

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

ПРЕМЬЕРЫ БДТ:

рецензии, документы, архивные материалы

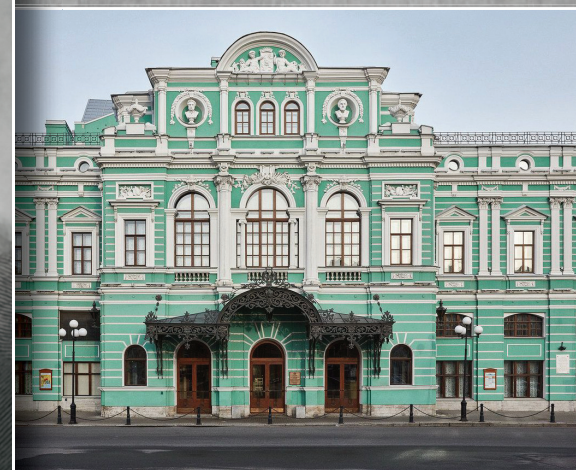
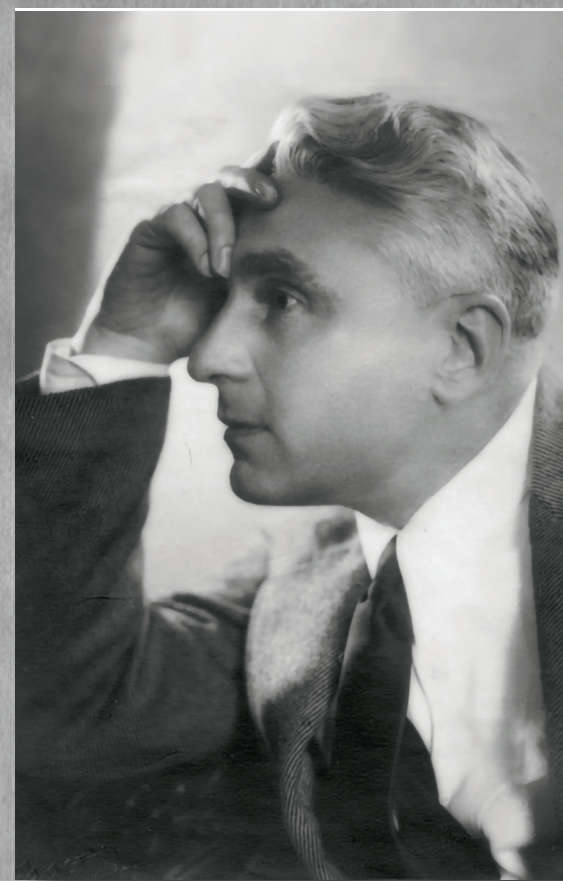
Том 2

Экспрессионистский БДТ (1922–1926)

Второй том исследовательской серии «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы» посвящен документальному исследованию истории Большого драматического театра в период 1922–1926 годов. В существующей научной литературе этот период принято называть «Экспрессионистским», но проведенные коллективом авторов исследования показали, что это не так. Важным фактором театральных процессов, происходивших в БДТ, выступила введенная Советским правительством Новая экономическая политика (НЭП). Высокие стандарты сценического искусства, заданные в Блоковский период (1919–1921) существования БДТ, столкнулись с необходимостью работы в условиях хозрасчета и самокупаемости. Анализ 20 спектаклей БДТ, чьи премьеры выпали на период 1922–1926 годов, позволяет утверждать, что подлинным содержанием указанного времени в истории БДТ стало переходное состояние творческих поисков и в плане репертуара театра, и в плане постановочной деятельности режиссеров, и в плане кадровом, когда одна театральная генерация творцов неизбежно сменялась другой, более остро ощущающей дух наступившего нового времени.

Том 2

Экспрессионистский БДТ (1922–1926)



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

Премьеры БДТ

рецензии
документы
архивные материалы

Т. 2

Экспрессионистский БДТ
(1922–1926)

Санкт-Петербург

 Астерион

2024

ББК 85.334.3(2)

УДК 792.09

П 71

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрализованных представлений и праздников СПбГИК *Е. А. Слесарь*; кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ *О. А. Федорченко*.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 25.12.2023 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, 2024. – Т. 2. Экспрессионистский БДТ (1922–1926). – 2024. – 314 с.

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

ISBN 978-5-00188-474-3 (Т. 2. Экспрессионистский БДТ (1922–1926))

Второй том исследовательской серии «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы» посвящен документальному исследованию истории Большого драматического театра в период 1922–1926 годов. В существующей научной литературе этот период принято называть «Экспрессионистским», но проведенные коллективом авторов исследования показали, что это не так. Важным фактором театральных процессов, происходивших в БДТ, выступила введенная Советским правительством Новая экономическая политика (НЭП). Высокие стандарты сценического искусства, заданные в Блоковский период (1919–1921) существования БДТ, столкнулись с необходимостью работы в условиях хозрасчета и самокупаемости. Анализ 20 спектаклей БДТ, чьи премьеры выпали на период 1922–1926 годов, позволяет утверждать, что подлинным содержанием указанного времени в истории БДТ стало переходное состояние творческих поисков и в плане репертуара театра, и в плане постановочной деятельности режиссеров, и в плане кадровом, когда одна театральная генерация творцов неизбежно сменялась другой, более остро ощущающей дух наступившего нового времени.

© А.Ю. Ряпосов – составление,
редактура, 2024

© Авторы статей, 2024

© ФГБНИУ «РИИИ», 2024

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

ISBN 978-5-00188-474-3 (Т. 2. Экспрессионистский БДТ (1922–1926))

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя и ответственного редактора	4
Список сокращения	5
Вступительная статья	7
<i>Е. С. Лавринович.</i> Спектакль БДТ «Земля»	27
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Юлий Цезарь»	42
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «У жизни в лапах»	64
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Ужин шуток»	70
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Близнецы»	99
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Северные богатыри».....	107
<i>Ю. Е. Галанина.</i> Спектакль «Обращение капитана Брасбаунда»	116
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Корона и плащ»	128
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Анна Кристи»	145
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Учитель Бубус»	152
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Заговор императрицы»	164
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль «Мятеж».....	184
<i>А. А. Теплов.</i> Спектакль БДТ «Гибель пяти»	204
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Продавцы славы»	218
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль «Азеф»	236
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Женитьба Фигаро».....	252
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Мировой фильм»	264
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Настанет время»	269
<i>А. Ю. Ряпосов.</i> Спектакль БДТ «Блоха».....	278
Именной аннотированный указатель	300
Указатель произведений	311
Сведения об авторах	313



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ И ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Выражаю искреннюю благодарность Татьяне Сергеевне Архиповой, директору Российского государственного академического Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова, Вениамину Наумовичу Каплану, руководителю творческо-исследовательской части театра, и Алёне Баскинд, ведущему специалисту творческо-исследовательской части театра, за помощь в работе с историческими материалами и документами при подготовке Тома 2 «Экспрессионистский БДТ (1922–1926)» коллективного исследования научной серии «Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы».

*Александр Юрьевич Ряпосов,
доктор искусствоведения,
заведующий сектором источ-
никоведения Российского ин-
ститута истории искусств*



СПИСОК СОКРАЩЕНИЯ

- ВЗи: Временник Zubовского института.
- ВТ: Вестник театра.
- ВТиТ: Вестник театра и искусства.
- ВМ: Вечерняя Москва.
- ГБДТ 1939: Государственный Большой драматический театр им. М. Горького, 1919–1939. Л.: Изд. ГБДТ, 1939. 263 с.; 12 илл.
- ДВС. Дом ветеранов сцены.
- ЕПГАТ: Еженедельник Петроградских Государственных академических театров.
- ЖИ: Жизнь искусства.
- ИТ: Искусство трудящимся.
- КГ: Красная газета.
- КГвв: Красная газ., веч. вып.
- КГув: Красная газ., утр. вып.
- КПан: Красная панорама.
- Комаровская: Комаровская Н. И. Виденное и пережитое: Из воспоминаний актрисы. Л.; М.: Искусство, 1965. 240 с.
- Л: Ленинград.
- ЛП: Ленинградская правда.
- Любомудров 1974: Любомудров М. Н. Режиссерские искания Большого драматического театра (1919–1926) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Л., 1974. Вып. 4. С. 97–147.
- 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.
- На путях экспрессионизма: Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. На путях экспрессионизма // Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: В 2 т. / Сост., вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; науч. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб.: НП «Балтийские сезоны», 2019. Т. 2. С. 461–504.
- НВГ: Новая Вечерняя газета.
- НЗ: Новый зритель.

- П: Правда.
- Петров 1960: Петров Н. В. 50 и 500. М.: ВТО, 1960. 552 [3] с.: ил.
- ПГ: Петроградская газета.
- ПП: Петроградская правда.
- ОСР: Общество. Среда. Развитие.
- Премьеры БДТ 1: Премьеры БДТ: рецензии, документы, архивные материалы: коллективное исследование: в 8 томах / Составитель и отв. редактор А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2021. Т. 1. Блоковский БДТ (1919–1921). 216 с.
- РиТ: Рабочий и театр.
- Радлов 2019: Радлов С. Д. БДТ в 1920-е: Игра. Судьба. Контекст. СПб.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский государственный академический Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова», 2019. 224 с.
- РС. 1921–1926: Русский советский театр. Документы и материалы. 1921–1926. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1975. 470 с.
- СИ: Советское искусство.
- Струтинская: Струтинская Е. И. Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998. 246 с.; илл.
- Т: Театр.
- ТЕГАТПг: Театр. Еженедельник гос. акад. театров в Петрограде.
- Титова: Титова Г. В. Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького. Вехи истории: сборник научных трудов. СПб., 1992. С. 24–39.
- Хмелева: Хмелева Н. П. Художники БДТ, 1919–2006. СПб.: Русская классика, 2006. 318 с.



ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Репертуар Петроградского Большого драматического театра 1919–1921 годов был ориентирован на классику – высокую трагедию, высокую комедию и романтическую драму.

На рубеже 1921–1922 годов в БДТ произошли существенные кадровые перестановки. Ушел из жизни А. А. Блок. Уехала за границу М. Ф. Андреева. Вернулся в труппу Государственного академического театра драмы (б. Александринского театра) Ю. М. Юрьев. Оставил БДТ его управляющий А. И. Гришин, и на эту должность был назначен Н. Ф. Монахов¹. С 1923 года управляющим БДТ стал Р. А. Шапиро², а заведующим литературной частью был приглашен А. И. Пиотровский, увлекавшийся экспрессионизмом и написавший экспрессионистские пьесы «Падение Елены Лэй» (1923) и «Смерть командарма» (1925); позднее Пиотровский занял пост председателя Художественного совета театра. В БДТ пришли новые режиссеры (К. П. Хохлов, П. К. Вейсбрем, И. М. Кролль и др.) и новые художники (Ю. П. Анненков, Н. П. Акимов, М. З. Левин, В. М. Ходасевич, В. В. Лебедев и др.).

В существующей театроведческой литературе считается, что основным содержанием периода 1922–1926 годов в истории БДТ стали постановки по экспрессионистской драматургии³, прежде всего – немецкой, но и по отечественной экспрессионистской драме тоже (и тут стоит особенно отметить именно статью Г. В. Титовой «Метаморфозы экспрессионизма» (1992)⁴).

Основные положения указанной работы Г. В. Титовой основаны на статье А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского 1935 года «На путях экспрессионизма»⁵.

Свою работу Гвоздев и Пиотровский начинают со значения фактора НЭП⁶ – принятая в 1921 году X съездом РКП(б) и введенная со-

¹ См.: Монахов. С. 188.

² См.: Там же. С. 200.

³ См., напр.: Титова.

⁴ См.: Там же.

⁵ См.: На путях экспрессионизма. С. 461-504.

⁶ См.: Там же. С. 461.

ветским правительством Новая экономическая политика (НЭП) заставила руководителей БДТ самым серьезным образом озаботиться не только художественными задачами, но и проблемой кассовых сборов. Вспоминая события 1922 года, Н. Ф. Монахов свидетельствовал: «На лето мы (дирекция БДТ; курсив мой. – А. Р.) разошлись в отпуск <...> без сохранения содержания, так как это “содержание” было не из чего выплачивать. Мы едва-едва могли, урывая у себя, оставить оклады очень небольшой группе лиц, необходимых для *сохранения здания и имущества театра*»⁷.

Среди множества причин, обусловивших бурное развитие немецкого экспрессионизма и широкое его распространение, захватившее, в том числе, и Советскую Республику в начале 1920-х годов, наиболее значим фактор Первой Мировой войны, более чем наглядно проявивший полную незащитность человека перед маховиком современной машинной цивилизации. Театральное искусство молодой страны Советов искало новый драматургический материал для выражения в художественной форме восприятия современности, сама природа сценического искусства, основанного на прямом контакте театра и публики, требует отклика на то, что в настоящий момент волнует зрителя.

Гвоздев и Пиотровский отмечали, что драматургия немецкого экспрессионизма привлекала определенную часть деятелей русского театра своей *социальной проблематикой, бунтом против старого мира, антипсихологизмом* своей сценической поэтики⁸, что соответствовало российским авангардным театральным экспериментам, которые были предприняты в 1910-е годы и продолжены в 1920-е годы (условный театр В. Э. Мейерхольда, театр эмоционально насыщенных форм А. Я. Таирова, игровой театр Е. Б. Вахтангова и др.).

При этом Гвоздев и Пиотровский подчеркивали *специфику и противоречивость* русского экспрессионизма⁹. С одной стороны, российские художники в широком смысле этого слова пережили Мировую и Гражданские войны, а также две революции – Февральскую и Октябрьскую революции, и значит – вполне ощущали ничтожность цены человеческой жизни на фоне разворачивающихся в стране военных, политических и социальных процессов. Но, с другой стороны, русскому искусству 1920-х годов в целом были чужды темы «бунта машин»; наоборот, к «турбине ритмов» в лице Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга апеллировал ФЭКС в манифесте «*Эксцентризм*» (1922); на *машину времени* уповал

⁷ Монахов. С. 193.

⁸ См.: На путях экспрессионизма. С. 471.

⁹ См.: Там же. С. 470.

В. В. Маяковский в пьесах «Клоп» (1929) и «Баня» (1930) как на средство решения всех проблем; на рубеже 1920-х – 1930-х годов на фоне происходящей в ССС. индустриализации страны К. К. Тверской объявит в БДТ программу *индустриализации театра* – электрофикации театра, кинофикации театра, радиофикации театра и т.д. (и это была отнюдь не дань конъюнктуре момента, но отражение предложенной именно экспрессионизмом установки на использование театром самых разных средств воздействия на зрителя); и пр.

ГвоздевиПиотровскийсправедливоутверждали, что экспрессионизм на почве отечественной драматургии дал весьма скромные плоды¹⁰, более или менее уверенно к экспрессионистской драматургии можно отнести пьесы А. М. Файко и А. И. Пиотровского, влияние которых на театральный процесс 1920-х годов было крайне незначительным. Еще сложнее, по уверению Гвоздева и Пиотровского, говорить о российском *театральном экспрессионизме* 1920-х годов, пойдет ли речь о постановках В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, или же о спектаклях, поставленных преимущественно в петроградско-ленинградских театрах режиссерами, которые, по большей части, представляли мейерхольдовскую школу (С. Э. Радлов, А. Л. Грипич и др.)¹¹. Экспрессионистский драматургический материал на русской почве, по мнению Гвоздева и Пиотровского, трансформировался в сценические постановки *сатирического плана*¹².

Режиссура БДТ в 1920-е годы была представлена целым спектром разноплановых по манере работать постановщиков – это и исповедовавший «бытовой реализм» А. Н. Лаврентьев; это и А. Н. Бенуа с его «историческим реализмом»; это и режиссеры, в той или иной мере прошедшие мейерхольдовскую школу (И. М. Кроль, К. К. Тверской и др.); это и режиссеры, имевшие генетические связи с Московским Художественным театром (Н. В. Петров, К. П. Хохлов и др.); это и П. К. Вейсбрем, истоки режиссерской манеры которого трудно определимы. Объединяло всех их только одно – никто из них, в отличие от В. Э. Мейерхольда или К. С. Станиславского, не имел собственной *концепции актера* и, соответственно, не обладал выстроенной определенным образом *актерской техникой*, которую он мог бы предложить исполнителям ролей в спектаклях БДТ. Иными словами, режиссеры, осуществлявшие постановки на сцене этого театра, вынуждены были в работе с актерами и актрисами *эkleктично* использовать разнородные постановочные

¹⁰ См.: Там же. С. 474.

¹¹ См.: Там же. С. 474-474.

¹² См.: Там же. С. 478.

приемы и подстраиваться под ту или иную уже имеющуюся исполнительскую манеру артистов труппы БДТ.

Большой Драматический театр 1920-х годов, таким образом, – театр Художника и театр Актера (причем именно в такой последовательности, в плане отношений «режиссер – актер» ситуация не изменилась и в 1930-е годы). Гвоздев и Пиотровский, подводя итоги «экспрессионистского периода» БДТ, так определяли болезни, характерные для театра этого времени: «<...> компромиссность художественного замысла, эклектизм, разнობой между режиссерским и декоративным осуществлением спектакля и стилем актерского исполнения и т.д.»¹³

В 1990-е – 2000-е годы, помимо уже упоминаемой ранее статьи «Метаморфозы экспрессионизма» Г. В. Титовой, разными аспектами проблемы театрального экспрессионизма БДТ занимались такие исследователи, как Е. И. Струтинская¹⁴, Н. П. Хмелева¹⁵, В. И. Максимов¹⁶ и др. Сопоставление, с одной стороны, научной литературы по заявленной исследовательской теме, а с другой – результатов анализа двух десятков спектаклей, поставленных на сцене БДТ в 1922–1926 годы, позволило прийти к выводу, что присвоенное этому периоду в истории театра определение «экспрессионистский» не соответствует действительности.

Период 1922–1926 годов в истории БДТ, как представляется, стоит определить как «переходный» – переходный, как минимум, в трех отношениях.

Во-первых, в плане *репертуарном*.

Тут налицо и стремление продолжить репертуарную политику предшествующего, «блоковского» периода 1919–1921 годов¹⁷ пьесами *классического* репертуара «Юлий Цезарь» У. Шекспира, «Близнецы» Т. Плавта, «Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше; а также драматургией в жанре *романтической драмы* – это «Ужин шуток» С. Бенелли и «Корона и плащ» Н. Никитина. И попытка обратиться к *новой драме* – это «У жизни в лапах» К. Гамсуна и «Северные богатыри» Г. Ибсена. Далее стоит говорить о работе театра с драматургией, которую с большим или меньшим основанием можно отнести к экспрессионистской драме – это «Земля» В. Брюсова, «Учитель Бубус» А. М. Файко и «Гибель пяти» («Смерть командарма») А. И. Пиотровского. При этом в пьесе

¹³ См.: Там же. С. 503.

¹⁴ См.: Струтинская.

¹⁵ См.: Хмелева.

¹⁶ См.: Максимов В. И. Театр XX – XXI веков: теория, режиссура, критика. СПб.: Чистый лист, 2019. 278, [2] с.

¹⁷ См.: Премьеры БДТ 1.

Пиотровского можно обнаружить и черты нарождающейся советской *героической драмы*, что позволяет утверждать, что БДТ искал возможности перенести на сцену реалии современной советской жизни, опираясь на материал Гражданской войны, и тут следует назвать еще одну пьесу – «Мятеж» Б. А. Лавренева. Мнимо советская драматургия на сцене БДТ была представлена пьесами А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева «Заговор императрицы» и «Азеф» – пьесами *традиционалистскими*, соединившими жанр исторической мелодрамы с актуальными современными авантюрными сюжетами предреволюционного и революционного времени. Сатиру на современное западное общество можно было обнаружить в пьесах «Учитель Бубус» А. М. Файко и «Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа. В репертуаре БДТ 1922–1926 годов было немало названий, не поддающихся какой-либо типизации.

Во-вторых, в плане *постановочном*.

Наряду с наработанными в ранний период БДТ 1919–1921 годов методами инсценирования высокой трагедии, высокой комедии и романтической драмы К. П. Хохлов ставил в 1922 году пьесу Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» как *психологическую драму* приемами, близкими к методике Московского Художественного театра, а В. Н. Соловьев в 1923 году при работе над сценическим воплощением пьесы Б. Шоу «Обращение капитана Брасбаунда» обратился к приемам *театрального традиционализма* 1910-х годов, характерных для сценических экспериментов самого В. Н. Соловьева в Студии на Бородинской и В. Э. Мейерхольда – в Александринском, Михайловском и Мариинском театрах. В спектаклях «Ужин шуток» (1923) и «Блоха» (1926) инициаторами постановочных подходов были художники – В. В. Лебедев и Б. М. Кустодиев соответственно. В «Ужине шуток» исполнителям ролей была предложена *игра в полумасках и пластика* как основные средства актерской выразительности; в «Блохе» ставка делалась на приемы *игрового театра* и обращение к *сценической эстетике балагана*.

В-третьих, *переходность* этапа 1922–1926 годов заключалась в том, что было сформулировано Л. С. Овэс в статье «Большой драматический театр 1918–1924 годов как “Плот «Медузы»»», а именно – в переходе от одного коллектива постановщиков, стоявших у истоков БДТ, к другой генерации постановщиков (К. К. Тверской, М. З. Левин, Н. П. Акимов и т.д.)¹⁸.

В труппу БДТ в 1922–1926 годы входили актрисы Е. В. Александровская [1], К. А. Аленева [2], М. А. Бернер [3], О. П. Беюл [4],

¹⁸ См.: Овэс Л. С. Большой драматический театр 1918–1924 годов как «Плот «Медузы»» // Эcran и сцена. 2023. №№ 7-8 (1249-1249). Apr. С. 16.

