживания Марии драматургом мотивируются слабо. Остается лишь ряд немых сцен, наиболее трудных в том ракурсе, что взят Аленовой. Мелодраматический перепад чувств здесь далек от тех переживаний, которые можно назвать тонко психологическими. Королева, воспитанная в разгородках дворцовой оранжереи, берет верх над любящей женщиной затем, чтобы в конце концов остаться побежденной. И эти переходы, эта борьба мотивируется более рельефно у Комаровской, так как техника общего рисунка роли у ней разработана резче и самый рисунок сложнее.

Нечто подобное мы видим у двух дублеров роли Саллюстия – Хохлова и Музалевского. У первого Саллюстий – замечательно целый образ,

поскольку возможна цельность подобного явно утрированного характера. Но основные его черты не только намечены, но и спаяны воедино. Ими и определяются положения, а не наоборот.

Хохлов располагает замечательно ценным материалом: прекрасным, сильным голосом, не переходящим в выкрик. Жест у него красив и пластичен, и выразительна игра его лицевых мускулов и глаз; позы так подходят к характеру всей пьесы Гюго и пластичны; но, не знаю так ли, но некоторые живописные положения (напр., в первом и третьем акте вместе с Максимовым-Рюи) напоминали экран.

У Музалевского, если можно так выразиться, роль Саллюстия более «упрощена». Его Саллюстий – злодейски красочен, как подобает героям мелодрамы, менее замкнут, более нараспашку. На нем, так сказать, лежит тавро «злодея», распознать его более легко, чем замкнутого, носящего постоянный футляр и личину Саллюстия-Хохлова.

Пожалуй, он больше даже тот Саллюстий, который является стильным лицом *мелодрамы*, накладывающей густо краски и не считающейся с нюансами, тогда как у Хохлова всюду видно стремление выдержать психологический рисунок *драмы*.

Не сомневаюсь, что многим Саллюстий-Музалевский даже понравится больше, чем Саллюстий-Хохлов. Но, в связи с общим стилем постановки, конечно, будет наоборот.

Нельзя пройти молчанием массовые сцены. И здесь выявились те «подспудные силы», которыми не только владеет Б. Драматический театр, но и дает им ход. Все исполнение вторых и третьеплановых ролей отчетливо говорит об этом. Говорит о том ансамбле, без которого не может быть спектакля в подлинном театре.

Комментарии

1. Хохлов Константин Павлович (20.10(1.11).1885, Москва – 1.01.1956, Ленинград) – актер, режиссер, педагог. Служил в БДТ в 1921–1925 и 1954–1955 годов.



Мольеровский спектакль БДТ

А. Ю. Ряпосов

«ЛЕКАРЬ ПОНЕВОЛЕ» И «СМЕХОТВОРНЫЕ ПРЕЛЕСТНИЦЫ»

Первое представление спектакля по произведениям Мольера «Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы» состоялось 26 ноября 1921 г. Постановку и оформление осуществил А. Н. Бенуа. Мольеровский спектакль был показан 37 раз.

БДТ в реалиях новой политической и экономической ситуации в стране не стал подстраивать свою эстетическую позицию и репертурную политику под текущую конъюнктуру: «Изменившиеся экономические условия (переход к нэпу) заставили многие из наших театров в 1921 г. отступить от своих художественных платформ ради повышения кассовой прибыли. Большой драматический театр – один из немногих, сохранивших в то время свое лицо и не отошедших от раз провозглашенного репертуара классиков и романтиков» {1; 337}.

В каждой из двух частей мольеровского спектакля манера постановки была разной. Э. А. Старк отметил, что в «Смехотворных прелестницах» Бенуа-режиссер обращался к театральной манере эпохи Шекспира и условности елизаветинского театра; «Прелестницы» оказались «<...> поставленными Бенуа упрощенно, в ширмах, при полной экономии всякой бутафории. Зато центр тяжести постановки и переместился туда, где ему и быть надлежит: к креслу, на котором сидит и врет маркиз де Маскариль, этот прообраз Хлестакова. Как “врал” Маскариль-Монахов, что он вообще проделывал, какое тут было чудесное постижение всех комедийных чар Мольера» {7}. Вот еще одно описание: «В первой вещи – “Жеманницах” – весь центр тяжести спектакля был перенесен на актера. Это был показ актерского мастерства. Декорации были заменены простыми ширмами, на сцене находилось лишь одно кресло, три стула и самое ограниченное

количество бутафории. Актер своей игрой создавал атмосферу мольеровских комедий, тонкой, психологически обоснованной разработкой слова заставлял звучать мольеровский текст и строго распланированными мизансценами раскрывал построение комедии. <...> Мизансцены были построены по традиции – симметрично. Их кажущееся однообразие лишней раз подчеркивало комизм положения. Темп в этой вещи был несколько замедлен; благодаря этому фарсовые оттенки комедии пропали, уступив место стилю высокой комедии» {1; 337}.