А. В. Ветвеницкая [5], Е. М. Вольф-Израэль [6], Т. А. Глебова [7], С. П. Гринкова [8], С. Н. Иридина [9], К. А. Каратыгина [10], Е. В. Карпова [11], Н. А. Комаровская [12], М. И. Копейщикова [13], И. Н. Кравченко [14], К. В. Куракина [15], Т. В. Курцер [16], Л. С. Лебель [17], Н. Ф. Лежен [18], Н. И. Лисянская [19], А. М. Манухова [20], В. С. Мясникова [21], А. Н. Николаева [22], В. Н. Никольская [23], А. Ф. Перегонец [24], Н. С. Реут [25], М. А. Скрыбина [26], В. И. Смирнова [27], А. В. Фильштинская [28], Г. Н. Холодова [29], Н. А. Чернявская [30], А. Ф. Яковлева [31] и др.; актеры А. Л. Авербах [32], В. М. Азанчеев [33], Е. Г. Альтус [34], Ю. П. Анненков [35], С. Н. Антонов [36], А. А. Богдановский [37], Е. А. Болконский [38], Б. А. Бок [39], Е. А. Боронихин [40], А. А. Гейрот [41], А. И. Голубев [42], Д. М. Голубинский [43], В. И. Гомелло [44], С. Е. Деранков [45], Б. М. Дмоховский [46], И. Д. Жернаков [47], А. С. Животов [48], И. В. Загорский [49], М. В. Иванов [50], Н. Ф. Ильгекют [51], А. О. Итин [52], Г. В. Колосов [53], О. Л. Коханский [54], Л. А. Кровицкий [55], Н. П. Кузнецов [56], А. Н. Лаврентьев [57], Ю. С. Лавров [58], А. И. Ларииков [59], В. И. Лебедев [60], Д. М. Лузанов [61], Г. Л. Лянцман [62], А. А. Макашев [63], В. В. Максимов [64], М. И. Матусов [65], Н. Ф. Михайлов [66], Г. М. Мичурин [67], Н. Ф. Монахов [68], Г. В. Музалевский [69], Ф. М. Никитин [70], В. П. Николаев [71], А. И. Орехов [72], М. С. Павликов [73], А. А. Панов [74], М. Г. Петров [75], Б. Н. Потоцкий [76], Ю. Н. Решимов [77], Н. С. Рыболовлев [78], А. Н. Сафаров [79], Ю. М. Свириин [80], В. Я. Софронов [81], Л. Н. Тенуев [82], В. И. Тиханович [83], А. Л. Треплев [84], Н. М. Ульрих [85], К. П. Хохлов В. Н. [86], М. И. Царев [87], Чайников [88], Д. А. Чеглоков [89], Д. П. Черкасов [90], В. С. Чернявский [91], А. М. Шадурский [92], А. А. Шувалов [93], Ю. И. Юров [94] и др.; в БДТ работали режиссеры А. Н. Бенуа [95], П. К. Вейсбрем [96], А. А. Гейрот, И. М. Кролль [97], А. Н. Лаврентьев, С. Д. Масловская [98], В. Н. Соловьев [99], К. П. Хохлов и др.; художники Н. П. Акимов [100], А. Н. Бенуа, Н. А. Бенуа [101], Б. М. Кустодиев [102], К. Б. Кустодиев [103], В. М. Ходасевич [104], В. А. Щуко [105] и др.; композиторы Б. В. Асафьев [106], В. М. Дешевов [107], А. А. Кенель [108], М. А. Кузмин [109], Н. М. Стрельников [110], Ю. А. Шапорин [111], В. Я. Шебалин [112] и др.; балетмейстеры А. И. Чекрыгин [113] и др.

Структура Выпуска 2 исследовательской серии «Премьеры БДТ» состоит из Вступительной статьи; из расположенных хронологически блоков материалов, посвященных спектаклям Большого Драматического

театра 1922–1926 годов; из аннотированных указателей – именного указателя и указателя произведений.

Каждый блок материалов включает в себя пояснительную статью о соответствующем спектакле; список основных ролей и их исполнителей; перечень научной литературы и список источников, необходимых для изучения спектакля; тексты самых важных рецензий и других материалов, связанных со спектаклем; тексты научных комментариев, если они необходимы.

Комментарии

1. Александровская Екатерина Владимировна (дочь актрисы Н. П. Корчагиной-Александровской; 12 (24).10.1899, Иваново-Вознесенск – 4.01.1973, Ленинград) – актриса. В 1918 году окончила Школу русской драмы и поступила в труппу Госдрамы. В 1926–1928 и 1931–1941 годы работала в БДТ, играла комедийные и драматические роли (Смеральдина, «Слуга двух господ»; Сюзанна, «Женитьба Фигаро»; и др.). В 1928–1931 годы служила в провинции. В 1941 году вернулась в Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, где работала до 1969 года. Народная артистка РСФСР. (1960).

2. Аленева Ксения Александровна (08 (20).09.1893, Псков – 1977 или 1978) – театральная актриса, певица, педагог, режиссер. Окончила Школу русской драмы (класс Ю. М. Юрьева) в 1918 году и Консерваторию по классу пения Н. А. Ирецкой в 1921 году. Работала в БДТ в 1919–1921 и 1925–1931 годы. Служила в Театре русской драмы под руководством К. А. Марджанова в Тифлисе в 1922 году. Работала в Музыкальной студии МХАТ под руководством В. И. Немировича-Данченко в 1924–1926 годы. Служила в Театре имени Ленсовета в 1934–1941 годы. Преподавала в студии БДТ в мастерской В. В. Максимова в 1919 году, в Еврейском Камерном театре в 1920–1921 годы. Преподавала в Петроградской Консерватории актерское мастерство с 1923 года (с 1948 по 1962 годы – профессор). Работала в Оперной студии Консерватории в качестве режиссера, в 1937 году поставила оперу «Евгений Онегин».

3. Бернер Мария Александровна (? – 1.12.1947) – театральная актриса. В БДТ работала в 1925–1940 годы.

4. Беюл Ольга Павловна (по мужу – Гальперина; 16.03.1901–18.12.1985) – актриса театра и кино. Окончила школу Русской драмы в Петрограде (1922). Сценическую деятельность начала в 1920 году (6-я труппа Политпросвета при Петроградском военном округе). В 1922–1932 годах – актриса Ленинградского БДТ. В 1932–1935 – актриса Ленинградского ТЮЗа, в 1935–1945 – актриса Ленинградского Нового ТЮЗа. С 1929 года выступала как мастер художественного слова. С 1945 года – артистка-чтец Ленинградской филармонии, с 1957 – солистка филармонического отдела Ленконцерта. Муж – Эмиль Михайлович Галь (Гальперин). Засл. артистка РСФСР. (1940).

5. Ветвеницкая Александра Валерьевна (? – ?) – актриса. В 1928 году актриса Ленинградского театра «Кривое Зеркало». В 1936 году актриса Ленинградского театра Комедии.

6. Вольф-Израэль Евгения Михайловна (21.12.1897, Санкт-Петербург – 9.11.1975, Ленинград) – актриса, играла лирико-комедийные и острохарактерные роли. В 1911–1914 годах училась на драматических курсах петербургского императорского Театрального училища (класс Ю. М. Юрьева). В БДТ работала в 1921–1922 гг., сыграла роли: Мария («Двенадцатая ночь»), Дездемона («Отелло»), Тиль-тиль («Синяя птица»). Актриса Ленинградской Госдрамы – Театра драмы имени А. С. Пушкина с 1923 по 1960 гг. Народная артистка РСФСР. (1957).

7. Глебова Тамара Андреевна (23.06(05.07).1894, Санкт-Петербург – 1944, Новосибирск) – актриса театра и кино, танцовщица – балерина-босоножка, оперный режиссер, музыкальный педагог, театральный художник. Работала в БДТ, с 1934 года – в Ленинградском государственном академическом театре драмы (бывшем Александринском театре), вместе с этим театром в годы Великой Отечественной войны уехала в эвакуацию в Новосибирск. Снималась в кино: «Лигерия» (1920), «Лигейя» (1922), «Девятое января» (1925), «Враги» (1938), «Наездник Кабарды» (1939), «Антон Иванович сердится» (1941).

8. Гринкова Софья Павловна (? – ?) – театральная актриса. В БДТ с 1924 по 1937 годы.

9. Иридина С. Н. (? – ?) – актриса БДТ в 1920-е гг.

10. Каратыгина Клеопатра Александровна (урожд. Глухарева, дебютировала под псевдонимом Сморова; 10 (22). 01. 1848, Санкт-Петербург – 1934, Ленинград) – актриса. Работала в разных городах провинции и в частных театрах Санкт-Петербурга и Москвы. В труппе Московского Малого театра служила в 1896–1903 годах, в труппе Александринского театра – в 1886–1988 и в 1903–1911 годах. С успехом исполняла роли комических и характерных старух. С 1919 года и до конца жизни работала в БДТ. Засл. артистка РСФСР.

11. Карпова Евгения Владимировна (21.05(03.06.1893, Санкт-Петербург – 1980, Ленинград) – актриса, театральный педагог. В 1903–1910 годах училась в Санкт-Петербургском императорском Театральном училище (класс В. Н. Давыдова). Работала в разных театрах Санкт-Петербурга, Москвы и других городов России. В 1922–1926 годах служила в труппе БДТ. В 1944 году организовала драматическую студию при Ленинградском университете, работе с этим коллективом посвятила два десятка лет, из студии вышли такие актеры, как Игорь Горбачев, Леонид Харитонов, Сергей Юрский, Татьяна Шуко и др. Последние годы Жизни провела в ДВС. Засл. деятель искусств РСФСР. (1959).

12. Комаровская Надежда Ивановна (1885–1967, Ленинград) – актриса театра и кино, окончила школу МХТ, играла в театрах Киева, с 1909 по 1916 годы служила в московском Малом театре, в 1916–1917 годы – в Камерном театре, с 1919 года работала в БДТ.

13. Копейщикова Мария И. (? – ?) – актриса БДТ в 1919–1929 гг.

14. Кравченко И. Н. (? – ?) – актриса БДТ в 1926 г.
15. Куракина Ксения Владимировна (Ксения Стракач; 8.03.1903–1988, Ленинград) – актриса, педагог.
16. Курцер Т. В. (? – ?) – актриса БДТ в 1926–1928 гг.
17. Лебель Л. С. (? – ?) – актриса БДТ в 1924–1925 гг.
18. Лежен Нина Флориановна (10(23).07.1901, Териоки – 8.11.1984, Ленинград) – актриса. В 1918 году училась в Школе русской драмы при Александринском театре, участвовала в массовых сценах. В БДТ работала в 1919–1933 годах, играла роли: трактирщица Франческа («Рванный плащ», 1919), Ефросинья («Царевич Алексей», 1920), Смеральдина («Слуга двух господ», 1921), Марта Оуэн («Анна Кристи», 1924), Вырубова («Заговор императрицы», 1925) и др. Актриса Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина в 1919, 1940–1943, 1944–1962 годах.
19. Лисянская Н. И. (? – ?) – актриса БДТ в 1921–1926 гг.
20. Манухова Александра Михайловна (? – ?) – актриса БДТ в 1921–1945 гг. Актриса Ленинградского театра-студии под руководством С. Радлова. Муж – засл. артист РСФС. (1939) Дмитрий Михайлович Дудников (1895–1964).
21. Мясникова Варвара Сергеевна (22.09(5.10).1900, Санкт-Петербург – 25.04.1978, Москва) – актриса театра и кино. В 1922 году окончила Институт живого слова. В 1922–1925 годах была актрисой Экспериментального театра, в 1925–1928 годах служила в БДТ. С 1927 года снималась в кино. С 1949 по 1959 годы служила в Театре-студии киноактера и работала на киностудии «Мосфильм». Засл. артистка РСФС. (1935).
22. Николаева А. Н. (? – ?) – актриса БДТ в 1922–1929 гг.
23. Никольская В. Н. (? – ?) – актриса БДТ в 1920–1928 гг.
24. Перегонец Александра Федоровна (15.11.1895, Кузнецк-Сибирский (ныне – Новокузнецк), Томская губ. – 10.04.1944, Симферополь) – актриса театра и кино, в годы Великой отечественной войны – подпольщица. В 1914 году поступила в Петроградскую «Школу сценического искусства», организованную Андреем Петровским. Работала в театрах разных городов, в 1920-е годы была актрисой Ленинградского БДТ. С 1931 года и до конца жизни работала актрисой Крымского русского театра имени М. Горького в Симферополе. В 1924 году снялась в фильме Я. Протазанова «Аэлита», где сыграла роль служанки Аэлиты.
25. Реут Наталья Сергеевна (6.11.1901, село Левая Россошь, Коротоякский уезд, Воронежская губ – 5.09.1988, Ленинград) – актриса, режиссер, прозаик, драматург. Муж – Скрыбин Михаил Евгеньевич (Сергеевич; 1909–1999) – прозаик, драматург. С 1923 по 1938 годы жила в Петрограде-Ленинграде, работала актрисой, режиссером. В 1932 году окончила Институт сценических искусств. С 1946 года профессионально занималась литературной работой. Автор повестей (в соавторстве с М. Е. Скрыбиным) «Отлитые в бронзу» (1961), «Чужая стая» (1962), «Русский заказ» (1964), «Четверо с матросской слободки» (1965), «Брандвахта» (1966), «На румбе 202» (1967), «Я не мог иначе» (1971), «Полноводье» (1971), «Совсем не просто» (1974) и др. Автор пьес

«Юность» (1939), «Река полноводная» (1942), «Теперь война» (1943); в соавторстве с М. Е. Скрыбиным – написала пьесы «Матрос второго класса» (1947), «На широкую воду» (1953), «Вице-старшина» (1954) и др.

26. Скрыбина Мария Александровна (по мужу Татаринова; 1901–1989) – актриса. Дочь А. Н. Скрыбина. В 1920-годы была актрисой БДТ и МХАТ Второго, исполняла роль Офелии в спектакле «Гамлет» с Михаилом Чеховым – Гамлетом. Муж – актер и режиссер МХАТ Второго Владимир Николаевич Татаринов. Оба были приверженцами антропософии, арестованы в 1931 году и приговорены к ссылке, Скрыбину отправили в Лебедянь, Татаринова – в Иркутск.

27. Смирнова В. И. (? – ?) – актриса БДТ в 1921–1925 гг.

28. Фильштинская А. В. (? – ?) – актриса БДТ в 1923 г.

29. Холодова (Халайджиева) Гаянэ Николаевна (урожд. Халайджиева, по сцене Холодова; 1898 – 28.01.1983, Ленинград) – актриса. Начиная в Театральной мастерской Ростова-на-Дону, лучшая роль – Турандот в «Принцессе Турандот» по одноименной комедии К. Гоцци. В Петрограде с 1921 года. В 1924 года актриса театра Пролеткульта, в 1927 году – актриса БДТ, в 1932 году актриса Ленинградского Красного театра, в 1934 году – актриса Ленинградского театра Комедии. Выступала на эстраде как чтица. Преподавала в Центральном театральном училище. Первая жена драматурга Е. Л. Шварца (1896–1958), автор воспоминаний о нем. Последние годы жизни провела в ДВС.

30. Чернявская Нина Александровна (1905 – ?) – актриса, мастер художественного слова, диктор Ленинградского радио. Актерскому мастерству училась в Институте живого слова, с 1923 года актриса Экспериментального театра, в 1936–1939 годах служила в Ленинградском театре ЛОСП. С 1942 года работала в Блокадном театре, была диктором Ленинградского радио, выступала в Филармонии с чтецкими программами. В 1952–1957 годах была артисткой Концертного бюро филармонии.

31. Яковлева Александра Федоровна Фильштинская А. В. (? – ?) – актриса БДТ в 1919 г.

32. Авербах Александр Л. (01.11.1896–1966) – актер БДТ в 1919–1922 гг.

33. Азанчев Владимир Михайлович (наст. фам. Мичурин, брат актера Геннадия Михайловича Мичурина (1897–1970); ? – 20.10.1932) – актер. В 1924 году актер Красного театра в Петрограде. В БДТ работал в 1920–1928 гг.

34. Альтус Ефим Григорьевич (наст. фам. Альтшуль; 1899, Киев – 3.05.1949, Ленинград) – театральный актер и режиссер. Жена – актриса А. Я. Ефимова. В Ленинградском государственном академическом театре драмы работал в 1933–1935 и 1942–1949 годы. Засл. артист РСФСР. (1939).

35. Анненков Юрий Павлович (литературный псевдоним – Борис Темиряев; 11 (23). 07. 1889, Петропавловский Порт, Приморская область, Росийская империя – 12.07.1974, Париж, Франция) – художник театра и кино, писатель, театральный критик, поэт, автор мемуаров. Член объединения

«Мир искусства» (1917–1924). Как театральный художник сотрудничал с Театром имени В. Ф. Комиссаржевской, Эрмитажным театром, Театром «Вольная комедия», БДТ и др. Эмигрировал в 1924 году, невозвращенцем стал считаться с 1930 года. В эмиграции публиковал художественную прозу под псевдонимом Борис Темирязев.

36. Антонов С. Н. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1928 гг.

37. Богдановский Алексей Александрович (3(15).03.1869–9.06.1952, Ленинград) – актер театра и кино. Актер Ленинградского БДТ в 1920–1946 годах. Снимался в фильмах «Минарет смерти» (1925), «Девятое января» (1925), «Хабу» (1928), «Третья жена муллы» (1928), «Золотой клюв» (1928). Засл. артист РСФСР.

38. Болконский (Боронихин) Борис Александрович (нас. фам. Боронихин; 1893, Окуловка Новгородской губ. – 194?) – актер. В 1915 году окончил Драматические курсы петроградского императорского Театрального училища (класс Ю. М. Юрьева). В 1920–1923 годах входил в труппу БДТ. С 1936 г. работал в Александринском театре – Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина работал в 1915–1917, 1925–1934, 1935–1941 годах.

39. Боок В. А. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1924 гг.

40. Боронихин Евгений Александрович (1889, станция Окуловка, Новгородская губ. – 1929, Ленинград) – актер театра и кино. По окончании театральной школы Литературно-художественного общества (1910) служил актером театра А. С. Суворина (1910–1917), затем в Москве в театре б. Корша (1918–1922). С 1912 года снимался в кино, в том числе исполнил роль Арбенина в фильме режиссера В. Висковского «Маскарад» (фильм на экраны не вышел).

41. Гейрот Александр Александрович (8(20).03.1882, Санкт-Петербург – 8.02.1947, Москва) – актер театра и кино, художник, режиссер. В 1911–1912 годах по приглашению Н. Н. Евреинова работал в «Старинном театре». В 1913 году по приглашению К. С. Станиславского поступил в МХТ и в Первую студию МХТ, служил в МХТ-МХАТ в 1913–1923 и в 1935–1947 годы, в МХАТ Втором – в 1924–1925 годы. Характерный актер, мастер эпизода. Снимался в кино. Засл. артист РСФС. (1933).

42. Голубев А. А. (? – ?) – актер БДТ в 1920–1922 гг.

43. Голубинский Дмитрий Михайлович (нас. 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 гг.

44. Гомелло Владимир И. (1889 – февраль 1944) – театральный актер. В БДТ работал в 1919–1925 годы. В 1926–1935 годы актер и режиссер-лаборант Госдрамы.

45. Деранков С. Е. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1925 гг.

46. Дмоховский Борис Михайлович (29.01(10.02).1899, Санкт-Петербург – 7.06.1967) – актер театра и кино, режиссер, педагог. В 1917 году окончил 1-ю Санкт-Петербургскую гимназию. Участник Гражданской войны, служил в Красной Армии (1918–1920). В 1924 году окончил Школу русской

драмы в Петрограде (класс Н. Н. Арбатова и В. Я. Софронова). В 1924–1931 годы актер, затем режиссер БДТ. В 1931–1937 годы – художественный руководитель и режиссер Ленинградского передвижного театра Комедии. В 1937–1941 годы – художественный руководитель и режиссер Краевого Дальневосточного театра в городе Хабаровске. В 1941–1944 годы – режиссер Театра Эстрады (Алма-Ата). В 1945–1948 годы актер и режиссер Киевской киностудии и художественный руководитель Школы киноактеров при Киевской киностудии. С 1949 года и до конца жизни режиссер Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина. С 1924 года занимался педагогической деятельностью, в 1931–1937 годы вел мастерскую драматических режиссеров в Ленинградском институте сценических искусств. Засл. деятель искусств РСФСР.

47. Жернаков И. Д. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1931 гг.

48. Животов Александр С. (? – ?) – актер БДТ в 1920–1930 гг., в 1936 году актер ленинградского театра ЛОСПС. в 1950-е – актер Ленинградского областного гастрольного театра (впоследствии – Театр драмы и комедии на Литейном).

49. Загорский Иван Васильевич (22.01(3.03).1899–27.01.1973) – актер, режиссер. Народный актер ССС. (1960).

50. Иванов Михаил Васильевич (19.10(01.11).1905, Санкт-Петербург – 06.11.1980, Ленинград) – актер БДТ в 1921 г.

51. Ильгекют Н. Ф. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1922 гг.

52. Итин Александр Осипович (наст. фам. Итин, младший брат актера Госдрамы Якова Осиповича Малюгина (Итина; 1886–1964), муж актрисы Е. В. Александровской; 28.07(10.08).1903, ст. Лозовая Екатеринославской губ. – 20.12.1930, Кингсепп) – актер. В 1921–1923 годах учился в Студии при Госдраме, участвовал в массовых сцена; в 1924–1926 годы работал в труппе Госдрамы. Работал в труппе БДТ в 1926–1930 годы. Трагически погиб в автомобильной катастрофе.

53. Колосов Г. В. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1928 гг.

54. Коханский Орест Львович (1894, Або (в настоящее время Турку), Великое княжество Финляндское, Российская империя – ?) – актер театра и кино, режиссер. В БДТ служил в 1919–1928 гг. В 1930-е годы работал в театре гарнизонного клуба КВС. в Комсомольске-на-Амуре. 11 ноября 1937 года был арестован, обвинен по ст. 58-16, 58-10, 58-11 УК РСФСР. По приговору ОО УГБ ОС. Комсомольска 15 апреля 1939 года дело прекращено за недоказанностью обвинения.

55. Кровицкий Лев Аркадьевич (27.02.1900, Санкт-Петербург – 25.12.1962, Ленинград) – актер театра и кино. По окончании гимназии в 1918 году поступил в Школу русской драмы имени В. Н. Давыдова при Петроградском академическом театре драмы (бывшем Александринском театре), которую закончил в 1922 году. Артист БДТ (1922–1936, 1938–1940), артист Ленинградского театра Комедии (1936–1938, 1940–1961). Занимал амплу характерного и острохарактерного актера. Засл. артист РСФС. (1934).

56. Кузнецов Николай Павлович (? – ?) – актер БДТ в 1919–1928 гг.

57. 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.

58. Лавров Юрий Сергеевич (1 (14). 03. 1905, Санкт-Петербург – 20.08.1980, Ленинград) – актер театра и кино, театральный режиссер. С 1919 по 1922 годы – актер вспомогательного состава БДТ. Служил в Ленинградском «Молодом театре» (1923–1925, 1926–1928), в Театре имени Вс. Мейерхольда (1925–1926), в Ленинградском театре-студии В. Максимова (1926), в Ленинградском «Красном театре» (1928–1929), в Ленинградском театре Госнардома (1929–1930), в Ленинградской Госдраме (1932–1934) и др. В 1938 году переехал в Киев и стал одним из ведущих актеров Киевского театра русской драмы им. Л. Украинки. Народный артист ССС. (1960). Сын – К. Ю. Лавров.

59. Лариков Александр Иосифович (29.08(10.09).1890, Санкт-Петербург – 13.05.1960, Ленинград) – актер театра и кино, амплуа – характерный актер. В 1910–1916 года – статист и актер вспомогательного состава Александринского театра. С 1916 года – артист Петроградского Лесного театра, с 1917 года – Петроградского театра «Пассаж», с 1918 года Петроградского Народного театра. В 1919–1924 года – актер Петроградского драматического театра Народного дома. В 1924–1925 годы работал в театре при железнодорожном собрании КВЖД в Харбине. С 1925 года – актер Ленинградского БДТ, где служил до конца жизни. Снимался в кино с 1926 года. Во время Великой Отечественной войны принимал участие во фронтовых концертных бригадах. Народный артист ССС. (1956).

60. Лебедев В. И. (? – ?) – актер БДТ в 1920–1930 гг.

61. Лузанов Донат Матвеевич (1893 – 8.12.1944, Ленинград) – актер театра и кино, ттец. В 1911–1914 годы служил в МХТ. В труппе БДТ состоял в 1926 году. В 1920-е – 1944 годы ттец-декламатор Ленинградской филармонии.

62. Лянцман Г. Л. (? – ?) – актер БДТ в 1924 году.

63. Макашев А. А. (? – ?) – актер БДТ в 1922 году.

64. 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. Заслуженный артист Республики (1925). В 1904–1906 годах служил в МХТ, принимал участие в работе Театра-студии на Поварской (1905). В 1906–1909 и в 1911–1918 годах служил в труппе Московского Малого театра. В 1918 году Максимов принял участие в создании Театра Трагедии, в БДТ служил до 1924 года. В 1925–1926 годах работал в Ленинградском театре «Комедия», был партнером Е. М. Грановской. В дальнейшем выступал на эстраде как ттец, участвовал в цирковых представлениях. В 1910-е годы Максимов был одним из самых известных актеров немого кино, играл роли фращных любовников в салонных мелодрамах,

снялся более чем в 60 фильмах. Пробовал себя в кинорежиссуре. С 1924 года преподавал в Ленинградском институте сценических искусств.

65. Матусов М. И. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1925 гг.

66. Михайлов Николай Федорович (20.11(3.12).1902, д. Лужницы, Санкт-Петербургская губ. – 1969, Ленинград) – театральный актер, режиссер и педагог. В 1920–1925 годы был актером БДТ. В 1924–1926 годах учился в Институте сценических искусств. В 1925–1930 годах играл в Ленинградском ТЮЗе (сейчас ТЮЗ имени А. А. Брянцева). В 1930 году был одним из организаторов в Новосибирске Краевого Западно-Сибирского детского театра. В 1932 году организовал Ленинградский областной детский театр. В 1935–1938 годах был художественным руководителем Новосибирского ТЮЗа (ныне Театр «Глобус»). В 1938–1966 годах работал актером и режиссером Новосибирского государственного академического театра «Красный факел». В 1966–1969 годах преподавал в ЛГИТМиК (ныне РГИСИ) и работал в БДТ. Народный артист РСФСР. (1953).

67. 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 театре драмы имени А. С. Пушкина (1945–1966). Засл. артист РСФСР. (1939).

68. 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. Народный артист РСФСР. (1932).

69. 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), в МХАТ Втором (1924–1927), в Московском театре Революции (1927–1942) и др.

70. Никитин Федор Михайлович (? – ?) – актер БДТ в 1920–1928 гг.

71. Николаев В. П. (? – ?) – актер БДТ в 1920–1931 гг.

72. Орехов Алексей Иванович (? – ?) – актер БДТ в 1920–1931 гг.

73. Павликов Матвей Степанович (р. 1905 – ?) – актер театра и кино. В БДТ служил в 1921–1924 гг. В 1929 году актер ленинградского театра Пролеткульта. В 1936 году актер ленинградского театра ЛОСПС. В 1942–1944 годах работал в труппе «Блокадного театра». Снимался в фильмах «Горячие

денечки» (1935), «Федька» (1936), «Пугачев» (1937), «Варежки» (1942). Засл. артист РСФС. (1940).

74. Панов Александр Арсентьевич (? – ?) – актер БДТ в 1926–1955 гг.

75. Петров М. Г. (? – ?) – актер БДТ в 1925–1926 гг.

76. Потоцкий Борис Николаевич (наст. фам. Авсеенко; 25.04(07.05).1899, Санкт-Петербург – 04.05.1938, Красноярск) – актер. Учился в Школе русской драмы при б. Александринском театре – Госдраме (1918–1922). В БДТ в 1920-е гг. В 1930–1934 годы служил в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина. В 1934 году был арестован, обвинен как участник антиреволюционной группы и приговорен к ссылке в село Кежма Красноярского края. В 1938 году был повторно арестован и как «участник контрреволюционной организации» расстрелян.

77. Решимов Юрий Николаевич (наст. фам. Бронштейн; 26.12.1896, Ростов-на-Дону – 1962) – актер, режиссер. Работал в театрах Москвы и Ленинграда. В труппе БДТ служил в 1925–1926 гг.

78. Рыболовлев Николай Степанович (? – ?) – актер БДТ в 1919–1922 гг.

79. Сафаров А. Н. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1922 гг.

80. Свири́н Ю́рий Михаи́лович (16(29).01.1900, Санкт-Петербург – 23.01.1986, Ленинград) – актер театра и кино, режиссер, драматург. В 1910–1919 годах учился в Царскосельской гимназии, принимал участие в любительских спектаклях. Учился в Школе русской драмы в 1919–1923 годах, принимал участие в спектаклях Петроградской Актрамы. В 1919–1922 годах служил в Красной Армии, был актер театральной труппы при политуправлении военного округа, что позволило продолжать учебу в Школе русской драмы. В 1923–1924 годах артист Петроградского театра миниатюр «Карусель». В 1924–1925 годах артист Петроградского театра миниатюр «Балаганчик», летом 1925 года – артист Петрозаводского театра драмы. С 1925 по 1936 годы – артист Ленинградского БДТ. В 1936–1977 годы – артист Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина. Автор ряда пьес, в том числе – «Наугад» (1929), «Каша» (1930), «Секрет Кассандры» (1931), «Теренций Иванович» (1936), «Зеленая бочка» (1943), «Болдинская осень» (1969). Член Союза писателей (1939). Засл. артист РСФС. (1957).

81. 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. Народный артист ССС. (1956).

82. Тенуев Н. Л. (? – ?) – актер БДТ в 1920–1928 гг.

83. Тиханович В. И. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1928 гг.
84. Треплев Анатолий Львович (? – ?) – актер БДТ в 1921–1934 гг.
85. Ульрих Н. М. (? – ?) – актер БДТ в 1925–1930 гг.
86. Хохлов Константин Павлович (20.10(1.11).1885, Москва – 1.01.1956, Ленинград) – актер, режиссер, педагог. По окончании московского отделения Театрального училища (1908) был принят в Московский Художественный театр, где работал до 1920 года. Служил в БДТ в 1921–1925 и 1954–1955 годы, работал в Госдраме (1923–1930), в московском Малом театре (1930-е – 1940-е гг.), в театрах Киева, Уфы, снимался в кино.
87. 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. Народный артист СССР. (1949).
88. Чайников Виктор Николаевич (9.11.1904–9.08.1989) – актер. В 1924 окончил Центральную театральную студию Ленинградского Губполитпросвета. В 1924–1925 актер Красного театра, в 1925–1941 и 1943–1973 актер БДТ; в 1941–1943 служил в РККА в агитвзводе Политуправления Ленинградского фронта.
89. Чеглоков Д. А. (? – ?) – актер БДТ в 1922–1925 гг.
90. Черкасов Дмитрий Петрович (26.10.1867–17.09.1925) – актер. В 1919–1936 годы работал в БДТ.
91. Чернявский Владимир Степанович (1889–1948) – театральный актер, тещ. Друг поэта Сергея Есенина. В 1923 году поступил в труппу БДТ, служил до 1925 года. Работал тещем на эстраде и на радио. С конца 1930-х годов работал в Концертном бюро филармонии, выступал с тещеками программами.
92. Шадурский Александр Михайлович – актер театра и кино. В БДТ работал в 1919–1922 гг. Снимался в фильмах «Чужой пиджак» (1927), «Четыреста миллионов» (1928).
93. Шувалов А. А. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1920 гг.
94. Юров Ю. И. (? – ?) – актер БДТ в 1921–1928 гг.
95. Бенуа Александр Николаевич (3.05.1870, Санкт-Петербург – 9.02.60, Париж) – художник, историк искусства, художественный критик, основатель и идеолог объединения «Мир искусства». С 1907 года 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).
96. Вейсбрем Павел Карлович (1899, Ростов-на-Дону – 5.08.1963, Ленинград) – театральный режиссер. В 1919 году вместе с родителями выехал в Париж, вернулся на родину в 1925 году. В 1925–1928 годах и в 1937–1939 годах работал

режиссером в Ленинградском БДТ, в 1928–1931 годах был режиссером в филиале БДТ. В 1939–1941 годах – режиссер Ленинградского ТЮЗа, в 1941–1945 годах снова работал в БДТ, в 1945–1948 годах – режиссер ТЮЗа, в 1948–1958 годах – режиссер, а потом и главный режиссер Ленинградского Нового театра (с 1953 года – Театр имени Ленсовета). Завершил карьеру режиссера в ТЮЗе.

97. Крольц Исаак Моисеевич (вариант – Кроль; 1898–1942) – театраль- ный режиссер. Ученик В. Э. Мейерхольда. Работал в разных театрах Ленинграда, в том числе и в БДТ. Был в числе основателей Нового театра (ныне Театра имени Ленсовета) и работал там в 1933–1937 года, был художественным руководителем. Был уволен в ходе борьбы с «формализмом». С 1938 года работал в ГосЕТ. Народный артист РСФС. (1939).

98. Масловская Софья Дмитриевна (9 (21). 06. 1885, с. Подсолнечное, Московская губ. – 19.05.1953) – артистка оперы (меццо-сопрано), драмы, режиссер и педагог. В 1903–1908 годах обучалась пению в Санкт-Петербургской консерватории, класс Е. Серно-Соловьевич. В 1909–1912 годах обучалась в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище, класс Ю. Озаровского, выступала на сцене Александринского театра. В 1912–1919 годы – режиссер и учитель сцены Петроградского театра музыкальной драмы, в 1919–1921 годах – режиссер Государственного театра оперы и балета (ГАТОБ). В 1921–1925 годы – режиссер БДТ. Ставила спектакли в других театрах Ленинграда и Москвы, в театрах провинции. Масловская работала в Петроградской (Ленинградской) консерватории: преподавателем оперного класса (1914); старшим преподавателем, профессором 2-й степени (1917); профессором (1926–1929, 1941–1951); деканом вокального отделения (1941–1945); заведующей кафедрой оперной подготовки (1945–1948). Засл. артистка РСФС. (1934).

99. Соловьев Владимир Николаевич (22.05(3.06).1888, Санкт-Петербург – 9.10.1941, Ленинград) – режиссер, теоретик и историк театра, театраль- ный критик и театральный педагог. В Студии В. Э. Мейерхольда на Бородинской преподавал курс «Сценической техники комедии дель арте». Осущ- ствлял более ста постановок в театрах Петрограда-Ленинграда.

100. Акимов Николай Павлович Акимов (3(16).04.1901, Харьков – 6.09.1968, Москва) – театральный режиссер, сценограф, педагог, художник (портретист, книжный график, иллюстратор, плакатист, кино), публицист. В 1924–1925 годах работал в БДТ на постоянной основе, сотрудничал и в последующие годы. Как режиссер дебютировал постановкой «Гамлета» У. Шекспира в 1932 году на сцене Театра имени Е. Вахтангова. С 1935 по 1949 годы и с 1956 года и до конца жизни был художественным руководителем Ленинградского государственного театра Комедии (ныне – Санкт-Петербургский академический театр комедии имени Н. П. Акимова. Народный артист СССР. (1960).

101. Бенуа Николай Александрович (19.04(2.05).1901, Ораниенбаум, Санкт-Петербург – 31.03.1988, Милан, Италия) – художник. Почетный член Академии художеств СССР. (1988). Сын А. Н. Бенуа. С 1919 года в Госактеатрах исполнял декорации по эскизам А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, Б. М. Кустоди- ева, В. А. Шуко. В 1923 году дебютировал как художник-постановщик в Государ- ственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, бывший Мариинский

театр) при постановке балета А. К. Глазунова «Времена года». В 1924 году окончил Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ). В 1924 году по приглашению Национальной оперы уехал в Париж, в 1925 году переехал в Милан, работал в Ла Скала. В 1925–1927 году жил в Риме, сотрудничал с Римским королевским оперным театром. В 1932 году вернулся в Милан, с 1935 по 1970 годы был директором художественно-постановочной части театра Ла Скала.

102. Кустодиев Борис Михайлович (23.02(7.03).1878, Астрахань – 26.05.1927, Ленинград) – художник, портретист, театральный художник, декоратор. Академик живописи Императорской Академии художеств (ИАХ, с 1909 года). Член Ассоциации художников революционной России (1923). В 1903 году окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств. С 1910 года Кустодиев вошел в объединение «Мир искусства». Много работал в драматическом театре («Смерть Пазухина», МХТ, 1914; «Блоха», МХАТ Второй, 1925; «Блоха», БДТ, 1925; и др.) и в театре оперном («Царская невеста», Большой оперный театр Народного дома, 1920; «Вражья сила», Государственный академический театр оперы и балета, 1921; и др.).

103. Кустодиев Кирилл Борисович (сын Б. М. Кустодиева (1878–1927); 11.10.1903, Санкт-Петербург – 1971, Ленинград) – живописец, график, сценограф. В 1921 году поступил в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские. В 1926 году окончил художественно-технический институт. Сотрудничал с театрами, занимался станковой живописью и графикой.

104. Ходасевич Валентина Михайловна (13 (25). 03. 1894, Москва – 25 мая 1970, Москва) – живописец, театральный художник, график. В 1918–1923 годах работала в Театре народной комедии С. Э. Радлова, оформляла спектакли Первой студии МХТ – МХАТ, сотрудничала с БДТ. В 1924–1928 годах жила в Европе. В 1932–1936 года была главным художником ленинградского Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ), сотрудничала с Большим театром.

105. 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.

106. Асафьев Борис Владимирович (литературный псевдоним – Игорь Глебов; 17(29).07.1884, Санкт-Петербург – 27.01.1949, Москва) – композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, общественный деятель, публицист. С 1903 по 1908 годы учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета. В 1904–1910 годах учился в Санкт-Петербургской консерватории по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, по окончании Консерватории работал концертмейстером в Мариинском театре. С 1918 года сотрудник музыкального отдела Наркомпроса. С 1919 года советник по репертуару в Мариинском и Михайловском театрах. В 1919 году стал одним из организаторов отделения истории музыки в Петроградском институте истории искусств, которым руководил до 1930 года, руководил Высшими курсами искусствоведения и аспирантурой. Один

из основоположников советского музыковедения. В 1921–1930 годы был художественным руководителем Петроградской-Ленинградской филармонии. С 1921 года педагог по истории и теории музыки Петроградской-Ленинградской консерватории, с 1925 года – профессор основанного им историко-теоретического отделения Ленинградской консерватории. Писал музыку для опер, балетов, оперетт; инструментальную музыку; сотрудничал с драматическими театрами. В 1943 году переехал в Москву. Академик АН СССР. (1943). Народный артист СССР. (1946).

107. Дешевов Владимир Михайлович (30.01(11.02).1889, Санкт-Петербург – 27.10.1955, Ленинград) – композитор, автор первых советских опер и балетов. Учился в Царскосельской гимназии, по ее окончании – поступил в Реальное училище Николая II, откуда выпустился в 1908 году. Поступил в Петербургскую консерваторию, которую окончил в 1914 году. Был призван в армию и воевал до Февральской революции 1917 года. Преподавал фортепиано и теорию музыки в городском училище Елизаветграде, затем преподавал в Народной консерватории в Севастополе. Представлял левое крыло ленинградских композиторов, был близок обэриутам. Написал музыку к множеству драматических и музыкальных спектаклей – оперных, балетных и опереточных, работал в кино. Писал камерную и симфоническую музыку.

108. Кенель Александр Александрович (30 (31). 10 (11 (12). 11). 1898, Санкт-Петербург – 6.07.1970, Абакан) – композитор, пианист, музыковед, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. (1960). Основатель хакасской профессиональной музыки.

109. Кузмин Михаил Алексеевич (6 (18). 10. 1872, Ярославль – 1.03.1936, Ленинград) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик и композитор. Учился три года в Санкт-Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и Н. Ф. Соловьева; два года брал уроки у Н. А. Римского-Корсакова в частной музыкальной школе В. В. Кюнера. Сочинял романсы, музыку к операм, балетам, опереттам, пантомимам и драматическим спектаклям.

110. Стрельников Николай Михайлович (наст. фам. фон Мейзенкампф, по сцене Стрельников; 2 (14). 05. 1888, Санкт-Петербург – 12.04.1939, Москва) – 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.

111. 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 имени Евг. Вахтангова, Малым театром, МХАТ имени М. Горького и др.

112. Шебалин Виссарион Яковлевич (29.05(11.06).1902, Омск – 29.05.1963, Москва) – композитор, педагог. В 1923–1928 годах учился в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу рояля и по классу композиции, с 1928 года преподавал в Московской государственной консерватории, в 1942–1948 годы был ее ректором. Шебалин работал практически во всех музыкальных жанрах, в том числе писал музыку и для драматических спектаклей. Доктор искусствоведения (1941). Народный артист РСФС. (1947).

113. Чекрыгин Александр Иванович (26.07(7.08).1884, Санкт-Петербург – 17.05.1942, Ташкент) – артист балета, балетмейстер, балетный педагог. Младший брат артиста балета и композитора И. И. Чекрыгина. Учился в Санкт-Петербургском императорском Театральном училище. С 1902 по 1923 годы – артист балета Мариинского театра – ГАТОБ. В 1904–1928 годы занимался педагогической деятельностью в Театральном училище. С 1919 года начал заниматься балетмейстерской деятельностью. В 1923–1928 годах был заведующим хореографической частью и балетмейстером Ленинградского Малого театра оперы и балета (МАЛЕГОТ), в 1928–1930 годах работал балетмейстером Харьковского театра оперетты, в 1930–1935 годах служил балетмейстером Большого театра, в 1930–1941 годах преподавал в балетном училище при Большом театре. Засл. артист РСФС. (1922). Засл. деятель искусств РСФС. (1936).



Е. С. Лавринович

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ЗЕМЛЯ»

Премьера спектакля БДТ «Земля» по трагедии В. Брюсова (сцены будущих времен, 7 картин) состоялась 27 января 1922 года, режиссер постановки Н. В. Петров, декорации, бутафория и костюмы выполнены по эскизам академика архитектуры В. А. Щуко, композитор М. А. Кузмин.

В статье «На путях экспрессионизма», написанной в 1935 году, А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский были вынуждены анализировать пьесу «Земля» с позиций своего времени и оценивали пьесу как ограниченную, трактующую гибель буржуазной цивилизации не с классовых позиций, а исходя из свойственной В. Я. Брюсову идеалистической картины мира, близкой к экспрессионистским позициям¹⁹. Г. В. Титова вовсе исключила разбор пьесы «Земля» из собственного анализа особенностей театрального экспрессионизма в БДТ, положившись в плане трактовки брюсовской пьесы на авторитет А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского²⁰. Между тем, художественные особенности произведения Брюсова имеют важное значение для раскрытия заявленной темы исследования.

Пьеса «Земля» была написана под впечатлениями от событий Русско-японской войны 1904–1905 годов, которая должна была стать «маленькой победоносной войной», но обернулась тяжелыми поражениями русской армии на суше (сражение при Мукдене, осада и сдача Порт-Артура) и русского флота на море (атака на Тихоокеанскую эскадру на рейде Порт-Артура и гибель Второй Тихоокеанской эскадры в сражении при Цусиме), серьезными территориальными потерями, в том числе южной части Сахалина, и Первой русской революцией осенью 1905 года. Это была одна из первых войн, где на суше и на море решающую роль сыграла новейшая военная техника, которая в полной мере проявила себя во время Первой Мировой войны 1914–1918 годов. Именно события этой войны, именуемой в Европе Великой войной, сформировали экспрессионистские представления о *катастрофе*, которую несет человечеству современная машинная

¹⁹ См.: На путях экспрессионизма. С. 480-482.

²⁰ См.: Титова. С. 26.

цивилизация. Стоит ли удивляться, что уже в пьесе «Земля» старшего символиста Брюсова, наряду с декадентскими и *символистскими* мотивами, можно обнаружить и мотивы экспрессионистские.

Драма «Земля» состоит из четырех действий, разделенных на девять сцен. Действие происходит в далеком будущем, когда люди живут под землей, в разветвленных и многоуровневых сооружениях, при искусственном свете, когда воду, еду, свет и другие ресурсы производят машины, используя внутреннюю энергию земли. «Сцены будущих времен», как обозначил жанр своего произведения Брюсов, представляют собой картины угасания подземной цивилизации людей. Множество подземных помещений заброшено, с трудом удастся добывать минимальное количество воды и других ресурсов, некогда мощные машины пришли в негодность, чинить их все сложнее и сложнее, а заменить – нечем, и катастрофа неминуема. При этом в драме Брюсова почти до самого финала ничего не говорится о причинах, по которым люди должны жить в подземных сооружениях.

В пьесе есть две противоборствующие силы. Одна из них – мудрец Теописки и его ученики. Мудрец согласен, что человечество гибнет, конец неизбежен и близок, но призывает своих учеников служить делу Красоты, а не делу Смерти, встретить кончину человечества как гибель «<...> героя, свершившего свой подвиг», а не как смерть «<...> затравленного зверя, потерявшего сознание и волю»²¹. Один из учеников мудреца, Неватль, поставил себе цель найти пути, которые вывели бы обреченных на гибель людей на новые пути. Ему удалось подняться на верхний этаж и обнаружить окно, выходящее на поверхность земли. Впервые за множество столетий человеку открылась чернота вселенной с рассеянными по небу звездами и «крово-огненный шар» – всходившее над горизонтом Солнце. Неватль понял, что Солнце по-прежнему «<...> молодо и мощно, как в первый день, когда светило на кущи первоначального эдема»²², и Солнце спасет человечество. Неватль обещает вывести людей из подземелья с искусственным светом к Солнцу и солнечному свету. Другая сила – Орден Освободителей во главе с председателем Теотлем. Цель Ордена: «Освободить человечество от позора жизни»²³. Члены Ордена совершают тайные убийства, на языке Освободителей это означает освободить «<...> единый дух от условности множественных тел»²⁴. Если член Ордена будет схвачен, он под любы-

²¹ Брюсов В. Я. Земля. Сцены из будущих времен // Lib.ru / Классика: URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml (дата обращения 07.05.2021).

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

ми пытками обязан молчать о тайне Ордена. Один из членов Ордена под влиянием речей Неватля послушался приказа и не совершил порученного ему убийства, за что должен был заплатить собственной жизнью, но часть Освободителей отказываются покарать отступника, так как они не верят более в тот путь, который предлагал им Орден, и готовы следовать за Неватлем. Председатель Ордена вынужден объявить о роспуске организации.