О постановочном решении второй части Мольеровского спектакля Э. А. Старк написал следующее: «А в “Лекаре поневоле” Бенуа дал другой метод постановки, дал три великолепных по живописи декорации, особенно 1-го действия. Но главное опять же вылилось в превосходной игре всех актеров, образовавших чудесный, слитный ансамбль, в котором выделялись снова Монахов, нашедший для Сганареля совершенно необыкновенный тон, особенно по сопоставлению с тоном Маскариля, показавший удивительно жизненную, яркую, сочную игру все время в пределах строгой художественности, и Мичурин, до того перевоплотившийся в роли Валера, что я, видевший его до перед тем в Сильвио в “Слуге двух господ” и доном Гуританом в “Рюи Блазе”, не поверил афише и вынужден был наводить справки у людей, причастных к постановке» {7}. Другой источник предоставляет следующие сведения: «“Лекарь поневоле” был поставлен в несколько ином стиле. Роскошные стильные декорации трех картин изменили общую установку, порой загружали действие бьющим в глаза богатством. Благодаря сложности декораций не удалось придерживаться мольеровского рисунка мизансцен, и красочные сами по себе костюмы терялись на слишком ярком фоне» {1; 337}.

В. Н. Соловьев в статье «Мольеровский спектакль. (К 300-летию со дня его рождения)» (см.: {8}) продемонстрировал на конкретных примерах эклектичный характер режиссуры А. Н. Бенуа и расхождение постановщика в жанровом решении («высокая комедия») сценических версий мольеровских пьес с жанровой природой этих произведений («фарс»). Из всех постановок раннего БДТ, в которых был занят Н. Ф. Монахов, лишь Мольеровский спектакль отметился тем, что артист не только не оказался среди лучших (если не лучшим) исполнителей ролей, но и подвергся критике за игру в роли Маскариля в «Смехотворных прелестницах» (эту игру А. И. Пиотровский, например, назвал двойственной (см.: {11})).

Н. Ф. Монахов вспоминал, что в мольеровском спектакле его задача «<...> заключалась в том, чтобы создать в одном спектакле два образа, диаметрально противоположных по своей сущности. Насколько в “Лекаре поневоле” Сганарель должен быть разухабистым, вульгарным,

настолько Маскариль в “Смехотворных прелестницах” должен был быть утонченным, элегантным и мягким» {2; 190–191}. Далее актер продолжал: «Сганареля я наметил играть в виде грубого, хулиганящего пьяницы, не лишённого юмора, с хриплым голосом. Маскариль в моем представлении был, напротив, несколько жеподобным, утрированно элегантным. Но необходимый оттенок в образе Маскариля как лакея, изображавшего барина, мне выявить не удалось» {2; 191}.

Монахов сожалел, что мольеровский спектакль был слишком быстро снят с репертуара театра, так как постановка не давала сборов (см.: {2; 191}).

Роли и исполнители

«Смехотворные прелестницы»: Мадлон – Н. И. Комаровская; Като – С. В. Иридина; Лагранж – О. Л. Коханский; Дюкруази – М. И. Царев; маркиз де Маскариль – Н. Ф. Монахов; Горжибюс – Д. М. Голубинский; Маротта – В. А. Будрейко; маркиз де Жодле – К. П. Хохлов. «Лекарь поневоле»: Сганарель – Н. Ф. Монахов; Робер – А. Шувалов; Валер – Г. М. Мичурин; Люка – Г. В. Музалевский; Жерон – В. Я. Софронов; Жакелина – Н. Ф. Лежен; Люсенда – Е. М. Вольф-Израэль, Скрябина; Леандр – Б. А. Болконский; и др.

Литература

1. 7. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Жеманницы» и «Лекарь поневоле» Мольера // Советский театр. 1921–1926. С. 337.
2. Монахов.
3. Спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (Петроградская акдрама, 1923) // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры / Российский институт истории искусств; отв. редактор А. Ю. Ряпосов; составители Л. С. Данилова, А. Ю. Ряпосов, В. В. Сомина. – СПб.: ООО Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 440–455.
4. Хмелева.
5. Эткинд М. А. Н. Бенуа и русская художественная культура. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 347. [Эскиз декорации.]

Источники

6. Н. Р. Мольеровский спектакль // Красная газета. 1920. 1 дек. №250. С. 1.
7. Зигфрид (Старк Э. А.). Мольеровский спектакль (Большой Драматический театр) // Вестник театра и искусства. 1921. №7. 29 нояб.

8. Соловьев В. Н. Мольеровский спектакль. (К 300-летию со дня его рождения) // Жизнь искусства. 1921. 6 дек. №820. С. 1.
9. Сторицын П. Мольер, Бенуа, Монахов // Театральная Москва. 1922. №23. С. 10–11.
10. Тугендхольд Я. Петроградский Мольер // Известия ВЦИК. 1923. №106. 15 мая.
11. Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов // Дела и дни БДТ 2. С. 9–20.
12. Музей БДТ. Папка 2 [Вырезки из газетных рецензий].

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Зигфрид (Старк Э. А.) [1]. Мольеровский спектакль (Большой Драматический театр) // Вестник театра и искусства. 1921. №7. 29 нояб.

<...> В его <мольеровского спектакля> программу вошли: «Смехотворные прелестницы», это новый перевод заглавия пьесы, более известной под названием «Жеманниц», и «Лекарь поневоле», сравнительно давно не шедшая на крупных петроградских сценах. Вся постановка принадлежит Александру Бенуа. Этим уже все сказано. После блестящего успеха «Мнимого больного» в Художественном театре [2], принесшего Бенуа лавры не только декоратора, но и режиссера, можно было ожидать, что, как только Бенуа снова соприкоснется с духом Мольера, получится маленькое чудо.

Декоратор и режиссер – что важнее в данном случае? Понятно, режиссер. Обрядить Мольера в достойный художественный наряд, – это значительно меньшая часть дела. А вот выявить его подлинный дух, найти совершенно правильной стиль исполнения, – значит одержать полную победу. Интересно в театре добиться такой игры, при которой все внешнее становится таким же безразличным для зрителя, каким оно было в эпоху Шекспира. Доска с надписью: «дворцовый зал», или «дикая местность», не только не вредила впечатлению, но наоборот усиливала его, потому что при такой упрощенности постановки все внимание зрителя фиксировалось на актерах, являющихся единственными в театре законными воплощениями всех намерений автора, всего духа и стиля последнего.

Справедливость сказанного как нельзя лучше подчеркивается «Смехотворными прелестницами», поставленными Бенуа упрощенно, в ширмах, при полной экономии всякой бутафории. Зато центр тяжести постановки и переместился туда, где ему и быть надлежит: к креслу, на котором сидит и врет маркиз де Маскариль, этот прообраз Хлестакова. Как «врал» Маскариль-Монахов, что он вообще проделывал, какое тут было чудесное постижение всех комедийных чар Мольера, этого не опишешь в немногих словах. Неверующим можно только сказать: «сходите и убедитесь сами, да оцените не только одного Монахова, но и всех его партнеров, особенно же Хохлова, необыкновенно яркого виконта де Жодле, и Комаровскую с Иридиной, прелестных «прелестниц».

А в «Лекаре поневоле» Бенуа дал другой метод постановки, дал три великолепных по живописи декорации, особенно 1-го действия. Но главное опять же вылилось в превосходной игре всех актеров, образовавших чудесный, слитный ансамбль, в котором выделялись снова Монахов, нашедший для Сганареля совершенно необыкновенный тон, особенно по сопоставлению с тоном Маскарилья, показавший удивительно жизненную, яркую, сочную игру все время в пределах строгой художественности, и Мичурин, до того перевоплотившийся в роли Валера, что я, видевший его до перед тем в Сильвио в «Слуге двух господ» и доном Гуриганом в «Рюи Блазе», не поверил афише и вынужден был наводить справки у людей, причастных к постановке.

Есть еще порох в пороховницах русского театра!

Н. Р. Мольеровский спектакль //
Красная газета. 1920. 1 дек. №250. С. 1

<...>

На этой неделе театр показал свою последнюю работу – Мольеровский спектакль, в который вошли «Смехотворные прелестницы», более известные под именем «Жеманниц», и «Лекарь поневоле».

Обе пьесы поставлены Александром Бенуа, специализировавшемся на Мольере еще в Московском Художественном театре, и идут в декорациях и костюмах по его же эскизам.

В «Смехотворных прелестницах» Бенуа блестяще применил метод условной постановки: на сцене ширмы, стол и три кресла – и цент пьесы целиком перенесен на актеров, которые дали здесь шедевр (особенно Монахов) сценического комического диалога.

«Лекарь» поставлен в тонах реалистических и, пожалуй, уступает «Жеманницам», хотя декорации, которым, кстати сказать, при поднятии каждого занавеса аплодировали, сделаны поистине превосходно.

Спектакль имел большой у переполнившей театр публики и, по-видимому, станет здесь одной из самых репертуарных пьес сезона.

**Соловьев В. Н. [3] Мольеровский спектакль.
(К 300-летию со дня его рождения) [4] //
Жизнь искусства. 1921. 6 дек. №820. С. 1**

Предполагаемую серию торжественных мольеровских спектаклей открыл Большой Драматический театр постановкой «Смехотворных прелестниц» и «Лекаря поневоле», двух пьес, где наиболее остро очерчены две маски, созданные Мольером, Маскариль и Сганарель.

Три постановки первого французского комика на русской сцене: «Дон Жуан» [5] (Мейерхольд и Головин), «Мещанин-дворянин» [6] (Комиссаржевский [7] и Сапунов), «Мнимый больной» [8] (А. Бенуа) в достаточной мере определили подход к Мольеру и установили три основных варианта сценической интерпретации [9] его пьес. Все дальнейшие постановки – в большинстве случаев представляют собою невольное следование и подражание одному из этих вариантов.

В отчетном спектакле было налицо смешение различных сценических стилей. Симметрично расставленные ширмы в первой пьесе на условном фоне ниспадающих театральных оранжевых поддуг (падуг. – А. Р.), некоторая склонность к геометрическому построению *mise en scène*, пользование театральной бутафорией как средством для сценической игры актеров – все это заставляло думать, что режиссер ставит себе целью в юбилейном спектакле, невольно носящем характер историчности и ретроспективной мечтательности, показать характерные особенности французской сценической техники середины XVII в., к этому времени уже начавшей испытывать влияние итальянской театральной традиции. Но три весьма реалистически написанные задника «Лекаря» разубеждали зрителя в его неосновательном заблуждении. Это противоречие не разрешал и архитектурный портал, к тому же небрежно написанный, в рамках которого разыгрывались обе пьесы, остававшийся все время неиспользованным, за исключением сцены раздевания слуг в «Прелестницах» отвергнутыми женихами, лучшей сцены всего спектакля. Отсутствие единого сценического стиля отразилось и на некоторых деталях постановки. Резали глаз своим несоответствием с условным характером общего декоративного устройства бытовые костюмы в «Прелестницах». А между тем наименование Мольером некоторых действующих лиц пьесы именами актеров, исполняющих ее, являлось достаточным основанием, чтобы костюмы Ларгануса (Лагранжа. – А. Р.) и Дюкруази были трактованы как театральные костюмы.