Мудрец и Неватль приходят к выводу, что человечество погибает, потому что оторвалось от земли, от плодородной почвы, и спасение – вернуться к природе, выйти из темницы на поверхность земли, к свету, а для этого Мудрецу необходимо привести в действие известный только ему механизм открывания крыши над подземными сооружениями. Вопреки сопротивлению консула и его ликторов ведомая Неватлем толпа прорвалась в парадный зал подземелья, а Неватль, мудрец и несколько помощников спустились в зал первых двигателей, к механизмам, управляющим крышей. Теряя последние силы, мудрец приводит в действие машины, которые открывают крышу. Скорбь Неватля по ушедшему из жизни мудрецу соединяется с восторгом, потому что человечество удалось спасти. Но лишь в следующей, VIII-ой и предпоследней сцене пьесы станет известно, что открытие крыши принесет человечеству не спасение, а смерть, потому что на поверхности земли нет атмосферы, искусственный воздух подземелья улетучится за считанные минуты и люди задохнутся. Мудрец «<...> хотел, чтобы человечество вместо позорной дряхлости узнало гордую смерть (курсив мой – Е. Л.)»²⁵. В последней, IX-ой сцене показан зал подземелья, заполненный теми, кого можно назвать «последними людьми» (Ф. Ницше), они находятся в смятении. Одни чувствуют себя некомфортно, потому что теперь вся власть в подземелье сосредоточена в руках трибунов, а при консуле было лучше. Других тревожит вопрос, что будет, когда крыша откроется, каким будет не искусственный, а природный свет. Третьи сомневаются в том, что затея с крышей сработает. Безумный призывает всех покаяться, поскольку близится царствие Небесное. Известие, что на поверхности земли нет атмосферы, лишь добавляет хаоса в поведении людей. Крыша открывается, ослепительный свет заливаает пространство, а сама сцена превращается в картину агонии умирающих от удушья людей. Наступает тишина, только с высоты небес светит ослепительное солнце.

Пьеса Брюсова эклектична, в ней перемешаны различные художественные мотивы, *декадентские*, выраженные преимущественно темой замены естественной, природной жизни – жизнью искусственной,

²⁵ Там же.

суррогатной; *экспрессионистские*, обнаруживающие себя в первую очередь обусловленностью жизни людей уровнем развития техники и ее состоянием; *символистские*, проявляющие себя в теме «слепоты», «заброшенности» людей, которые, в отличие от далеких предков, утратили созидательные способности и предпочитают лишь ожидать свершения собственных судеб.

Первая Мировая война с ее позиционным характером, применением отравляющих газов, авиации и танков, а также братоубийственная Гражданская война значительно актуализировали экспрессионистские мотивы брюсовской пьесы. Постановка «Земли» совпала с рядом важнейших изменений, происходивших в Советской Республике, в том числе – и в театральной сфере. Г. М. Мичурин упоминал в своих воспоминаниях спектакль Н. В. Петрова по пьесе «Земля» в связи с началом эпохи новой экономической политики (НЭП), когда БДТ как хозяйствующий субъект получил автономию, но потерял государственные дотации, и театру на свое содержание нужно было зарабатывать деньги²⁶. Н. Ф. Монахов, в свою очередь, вспоминал: «Время было, говоря театральным языком, глухое, сборы недостаточные. Пришлось перейти на коллективную форму оплаты труда. Всю тарификацию нашего заработка мы перевели на марки: что заработаем, то и получим. Этот сезон (1921–1922 годов; курсив далее мой. – Е. С.) был в высшей степени тяжелым для нашего театра. Только что была объявлена новая экономическая политика, появился “новый” зритель – нэпман, который требовал *легкого репертуара*, а мы этого репертуара давать не хотели и не умели. Мы хотели во что бы то ни стало сохранить *смысл, идею и содержание* Большого Драматического театра в его репертуаре»²⁷.

Брюсовская «Земля» соответствовала смыслу, идее и содержанию БДТ. При этом все три рецензента сошлись в оценке, что пьеса не сценична, и победа театра в том, что ему удалось перенести данное произведение на сцену, сделать достоянием публики. Достигнуть этого, как считал Э. А. Старк, удалось благодаря трем силам: художнику, режиссеру и актерам²⁸.

Стоит обратить внимание, что на первое место рецензент поставил *художника*, но не режиссера. В экспрессионистский период БДТ, как и в период классического репертуара 1919–1921 годов, художники

²⁶ См.: Мичурин. 139.

²⁷ Монахов. С. 190.

²⁸ См.: Старк Эдуард. «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // ВТИИ. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

занимали ведущее положение в этом театре, их декорационное оформление несло основную художественную нагрузку в спектаклях БДТ. Вопреки утверждению А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского, относящемуся к 1935 году, что декорация В. А. Щуко была живописна²⁹, Е. М. Кузнецов как очевидец постановки свидетельствовал: «Декорации построены на принципе прямых архитектурных линий при полном отказе от живописи»³⁰. Экспрессионистский характер оформления, предложенного Щуко, очевиден из описания картины «Зал первых двигателей», где художником была представлена «<...> комбинация гигантских колес, зубчаток, шатунов, рычагов создавала впечатление величия и мощи машинной техники, доведенной до последних пределов грандиозного»³¹.

Г. М. Мичурин вспоминал: «Иронический склад дарования Н. В. Петрова несколько сковывал его в сценах патетико-романтических, <...> зато в комедийных он, что называется, вырывался на простор»³². Вместе с тем, режиссер смог многого добиться при переносе несценичной пьесы Брюсова на подмостки Большого Драматического театра, достигнуть этого ему, по утверждению Э. А. Старка, удалось следующими средствами: «Живописной распланировкой действия, скульптурной лепкой групп и отдельных персонажей, четкими рельефными движениями, умеренной пластикой при полной экономии жеста, вообще при строгой выдержанности каждой позы и движения, плавной текучестью речи при многих очень выразительных, очень интересных интонациях»³³. Избыточно негативные оценки, которые К. Н. Державиным были даны режиссуре Петрова, стоит считать некорректными (художника надо судить по законам, им самим установленным, а не по тем, что рецензент себе установил) и списать на молодость. Но в чем с Державиным можно согласиться, так это с утверждением, что режиссура Петрова была *эkleктичной*³⁴ (как, скорее всего, и режиссура самого Державина).

Наиболее слабым звеном в постановке «Земли» были актеры, их работа, по мнению Э. А. Старка, сводилась преимущественно к декламации

²⁹ См.: На путях экспрессионизма. С. 482.

³⁰ Е. К. (Кузнецов Е. М.). Новые работы // КГ. 1922. 29 янв.

³¹ Старк Эдуард. «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // ВТиИ. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

³² Мичурин. С. 136.

³³ Старк Эдуард. «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // ВТиИ. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

³⁴ См.: Державин Константин (Державин К. Н.). По поводу «Земли» Брюсова (Большой Драматический театр) // ЖИ. 1922. №6. 7 февр.

брюсовского текста. «И что же в итоге? – задавался вопросом критик. – Литературное произведение, не имеющее в себе ничего от театра, ожило и засияло всеми красками подлинной театральности»³⁵. Рецензент, безусловно, хотел поддержать театр в трудные времена, когда держать высокий художественный уровень и при этом собирать кассу было чрезвычайно сложно, а «Земля», по воспоминаниям Г. М. Мичурина, сборы давала слабые³⁶.

Роли и исполнители

Мужчины: Тлататль, избранный пожизненным консулом – К. П. Хохлов; Теописки, мудрец – В. Я. Софронов; Неватль, из числа его бывших учеников – Б. А. Болконский; Теотль, председатель Ордена Освободителей – Г. В. Музалевский; Катонтли, ученик мудреца – М. И. Царев; Тлатцотли, ученик мудреца – О. Л. Коханский; Окнома, член Ордена Освободителей – А. Л. Авербах; Матсеватли, член Ордена Освободителей – Н. Ф. Ильгекют; Интланель, член Ордена Освободителей – Н. П. Кузнецов; Канцлер Ордена Освободителей – А. А. Шувалов; Куалли, приближенный консула – Б. Н. Потоцкий; Безумный – Г. М. Мичурин. Женщины: Тлан – А. В. Реут; Атла – М. А. Скрыбина; Интла, из Ордена Освободителей – С. Н. Иридина.

Литература

1. Лавринович Е. С. БДТ на пути от высокой классики к экспрессионизму: на материале спектакля Н. В. Петрова «Земля» (1922) // ВЗи. 2021. №4. С. 88-96.
2. Любомудров 1974.
3. Петров 1969.
4. Титова.
5. Хмелева.

Источники

1. Брюсов В. Я. Земля. Сцены из будущих времен // Lib.ru / Классика: URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml (дата обращения 07.05.2021).
2. На путях экспрессионизма.
3. К. Е. (Кузнецов Е. М. [2]). Новые работы // КГ. 1922. 29 янв.
4. Старк Эдуард (Старк Э. А. [3]). «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // ВТИИ. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

³⁵ Старк Эдуард. «Земля» Валерия Брюсова (Большой Драматический Театр) // Вестник театра и искусства. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.

³⁶ См.: Мичурин Г. Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1972. С. 139.

5. Державин Константин (Державин К. Н. [1]). По поводу «Земли» Брюсова (Большой Драматический театр) // ЖИ. 1922. №6. 7 февр.
6. Мичурин.
7. Монахов.
8. Музей БДТ. Папка №2 [Рецензии, вырезки].
9. СПбГМТиМИ: Программка.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

К. Е. (Кузнецов Е. М.). Новые работы //
КГ. 1922. 29 янв.

<...>

Постановка «Земли» осуществлена вдумчиво и старательно, работа актеров и особенно статистов (массовые сцены!) громадная, режиссерская работа оригинальна и свежа, декоративная – просто крупное достижение.

И все-таки – почему именно «Земля»?

Беда не в том, что это мрачное произведение с его жизнеобязью и прославлением смерти не созвучно нашей эпохе, творческой, а потому бодрой и радостной, а в том, что «Земля» – это какие-то обрывки довольно элементарной философии, облеченной в ряд ничем не соединенных отдельных картин, без движения и действия, для сцены совершенно не пригодных.

Плохо выраженная мысль о том, что при дальнейшем росте культуры, техники и прогресса людям остается единственное освобождение в смерти, да еще растянутое на восемь картин [4], не дает никакой динамики, не слагает пьесы.

Если такое произведение можно читать дома за лампой, то освещать их светом рамп, ставить на сцене – занятие напрасное и, несмотря на десятки преград, которые в таких «пьесах» надо преодолеть, – все же бесцельное.

Даже как отдельные сцены, брюсовское произведение недоделано; зритель долгое время не понимает, в каких необычайных условиях (недрах земли) происходят картины.

Жаль работы актеров над таким материалом, – материал губит их, пьесы все равно не получается.

Единственное, что было в спектакле, – это превосходные декорации акад. Шуко, необычайные и новые среди всех тех декоративных работ, которые вы видели в Петрограде.

Декорации построены на принципе прямых архитектурных линий при полном отказе от живописи.

Несмотря на однообразность расцветки (только серый цвет), декорации не скучны. Они впечатляют суровостью и величием.

**Старк Эдуард (Старк Э. А.). «Земля» Валерия Брюсова
(Большой Драматический Театр) //
ВТиИ. 1922. №9. 31 янв.; 1 февр.; 2 февр.**

Этот спектакль 27-го января оставил в душе двойственное впечатление.

В нем отрицательное все время боролось с положительным.

Представителем отрицательного являлся автор.

Представителем положительного – театр.

Кто победил – театр.

Как это могло случиться? Ведь перед нами Валерий Брюсов. Не первый встречный. Перед нами поэт и притом исключительной талантливости.

Как же могло случиться, что поэт и театр не слились в единую строгую гармонию?

Очень просто. Не всякому поэту дано познание секретов театральности. Тютчев и Фет были замечательными поэтами. Но ничего не написали для театра. И по свойству своего таланта, вероятно, не могли бы написать.

Тоже и Брюсов. Поэт яркий, очень вдумчивый, умный поэт, ибо многое в его произведениях идет больше от ума, чем от сердца, властелин стиха, знающий чары облечения его в строгий ритм, он бессилен перед театром. Это не его сфера.

«Земля» – очень странное произведение. Прежде всего в ней никак не уловишь основной идеи. Картина идет за картиной, вот, наконец, и восьмая, последняя, а... в чем же дело?

За что казнит Брюсов человечество?

За то ли, что оно, подобно кроту, зарылось в землю, отгородилось от вселенной непроницаемыми переборками? Поступило так,

как об этом говорит Бальмонт [5] во вступлении к «Литургии красоты» [6].

«Люди Солнце разлюбили, надо Солнцу их вернуть,
Свет Луны они забыли, потеряли Млечный путь».

Человечество ушло от источника живой жизни. Таковым является только солнце. Человечеству грозит гибель. Где же спасение? Только в выходе из этой грандиозной тюрьмы на вольный простор, к свету, к солнцу. И этого хочет Неватль. Но вся беда в том, что выход невозможен. Оказывается, над землей нет атмосферы. Значит, что же? Значит человечество не так уж повинно в своем кротовьем существовании? Его ли вина, что там в вышине, где на просторе льются золотые лучи солнца, нечем дышать? Поневоле уйдешь глубже в землю.

Вообще тут все очень неясно, и выносишь после спектакля недоумение: что же хотел сказать автор?

Или «сказать что-нибудь» вообще не входило в его задачу? Он просто нанизывал слова на слова? Есть тот грех.

Я после спектакля попробовал перечитать пьесу. И впечатление такое: текут слова и больше ничего, текут очень тщательно подобранные, но за оболочкой их не скрыто никакой серьезной мысли. В особенности такой, что заслуживала бы нашего внимания сейчас.

«Сцены будущих времен». Мы как раз много думаем о будущем, для него живем, для него только и работаем.

Какое оно будет?

Ну, если такое, как у Брюсова, тогда не стоит для него работать. Лучше уж отравить атмосферу каким-нибудь мгновенно действующим ядом, чтобы человечество сразу нашло свой конец.

С точки зрения наших чувствований, ожиданий и настроений, наших идеалов, «Земля» – произведение совершенно неприемлемое. Ему гораздо лучше было бы оставаться в сборнике «Земная ось» [7], или в еще раньше вышедшем (в 1905 г.) четвертом альманахе книгоиздательства «Скорпион» – «Северные цветы, ассирийские», где оно и было впервые напечатано.

«Земля» – это совершенно книжное произведение.

Думать, что оно имеет соприкосновение с театром – заблуждение.

Перечень действующих лиц и ремарки еще не делают литературу театром.

Театр – сплошная динамика. Не только динамика тела, но и динамика души.

«Земля» – сплошная статика.

Театр, который нужен сейчас, это удесятеренная динамика. Ибо такова эпоха.

Но я сказал выше:

– Театр победил.

Кого?

Поэта.

Каким образом это случилось?

Если поэтическое произведение не содержит в себе элементов подлинной театральности, задача сценических художников бесконечно усложняется. Ибо трудно в этих случаях поддерживать непрерывную связь между сценой и зрительным залом.

А была ли эта связь в отчетном спектакле?

Безусловно. Чем же она держалась?

Той проникновенностью, с какой было достигнуто воплощение на сцене произведения заведомо несценичного. Тем талантом, который обнаружили три силы, творящие спектакль: художник, режиссер, актеры.

Художник В. А. Шуко дал очень интересные декорации. С точки зрения архитектурной они вполне безукоризненны. Оно и понятно, ибо Шуко прежде всего все-таки архитектор. Но в них мало фантастики, в рисунке и в краске, что опять-таки понятно, ибо Шуко ни с какой стороны не фантаст. Лучшее всего ему удалась декорация 6-й картины – «Галерея первых двигателей», где комбинация гигантских колес, зубчаток, шатунов, рычагов создавала впечатление величия и мощи машинной техники, доведенной до последних пределов грандиозного.

В финале пьесы следовало бы добиться более яркого эффекта в смысле проведения контраста между ровным и мертвым искусственным светом «города будущих времен» и яркими лучами солнца, в ослепительном блеске которых нисходит с неба на несчастных «кротов» великая победительница, смерть.

Режиссер Н. В. Петров с редким талантом выполнил столь противоестественную задачу, как оживление на сцене нетеатрального произведения.

Чем он этого добился?

Живописной распланировкой действия, скульптурной лепкой групп и отдельных персонажей, четкими рельефными движениями, умеренной пластикой при полной экономии жеста, вообще при строгой выдержанности каждой позы и движения, плавной текучестью речи при многих очень выразительных, очень интересных интонациях.

Актеры окончательно довершили чудо претворения мертвого театрального организма, каким по существу является «Земля», в живой. Никаких ролей здесь нет, ибо прежде всего нет почти вовсе переживаний. Есть слова. И вот нужно было так их произносить, чтобы заставить зрителя, во-первых, слушать с неослабевающим вниманием, во-вторых, поверить в возможную реальность брюсовских персонажей, угадать в них живых людей хотя бы из «города будущих времен». Это удалось вполне, в особенности исполнителям главных ролей: Хохлову, Софронову, Болконскому и Музалевскому. Но и остальные также поддержали полную строгость и слитность ансамбля.

И что же в итоге? Литературное произведение, не имеющее в себе ничего от театра, ожило и засияло всеми красками подлинной театральности.

Это ли не чудо, это ли не победа театра, в котором жив подлинно творческий дух.

Державин Константин (Державин К. Н.).

По поводу «Земли» Брюсова (Большой Драматический театр) // ЖИ. 1922. №6. 7 февр.

Размах «Земли» хорош. Тема достаточно остра и по-уэльсовски необычна. Воплотить на сцене гибель человечества – задача заманчивая для театра.

Законченные в 1907 году «сцены будущих времен», объединенные общим заглавием «Земля» – отмечены знаком того отказа от активного житнетворчества, что так характерно для духовной реакции послереволюционных дней. Надломленная усталость, проникающая пьесу, отдаляет ее от современности <...>.

И все же Большой Драматический Театр не сделал ошибки, включив «Землю» в свой репертуар. Для театра работа над ней могла бы стать работой увлекательной. Как драматургическая «скрипция», пьеса Брюсова – вполне годный материал для сценической «транскрипции», но транскрипция эта, т. е. формовка сценического содержания пьесы, должна была быть произведена внимательно, осторожно, а главное любовно. На этот раз, против обыкновения, Большой Драматический театр оказался не на высоте.

<...> (режиссер. – Е. Л.) может не быть инспиратором постановки, будучи инспиратором, не может не быть вместе с тем и диктатором спектакля. В том и другом случае он должен задумать спектакль.

Н. В. Петров, ставивший «Землю», принадлежит к числу тех режиссеров, которые не являются ни диктаторами, ни инспираторами постановки. Он делает все с наскока и с необычайной легкостью и простотой в деле разрешения стоящих перед ним заданий. Вернее – он их не разрешает. Наблюдение над работами Н. В. Петрова показало нам, что режиссер этот в значительной части является не режиссером-мастером (изобретателем), но режиссером-копиистом, там же, где он отваживается на самостоятельное мастерство, т. е. на самостоятельное *изобретение*, он его не *задумывает*. Всем известно, что не задуманное изобретение не только не есть изобретение: оно вообще – ничего.

Таким «ничего» является в постановочном отношении «Земля. Всякий спектакль должен быть сложен, т. е. под его оболочкой, под всеми его украшениями должен ясно прощупываться его стальной скелет, каркас, на который натянута сценическое действие. Этот каркас строится участвующими из материала, который предлагает им замысел режиссера. Этого материала в данном случае не было, а, следовательно, не было и скелета спектакля. Не было поэтому же и ансамбля как одновременного взаимо-определения, необходимого соотношения участвующих. Режиссер не конструировал спектакль, следствие этого – отсутствие ансамбля, непрестанное «смазывание» всех сценических моментов и, наконец, непонимание актерами, как результат всего этого, к чему они призваны этим спектаклем на подмостки.

Иногда кое-где выделялись некоторые убедительные моменты, некоторые впечатляющие интонации, иногда появлялся откуда-то какой-то лад в игре персонажей – но все это не на долго, случайно и, все же, нерешительно. Были отдельные удачные точки действия, но спектакль есть органическая система, возникающая из замысла его устроителя, система, в которой всякая точка и всякий момент существуют только лишь во взаимном соотношении с остальными точками и моментами.

Отдельные места, удачные по своей конструкции, не спасают всего целого. Так было в «Земле». Этот спектакль не представлял собою закономерного кристаллического, говоря образно, тела; он был аморфен.

Режиссер должен овладевать автором. Творчество режиссера и творчество драматурга – два встречных течения, из которых первое только тогда имеет право на существование, когда оно объемлет и увлекает за собой второе. В постановке «Земли», как, впрочем, и в других постановках Н. Петрова, произошло, в этом отношении, нечто совсем необычайное: режиссер и драматург даже не встретились друг с другом, их работа разошлась в разные стороны. Результат этого: отсутствие сценического содержания спектакля.

Когда мы говорим, что режиссер – это *конструктор* спектакля, это значит, прежде всего: режиссер обязан как можно более четко и свободно разыграть партию, именуемую сценической постановкой. Для этого необходимо размежевать, так сказать, сценический ансамбль в его внутренней структуре. Н. В. Петров оставил мутную воду данного спектакля такой, какой она есть, не пытаясь убрать в сторону или заставить ее осесть на дно, где она была бы не так видна и непоборима. Отсюда – полная неопределенность в трактовке отдельных сценических групп и особенностей их сценического воспроизведения.

Спрашивается, какая, по существу, разница была в спектакле между группой учеников восхищенного Теописки и апостолами своеобразного спасителя мира – Теотля? Никакой?

Спрашивается, каково отношение массы в последней картине к тому, что творится у нее перед глазами, и что должна творить она сама? Неужели это сумятица на перроне дачного поезда после третьего звонка может вызвать, хотя бы по ассоциации, мысль о гибели человечества? Кажется, что нет.

Спрашивается, что означает эта толкучка на балу у консула и почему находящийся на сценической площадке народ имеет право именоваться танцующим и веселящимся? Неизвестно.

Немного дерзая и сам в режиссуре, я не могу не подивиться на то, как в постановке «Земли» сплетение двух основных ладов сценического действия: мажора и минора было вывернуто наизнанку. Пример: сцена заседания Ордена Освободителей <...>. Если, трактуя группу Освободителей, лад ее устремлять на минор – то ничего не получится, как оно и было, если же – на *мажор*, то сценарий Брюсова может загореться новыми и свежими красками. Такой мажор – упоения своим делом, веры в торжество своей идеи, восхищения своим подвигом намечался лишь у Авербаха (Охнома).

В этой путанице ладов безвозвратно погибла последняя сцена. Это тем более жалко, что сцена эта – сцена подлинного драматического напряжения, полная своеобразного пафоса – и весьма благодарная как сценический материал.

Теперь об остальном.

Декорации Щуко местами заметны, но все-таки все это не поднимается над уровнем средних иллюстраций к романам Жюль Верна. Принимая во внимание все трудности нынешнего декорационного и огромного дела, судить «Землю» в этом отношении нет смысла.