Показания современницы Мольера и посетительницы первого спектакля «Прелестниц» m-II des Jardins [10], изложенные ею в «Récit en prose et en vers de la farce des précieuses», определяют характер игры актеров. Это фарс с исключительной быстротой темпа и с крайней подчеркнутостью отдельных сценических положений. По-видимому, во имя хорошего вкуса А. Н. Бенуа отказался от трактовки «Прелестниц» как фарса и заменил преувеличенную грубость приемов преувеличенной замедленностью темпов, сообщив при этом всей пьесе несколько слащавый и неотчетливый характер высокой комедии. В «Лекаре» реалистический фон задников, находясь в явном противоречии с текстом одной из самых веселых комедий Мольера, низводил почти на нет намечающийся рисунок *mise en scène*.

На долю Монахова выпала трудная задача в один вечер сыграть Маскариля и Сганареля. Желая оттенить первый образ от второго, а может быть, невольно уступая влечению к высокому и изящному, его Маскариль более напоминает жеманного маркиза из «Критики» [11], чем наглого слугу-пройдоху старого французского фарса, нарядившегося в костюм своего барина. Артистом мастерски пропет экспромт. Его *lazzi* [12] во время показывания ран, полученных на войне, были более неприличны, чем соответствовали стилю преувеличенной пародии. Ему не следовало бы пользоваться подобными приемами, тем более что он сумел быть наивно-трогательным и тактичным, появляясь перед зрителями в одной рубашке. Артисту более удался Сганарель. У него добродушный юмор дровосека первого действия сменялся хитрой наглостью шарлатана-доктора во втором. Занимательно с надлежащим тактом Монаховым проведена сцена диагноза, причем здесь очень уместна его словесная импровизация. У Хохлова Жадле утратил свою непринужденную веселость комического героя старофранцузского театра.

Пиотровский Адр. Николай Федорович Монахов //
Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай
Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности.
1896–1926. Л.: Academia, 1926. С. 9–20

<...> противоречие в мастерстве Монахова (и зрителям, и критике оно, прежде всего, бросается в глаза) это – несовпадение в нем интернациональной или иноземной характеристики героев со специфической русской ее окрашенностью. Кого бы ни играл Монахов, – он остается русским. В особенности, это заметно в ролях комедийных. Ярчайший

пример, пример, давно подмеченный, «Труффальдино», шустрый слуга двух господ, носящий ясные черты русского гаера, ярославского полового. «Сганарель», знахарь-шарлатан – другой пример. Но эта национально русская окрашенность не исключает для Монахова возможности давать отчетливые образы иностранцев.

<...> Монахов – актер слова по преимуществу. И в этом сказалось, пожалуй, прошлое куплетиста, первой обязанностью которого было подать далеко слышимо и внятно словесную шутку, острое словцо. Монахов не просто говорит, он архитектурно строит звук, соразмеряя его со сценой и мизансценой. Он старается найти для каждой роли соответствующий регистр и тембр голоса, меняя в то же время часто и разнообразно этот тембр внутри отдельной роли <...> играя голосом в двойственной роли «Маскариля». Он любит пользоваться иностранными акцентами и диалектами, он охотно и часто прибегает к певучести и к мелодии, резко контрастируя их с последующим сухим говором или быстрой дробью реплик. Его импровизации в «Слуге двух господ» заслуживали бы особого изучения.

<...>

Комментарии

1. Старк Эдуард Александрович (псевдоним Зигфрид; 21.07(2.08).1874, Санкт-Петербург – 29.07.1942, Ленинград) – музыкальный и театральный критик, искусствовед. В дореволюционной России сотрудничал с периодическими изданиями «Театр и искусство», «Обозрение театров», «Ежегодник императорских театров», печатался в нескольких петербургских газетах. В советское время выступал автором рецензий и обзоров в журналах «Жизнь искусства», «Советское искусство» и др., а также в газетах «Россия», «Петроградский курьер» и пр.
2. «Мнимый больной» в Художественном театре – постановка А. Н. Бенуа (совместно с В. И. Немировичем-Данченко) и оформление А. Н. Бенуа, которая вошла в состав Мольеровского спектакля МХТ (премьера 27 марта 1913 г.) вместе с другой постановкой – «Брак поневоле», перенесенной на сцену тем же дуэтом постановщиков.
3. Соловьев Владимир Николаевич (24.12.1887, Санкт-Петербург – 8.10.1941, Ленинград) – режиссер, драматург, историк и теоретик театра, педагог, театральный критик.
4. Мольеровский спектакль был посвящен 300-летию спектакля. Мольер (Жан Батист Поклен, театральный псевдоним Мольер; 15.01.1622, Париж – 17.02.1673, Париж) – актер, драматург-комедиограф.
5. Спектакль «Дон Жуан» в Александринском театре, постановка В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина. Премьера 9 ноября 1910 года.

6. Спектакль «Мещанин-дворянин» в Театре К. Незлобина, постановка Ф. Ф. Комиссаржевского и Н. Н. Сапунова. Премьера 1 сентября 1911 года.
7. Комиссаржевский Федор Федорович (23.05(04.06).1882, Венеция – 17.04.1954, Дариен, Фэрфилд, Коннектикут, США) – режиссер, театральный педагог, теоретик театра, художник. Сводный брат (по отцу, Ф. П. Комиссаржевскому) В. Ф. Комиссаржевской. Участвовал в работе Драматического театра в Пассаже (1904–1906) и в Театре на Офицерской (1906–1908), созданных В. Ф. Комиссаржевской, работал в других петербургских и московских театрах. Эмигрировал в 1919 году. В 1919–1939 годы успешно работал в разных театрах Англии. В 1939 году переехал в США.
8. «Мнимый больной» в Художественном театре – постановка А. Н. Бенуа (совместно с В. И. Немировичем-Данченко) и оформление А. Н. Бенуа, которая вошла в состав Мольеровского спектакля МХТ (премьера 27 марта 1913 г.) вместе с другой постановкой – «Брак поневоле», перенесенной на сцену тем же дуэтом постановщиков.
9. Три варианта сценической интерпретации пьес Мольера – речь идет о традиционализме мейерхольдовского «Дон Жуана» (1910), стилизации «Мещанина-дворянина» Ф. Ф. Комиссаржевского, историческом реализме «Мнимого больного» А. Н. Бенуа.
10. m-ll des Jardins – в настоящее время принято писать «мадемуазель Де-жарден» (см.: Бодронов Жорж. Мольер. ... Глава «Маскариль»).
11. ... его Маскариль более напоминает жеманного маркиза из «Критики» – возможно, речь идет об одноактной пьесе в прозе, комедии Ж.-Б. Мольера «Критика “Школы жен”», которая была представлена 1 июня 1663 г. на сцене театра Пале-Рояль.
12. Lazzi – трюки, которые исполняли актеры commedia dell’arte, в данном конкретном случае имеется в виду расширительное понятие – трюки, связанные с подчеркнуто театральным поведением актера, «шутки, свойственные театру» (В. Э. Мейерхольд).



Указатель имен

- Аленева К. А.: 32, 34, 40, 49, 53, 67, 68, 76, 81, 131, 132, 147, 158, 186, 188, 192, 193, 195.
- Аллегри О. К.: 9, 21, 84, 86, 106, 120, 130.
- Алонцо Добрый: 139, 152.
- Андреев В. Я.: 97, 111.
- Андреева М. Ф.: 15–17, 27, 42–44, 65–68, 97, 99.
- Анисфельд Б. И.: 52, 55.
- Арбатов Н. Н.: 10, 23, 47, 48, 51.
- Арбенин Н.: Ф. 51, 55.
- Асафьев Б. В.: 13, 14, 25, 31, 56, 57, 92, 95, 110, 121, 153, 171.
- Барнай Л.: 134, 152.
- Беленсон А. Э. 128, 131, 139, 149.
- Беллини Дж.: 113, 161, 163, 167.
- Бенелли С.: 10, 17, 30, 84, 85, 86, 87, 123.
- Бенуа А. Н.: 9, 10, 12, 16, 19, 20, 21, 52, 55, 115–118, 119, 120–123, 125, 153–155, 157–165, 171–174, 176–178, 180, 181, 197–205.
- Бернштам И. И.: 16, 29.
- Блок А. А.: 7–10, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 41, 55, 66, 70, 85, 94, 95, 115, 124, 126, 131, 135, 153, 173, 180.
- Богданова А. В.: 16, 29.
- Болеславский Р. В.: 10, 13, 16, 23, 24, 72, 78, 84–86.
- Бороздин В. А.: 16, 29, 85, 88, 97.
- Брандес Г.: 134, 151.
- Брие-Бриё Э.: 36, 40.
- Будрейко В. А.: 169, 170, 199.
- Варламов К. А.: 158, 166.
- Весновская Э. А.: 34, 40, 48, 49, 52.
- Веспасиан: 56–59, 63.
- Вильде Н. Е.: 50, 54.
- Владимиров П. Н.: 15, 25, 27, 57.
- Вольф-Израэль Е. М.: 95, 97, 104, 105, 112, 131, 132, 144, 147, 158, 162, 169, 174, 177, 185, 186, 188, 189, 199.