По той же причине мало можно сказать о *свете*, который в настоящем спектакле должен был бы сыграть большую активную роль.

Последний эффект – появление солнца не сделан никак, а это можно было бы сделать даже и при существующих условиях, очень просто и в десять раз более впечатляюще.

Вообще в обстановочном отношении – *будущего* на сцене не чувствовалось ни на секунду. Не было принципа в композиции костюмов. Все это, однако, в силу отмеченного условия, не может быть подвергнуто глубокой критике.

Из актеров продуманно и сознательно играют лишь Хохлов (Консул Тлакатль) да Софронов (Мудрец Теописки). Приятные сценические данные обнаруживает Реут (Тлан). Артистка ведет свою роль искренне, на подлинном сценическом темпераменте, не вычурно и с полным пониманием того, что ей нужно сделать. Совершенно беспомощен Болконский (Неватль) и неловко себя чувствует в сценическом окружении Мичурин (Безумный). Остальные, кроме Интлы (Иридина) – не ведают, что они творят.

Комментарии

1. Петров Николай Васильевич (22.06.1890, Екатеринбург, Пермская губ. – 29.09.1964, Москва) – советский театральный режиссер и педагог. С 1910 по 1933 годы работал в Александринском театре (Государственном театре драмы). В 1921–1922 годы был главным режиссером БДТ. Работал режиссером в театрах провинции и Москвы. Народный артист РСФСР. (1945).

2. Державин Константин Николаевич (5 (18).02.1903, Батуми – 2.11.1956, Ленинград) – литературовед, сценарист, переводчик, литературный и театральный критик. Закончил Ленинградский университет, отделения языка и литературы факультета общественных наук в 1924 году. Одновременно учился у В. Э. Мейерхольда на Курсах мастерства сценических постановок и получил диплом. Был тесно связан с Ленинградским университетом, ИРЛИ, ГИИИ и др.

3. Кузнецов Евгений Михайлович (3 (15).01.1900, Санкт-Петербург – 27.03.1958, Москва) – теоретик и историк искусства, театровед, театральный критик.

4. Старк Эдуард Александрович (псевдоним Зигфрид; 21.07(2.08).1874, Петербург – 29.07.1942, Ленинград) – музыкальный и театральный критик, искусствовед.

5. <...> восемь картин – видимо, имеется в виду, что в спектакле было восемь картин, тогда как в пьесе «Земля» обозначены 4 действия и IX картин. Скорее всего, какие-то две картины брюсовской пьесы были соединены в одну сценическую картину.

6. Бальмонт Константин Дмитриевич (3(15).06.1867, деревня Гумнищи, Шуйский уезд, Владимирская губ., Российская империя – 23.12.1942 (или – 24.06.1942), Нуази-ле-Гран, Франция) – поэт-символист,

переводчик и эссеист. Был номинирован на Нобелевскую премию по литературе (1923).

7. «Литургия красоты» – имеется в виду сборник стихов К. Д. Бальмонта «Литургия красоты. Стихийные гимны», вышедший с свет в 1905 году, до событий первой русской революции 1905 года. Стихи этого сборника были проникнуты упреками современности и современным людям, которые, по убеждениям поэта, отпали от первооснов Бытия – Природы и Солнца, утратили слитность природных стихий.

8. «Земная ось» – сборник стихов В. Я. Брюсова 1904 года, куда вошла драма «Земля».

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»

Постановка «Юлий Цезарь» по одноименной пьесе У. Шекспира (режиссер К. П. Хохлов, художники А. Н. Бенуа и Н. А. Бенуа, композитор Б. В. Асафьев) была осуществлена на сцене БДТ 20 апреля 1922 г.

По задумке авторов постановки тема борьбы римских республиканцев с установленным военным путем единовластием Гая Юлия Цезаря, а также появление на сцене римского народа как действующей силы истории свидетельствовало о созвучности избранного драматургического материала современному моменту; кроме того, спектакль «Юлий Цезарь» должен был на новом историческом этапе продолжить репертуарную политику БДТ, направленную на постановку высокой классики (высокая трагедия, высокая комедия и романтическая драма), которая была присуща БДТ в 1919–1921 годы, то есть – в первые годы существования данного петроградского театра. Продолжить линию классики, но и трансформировать эту линию, поскольку постановкой «Юлия Цезаря» театру следовало осуществить репертуарный переход от романтически истолкованной трагедии эпохи раннего БДТ («Макбет», 1919; «Отелло», 1920; «Король Лир», 1920) к трагедии исторической, основанной на исторических событиях.

Сделать это было нелегко, поскольку с введением НЭП (новой экономической политики) театр лишился финансовых субсидий, перешел на принцип самокупаемости и расходы на выпуск большого исторического спектакля должен был покрывать из собственных средств. По свидетельству П. П. Гнедича, БДТ в плане организационно-экономическом справился с постановкой «Юлия Цезаря» блестяще и поставил спектакль «<...> с восемью вновь написанными декорациями, с сотней новых костюмов, с новой бутафорией»³⁷.

Критика сравнивала петроградского «Юлия Цезаря» с одноименным классическим спектаклем Мейнингенского театра и с постановкой

³⁷ Гнедич П. «Юлий Цезарь» на сцене Гос. Большого Драматического театра // ЖИ. 1922. 25 апр. № 16. С. 3.

шекспировской драмы, осуществленной В. И. Немировичем-Данченко на сцене Московского Художественного театра (МХТ; премьера состоялась 2 октября 1903 года)³⁸. Особенное внимание уделялось «Юлию Цезарю» художественников, поскольку постановщик петроградского спектакля К. П. Хохлов в 1908–1915 и в 1917–1920 годы выступал на сцене МХТ в качестве актера. Одна из задач, стоявших перед Хохловым-постановщиком, заключалась в том, чтобы им был учтен приобретенный в МХТ опыт, но при этом ему следовало найти собственный подход к инсценизации шекспировской драмы, а не повторять постановку В. И. Немировича-Данченко эпохи увлечения мейнингенством. Хохлов перенес центр внимания с исторического быта шекспировской драмы на трагедии шекспировских героев – Цезаря и его врагов-республиканцев. Иными словами, Хохлов *психологизировал* шекспировскую трагедию, вместо присущего художественникам *историко-архивного спектакля* поставил на сцене БДТ *спектакль историко-психологический*³⁹.

Э. А. Старк в связи с постановкой «Юлия Цезаря» на сцене МХТ отмечал: «Сила впечатления зависела от того, что уж очень рельефно был воспроизведен самый древний Рим, его обстановка, его дух, его, так сказать, аромат»⁴⁰. О спектакле БДТ Старк писал так: «<...> здесь меньше Рима, но больше Шекспира, меньше блестящей реконструкции древнеримского быта, но больше человеческой трагедии, внимание менее приковывается фасоном обуви и манерой драпироваться в тогу, но более влечется к переживаниям Брута»⁴¹.

Спектакль БДТ был составлен из восьми картин, половину из них оформил А. Н. Бенуа и придавал облику постановки «импрессионистский отпечаток»⁴². При сравнении работы художника-постановщика МХТ В. А. Симова над «Юлием Цезарем» В. И. Немировича-Данченко с оформлением А. Н. Бенуа и его сына Н. А. Бенуа Старк приходил к следующему выводу: «<...> в смысле живописи данная постановка (“Цезарь” в БДТ. – А. Р.) неизмеримо выше постановки “художественников”»⁴³.

³⁸ См., напр.: Старк Э. «Юлий Цезарь» // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.; Розенталь Н. Театральные впечатления // ЕПГАТ. 1922. 8 окт. № 4. С. 23–25.; Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 92.; и др.

³⁹ См.: Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 92–93.

⁴⁰ Старк Э. «Юлий Цезарь» // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.

⁴¹ Там же.

⁴² Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 93.

⁴³ Старк Э. «Юлий Цезарь» // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.

Рецензенты проводили сравнение спектаклей и по линии исполнителей ролей, вспоминали Цезаря – В. И. Качалова в московской постановке, констатировали, что роль Брута К. С. Станиславскому не удалась⁴⁴. В центре внимания петроградских обозревателей оказался Н. Ф. Монахов. Н. Н. Розенталь писал, что у мейнингенцев Цезарь представлял самовлюбленным, капризным старикашкой, а В. И. Качалов в роли Цезаря играл на сцене МХТ холодное презрение к людям. «У Н. Ф. Монахова Цезарь прежде всего, – отмечал Розенталь, – человек, вполне доступный любви и дружбе; он с искренним радушием угощает своих будущих убийц, а, отклоняя в сенате их коварную просьбу, говорит с ними отнюдь не высокомерно, а скорее с грустным участием и, пожалуй, еще с горьким сознанием своего одиночества»⁴⁵. Благодаря игре Монахова было понятно, почему Брут (эту роль в спектакле БДТ исполнил Г. В. Музалевский. – А. Р.) любил Цезаря, а гибель последнего воспринималась театральной публикой как вопиющая жестокость.

Критика высоко оценила исполнение М. А. Скрябиной роли Порции. Розенталь отозвался об игре Г. М. Мичурина в роли Кассия следующим образом: «Молодой артист строго выдержал и внешний и внутренний облик самолюбивого римлянина, горящего жаждой мщения»⁴⁶. Но далеко не все исполнители ролей в петроградском «Юлии Цезаре» удостоились положительных откликов рецензентов, тот же Розенталь писал: «Внешне очень яркое впечатление производит Марк Антоний – К. П. Хохлов, прекрасно владеющий искусством пластического жеста. Но у артиста решительно неблагополучно с голосом, который не имеет середины и раздражает слух резкими колебаниями звука. А у такого красная и волшебника слова, каким представлен в трагедии Шекспира Марк Антоний, голосовые данные должны быть на высоте»⁴⁷. В отзыве на спектакль БДТ сказано, что Октавий «<...> проявляет в исполнении Б. Н. Потоцкого несвойственную ему запальчивость; будущий повелитель Рима у Шекспира, как и в исторических памятниках, подчиняет себе людей отнюдь не пылом, а холодной твердостью»⁴⁸. Похожую оценку в рецензии Розенталя получил В. Я. Софронов, исполнивший роль Каски: «Артист совершенно исказил шекспировский персонаж, дав на сцене вместо угрюмого, пресыщенного циника какого-то легкомысленного балагура»⁴⁹.

⁴⁴ См., напр.: Там же.

⁴⁵ Розенталь Н. Театральные впечатления // ЕПГАТ. 1922. 8 окт. № 4. С. 25.

⁴⁶ Там же. С. 26.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

П. П. Гнедич высказал ряд критических замечаний, относящихся к петроградской постановке «Юлия Цезаря» в целом. В плане художественного оформления спектакля критик подметил следующее: «Более всего в театре не урегулировано освещение. Тускло, нет Италии, даже Италии в марте месяце. Но самый прием освещения декораций, по преимуществу сверху, а не при помощи нелепой рампы, заслуживает полного одобрения»⁵⁰. Извечная проблема исторического спектакля большого стиля, а петроградский «Юлий Цезарь» таковым являлся, – это проблема массовки. Вот что писал Гнедич о решении в спектакле БДТ так называемых «народных сцен»: «Толпа слишком бесцельно суетится <...>. Слишком много в толпе женщин. Иногда она (толпа. – А. Р.) кричит, покрывая этим слова Антония, которые важнее для автора, чем крики плебса. На улицах вообще слишком много плебсов и слишком мало аристократии»⁵¹. И еще: «Одежды – превосходны. Одно замечание: слишком много голых ног, слишком коротки многие туники. В марте в Риме холодно. Фуфайки, теплые сапоги, штаны – были свойственны зимою римским сенаторам, они слишком разгуливали по сцене оперными тенорами: это общий недостаток и кардинальная ошибка всех театров в Европе»⁵².

Если подводить итоги исследования, то итоги эти неоднозначны. С одной стороны, как отметил Э. А. Старк, петроградский «Юлий Цезарь» – это «<...> спектакль, утверждающий традицию Большого Драматического театра: быть на высоте художественных требований»⁵³. Но, другой стороны, по оценке С. С. Мокульского «<...> ”Юлий Цезарь” явился “лебединой песней” БДТ как театра классического репертуара – спектаклем, завершившим целую эпоху в истории этого старейшего советского драматического театра»⁵⁴. «Юлий Цезарь» увидел свет в конце сезона 1921 / 1922 годов и после небольшого количества представлений был снят с репертуара из-за отсутствия сборов. Невостребованность постановки публикой с полной очевидностью показала, что установка раннего БДТ 1919–1921 годов быть театром классического репертуара исчерпала себя, и на новом историческом этапе БДТ требуется иная репертуарная политика и иная сценическая эстетика.

⁵⁰ Гнедич П. «Юлий Цезарь» на сцене Гос. Большого Драматического театра // ЖИ. 1922. 25 апр. № 16. С. 3.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Старк Э. «Юлий Цезарь» // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.

⁵⁴ Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 95.

Роли и исполнители

Юлий Цезарь – Н. Ф. Монахов, Д. М. Голубинский; Марк Антоний – К. П. Хохлов, В. В. Максимов; Брут – Г. В. Музалевский, Д. М. Голубинский; Каска – В. Я. Софронов; Кассий – Г. М. Мичурин; Октавий – Б. Н. Потоцкий; Порция – М. А. Скрыбина; Кальпурния – С. Н. Иридина, Т. А. Глебова; и др.

Литература

1. Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 92-95.
2. ГБДТ 1939.
3. Зюков Б. Б. Поиск. [Начало режисс. работы К. Хохлова. «Юлий Цезарь» в БДТ] // Зюков Б. Б. Константин Хохлов. Киев: Мистецтво, 1985. С. 47-49.
4. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетию театра. [1928–1929 гг.] «Юлий Цезарь» Шекспира // РС. 1921–1926. С. 337.
5. Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. М.: Советский художник, 1975. С. 81. Илл. № 259. [«Юлий Цезарь», постановка по В. Шекспиру. Фото: эскиз декорации худ. А. Н. Бенуа. Петроград, 1922 г.].
6. Ряпосов А. Ю. Спектакль «Юлий Цезарь» (БДТ, 1922): завершение периода классического репертуара // ОСР. 2022. №3. С. 77-79.
7. Хохлов К. П. О постановке в БДТ пьесы В. Шекспира «Юлий Цезарь» // Хохлов К. П. Народный артист Союза ССР. Киев: Мистецтво, 1968. 86-88.

Источники

1. Старк Э. (Старк Э. А.). «Юлий Цезарь» // П. 1922. 22 апр. № 88.
2. Гнедич П. (Гнедич П. П.). «Юлий Цезарь» на сцене Гос. Большого Драматического театра // ЖИ. 1922. 25 апр. № 16. С. 3.
3. Старк Э. (Старк Э. А.). «Юлий Цезарь» [О спектакле в БДТ] // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.
4. Розенталь Н. (Розенталь Н. Н.). Театральные впечатления [«Юлий Цезарь» в БДТ. Режиссер К. Хохлов] // ЕПГАТ. 1922. 8 окт. № 4. С. 23-26.
5. Музей БДТ: Папка № 162: 39 фото №№ 6473-6511 (42 скана негативов).
6. Музей БДТ: Эскиз декорации (Н. А. Бенуа) – 1 лист № 4213.
7. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая пересъемочная. Н. Ф. Монахов – Юлий Цезарь, К. П. Хохлов – Марк Антоний. Номер в Госкаталоге 41178270; Фотография черно-белая. К. П. Хохлов – Марк Антоний. Номер в Госкаталоге 41178275; Фотография черно-белая. К. П. Хохлов – Марк Антоний. Номер в Госкаталоге 41178277; Фотография черно-белая. Н. П. Кузнецов – Горожанин. Номер в Госкаталоге 41178286; Фотография черно-белая. Г. М. Мичурин – Кассий. Номер в Госкаталоге 41178297; Фотография черно-белая. Г. М. Мичурин – Кассий. Номер в Госкаталоге 41178298 // ULR: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

8. Радлов С. Д. «Юлий Цезарь» // Радлов 2019. С. 62-67.: Фото. Юлий Цезарь – Николай Монахов. С. 63.; Фото. Кассий – Геннадий Мичурин. С. 64.; Эскиз декорации. С. 66-67.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Мокульский С. С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 92-95

По мере того, как замолкали бури гражданской войны, кончалась и эпоха романтической классики в БДТ. Она явно тускнела и изживала себя, потому что новый этап классовой борьбы требовал уже не «поэтического раскрашивания человека», а значительно более острого раскрытия противоречий реальной действительности. Но такое реалистическое раскрытие действительности было на данном этапе возможно только на материале современной драматургии, которая начинала требовать себе доступа на подмостки БДТ. Однако театр не сразу понял свою новую задачу и в течение некоторого времени еще пытался удержаться на позициях классического репертуара, тщетно стремясь найти новый подход к его интерпретации.

Отражением этих попыток явилась постановка «Юлия Цезаря» Шекспира (премьеры 20 апреля 1922 г.), завершившая период классического репертуара БДТ.

Постановка «Юлия Цезаря» примечательна в нескольких отношениях. Прежде всего, характерно движение театра от «романтической» трагедии, трагедии крупных личностей и сильных страстей, к трагедии чисто исторической и политической, в которой центральное место занимает не фигура «героя», а самое сплетение исторических событий, направляемых интересами тех или иных общественных групп. Центральная тема трагедии – борьба римских республиканцев против самодержавия Цезаря – несомненно представляла интерес для советского зрителя. Кроме того, Шекспир ввел в этой трагедии в действие народную массу, которая фактически впервые фигурировала в классических постановках БДТ данного периода.

В поисках некоего нового подхода к классике БДТ задумал реалистическую постановку шекспировской трагедии, поручив ее мхатовскому актеру и режиссеру К. П. Хохлову, незадолго до того вступившему

в труппу БДТ. Перед Хохловым стояла трудная задача дать постановку той пьесы, которая в свое время была с таким блеском поставлена в МХТ в первый, «мейнингенский» [1] период его деятельности (1903). Трудность заключалась именно в том, чтобы не повторить постановку МХТ, сохранив вместе с тем ее основные реалистические тенденции. Преодоление ограниченности мхатовского реализма, нахождение реализма иного социального качества, – эта задача на тогдашнем этапе развития советского театра не только не разрешалась, но даже еще и не ставилась.

Выход был найден Хохловым в преодолении археологического натурализма мхатовской постановки, в которой делался упор на внешнюю обстановку, на мелкие подробности древнеримского быта, так что «пестрота, византийская мозаичность деталей закрывала собой самое главное и существенное»⁵⁵ – трагедию самого Цезаря и враждебных ему аристократов-республиканцев во главе с Брутом. В противоположность постановке МХТ, в которой было много Рима, но мало Шекспира, в постановке БДТ оказалось «меньше Рима, но больше Шекспира, меньше блестящей реконструкции древнеримского быта, но больше человеческой трагедии»⁵⁶. А это значит, что Хохлов перенес центр тяжести постановки на раскрытие переживаний действующих лиц, что он психологизировал шекспировскую трагедию мхатовским методом построения образов вне широких социальных обобщений. В постановке Хохлова «Юлий Цезарь» превратился из музейно-археологического спектакля в спектакль историко-психологический. Но он не стал еще спектаклем историко-политическим.

Преодоление археологического натурализма раннего МХТ осуществлялось прежде всего путем качественно иного оформления «Юлия Цезаря». Мхатовскому художнику Симову [2] противостоял Ал. Бенуа. Однако из восьми декораций «Юлия Цезаря» сам А. Н. Бенуа выполнил только четыре архитектурных декорации, а остальные передал своему сыну Н. А. Бенуа. Археологические мелочи в спектакле были сведены до минимума, и оформление Бенуа придало ему несколько импрессионистский отпечаток, создав эффектный стилизованный фон для разворачивающейся игры политических страстей.

Из исполнителей спектакля, в работе с которыми Хохлов придерживался ортодоксально мхатовского метода, центральное место занял Н. Ф. Монахов. Хотя роль Цезаря сравнительно невелика и в середине пьесы исчезает, однако Цезарь – Монахов сосредоточил на себе все внимание зрителей, создав монолитную и монументальную фигура римского

⁵⁵ Гнедич П. «Юлий Цезарь» на сцене Гос. Большого Драматического театра // ЖИ. 1922. №16. 25 апр.

⁵⁶ Старк Э. «Юлий Цезарь» // ВТиИ. 1922. №25. 3 мая.

диктатора, никем и ничем не ограниченного, превращенного своими подданными в полубога и пронизанного этим самообожествлением. Отсюда – необычайное спокойствие монаховского Цезаря, каменная неподвижность его лица, почти совершенно лишенного грима и едва-едва оживляемого легкой игрой лицевых мускулов: отсюда же – поразительная ровность его интонаций, полное отсутствие повышений голоса. Но у этого «облаченного в плоть и кровь живого слепка с древнеримской монеты или камеи»⁵⁷ внутри kloкочут простые человеческие эмоции, до тревоги и страха включительно, которые он искусно подавляет как опытный актер, играющий роль полубога. Однако внешние детали, один привычный бытовой жест – нажиманием пальцем темени – слегка снижают образ Цезаря, раскрывают в этом «полубоге» стареющего и усталого человека. И только в одном месте, когда Цезарь увидел занесенный над ним нож Брута, Монахов дает выход совершенно естественному чувству страха: но и тут он заставляет Цезаря взять себя в руки и закончить жизнь величественной фразой: «И ты, Брут!», производившей потрясающий эффект вложенной в нее выразительной интонацией.

Постановка «Юлия Цезаря», осуществленная уже в начальный период нэпа, когда многие ленинградские театры заколебались в своих идеологических установках и открыто бросились угождать мещанскому «кассовому» зрителю, была справедливо воспринята всей общественностью как своеобразная декларация театра, созданного для пропаганды классического репертуара и не покидающего своего поста, несмотря на неблагоприятную для него хозяйственную конъюнктуру. Но, как ни крепился БДТ, ему не удалось удержаться на этих позициях дольше весны 1922 г. И тот же «Юлий Цезарь», поставленный в конце сезона 1921 / 22 г., вскоре вынужден был сойти с афиш БДТ из-за отсутствия сборов. Ознаменовав творческое угасание классики на данном этапе истории советского театра, «Юлий Цезарь» явился «лебединой песнью» БДТ как театра классического репертуара – спектаклем, завершившим целую эпоху с истории этого старейшего советского драматического театра.

Зюков Б. Б. Поиск. [Начало режисс. работы К. П. Хохлова. «Юлий Цезарь» в БДТ] // Зюков Б. Б. Константин Хохлов. Киев: Мистецтво, 1985. С. 47-49

<...> Н. Ф. Монахов, в то время руководивший театром, сказал Хохлову, что труппа хочет видеть его режиссером. Такая мысль Константину

⁵⁷ ЛП. 1922. 22 апр. № 88.

Павловичу не приходила в голову, и он возразил, что не поставил в своей жизни даже маленького водевиля. «Что же, поставите, товарищ главный режиссер», – безапелляционно заявил Монахов. Спорить с ним не приходилось – нрав у него был крутой.