- Воробьев С. Н.: 41, 45.
 Вышнеградский И. А.: 41, 45
 Гаев Вл.: 119, 123, 125.
 Гаук А. В.: 15, 16, 27, 41, 57.
 Ге Н. Н.: 118, 124.
 Гнедич Н. И.: 133, 151.
 Головин А. Я.: 111, 114, 204, 207.
 Голубинский Д. М.: 10, 16, 24, 34, 57, 68, 85, 130, 132, 169, 177, 199.
 Гончарова Н. С.: 176, 183.
 Горький М.: 7, 8, 15, 16, 17, 19, 66, 153.
 Грановская Б. М.: 119, 125.
 Грановский А. М. 15, 28, 29.
 Грачева: 169, 170.
 Гришин А. И.: 15, 28.
 Гюго В.: 17, 66, 69, 70, 91, 114, 137, 180, 190, 191–194, 196.
 Далматов В. П.: 51, 55.
 Дальский М. В.: 164, 167.
 Данилова М. И.: 57, 63, 169.
 Дживилегов А. К.: 173, 184.
 Добужинский М. В.: 9, 15, 16, 19, 21, 41, 65, 66, 72–74, 76, 77, 79–83, 106, 126,
 130, 132, 143, 147
 Донне-Доннэ М.: 36, 40.
 Дружинин А. В.: 132, 134, 149.
 Дубровская Ф.: 15, 27, 57.
 Дюжикова А. М.: 51, 55.
 Дюси (Дюсис) Ж. Ф.: 133, 150.
 Евсеев С. А.: 120, 125.
 Егоров В. Е.: 168, 169.
 Жевержеев Л. И.: 97, 112.
 Замятин Е. И.: 95, 132, 134, 149, 150.
 Зелинский Ф. Ф.: 132, 134, 149.
 Зигфрид – смотри Старк Э. А.
 Зонненталь А. фон: 164, 167.
 Иернефельд А.: 17, 30, 56, 58, 59, 61.
 Иернефельд Э. Н.: 59, 60, 64.
 Ильинский И. В.: 128, 149.
 Иоанн Златоуст: 107, 114.
 Иридина С. В.: 57, 63, 131, 132, 147, 169, 199, 201.
 Ирод Агриппа: 59, 63, 81.
 Итин А. О.: 117, 119, 124.
 Казико О. Г.: 174, 182, 183.
 Каратыгин В. А.: 133, 134, 151.

- Каратыгин П. А.: 133, 151.
Каратыгина А. Д.: 151.
Каратыгина К. А.: 16, 30, 119, 191, 193, 194.
Карпаччо В.: 100, 113, 163.
Кафафова Е. К.: 85, 90, 97, 158, 162, 169.
Кегчер Н. Ф.: 134, 151.
Козинцев Г. М.: 127, 148.
Колосова Е. М.: 34, 40.
Комаровская Н. И.: 29, 34, 57, 85–88, 97, 104, 157, 158, 161–163, 174, 177, 192–195, 199, 201.
Копейщикова М. И.: 169, 170.
Коровин К. А.: 9, 21, 29, 41.
Коханский О. Л.: 58, 63, 85, 97, 130, 132, 147, 158, 162, 169, 186, 188, 190, 199.
Крашевская М. В.: 68, 71.
Кронеберг А. И.: 50, 54.
Крючков П. П.: 16, 17, 29.
Кугель А. Р.: 173, 183.
Кузмин М. А.: 13, 14, 19, 20, 25, 36, 48, 49, 50, 51, 55, 66–68, 74, 78, 80, 84, 86, 93, 98, 116, 118, 119, 121, 128, 131, 140, 156, 159, 160, 172, 176, 184–187.
Кузнецов Е. М.: 97, 98, 129, 130, 132, 146, 149.
Кузнецов С. Л.: 57, 63, 130, 169.
Лаврентьев А. Н.: 10, 11, 16, 17, 19, 22, 31, 32, 34, 39, 56, 61, 72, 76, 92, 94, 95, 105, 115, 119, 120, 126, 128, 133, 139, 140, 157, 158, 161, 168, 174, 177.
Левберг М. Е.: 12, 17, 24, 65, 66, 68, 69.
Левицкая: 169, 170.
Лежен Н. Ф.: 85, 90, 169, 174, 177, 186, 189, 199.
Ленский А. П.: 21, 47, 53.
Лопухов Ф. В.: 14, 26, 171.
Луначарский А. В.: 16, 19, 29, 33, 85.
Маджи А.: 164, 167.
Маклецова К. П.: 15, 26, 57.
Максимов В. В.: 9, 10, 15–17, 22, 34, 35, 36, 41–43, 47, 49, 53, 66–69, 75, 76, 79–82, 85, 88, 97, 130, 132, 143, 147, 158, 161–163, 172, 173, 191–194, 195, 196.
Максимов Г. М.: 49.
Марат Ж.-П.: 67, 70.
Маршева Е. А.: 16, 29.
Мейерхольд В. Э.: 4, 5, 8, 9, 13, 20, 22, 24, 25, 28, 113, 114, 127, 128, 131, 147–148, 171, 202, 204, 205.
Мережковский Д. С.: 17, 23, 30, 86, 115, 117–124, 154.
Метерлинк М.: 17, 45, 134, 151.
Миловидов: 57, 63, 85.
Миткевич О. Н. (Миткевич-Жолтко О. Н.): 16, 30, 42, 43, 169.

- Мичурин Г. М.: 5, 10, 12–14, 19, 24, 32, 34, 41–44, 48–50, 57, 58, 66–68, 73, 76, 78, 82, 85, 95–97, 115, 117, 119, 130–132, 158, 159, 169, 173–175, 185, 186, 189, 191–194, 198, 201.
- Мишеев Н.: 16, 19, 29, 92, 93, 96, 98, 107.
- Монахов Н. Ф.: 9–12, 15, 16, 21, 22, 32–37, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 61, 62, 67, 71, 74, 75, 78, 80, 83, 84, 93, 95–97, 103, 105, 115, 117–119, 121–123, 156–159, 161–165, 172–175, 177–179, 181, 182, 185–187, 189, 191–194, 198–201, 203–205.
- Морозов А. Н.: 157, 158, 161, 163, 166.
- Морозов Н.: 130, 132, 149.
- Москвин И. М.: 158, 166.
- Мочалов П. С.: 133, 134, 151.
- Музалевский Г. В.: 10, 16, 24, 32, 34, 42, 44, 57, 66–69, 75, 80–82, 85, 86, 88, 97, 117–119, 122, 130, 132, 145, 158, 162, 169, 187–189, 191–193, 195, 196, 199.
- Муратов М. Я.: 16, 30.
- Незлобин К. Н.: 15, 28, 205.
- Нерадовский С. Н.: 16, 30, 51.
- Нерон: 59, 62, 63.
- Никулина Л. П.: 50, 54.
- Носков Н. Д.: 43, 46, 58, 63, 131, 133, 160, 171, 176, 191–195.
- Орленев П. Н.: 121, 124, 125.
- Освецимский В. И.: 131, 132, 147, 149.
- Окс В. П.: 164, 167.
- Павлова М. Э.: 97, 112.
- Панаев И. И.: 133, 151.
- Петров Н. В.: 10, 22, 168, 184, 186, 189–191, 193, 195.
- Полевой Н. А.: 133, 151.
- Попов Н. А.: 43, 46.
- Поссарт Э.: 104, 114, 164.
- Потоцкая М. А.: 51, 54.
- Правдин О. А.: 164, 167.
- Радаков А. А.: 47, 49, 52, 53, 106.
- Радлов С. Э.: 25, 94, 101, 114, 126, 131, 137, 136, 147, 175.
- Рамо Ж.-Ф.: 171–173, 181, 183.
- Раппопорт В. Р.: 42, 45, 46.
- Резников В. Д.: 15, 28.
- Рейн: 14, 26, 177.
- Рейнхардт М.: 15, 28, 29.
- Репин И. Е.: 37, 40, 166.
- Романов Б. Г.: 14, 15, 26, 47, 51, 52, 56, 57.
- Ромм Г. М.: 14, 26, 60, 92, 96, 102.
- Росси Э.: 134, 152, 164.
- Ростан Э.: 87, 91.

- Рощина-Инсарова Е. Н.: 15, 28.
Рыболовлев Н.: 85, 90.
Рюмина: 169, 170.
Савина М. Г.: 47, 51, 53.
Садовский П. М.: 134, 151.
Самарин И. В.: 50, 54.
Сапунов Н. Н.: 20, 202, 205.
Сарду В.: 66, 69, 70.
Сахновский В. Г.: 176, 183.
Сац И. А.: 168, 170.
Семенова Е. С.: 133, 151.
Скарлатти Д.: 171, 172, 181, 183.
Скаррон П.: 99, 112.
Скрябина: 57, 63, 169, 193, 194, 199.
Смирнова Е. А.: 14, 15, 26, 37, 57, 61.
Соловьев В. Н.: 24, 147, 198, 200, 202, 204.
Софронов В. Я.: 34, 40, 49, 57, 67, 68, 76, 82, 85, 97, 119, 122, 131, 132, 145, 158,
162, 174, 177, 183, 185, 188, 191, 193, 194, 199.
Старк Э. А.: 166, 197, 198, 200, 204, 207.
Стеллецкий Д. С.: 52, 55.
Сторицын П. И.: 11, 20, 24, 98, 104, 200.
Стрельников Н. М.: 13, 14, 25, 94, 108, 109.
Сулержицкий Л. А.: 23, 24, 72, 73, 83.
Сушкевич Б. М.: 10, 13, 16, 23, 24, 71–73, 75, 77, 79, 83.
Таиров А. Я.: 176, 183.
Тацит: 60, 64.
Тверской К. К.: 10, 12, 13, 22, 23, 25, 65, 67, 147.
Тиме Е. И.: 67, 68, 69, 71.
Тинторетто: 100, 113.
Толстой Л. Н.: 30, 60, 64, 119, 134, 137, 151.
Трауберг Л. З.: 127, 149.
Урицкий М. С.: 41, 46.
Федотова Г. Н.: 47, 50, 51, 53.
Ходовецкий Д.: 80, 81, 83.
Хохлов К. П.: 191–196, 199, 201, 203.
Царев М. И.: 57, 63, 76, 85, 174, 199.
Черкасов Д. П.: 58, 63, 67, 70, 76, 169.
Черкасов Н. К.: 67, 71.
Чернов: 58, 63.
Чинтио Дж.-Дж.: 101, 114.
Шадурский А. М.: 16, 30, 57, 76, 97, 131, 132, 169, 174.
Шалапин Ф. И.: 15, 16, 27, 28, 158.