«Я возымел дерзость взять для своего первого в жизни режиссерского дебюта “Юлия Цезаря” В. Шекспира. Должен заметить, что при мне “Юлий Цезарь” в МХТ уже не шел и я с этим спектаклем знаком не был. Сказать по правде, с идейной точки зрения мой спектакль “Юлий Цезарь” никак не был разрешен, и моя режиссерская работа в этом отношении оказалась совсем беспомощной. Мне удалось более или менее тщательно проработать с актерами их роли и создать в конце концов нужный ансамбль. А. Бенуа нарядно оформил спектакль, Шекспир сделал свое дело, и в результате получилось зрелище, которое вполне равнодушно было принято и публикой, и прессой. Естественно, что подобное “чудо” не могло бы произойти, если бы я в течение целого ряда лет не впитывал в себя проникновенное мастерство Станиславского, Немировича-Данченко и их великолепных сподвижников: Москвина [3], Качалова [4], Леонидова [5], Лужского [6] и других».

Сам Хохлов играл в трагедии роль Марка Антония в очередь с В. Максимовым, которому как исполнителю отдавал предпочтение. По воспоминаниям Н. Комаровской, внимание Хохлова «было сосредоточено на показе внешних деталей образа: речь на форуме была им построена на приемах высокого ораторского искусства, он был чрезвычайно красив и декоративен».

Что же касается режиссерского дебюта, то критика приняла спектакль положительно. Таким образом, новый режиссер состоялся. И он не замедлил дать понять, что единственным его мерилom в искусстве является высочайшая требовательность к себе в первую очередь и в такой же степени к своим коллегам, невзирая на степень их одаренности и положения в театре. В этом смысле весьма характерен случай, рассказанный Ю. Лавровым.

Хохлова не удовлетворяло то, что делал в образе Антония В. Максимов. После обсуждения с руководством театра Хохлов, игравший эту роль в очередь с Максимовым, потребовал освободить Максимова от роли Антония. Максимов, узнав о таком решении, попросил дать ему возможность через несколько дней снова показать своего Антония и уже тогда решать окончательно, будет ли он играть эту роль или нет. Хохлов согласился с таким предложением. Максимова была дана полная репетиция через десять дней. Все с большим волнением ожидали конца этого эксперимента.

Но вот Максимов доиграл свои основные сцены, и на подмостках своей широкой и легкой походкой вышел Константин Павлович.

– Дорогой Владимир Васильевич! – громко, чтобы все слышали, произнес Хохлов. – Я должен взять свои слова обратно и выразить свое восхищение проделанной вами работой. Вы просто меня потрясли! Вы не только можете играть Антония, но я считаю, что вы безусловно будете играть премьеру! Благодарю вас за такую приятную неожиданность.

«На одной из последних репетиций “Юлия Цезаря”, когда на сцене находилась почти вся труппа Большого драматического театра, Хохлов вдруг “трубным голосом” останавливает репетицию. По обыкновению широко шагая, он молча всходит на сцену и, остановившись перед Монаховым, исполнителем Цезаря, медленно склоняется перед ним в подчеркнутом поклоне. Затем, выпрямившись, говорит следующее:

– Уважаемый Николай Федорович! А ведь это все не то! Вы же играете Цезаря! Це-за-ря! А у вас, простите меня, какой-то дворник! Это же не Цезарь! Я ничего не понимаю! Мы с вами столько говорили, все уже сказано, и я просто не знаю, как быть! Вы какой-то грубый, тяжелый, ну просто не то, не Цезарь!..

Этот “монолог” Хохлов произносит с четкой артикуляцией, говоря с Николаем Федоровичем, как с неопытным юнцом. Мы все замираем от ужаса... Монахов! Ведь он не только превосходный артист, но почти что хозяин театра, его начинатель и руководитель, актер с исключительным положением и огромным опытом, да и по летам он намного старше большинства присутствующих! На сцене тишина, и только Николай Федорович тяжело посапывает. Медленно покрываясь краской, его лицо становится каменным, ноздри выдают волнение и широко раздуваются.

Ну, сейчас будет скандал! Все затаили дыхание.

Хохлов, не обращая внимания на попытки Монахова что-то возразить, как ни в чем не бывало прерывает свое высказывание и с требованием повторить выход Цезаря уходит снова в зрительный зал.

Мы украдкой смотрим на Монахова. Николай Федорович, слегка подергивая плечом, что всегда было признаком его сильного волнения или гнева, идет на свою исходную позицию, что-то бормоча своим партнерам, видимо, не совсем лестное в адрес Хохлова. Но вот подана реплика, и Монахов снова появляется на сцене. Глаза блестят, весь он собран, никаких лишних движений, плавно несет он свое тело. Начинает говорить тихо, сдерживая гнев, и вдруг из зала голос Хохлова:

– Ну вот! Это совсем другое дело! Вот теперь я верю, что вы Цезарь! И репетиция продолжается...».

Сравнивая спектакль БДТ со спектаклем МХТ, петроградский критик Э. Старк писал, что в первом было «меньше Рима, но больше Шекспира, меньше блестящей реконструкции древнеримского быта, но больше человеческой трагедии». А. Н. Монахов в своей «Повести о жизни» утверждал, что, по его мнению, спектакль очень удался и характеризовал Хохлова как превосходного педагога и талантливого режиссера.

**Гнедич П. (Гнедич П. П.). «Юлий Цезарь» на сцене
Гос. Большого Драматического театра //
ЖИ. 1922. № 16. 25 апр. С. 3**

Нынче на Пасхе произошло странное, даже если хотите – удивительное явление в театральном мире. Театр, не пользующийся никакими субсидиями, предоставленный всецело своим средствам, теперь, в наши тяжелые дни, поставил Шекспировского «Юлия Цезаря», – и как поставил: – с восемью вновь написанными декорациями, с сотней новых костюмов, с новой бутафорией.

Я говорю – в наши тяжелые дни. Да, – потому, что нет холста для декораций, нет красок, нет кистей, нет материй для костюмов, нет плотников, нет портных, нет бутафоров. В академических театрах размывают и перемазывают старые декорации, перекрашивают старые костюмы, мало стесняются эпохой и «подбирают» приблизительно-подходящую бутафорщину. Но бывший Малый, а теперь Большой драматический театр, решился все сделать заново, перешагнуть все препятствия, – и перешагнул.

А препятствий было много. «Цезарь» требует сотни статистов, а статистов теперь в Петербурге не достать. Берут для толпы слушателей драматических курсов, – но все это зеленая молодежь, при всей их фанатической любви к делу. А главное голодная молодежь. Как от нее требовать исторической перспективы, углубления в изображаемые характеры, перевоплощения в данную национальность? Как представить себе обветренную и загорелую на римском солнце, даже в мартовские иды, толпу, когда в четверг на Пасхе, в день первого представления «Цезаря», было на рассвете пять градусов ниже нуля, и в промерзлых зимних помещениях люди дрожали от холода?

И все-таки, все эти препятствия были преодолены. И это сделала любовь к делу. Я видел любовь во всем, – в разделке ролей, в гримах, в костюмах и в желании дать оживление толпе, и – главное – в высокой художественной инициативе, – создать тот фон, на котором достойно развернулась бы великая трагедия Шекспира.

О, она еще не готова! Хотя к ней подготовлялись весь конец зимы и все начало весны, – она будет готова только к будущему сезону, – только осенью мы увидим ее вполне законченной, – залессированной, оживленной в тех местах, где краски подсохли, сведенной в ту гармонию, которая дается не сразу, а упорной долгой работой. Мы не можем теперь предъявлять к деятелям сцены того, что предъявляли к ним прежде: ни вдумчивости, ни спокойного самоуглубления, ни неторопливой чеканки деталей. Не то время. Но довольно и того, что деятели эти не думают, что можно делать «тяп да ляп, – и выйдет корап». Тогда именно и получится вместо корабля «корап». А в «интерпретации» «Юлия Цезаря» на сцене Большого театра – я вижу методическую, планомерную работу, не сбивающуюся с пути халтурами и снованием за пайками.

Мы знакомы с двумя сильными постановками «Цезаря» – у мейнингенцев и в Художественном Московском театре. Приходилось бороться с впечатлениями, некогда произведенными этими театрами. А эта борьба нелегкая. Но и эта конкуренция оказалась не страшна, благодаря искренности и любви к делу.

Мейнингенцы показали нам «Цезаря» в половине восьмидесятых годов. С тех пор прошло тридцать шесть лет – срок огромный. Взгляд у нас на театр сильно изменился: то, что казалось ново, – теперь поблекло, отошло на задний план. Мы уже не требуем от сцены музейной точности. Мы знаем, что ни Цезарь, ни Брут, ни Антоний, не говорили шестистопными ямбами, и пропорционально этому требуем стилизаций, и декораций, и одежд: они должны иметь тот же музыкальный ритм, а главное тот же характер, что и авторский текст, – а этому требованию далеко не всегда удовлетворяли мейнингенцы. Как это ни странно, но Шиллер, их национальный автор, не нашел у них той романтической обстановки, какой мог бы ожидать. – Задачи московского театра Станиславского, при всех своих положительных качествах, сразу показали белые стежки совершенно неправильной спайки многого, и пестрота, византийская мозаичность деталей нередко закрывали собою самое главное и существенное. – Большой театр стоит на правильной дороге: он не приносит в ущерб основной задаче блестящую выработку деталей, он не гонится за дешевыми эффектами: его работа серьезна и эстетична. При этом он самостоятелен: он не повторяет ни мейнингенцев, ни Станиславского: все nonsens'ы прежних заданий (например, первого появления Цезаря, направляющегося на праздник Луперкалий) – заменены новой «интерпретацией», превосходно улаживающей многие режиссерские вопросы. Компоновка внутренности Капитолия, площади в Риме – чудесны. Внутренность палатки Брута написана сильно и рельефно. Игра артистов, – о чем я сказал

уже выше, – не сведена еще в одну музыкальную мелодию, иногда чувствуются диссонансы между рядом стоящими явлениями. Иное яркое следует притушить, бледное – выдвинуть. Как на пример последнего, я укажу на вторую встречу Цезаря с предсказателем. – Юлий, не смотря на предвещанье авгуров, идет в сенат, холодный и неколебимый, как «полярная звезда». У входа он встречается с предсказателем, к которому хотя отнесся в первый раз с видимым презрением, но лицо которого хорошо запомнил. Он говорит ему, не без снисходительной иронии, но с тайной тревогой, полувопросительно:

– Вот иды марта наступили?

Но прорицатель стоит твердо на своем:

– Да, Цезарь. Но не прошли еще.

Это слишком заперто, не выдвинуто. Также было и у «Художественников», и даже Мейнингенцев. Мне кажется, ответ предсказателя надо выдвинуть, отшлифовать насколько возможно. После первого предложения – «Да Цезарь» – чувствуется небольшая пауза. «Но не прошли» – должно резнуть слух Юлия. При его необычайной сдержанности, он должен не показать это окружающим, но театральные зрители должны почувствовать, что он уже обречен фатумом. И это может дать Монахов, актер большого диапазона и таланта.

Толпа слишком бесцельно суетится (тоже было и у Станиславского). Слишком много в толпе женщин. Иногда она кричит, покрывая этим слова Антония, которые важнее для автора, чем крики плебса. На улицах вообще слишком много плебсов и слишком мало аристократии. Но какова была уличная жизнь того времени – сказать трудно. Во всяком случае – это было не то, что показывали нам Семирадские, Тадемы и Бокаловичи. – Помпеи и статуэтки Танагры преподносят для нас кусочек этой таинственной занавеси. Может быть, жизнь в Риме была гораздо проще, гораздо ближе к нам, чем мы это представляем. Уют маленьких домиков в Помпеях как бы указывает нам что-то родное, милое, – а не холодное, монументальное, грандиозное, во что приучили нас верить наши отцы и деды. Во всяком случае, это было красочно, ярко, солнечно и пестро.

Более всего в театре не урегулировано освещение. Тускло, нет Италии, даже Италии в марте месяце. Но самый прием освещения декораций, по преимуществу сверху, а не при помощи нелепой рампы, заслуживает полного одобрения. – Я уже сказал, что компоновка декораций, по эскизам Александра Бенуа – превосходна. Декоратор, сын Бенуа, – Николай, – еще совсем молод, но талантлив, бесспорно, и из него может выработаться хороший техник. Пока он чернит: дальние планы его декораций лишены воздушной перспективы. Задние планы,

и даже заспинники (лагерь в палатке) я бы рекомендовал показывать через тюлевые занавесы, которые, вероятно, имеются в театре: они придают воздушность и скрадывают жесткость контуров.

Одежды – превосходны. Одно замечание: слишком много голых ног, слишком коротки многие туники. В марте в Риме холодно. Фуфайки, теплые сапоги, штаны – были свойственны зимою римским сенаторам, они слишком разгуливали по сцене оперными тенорами: это общий недостаток и кардинальная ошибка всех театров в Европе.

Но все это поправимые мелочи. Главное любовь к делу, беззаветное служение искусству, – все это налицо. Постановка «Цезаря» крупнейшая заслуга нынешнего сезона.

Старк Э. (Старк Э. А.). «Юлий Цезарь» [О спектакле в БДТ] // ВТ. 1922. 3 мая. № 25. С. 6.

Под самый конец нынешнего, во многих отношениях весьма злополучного сезона, когда искусство переживало и продолжает переживать по истине черные дни, Большой Драматический Театр рискнул еще раз доказать, что даже в эти плачевные моменты моральной и материальной разрухи, когда многие из его артистов заболевают от недоедания, можно не угашать духа, можно оставаться верным священным заветам истинного искусства, можно творить сценическую красоту и через это разгонять мглу сумеречных буден.

Он поставил «Юлия Цезаря», трагедию Шекспира, это величественное художественное произведение, подобное святилищу, над входом в которое пламенеют гордые, исполненные предельного пафоса патриотизма, слова Брута:

«Не оттого я это сделал (убил Цезаря), что любил Цезаря меньше, но лишь оттого, что любил Рим больше»...

Поставил со всей полнотой определенного художественного замысла, стремясь к возможно более законченному выявлению своих намерений.

Я смотрел и, конечно, невольно вспомнил нечто виденное ровно 18 лет тому назад и притом на той же самой сцене: «Юлия Цезаря» в постановке Московского Художественного театра. Эта постановка оставила неизгладимое впечатление. Но необходимо оговориться. Сила впечатления зависела от того, что уж очень рельефно был воспроизведен самый древний Рим, его обстановка, его дух, его, так сказать, аромат. Но нельзя сказать, чтобы там было очень много Шекспира. Потому что подлинный Шекспир это, прежде всего, дух трагедии, а последний

это – не декорации, сколь бы великолепно они ни были написаны, это – не статуя Помпея в Сенате, это и не тот стилет, которым в 3-й картине Цезарь водит по навощенным табличкам, это – человек, это, стало быть, актер. Наилучшей постановкой Шекспира я всегда назову ту, где внешняя обстановка будет находиться в гармоничной связи с актером, где центр внимания зрителя сосредоточится на человеке, а не на бутафории, на природе живой, а не вдвойне через бутафорию мертвой. И вспоминая изумительную постановку Московского Художественного театра, на чем же я все-таки себя ловлю? Что я запомнил множество мелких подробностей древнеримского быта, что, стало быть, очень внимательно выслушал некую весьма показательную, весьма художественную лекцию по римской археологии, под которой не постыдились бы подписаться сами Моммзен, Фридендер [7], или наш Модестов [8], но посреди всей этой блестящей реконструкции лишь слабыми тенями маячат образы Брута, Кассия, Антония и только одна фигура выступает действительно художественно облеченная плотью и кровью: Юлий Цезарь. В чем же дело? Да только в том, что Цезаря играл Качалов, он же ярко талантлив, и потому созданный им образ остался в памяти наряду с археологией. Станиславский [9] тоже ярко талантлив, но Брут ему определенно не удался, а прочие персонажи трагедии вышли еще менее удачными. Из этого получилось существеннейшее умаление Шекспира, ибо весь его дух, весь смысл, значение, достоинство и красота его произведений выявляются только тогда, когда перед зрителем раскрывается во всей полноте сложная и величественная игра человеческих страстей.

Вспоминая все это и невольно делая сопоставление, прихожу к заключению, что нынешняя постановка «Юлия Цезаря» имеет перед виденной нами 18 лет назад некоторое значительное преимущество. Оно в том, что здесь меньше Рима, но больше Шекспира, меньше блестящей реконструкции древнеримского быта, но больше человеческой трагедии, внимание менее приковывается фасоном обуви и манерой драпироваться в тогу, но более влечется к переживаниям Брута, этой жертвы долга, этого фанатика высшей морали, этого исповедника честности, которой примеров не так уж много отыщется во всей человеческой истории, но которая должна остаться навсегда образцом для подражания при всяких условиях народной жизни. Раз это преимущество налицо, а оно, полагаю, вряд ли может быть оспорено, то тем большая заслуга падает на долю Хохлова, поставившего трагедию, заслуга особенно важная потому, что сам Хохлов – птенец гнезда Станиславского, птенец, конечно, давно уже выросший, давний участник спектаклей Художественного театра и если не игравший в «Юлии Цезаре», то уже во всяком случае постановку видевший.

Заслуга Хохлова, повторяю, потому бесконечно велика, что здесь нет ничего от Художественного театра, конечно, не в том смысле, что тут – разрыв со всякими реалистическими традициями. Сохрани Бог, потому что Шекспир – трезвейший реалист, и если мы станем на точку зрения признания в нем определенно реалистического стиля и вытекающей отсюда необходимости сохранить этот стиль в постановке, то ясной будет невозможность уйти куда бы то ни было в сторону от реалистической традиции. Иначе получится не Шекспир, но «каприччио» по Шекспиру в духе и образе Московского Камерного театра. Всякому свое и, воздавая должное всевозможным талантливым исканиям, я все же не могу не приветствовать постановку «Юлия Цезаря» в том виде, как она осуществлена Хохловым, потому что вижу в ней самостоятельное разрешение художественной задачи, пусть в плане старого реалистического стиля.

«Ничего от Художественного театра» означает, что в данной постановке нет ничего напоминающего, как то или иное было сделано в том театре. Это прежде всего зависело, конечно, и от художника. Там был Симов, здесь Бенуа. Нечего пояснять, что тут – пропасть, пропасть непроходимая даже при том условии, что в данной постановке оказалось целых два Бенуа, и один из них Александр, мастер очень большой и совершенно законченный, а другой, Николай, его сын, мастер, еще только расправляющий свои крылья. Но если дело пойдет во все возрастающей прогрессии, то из этого юноши вырастет великий мастер театральной живописи, ибо декорация сада Брута, к сожалению, рассчитанная на слишком большую темноту, уже дает представление о настоящей созревающей силе, настолько она хороша по композиции. Александр Бенуа выполнил четыре чисто архитектурных декорации и из них особенно красив зал заседаний Сената.

Таким образом, в смысле живописи данная постановка неизмеримо выше постановки «художественников». Разумеется, от планировки декораций и вся *mise-en-scene* совершенно другая, и распространяться об этом я за недостатком места не стану. Замечу только, что «чувство» Рима вполне достигается превосходной живописью этих декораций. Все остальное, великое множество археологических мелочей «по Фридлендеру», чем так щеголял Художественный театр, здесь сведено к минимуму, и это очень хорошо, потому что они не загромождают действия, не отвлекают внимания зрителя от главного: игры человеческих страстей, от древних римлян в ореоле всех присущих им добродетелей и недостатков и, в особенности, от трагедии Брута.

Но заслуживают ли нашего внимания «древние римляне» Большого драматического театра! О, да! Если Цезарь у Монахова не производит яркого впечатления, ибо нет тут большой углубленности, которой мы вправе

были бы ожидать от этого артиста, зато Брут – Музалевский удовлетворяет вполне, благодаря замечательной сосредоточенности, с какой артист ведет свою роль от начала до конца и притом лучше всего как раз самую трудную сцену: в палатке. Под стать ему и Мичурин, отличный Кассий, как по внешности, так и по тону. Ярко, с огромным подъемом, играет Антония Максимов, в знаменитой речи над трупом Цезаря дающий целую гамму интересных, выпуклых, значительный по своей выразительности интонаций.

Массовые сцены, срепетованные под руководством Масловской, были очень удачны, если бы не малое количество участников.

В итоге – спектакль, утверждающий традицию Большого Драматического театра: быть на высоте художественных требований даже в наши весьма «великопостные» в отношении искусства дни.

**Розенталь Н. (Розенталь Н. Н.). Театральные впечатления
[«Юлий Цезарь» в БДТ. Режиссер К. Хохлов] //**
ЕПГАТ. 1922. 8 окт. № 4. С. 23-26

Я смотрел этот спектакль с чувством истинного удовлетворения; было отраднo видеть любовь, с какой отнеслись артисты Большого драматического театра к гениальной пьесе Шекспира; отраднo и за автора, с должным благоговением оцененного, и за зрителей, действительно приобщенных к его великим идеям и образам. К сожалению, последние обнаружили слишком слабую активность, явившись на открывшее сезон представление «Юлия Цезаря» в далеко не достаточном количестве, наглядно показав тем самым, что причины переживаемого нами театрального кризиса заключаются едва ли не в свойствах нынешнего зрительного зала, а не работников сцены.

«Юлий Цезарь» Шекспира является величайшей политической трагедией в мировой литературе. Сочетая в себе глубину мысли с даром исторического проникновения, гениальный драматург, несмотря на недостатки своего формального образования, дал необыкновенно-правдивую и яркую картину умирания одной политической идеи и нарождение другой. Именно этот процесс происходил в ту эпоху, когда римское государство не могло более управляться старинными республикански-аристократическими порядками и должно было сделаться военной монархией. Всякие попытки остановить неудержимый ход исторической эволюции были, конечно, обречены на неудачу. Но судьба деятеля, отважно вступающего в бой во имя любимой идеи с тем, что неизбежно идет ей на смену, представляет исключительный, трагический интерес!

В пьесе Шекспира таким трагическим лицом является Брут, а враждебной ему силой – Юлий Цезарь или, вернее, дух Цезаря, неотвратимость конечной победы которого чувствуется во всем произведении, получившем от этого и свое название. Шекспировские Брут и Цезарь, конечно, прежде всего реальные, существовавшие некогда люди, но, поскольку их столкновение носит принципиальный характер, трагедия имеет непреходящее символическое значение.