- Шапорин Ю. А.: 13, 14, 25, 47, 52, 65, 72, 73, 78, 126, 133, 143.
Шарбе Н. Б.: 120, 125.
Шкловский В. Б.: 127, 138, 147, 149.
Шмитгоф В. Г.: 97, 112.
Шоллар Л. Ф.: 15, 26, 57.
Шредер Ф. Л.: 133, 151.
Шувалов А.: 57, 63, 97, 199.
Шутерин – см.: Шушерин Я. Е.
Шушерин Я. Е. 151.
Щепкина-Куперник Т. Л.: 87, 91.
Щуко В. А.: 9, 16, 21, 31, 36, 39, 56, 57, 61, 92, 95, 96, 98, 106, 110, 111, 184, 189,
190, 191, 195.
Эйзенштейн С. М.: 127, 148, 150.
Эрнфельд А. – смотри Иернефельд А.
Эрнфельд Э. Н. – смотри Иернефельд Э. Н.
Южин А. И.: 15, 21, 28.
Юрьев С. А.: 132, 150.
Юрьев Ю. М.: 9, 10, 15–17, 19, 21, 29, 31–35, 37, 41–44, 46, 48, 49, 51, 53, 56–58,
62, 63, 96, 97, 99, 103–106, 112, 129, 130, 132, 139, 143, 145–148
Яблочкин А. А.: 50, 54.
Яковлев А. С.: 133, 151.
Яковлева: 82, 83.



Указатель произведений

- «Балаган», статья В. Э. Мейерхольда (1912): 21, 127, 147.
- «Балаганчик», спектакль Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской.: 9, 20.
- «Брак поневоле», спектакль МХТ (1913): 125, 204, 205.
- «Веер», спектакль Московского Камерного театра (1915): 176, 183.
- «Великий шут и плут, Совесдрал большой нос», лубок.: 53, 55.
- «Великодушный рогоносец», спектакль Театра Актера (1922): 127, 148.
- «Двенадцатая ночь», спектакль Первой студии МХАТ (1920): 72, 83.
- «Джоконда», опера Амилькаре Понкьелли.: 91.
- «Дон Жуан», спектакль Александринского театра (1910): 204, 205.
- «Дочь Мадам Анго», оперетта Ш. Лекока.: 71.
- «Женидьба», спектакль ФЭКС (1922): 127, 148.
- «Женидьба Фигаро», комедия П.-О. Бомарше.: 22, 36.
- «Земля дыбом» («Ночь»), спектакль ТИМа.: 9, 20.
- «Искусство как прием», статья В. Б. Шкловского (1917): 127, 131, 147.
- «К истории и технике театра», статья В. Э. Мейерхольда (1907): 127, 131, 148.
- «Каин», драматическая поэма Дж.-Г. Байрона.: 15.
- «Каменный гость», спектакль Мариинского театра (1917): 114.
- «Ламермурская невеста», песня.: 100, 113.
- «Маскарад», спектакль Александринского театра (1917): 27, 112, 114.
- «Мейстерзингеры» – смотри «Нюрнбергские мейстерзингеры».
- «Месяц в деревне», спектакль МХТ (1909): 83.
- «Мещанин-дворянин», спектакль в Театре К. Незлобина (1911): 202, 205.
- «Мисс Гипс», оперетта (другое название «Гоп, красотки»). 52, 55.
- «Мнимый больной», спектакль МХТ (1913). 125, 202, 204, 205.
- «Много шума из пустяков», водевиль А. А. Яблочкина.: 51.
- Мольеровский спектакль в МХТ (1913): 125.
- «Мудрец», спектакль Первого театра Пролеткульта (1923): 128, 149.
- «Неистовый Роланд», рыцарская поэма Л. Ариосто: 55.
- «Нюрнбергские мейстерзингеры», опера Р. Вагнера: 91.

- «Памела служанка», спектакль Московского Государственного показательного театра (1920): 176, 183.
- «Перикл» («Перикл, царь Тирский»), пьеса У. Шекспира.: 160, 167.
- «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», картина Н. Н. Ге (1871): 124, 161.
- «Праматерь», трагедия Ф. Грильпарцера. 52, 55.
Пушкинский спектакль в МХТ (1915): 21, 124.
- «Русские драматурги», статья В. Э. Мейерхольда (1911): 127; 148
- «Сарданапал», романтическая драма Дж.-Г. Байрона.: 15.
- «Сверчок на печи», спектакль Первой студии МХТ (1914): 72, 83.
- «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», статья В. Б. Шкловского (1919): 127, 147.
- «Слуга двух господ», спектакль коллектива «Наш театр» (1920): 183.
- «Смерть Тарелкина», спектакль Театра ГИТИС (1924): 127, 148.
- «1001 ночь»: 112.
- «Укрощение строптивой», комедия У. Шекспира.: 54, 55.
- «Хозяйка гостиницы», спектакль МХТ (1914) по пьесе К. Гольдони «Трактирщица»: 21, 125, 171.
- «Эрнани», романтическая драма В. Гюго.: 38, 105, 114.



Список авторов

Александр Валентинович Иванов, преподаватель Классической гимназии №610 в Санкт-Петербурге, аспирант РИИИ заочной формы обучения.

Тамара Джакешевна Исмагулова (1951–2020), младший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ.

Марина Николаевна Майданова, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ, с января 2020 года – независимый исследователь.

Ряпосов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения РИИИ.

Премьеры БДТ

рецензии
документы
архивные материалы

Т. 1

Блоковский БДТ
(1919–1921)

Коллективное исследование

Составитель и отв. редактор А. Ю. Ряпосов

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 039. Подписано в печать 15.03.21 г. Бумага офсетная.

Формат 60x84 ¹/₁₆. Объем 13,5 п.л. Тираж 100 экз.

СПб., 191015, а/я 83, тел (812) 685-73-00, 970-35-70

e-mail: asterion@asterion.ru <http://www.asterion.ru>

https://vk.com/asterion_izdatelstvo