Таким образом, перед театром, ставящим «Юлия Цезаря», оказываются две задачи: явить на сцене и историю и символику. Большой драматический театр нашел выход из трудного испытания в разумном эклектизме. О декорациях «Цезаря» А. Н. и Н. А. Бенуа, талантливо задуманных и художественно исполненных, следует сказать, что они вполне правдиво изображают и узкую римскую улицу, и древний форум, и гористую местность битвы при Филиппах [10]. Эффектно представлена и гроза в первом действии, хотя, соответственно тексту, я отделил бы занавесом эту картину от предшествующей, что объяснило бы наступление на сцене ночи и перемену настроения у действующих лиц. Но внешние впечатления не давят на зрителя, не поработают его, как в Московском Художественном театре, где был оживлен самый быт прошлого. Внимание, не отвлекаясь обстановкой, свободно отдается восприятию действия, которое развивается стройно и продуманно. Крупным достижением режиссера К. П. Хохлова, является его сценическая организация народной толпы, играющей в пьесе центральную роль. Ведь именно она представляет собой подлинного носителя духа Цезаря, выражаемого ею даже в приветствиях тираноубийце Бруту, которого она готова посадить на месте убитого. Восторженный крик: пусть он будет впредь Цезарем! – нагляднее всего свидетельствует о бесполезности борьбы за республиканскую свободу. И не меньших похвал, чем режиссер, по справедливости, заслуживают молодые сотрудники Большого драматического театра, любовно вдумавшиеся в свое дело, буквально живущие на сцене. Каюсь, но во время речей Брута и Марка Антония я следил не за актерами, произносившими их, а за этой милой, бурной толпой, так горячо на них реагировавшей. Спектакль сделала живым и интересным, прежде всего, она!

Героем, идеалистически восставшим против духа времени, как уже сказано, представлен Шекспиром Брут. Эта роль необыкновенно трудная, требующая от исполнителя исключительно богатых данных. О Бруте сам автор говорит устами Антония, что «это был человек», то есть существо гармонически совершенное. Его основная черта – самоотвержение, готовность отдать себя за идею, обусловленная светлой любовью к людям. Поэтому он всегда правдив, отважен и великодушен, весь полон

неотразимого внутреннего обаяния. Исполнителю роли, Г. В. Музалевскому, этот образ удался лишь наполовину. Артист был лучше всего в двух последних действиях, когда он показал нравственные страдания Брута и его беззаветную твердость духа. Но в таланте Музалевского нет той чарующей мягкости, которая властно привлекала к Бруту женщин (Порция), детей (Люций), верных друзей и даже в самом Цезаре возбуждала отеческие чувства. Поэтому в первых картинах пьесы, вплоть до убийства в Капитолии, подлинного шекспировского героя на сцене не было. Замечу, кстати, что слишком мало женственной мягкости и ласкающего шарма проявила и исполнительница небольшой, но ответственной роли достойной подруги жизни Брута, Порции, – М. А. Скрябина.

Напротив, необыкновенно симпатичным и обаятельным рисует образ Юлий Цезаря Н. Ф. Монахов. Для меня это совершенно новая и неожиданная концепция. У Шекспира могущество духа Цезаря гениально оттеняется карикатурностью живого лица. И мейнингенцы изображали великого римского императора самовлюбленным, капризным старикашкой, а московские художественники, подойдя к шекспировскому характеру с другой стороны, истолковали его как воплощение холодного сверхчеловеческого презрения к людям. У Н. Ф. Монахова Цезарь прежде всего – человек, вполне доступный любви и дружбе; он с искренним радушием угощает своих будущих убийц, а, отклоняя в сенате их коварную просьбу, говорит с ними отнюдь не высокомерно, а скорее с грустным участием и, пожалуй, еще с горьким сознанием своего одиночества. Поэтому убийство Цезаря в Большом драматическом театре производит совершенно обратное впечатление, чем в Московском Художественном. Там сам зритель сознает, что люди уже не могут более переносить существование презирающего их деспота, и убийство его получает естественное оправдание, здесь оно кажется вопиющей жестокостью. Глядя на Цезаря – Монахова, я впервые понял, почему Брут мог так горячо любить его, и, конечно, такое толкование роли имеет свои веские и вытекающие из текста пьесы основания. Трогательный образ человека, подставляющего свою грудь кинжалу любимого друга, не желающего сопротивляться после разочарования в нем, инстинктивно борющегося за жизнь, цепляясь за цоколь мраморной статуи, представляет собой достойную параллель той жуткой и захватывающей картине падения надменного колосса в пурпуре, которую показали нам некогда москвичи.

Из остальных исполнителей трагедии должен прежде всего выделить прекрасного Кассия в лице Г. М. Мичурина, нашего себя именно в характерных ролях. Молодой артист строго выдержал и внешний и внутренний облик самолюбивого римлянина, горящего жаждой

мщения. Не сомневаюсь, что в будущем Мичурин выявит и присутствующий Кассию мрачный демонизм, который пока им еще недостаточно ощущается.

К сожалению, не могу возлагать таких же твердых надежд на талантливого В. Я. Софронова в роли Каски. Артист совершенно исказил шекспировский персонаж, дав на сцене вместо угрюмого, пресыщенного циника какого-то легкомысленного балагура.

Внешне очень яркое впечатление производит Марк Антоний – К. П. Хохлов, прекрасно владеющий искусством пластического жеста. Но у артиста решительно неблагополучно с голосом, который не имеет середины и раздражает слух резкими колебаниями звука. А у такого красная и волшебника слова, каким представлен в трагедии Шекспира Марк Антоний, голосовые данные должны быть на высоте.

Бегло, но выразительно очерченный в пьесе Октавий, – впоследствии счастливый соперник Антония, – проявляет в исполнении Б. Н. Потоцкого* несвойственную ему запальчивость; будущий повелитель Рима у Шекспира, как и в исторических памятниках, подчиняет себе людей отнюдь не пылом, а холодной твердостью.

Строго отмечая отдельные шероховатости спектакля, повторю в заключение то, с чего начал: он доставил мне истинное и глубокое удовлетворение. Несовершенства частностей с избытком искупаются достоинствами стройного и любовно отделанного целого, плодами того соборного сценического действия, которое составляет подлинную сущность театра, как искусства.

Комментарии

1. Мейнингенство МХТ – речь идет о *методе исторической реконструкции*, который был применен В. И. Немировича-Данченко при постановке «Юлия Цезаря» в МХТ в 1903 году.

2. Симов Виктор Андреевич (2(14).04.1858, Москва – 21.08.1935, Москва) – художник, сценограф. Заслуженный деятель искусств РСФС. (1932). В 1882 году окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Связал свою судьбу с Московским Художественным театром, вступив в труппу в 1898 году и оформив 51 спектакль театра в 1898–1911 и в 1926–1932 годы.

3. Москвин Иван Михайлович (18.06.1874, Москва – 16.02.1946, Москва) – актер театра и кино, театральный режиссер, мастер художественного слова. Народный артист СССР. (1936). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1943, 1946). В 1896 году окончил драматические курсы Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе (класс В. И. Немировича-Данченко), работал в провинции, в Московском Театре Корша. В 1898 году вошел в труппу организуемого МХТ, сыграл роль

царя Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым открылся театр. Москвин сыграл эту роль 600 раз на протяжении 45 лет. Другие роли: Лука («На дне», 1902), Епиходов («Вишневый сад», 1904), доктор Львов («Иванов», 1904), Самозванец («Борис Годунов», 1907), Протасов («Живой труп», 1911), Фома Фомич Опискин («Село Степанчиково и его обитатели», 1917), Городничий («Ревизор», 1921), Емельян Пугачев («Пугачевщина», 1925), Хлынов («Горячее сердце», 1926), Ноздрев («Мертвые души», 1932), Горлов («Фронт», 1942), Фрол Федулыч («Последняя жертва», 1944) и др. Участвовал в постановке спектаклей МХАТ. Снимался в кино. В 1943 году стал директором МХАТ и работал на этой должности до конца жизни.

4. Качалов Василий Иванович (наст. фам. Шверубович; 30.01(11.02).1875, Вильно, Российская империя – 30.09.1948, Москва) – актер, мастер художественного слова, педагог. Народный артист ССС. (1936). Лауреат Сталинской премии первой степени (1943). До МХТ Качалов играл преимущественно в провинции, в труппу Художественного театра был принят в 1900 году и довольно быстро занял в труппе первое положение. Лучшие роли в дореволюционное время: Тузенбах («Три сестры»), Петя Трофимов («Вишневый сад») и Иванов («Иванов»), Барон («На дне»), Иван Карамазов («Братья Карамазовы») и Николай Ставрогин («Николай Ставрогин») – и др. В 1919 году группа артистов во главе с Качаловым («Качаловская группа») поехала на гастроли на Юг России и оказались на территории, занятой Добровольческой армией А. И. Деникина, вместе с которой группа оказалась сначала в Крыму, потом в Константинополе и затем в Европе. В 1922 году присоединилась к труппе МХАТ в гастрольной поездке 1922–1924 годов по Европе и Америке. Много времени уделял работе на эстраде и на радио.

5. Леонидов Леонид Миронович (наст. фам. Вольфензон, отчество Мейерович; 22.05(3.06).1873, Одесса – 6.08.1941, Москва) – актер и кино, режиссер, педагог, театральный деятель. Народный артист ССС. (1936). Доктор искусствоведения (1939). Профессор (1939). Сценическую карьеру начал в провинции, в 1901 году работал в Московском Театре Корша. В 1903 году Леонидов был приглашен в труппу МХТ, где служил до конца жизни. Играл роли: Васька Пепел («На дне», 1903), Лопахин («Вишневый сад», 1904), Боркин («Иванов», 1904), Соленьый («три сестры», 1906), Дмитрий Карамазов («Братья Карамазовы», 1910), доктор Керженцев («Мысль», 1914), Емельян Пугачев («Пугачевщина», 1925), Отелло («Отелло», 1930), Плюшкин («Мертвые души», 1932), Булычов («Егор Булычов и другие», 1934) и др. Занимался режиссурой, снимался в кино, работал на радио. Преподавал в Драматической студии имени Ф. И. Шаляпина, в Оперно-драматической студии К. С. Станиславского, в ГИТИС. (с 1935 года был деканом актерского факультета, с 1939 года – художественным руководителем института). Занимал ответственные должности: в 1921–1922 годах был заведующим труппой и репертуаром, в 1927–1928 годах занимал должность заместителя директора театра, с 1939 года входил в художественный совет МХАТ.

6. Лужский Василий Васильевич (наст. фам. Калужский; 31.12.1869, Шуя, Владимирская губ., Российская империя – 2.07.1931, Москва) – актер, режиссер

и театральный педагог. Заслуженный артист РСФС. (1923). Заслуженный деятель искусств РСФС. (1931). Входил в группу актеров-любителей при Обществе любителей искусства и литературы. В 1898 году вступил в труппу МХТ, в спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым открылся театр, играл роль Ивана Петровича Шуйского. Важнейшие роли: Сорин («Чайка», 1898), Креон («Антигона», 1898), Гарабурда («Смерть Иоанна Грозного», 1899), профессор Серебряков («Дядя Ваня», 1899), Андрей Прозоров («Три сестры», 1901), Бессеменов («Мещане», 1902), Бубнов («На дне», 1902), Лебедев («Иванов», 1904), Фирс («Вишневый сад», 1904), Василий Шуйский («Борис Годунов», 1907), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты», 1910), Федор Павлович Карамазов («Братья Карамазовы», 1910), Абрезков («Живой труп», 1911), Федосий («Пугачевщина», 1925), Бартоло («Безумный день, или Женитьба Фигаро», 1927) и др. Принимал участия в постановочной работе спектаклей МХТ – МХАТ. Преподавал на драматических курсах А. И. Адашева и в студиях МХТ.

7. Фридлендер Макс Якоб (нем. Max Jakob Friedländer; 5.06.1867, Берлин – 11.10.1958, Амстердам) – немецкий историк и теоретик искусства.

8. Модестов Василий Иванович (24.01(5.02).1839, с Кемцы Валдайского уезда Новгородской губ. – 13(26)02.1907, Рим, Королевство Италии) – историк, филолог, переводчик и публицист.

9. Станиславский Константин Сергеевич (нас. фам. Алексеев; 5 (17). 01. 1863, Москва – 7.08.1938, Москва) – актер, режиссер, педагог, теоретик театра, создатель театральной системы, театральный и общественный деятель. Почетный член АН СССР. (1925). Народный артист СССР. (1936). Сценические опыты начал в 1877 году в семейном «Алексеевском кружке». В 1878–1881 годах учился в Лазаревском институте восточных языков. В 1888 году стал одним из основателей Московского общества искусства и литературы, выступал как актер-любитель и режиссер-любитель. В 1898 году Станиславский вместе с В. И. Немировичем-Данченко стал организатором Московского Художественного театра. С 1906 года Станиславский начал работу над созданием актерской системы, создавал актерские Студии МХТ – МХАТ: Первую – в 1912 году, Вторую – в 1916 году, Четвертую – в 1924 году. В 1922–1924 годы состоялись гастроли МХАТ во главе со Станиславским в Европе и Америке – гастроли, которые способствовали распространению системы далеко за пределы СССР. В 1924 году на основе Первой студии МХАТ был создан театр МХАТ Второй. Станиславский занимался и музыкальным театром – Оперной студией Большого театра (1918, с 1924 года – Оперная студия К. С. Станиславского, с 1926 года – Оперная студия-театр, с 1928 года – Оперный театр имени К. С. Станиславского), оперно-драматической студией (1935) и др.

10. Битва при Филиппах (42 г. до н.э.) – решающее сражение гражданской войны 44–42 гг. до н.э. возле македонского города Филиппы, где столкнулись войска цезарианцев (второго триумvirата) во главе с Марком Антонием и Октавианом Цезарем и войска республиканцев во главе с Марком Юнием Брутом и Гаем Кассием Лонгином. Победу одержали триумvirаты.

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «У ЖИЗНИ В ЛАПАХ»

Постановка пьесы К. Гамсуна «У жизни в лапах» была осуществлена К. П. Хохловым, премьера состоялась 27 мая 1922 г. (в помещении Павловского театра). Пьеса имела ярко выраженный *натуралистический* характер, влияние окружающей среды проявляло себя и как сложившиеся социально-политические и экономические нормы и стандарты жизни, и как проявление собственной человеческой природы, например, рвущейся из-под спуда писаных и неписаных правил жизни чувственности.

Н. И. Комаровская вспоминала: «Совсем особенное место среди постановок Хохлова занимал спектакль “У жизни в лапах” Гамсуна, созданный к летнему сезону 1922 года как “внеплановый”. Возможно, что на Константина Павловича (Хохлова. – А. Р.) оказала влияние постановка этой пьесы в Художественном театре, где ее ставили В. И. Немирович-Данченко и К. А. Марджанов [1]. Хохлов осуществил спектакль в традициях *реалистического театра*. По-гамсуновски остро и беспощадно режиссер показал мир духовно обнищавших людей, торгашей и циников, готовых на все, вплоть до преступления. Роль Фру Гиле, в прошлом знаменитой актрисы театра-варьете, стала для меня одной из любимейших ролей; Хохлов с творческим воодушевлением проходил ее со мною. Спектакль был *хорошо принят зрителем* (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁸.

Критика имела иное мнение⁵⁹.

Роли и исполнители

Юлиана (фру Гиле) – Н. И. Комаровская; Норма – М. А. Скрябина; Артист – Л. А. Кровицкий, А. А. Макашев; Баст – К. П. Хохлов; Блюменшен – Г. М. Мичурин; Гислессен – Н. П. Чернов; Люнум – Д. М. Голубинский; Фредриксен – В. Я. Софронов; и др.

⁵⁸ Комаровская. С. 198.

⁵⁹ См., напр.: Л. Г. «У жизни в лапах» // Обозрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.

Источники

1. Гамсун Кнут. У жизни в лапах: Драма / Перевод Р. Тираспольской // Сборник товарищества «Знание» за 1911 год. Книга тридцать четвертая. СПб.: Издание товарищества «Знание», 1911. С. 1-156.
2. Трахтенберг В. «У жизни в лапах». (БДТ) // КГ. 1923. 25 апр. №92. С. 4.
3. Л. Н. «У жизни в лапах» // ПП. 1922. 30 мая. № 118. С. 3.
4. Старк Эд. (Старк Э. А.). Большой Драматический Театр // ВТиИ. 1922. 7 июня. № 30. С. 1-2.
5. Л. Г. «У жизни в лапах» // Обозрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.
6. Комаровская. С. 198.
7. Музей БДТ: Папка 143А: 1 фото № 8162 (5 сканов негативов).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Л. Н. «У жизни в лапах» // ПП. 1922. 30 мая. № 118. С. 3

В предыдущие годы театр в Павловске был привычным местом летнего лицедействования либо «генералов-от-гастролерии» петроградской сцены, либо наспех сколоченной труппочки. В обоих случаях спектакли носили современно бессистемный характер с тончайшим налетом актерской халтуры. А между тем уже сами свойства Павловского театра, отнюдь не легковесно-балаганной конструкции, нарочито требовали более продуманного к себе отношения.

Нынче там обосновались работники Большого Драматического Театра. Это служит залогом того, что под боком у Петрограда, среди сочной зелени Павловского парка петроградцу будет где побывать на здоровой, хорошо приготовленной сценической пище.

Для начала поставлена драма Кнута Гамсуна «У жизни в лапах». Можно много и доказательно говорить о большом литературно-художественном недоумении, возбуждаемом и темою, и типами пьесы, но одно нужно безусловно признать за пьесою, это – силу. «У жизни в лапах» – вы видите, как медвежья лапа норвежского

писателя-рабочего схватила за шиворот свинцовую тяжесть испорченной человеческой души и с негодованием мощно швырнула ее на театральные подмостки.

Мерзостна, но «сочна» центральная фигура пьесы – до сердцевины растленная сущность эффектной женщины, созревшей на кафешантанной эстраде, развращенной в гнилых объятиях фразных любовников, продавшей «законному мужу» большой ветхости и докатившейся до скрежетания зубами по пряной неизведанности черно-красной плоти мальчугана-негритенка. Артистка Комаровская умно поняла шикарную «фру». Среди шелка и кружев билась похотливая зоология сытой и в то же время голодной самки, доходившей до визга при патологическом повороте своей внутренней оси. Правда, временами и местами было «не изящно», но разве думал Гамсун об изяществе, когда видел и рисовал свой тип? Доказательным мерзавцем был Мичурин – Блюменшен: лощеный барич, хладнокровный «альфонс», бессознательное воплощение своей породы – все это выявлено тонко и хорошим карандашным тоном. Разжившийся аргентинец Баст нашел себе очень живописного исполнителя – Хохлова. Ясно чувствовалось, что этот миллионер может в далекой Аргентине туземцев вешать и кончить жизнь от пьяной и злой нелепости ошалевшей «паучихи». С жаром и подвижностью изобразил Софронов расхлябанного ресторанного «тапера» Фредриксена. Мила сухою добродетелью и высушенными у домашнего очага манерами мещанской «барышни» возмутительно юная Скрыбина. Пошл – стало быть, хорош – скандалист гвардеец Голубинский.

В афише спектакля не стояло имен «первачей». От этого, ей богу, никто не проиграл. При бережном отношении к театру и зрителю можно многого достигнуть средствами «второго плана». Люди подумали, послушали хорошего режиссера, забыли о заманчивом кармане халтуры и сыграли честно и добросовестно. А кто из нынешних «театральщиков» помнит о двух последних понятиях? Все они у жадной жизни в когтистых лапах. Только о них незачем было бы писать Гамсуну: достаточно «кнута».

Старк Эд. (Старк Э. А.). Большой Драматический Театр // ВТиИ. 1922. 7 июня. № 30. С. 1-2

В Большом Драматическом Театре открылся летний сезон. Это не значит, будто названный театр после небольшой передышки снова

выступает во всеоружии своей идеологии. О, нет! Это означает только, что в его помещении что-то происходит.

Что же именно?

Играет коллектив артистов Большого Драматического Театра. Одновременно тот же коллектив подвизается и в Павловском театре. Играют тут и там, вместо того чтобы отдыхать и набираться сил для будущего зимнего сезона, потому что таково требование жизни.

И то, что начали сезон великолепной пьесой Гамсуна «У жизни в лапах», звучит, как грозный символ. Все мы – у жизни в лапах. Да еще в каких лапах! Помните картину Саши Шнейдера: голый человек в кольце лап страшного чудовища. И стоит лишь ему пошевелиться, как это кольцо замкнется, и ... поминай, как звали...

Хорошо ли что поставили пьесу Гамсуна?

До спектакля казалось, что очень хорошо: после спектакля оно таким уже не кажется.

Почему?

Артисты Большого Драматического Театра за четыре года его существования привыкли к классическо-романтическому репертуару, к плащу и трико, к пафосу сильно насыщенного действия. И вдруг после Шиллера и Гюго – Гамсун, полюсы столь резко противоположные, что выйти с честью из подобного испытания мог бы только западноевропейский актер вообще гораздо более гибкий, нежели его русский собрат.

Неудивительно поэтому, что исполнение пьесы Гамсуна оставило меня, по крайней мере, глубоко равнодушным, не взирая на все проявленные актерами добрые намерения. «У жизни в лапах» не из числа тех пьес, которыми можно овладеть, так сказать, с наскоку. Тут нужна очень продолжительная, кропотливая работа для надлежащего проникновения во все тонкости крайне специфической гамсунской психологии. И, кроме того, необходима актриса для Юлианы, такая, какой в Большом Драматическом Театре днем с огнем не отыщешь. Комаровская красива, пластична, отлично носит костюм, хорошо владеет стихотворной речью, но холодна, как мрамор, а Юлиана Гамсуна вся – трепет, вся полна жизни, вся соткана из бурных порывов. Что делать тут Комаровской с ледяными изломами ее обычной игры? Какое достигается впечатление? Смотришь и думаешь: да, конечно, грамотно, но и только, следовательно, неинтересно, ибо немножко мало для такой тонко психологической роли, как Юлиана.

Сказанное почти приложимо и к остальным артистам. Хохлов когда-то прекрасно изображал лейтенанта Люнума в постановке той же пьесы Московским Художественным театром. Теперь он пожелал явиться Бастом, персонажем чисто гамсуновского стиля, красной нитью проходящим почти через все произведения норвежского писателя. Хохлов достиг пока только внешнего рисунка вполне правильного, местами достаточно яркого, но своеобразие внутреннего облика Баста еще не облечено в надлежащие краски, еще слишком много тут неясного, сбивчивого, даже просто шаблонного.

У талантливого Мичурина ничего не вышло из Блюменшена. Это было сплошное общее место. Софронов правильно наметил своего Фредриксена, очень характерную фигуру в пьесе, только совсем незачем придавать ему во внешнем рисунке специфические черты типичного скрипача румынского оркестра.

Поставлена пьеса Хохловым более чем удовлетворительно, особенно, если принять во внимание, что монтировалась она, конечно, отнюдь не вновь, а при помощи того, что можно было разыскать в театральных кладовых!

<...>

Л. Г. «У жизни в лапах» //
Обозрение театров и спорта.
1922. 7 окт. № 5. С. 6

Драма Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» хорошо знакома театральному Петербургу с 1910 года, со времени постановки ее здесь Московским Художественным театром. Нужно ли говорить о выразительности и яркости этой постановки, так характерных для творчества названного театра? 4-го октября мы видели эту пьесу на сцене Б. Драматического театра.

[...] Сравнительно хороши были: Хохлов (лучше других, Баст), Скрябина (Норма), давшая трогательный в своей невинности тип девушки, артист (Макашев или Кровицкий?), игравший г-на Гиле. Слабее – Чернов (Гислессен) и еще слабее – Голубинский (лейтенант Люнум). Исполнительница главной роли, Комаровская (фру Гиле), сделала, видимо, все, что могла, для этой роли: продуманно, грамотно, но и только; порою грубы нюансы и неубедительная передача душевных движений. Остальное – на местах, как говорится.

Впечатление от пьесы, близкое к кошмару: хочется от него, от этих «лап жизни», поскорее освободиться.

Театр был пуст.

Комментарии

1. Спектакль МХТ «У жизни в лапах» по одноименной драме Кнута Гамсуна был поставлен К. А. Марджановым в оформлении В. А. Симова, художественным руководителем постановки был В. И. Немирович-Данченко; премьера состоялась 28 февраля 1911 г.



А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «УЖИН ШУТОК»

Драматическая поэма в 4 действиях С. Бенелли «Ужин шуток» в переводе Александра Брюсова была поставлена К. П. Хохловым. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам В. В. Лебедева [1]. Композитор Ю. А. Шапорин. Премьера состоялась 15 февраля 1923 г.

Итальянский драматург XIX века С. Бенелли переносил действие своей пьесы «Ужин шуток» во Флоренцию XV века, в эпоху Лоренцо Великолепного. Романтическая драма строилась на столкновении двух знатных флорентийцев и двух заклятых врагов – Нери и Джанетто.

Художник В. В. Лебедев предложил декорационное оформление спектакля, решенное графически – декорации и костюмы были представлены в белом и черном цветах. «В течение всего спектакля на сцене было только два цветных пятна – красный плащ Джанетто и зеленый у Нери. Пространственная игра черного и белого была проведена художником с виртуозным аскетизмом. В черном пространстве сцены белая, прорезанная арками декорация казалась невесомой, словно парила в черноте ночи. Белый занавес, опускавшийся между картинами, уравновешивал черный цвет, не давая ему полной власти над пространством спектакля»⁶⁰. В. В. Лебедев строил декорации «Ужина шуток» с учетом современных тенденций в изобразительном искусстве и в сценографии, художник-постановщик *кубизировал* формы сценических декораций и смело *обнажал* их *конструктивные* основы. Статичные декорации В. В. Лебедев подчинил *играющему актеру*, предоставив для передвижения исполнителей ролей множество разновысотных площадок, расположенных ступенями площадок и т.д.

Н. И. Комаровская утверждала: «<...> пьеса “Ужин шуток” <...> была принята труппой холодно. Пьеса показалась чуждой и надуманной. Действие происходило во Флоренции в XVI веке. На ужине в доме знатного флорентийца ожидается встреча двух смертельных врагов – Нери

⁶⁰ Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 72.

и Джанетто, соперничающих за обладание красивейшей женщиной Флоренции, распутной и коварной Джиневрой. Кровавые схватки, измены, предательство – таков фон пьесы, на котором разворачиваются события. Режиссер К. П. Хохлов и художник В. В. Лебедев <...> отказались от поисков *исторической правды* и *психологического анализа* пьесы. Но задуманное режиссером сценическое решение никак не отвечало характеру и жанру пьесы. Страстные монологи действующих лиц были притушены условным произнесением текста, движения актеров скованы пластическими позами и пантомимами (курсив мой. – А. Р.)»⁶¹.

Г. М. Мичурин рассказывал о работе с художником В. В. Лебедевым так: «<...> вначале предложения и мысли Владимира Васильевича казались нам нелепыми и надуманными. Он говорил, что мы обманываем сами себя, полагая, что зритель видит наши лица, и потому теряем подчас связь с ним. Если актер, активно думающий, живущий и действующий, сосредоточит свою энергию на *темпераментной* и *выразительной пластике тела*, заменив ею мимику лица, он *полнее захватит внимание зрителя*. Потому он предлагал лица актеров закрыть масками и полумасками белого и черного цвета, сценическую площадку выдержать в линиях флорентийского карнавала эпохи Лоренцо Великолепного, все костюмы – черного, белого и серого тонов и только у Джанетто – красный плащ, а у Нери – зеленый (курсив мой. – А. Р.)»⁶².

Комаровская вспоминала: «Название пьесы – “Ужин шуток” – натолкнуло постановщиков на мысль перенести действие на дни (флорентийского; курсив мой. – А. Р.) карнавала. <...> Взамен авторских ремарок <...> Лебедев предложил местом действия сделать *сценическую площадку, специально установленную для карнавальных представлений*. Площадка по архитектурным линиям должна была быть простой, приспособленной для быстрой смены картин и необходимых по карнавальной традиции пантомим. Декорации строились на сочетании черного и белого цветов, то же относилось и к костюмам. Лица актеров были полуприкрыты *черными масками*. Белый резкий свет выхватывал из темноты фигуры исполнителей. Никаких вещей, никакой бутафории, только необходимые по развитию сюжета аксессуары. Макет сценической конструкции представлял собой несколько наклоненную к зрительному залу площадку, возвышающуюся над полом сцены примерно на полметра. Черные контуры конструкции обведены белой краской. В глубине сцены – лестница. Она ведет вверх в предполагаемую башню»⁶³.

⁶¹ Комаровская. С. 194.

⁶² Мичурин. С. 155.

⁶³ Комаровская. С. 194-195.

Комаровская свидетельствовала: «<...> система площадок, лестниц, ступенек с возникающими мизансценами требовали от актеров ловкости, гибкости и предельной выразительности тела. В полном согласии с режиссером, Лебедев потребовал от актеров тщательной разработки каждого жеста, каждого движения. Никакой расплывчатости, неопределенности он не прощал. <...> Впервые мы, актеры, столкнулись с художником, для которого контуры тела человека, стоящего на сцене, составляют оно целое с конструкцией»⁶⁴.

Мичурин о задачах, поставленных перед актерами в спектакле «Ужин шуток», вспоминал следующее: «Главными стали для нас (исполнителей ролей; курсив мой. – А. Р.) поиски *пластических выражений* самых тонких движений мыслей и чувств наших героев. <...> некоторые из нас увлекались акробатикой и очень преуспели в этом. Все участники спектакля обязательно должны были до репетиций тренироваться»⁶⁵.

Комаровская отмечала: «Мне в этом спектакле была поручена очень интересная роль Джиневры. Язык пантомимы мне был знаком еще по Камерному театру [2], и я с увлечением выполняла предложенный режиссером рисунок роли; но большинству актеров, воспитанных исключительно на *психологическом методе игры*, все это было непривычно. <...> Предметом горячих споров явились маски. <...> Это были черные полумаски, оставляющие открытой нижнюю часть лица. <...> ощущение “закрытости” под маской давало исполнителям простор для смелой буффонады, подчеркивало выразительность жеста и слова. Помогали и костюмы, легко облежавшие тело и дававшие полную свободу движениям (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁶.

В аналогичном смысле высказывался Мичурин: «Чем дальше катилась работа, тем увлекательнее и глубже захватывала она нас, особенно когда мы надевали маски, чтобы приноровиться к ним. Невольно какое-то подсознательное чувство заставляло нас чуть с большим насыщением произносить свой текст»⁶⁷.

Комаровская так формулировала артистические открытия в предложенном постановщиками эксперименте: «<...> репетиция оказалась неожиданно интересной. Более того, ощущение “закрытости” под маской давало исключительный простор для смелой буффонады, подчеркивало выразительность текста и слова»⁶⁸.

⁶⁴ Там же. С. 195.

⁶⁵ Мичурин. С. 155.

⁶⁶ Комаровская. С. 195-196.

⁶⁷ Мичурин. С. 156.

⁶⁸ Комаровская. С. 196.

В работе над ролью Джанетто Мичурин прибегал к «животным» ассоциациям, воображая своего героя мощным, ловким и подвижным хищником. Актер вспоминал: «Добивался я, чтобы мой Джанетто, слабый и хилый для всех, в нужный момент мог проявить огромную силу, как, например, в конце третьего акта, когда он после долгой, смертельной борьбы с удачливым Нери делает хитрый ход, продвигаясь по первому плану вдоль края установки.

Я помню все и потому позволил,
Чтоб Нери был развязан. Эта шутка
Острей кинжала! Фацио, смотри!

Стремительно, как пущенный из пращи, отталкиваясь от края станка высотой 80 сантиметров, я делал сальто на установку и в том же темпе впрыгивал на место, где только что расковали Нери»⁶⁹.

Необычность условий, в которые были поставлены исполнители ролей, зафиксировала Комаровская: «Освоение сценической площадки было делом нелегким. Размеры площадки, ее архитектурные изломы обязывали исполнителей к соблюдению строгой точности движений. Репетируем сцену любовного свидания Джиневры и Джанетто (Джанетто играл Г. М. Мичурин). <...> И вдруг громовой голос Лебедева из партера: “Осторожнее! Сейчас свалитесь! Надо координировать свои движения с движением партнера”. Я оглянулась. Еще мгновение – и я перешагнула бы белую черту и, конечно, свалилась бы. Немало было сценических положений, когда предлагаемые постановщиками мизансцены казались актерам непреодолимыми. Так случилось со мной. По намеченным мизансценам Джиневра должна поставить на окно предполагаемой башни зажженный светильник – условный знак свидания. Идет монтировочная репетиция. Я поднимаюсь по ступеням лестницы. <...> На вытянутой ладони руки – светильник. На мне легкая полупрозрачная белая туника. Из-за кулис на меня направлена сильная струя воздуха: легкие складки одежды, точно от порыва ветра, развеваются по мере восхождения на лестницу. И вдруг я с ужасом ощущаю, что не вижу белой полосы по краям лестницы: огонь светильника слепит мне глаза. Передо мной черная бездна... Я взмолилась:

– Владимир Васильевич! Вы бы хоть перила сделали на лестнице. Ведь я могу упасть.

Ответ Лебедева заставил меня почувствовать всю неуместность моей просьбы.

⁶⁹ Мичурин. С. 156.

– Художник всегда видит воплощение своего замысла в пространстве, – слышала я, – ему нужен воздух. Одно дело, когда фигура женщины легко восходит по ступенькам, другое – когда поднимается, опираясь на перила»⁷⁰.

Подводя итоги, Мичурин утверждал: «<...> форма спектакля, предложенная нам Хохловым и Лебедевым, была острой, мы отдали много сил и темперамента, чтобы выразить эту форму, и там, где “нас не хватало”, случалось, очевидно, то, что давало основание называться *формализмом*. Пользу же от работы мы, безусловно, ощущали для себя большую. И огромное удовлетворение! Премьера “Ужина шуток” была приурочена к четвертой годовщине театра. Несмотря на некоторую необычность, спектакль принимался хорошо, даже с энтузиазмом некоторой части зрителей (курсив мой. – А. Р.)»⁷¹.

Комаровская была более сдержанна в оценках проделанной работы: «Спектакль получился эффектным, но вызвал в прессе оживленную дискуссию. Условное оформление давало повод обвинять Лебедева в формализме и прочих грехах. Зрители разделились на два лагеря: одни бешено рукоплескали, приветствуя его как начало новой эры в истории театра, другие считали, что разрыв между идейно-эмоциональным содержанием пьесы и ее сценическим воплощением является чисто экспериментаторским и в дальнейшем ему места в театре быть не должно»⁷². Очень жесткую позицию в неприятии спектакля «Ужин шуток» занял А. И. Пиотровский⁷³.

Роли и исполнители

Джанетто Малестини – Г. М. Мичурин; Нери Кьярамантези – Г. В. Музалевский, К. П. Хохлов; Габриэлло Кьярамантези – В. М. Азанчеев; Торнаквинчи – М. И. Царев; Тринка – Л. А. Кровицкий; Доктор – Б. М. Дмоховский; Джиневра – Н. И. Комаровская; и др.

Литература

1. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 134-135, 265.
2. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Ужин шуток» Сема Бенелли // РС. 1921–1926. С. 338.

⁷⁰ Комаровская. С. 196.

⁷¹ Мичурин. С. 156-157.

⁷² Комаровская. С. 197.

⁷³ См., напр.: Пиотровский Адр. (Пиотровский А. И.). Еще раз об «Ужине шуток» // ЖИ. 1923. 13 марта. № 10. С. 16.

3. Любомудров 1974. С. 141-142.
4. Струтинская Е. И. Метаморфозы конструктивизма // Струтинская. С. 89-93.
5. Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 70-72.: Фото. Сцены из спектакля. С. 70, 71.; Эскиз костюма Джиневры. С. 96.; Эскиз костюма Джанетто. С. 96.

Источники

1. А. Л. (Лешин А.). «Ужин шуток» // Красная газ, веч. вып. 1923. 15 февр. №36. С. 3.
2. Плохая шутка (Случай на премьере в Большом Драматическом театре) // Петроградская правда. 1923. 16 февр. № 36. С. 5.
3. Мовшенсон А. (Мовшенсон А. Г.). Крен влево // Жизнь искусства. 1923. 20 февр. № 7. С. 10.
4. Лешин А. «Ужин шуток» // Красная газ., веч. вып. 1923. 26 февр. №45. С. 4.
5. Николаев-Шевырев А. (Николаев-Шевырев А. Д.). «Ужин шуток» – Сем Бенелли (Гос. Больш. Драм. Театр). // Ежедневник петроградских государственных академических театров. 1923. 4 марта. № 26. С. 6-7.
6. Пиотровский Адр. (Пиотровский А. И.). Еще раз об «Ужине шуток» // Жизнь искусства. 1923. 13 марта. № 10. С. 16.
7. Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1972. С. 155-157.
8. Музей БДТ: Папка № 146: 6 фото №№ 5838-5842.
9. СПбГМТиМИ: Афиша.
10. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 38508249; Афиша. Номер в Госкаталоге 26735477 // ULR: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

**Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. На путях экспрессионизма //
Большой драматический театр. Л., 1935.
С. 134-135, 265**

Спектакль «Земля» был, таким образом, компромиссным, переходным. Еще нагляднее противоречивое столкновение внутренне враждующих

стилистических тенденций в последовавшей год спустя постановке «Ужина шуток» Сем-Бенелли (премьера 15 февраля 1923 г., реж. К. П. Хохлов, худ. В. В. Лебедев). Итальянский драматург XIX века, одну из пьес которого («Рваный плащ»), в резкое исключение из своего «классического» репертуара, уже поставил однажды Большой Драматический театр (20 сент. 1919.), – дал в «Ужине шуток» сгущенную зрелищную мелодраму, исполненную страстей и риторики, слегка сниженной и обостренной иронией, пародийностью, столь характерной для модернистской «эстетической» драматургии.

Привлеченный незадолго до того в Большой Драматический театр режиссер К. П. Хохлов построил свою постановку явно в разрез с цветистой драматургией Сем-Бенелли. В подчеркнута лаконических мизансценах он стремился как бы окружить одиноких героев спектакля пустотой и полумраком пространственно широко раскрытой сценической площадки. Но еще очевиднее противоречило многокрасочной, хотя в значительной мере бутафорско-красочной, темпераментной и зычной пьесе итальянского драматурга декоративное убранство В. В. Лебедева. «Ужин шуток» – как кажется, единственная осуществленная театральная работа этого острого и технически виртуозного графика-новатора, самое привлечение которого в театр, привыкший до того отдавать свою сцену по преимуществу художникам «Мира искусств», говорило о значительных сдвигах, происходящих в Большом Драматическом театре. В. В. Лебедев дал на сцене игру черного и белого, с большим разнообразием варьируя в костюмах и декорациях эти две контрастные краски. Декорация не только приобрела характер некоей огромной графики «blanc et noir», но и придала спектаклю подчеркнутую сухость, абстрактность, обнаженную динамичность, т. е. ввела в него черты эстетики экспрессионизма, насильственно внедряя, как сказано, эту эстетику в драматургию Сем-Бенелли.

<...> Внимательнее отнеслась к музыке режиссура в спектакле «Ужин шуток» Сем-Бенелли: здесь музыка сделала попытку принять более органическое участие в развитии драматического действия, подчеркивая те или иные моменты (скерцо, марш, музыка подачи ужина, музыка в сцене одевания и в сцене ловли Нери, музыка пыток и т. д.).

**Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного
к десятилетнему юбилею театра. «Ужин шуток» Сема Бенелли //
РС. 1921–1926. С. 338**

<...> «Ужин шуток» раскрывает во всю ширь психологию флорентийцев в эпоху Возрождения с ее средневековой дикостью

и новокультурным изяществом, коварством и великодушием, гением и тупостью, с неистовым бушеванием страстей, одинаково мощных в любви и ненависти.

Вражда – до гроба, месть – бесконечная, любовь – нерушимая. Цельные люди, цельные переживания, черная – белая расцветки образов.

БДТ подчеркнул эту психологическую гамму красок введением черно-белых цветов в оформление, среди которых лишь отдельными пятнами выделяются кроваво-красный плащ или другое пестрое пятно.

Конструкция Лебедева с площадками и лесенками впервые дает актеру БДТ полную возможность выявления нового стиля игры, построенного преимущественно на движении, с многообразными, характерно построенными мизансценами.

И еще новая задача стояла перед исполнителями: все роли игрались в масках, что требовало совершенно иной техники игры, переносившей центр тяжести на пластическое выявление образа.

Общий стиль постановки проведен в приподнято-праздничном духе. «Ужин шуток» возрождает романтизм на современной сцене; БДТ, искушенный в этом направлении своими предыдущими постановками, вполне справился с новыми формами – дерзаниями.

Комаровская и Мичурин стоят на первом месте в смысле преодоления трудностей. Они довели пластическую сторону своей игры до большого совершенства, дав яркие жесты и характерно очерченные положения. Не отставал и весь ансамбль, тщательно сведенный в несколько геометрических мизансценах и движениях.

Струтинская Е. И. Метаморфозы конструктивизма // Струтинская. С. 89-93

После премьеры в 1922 г. «Газа» руководитель БДТ К. П. Хохлов продолжал поиск новых сценических форм и решений современного репертуара. Критика эти искания восприняла как «полевение» театра: «Крен влево, тенденция приблизить театральную работу к современным заданиям обнаружилась в двух последних постановках, другими словами ее можно рассмотреть как заслугу К. П. Хохлова, который пытается своими режиссерскими работами вывести свой театр из тупика <...> поставить его на высоту достижений современного театра. Впервые была сделана попытка в постановке “Газа” (режиссер Хохлов, художник Ю. П. Анненков), вторично – при постановке “Ужина шуток” (режиссер тот же, художник В. В. Лебедев). Парфюмерная

и олеографическая красивость изгоняются со сцены театра. <...> Случайность изгоняется из области актерского движения, так же как традиционное неритмическое декламирование наряду с бытовыми, неожиданно вклинивающимися в него, интонациями из прозаического текста. Но область перевоспитания актера наиболее трудная и наиболее длительная во времени, <...> хотя в “Ужине шуток” по сравнению с “Газом” уже многое достигнуто»⁷⁴.

Критик связывает, и не без основания, изменения в актерской технике и манере исполнения с изменениями в сценографии.

Сценическая конструкция Лебедева, при всей кажущейся простоте, таила для режиссера и актеров много неожиданностей и трудностей.

Действие пьесы Сэм Бенелли «Ужин шуток» (премьера спектакля – 15 февраля 1923) происходит во Флоренции XVI века. Город охвачен взаимной непримиримой враждой, кипят страсти. На ужине у знатного флорентийца встречаются два смертельных врага – Нери и Джанетто, соперничающих из-за красавицы Джиневры.

Лебедев предложил Хохлову перенести действие на дни карнавала, чтобы, – как вспоминает исполнительница роли Джиневры в этом спектакле Н. Комаровская, – оправдать название «Ужин шуток». Для актеров были введены карнавальные маски.

Установка Лебедева состояла из низкого помоста, наклоненного к рампе (на нем шли карнавальные пантомимы, введенные в спектакль художником) и конструкции, состоявшей из трех частей. Слева помещалось кубообразное сооружение, которое можно трактовать как дом, справа лестница с площадкой наверху, которая вела в предполагаемую по ходу действия башню; между ними находилась колонна, поддерживающая верхнюю галерею. Конструкция была выкрашена в белый и черный цвет, ее черные части были обведены белым контуром. Кроме чисто зрительского эффекта, это была и мера предосторожности, так как несколько сцен шли без электрического освещения, актеры на лестнице пользовались светильниками с тусклым настоящим огнем, и яркая белая линия страховала от падения.

Костюмы также решались на сочетании черного и белого цветов, исключением были красный и зеленый плащи соперников. Сделанные из тонкого шелка, они развевались при каждом движении. Лица актеров закрывали черные полумаски. Белый резкий свет прожектора «вел» фигуру исполнителя, подчеркивая экспрессию графического решения. На сцене не было никаких вещей, никакой

⁷⁴ Мовшенсон А. Крен влево // ЖИ. 1923. № 7. С. 10.

бутафории, только необходимые по ходу действия аксессуары у актеров.

Н. И. Комаровская так описала проблемы, которые возникли при работе с конструкцией во время репетиций спектакля: «Размеры площадки, ее архитектурные изломы обязывали исполнителей к соблюдению строгой точности движений.

Репетируем сцену любовного свидания Джиневры и Джанетто (Джанетто играл Г. М. Мичурин). <...> И вдруг громовой голос Лебедева из партера: «Осторожнее! Сейчас свалитесь! Надо координировать свои движения с движением партнера». Я оглянулась. Еще мгновение – и я перешагнула бы белую черту и, конечно, свалилась бы.

Немало было сценических положений, когда предлагаемые постановщиками мизансцены казались актерам непреодолимыми. Так случилось со мной.

По намеченным мизансценам Джиневра должна поставить на окно предполагаемой башни зажженный светильник – условный знак свидания. Идет монтировочная репетиция. Я поднимаюсь по ступеням лестницы. <...> На вытянутой ладони руки – светильник. На мне легкая полупрозрачная белая туника. Из-за кулис на меня направлена сильная струя воздуха: легкие складки одежды, точно от порыва ветра, развеваются по мере восхождения на лестницу.

И вдруг я с ужасом ощущаю, что не вижу белой полосы по краям лестницы: огонь светильника слепит мне глаза. Передо мной черная бездна... Я взмолилась:

– Владимир Васильевич! Вы бы хоть перила сделали на лестнице. Ведь я могу упасть.

Ответ Лебедева заставил меня почувствовать всю неуместность моей просьбы.

– Художник всегда видит воплощение своего замысла в пространстве, – услышала я, – ему нужен воздух. Одно дело, когда фигура женщины легко восходит по ступенькам, другое – когда поднимается, опираясь на перила»⁷⁵.

Конструкция Лебедева, включавшая систему лестниц, ступеней, площадок, подсказывала мизансцены и требовала от актера безукоризненного владения телом. Хохлов вводит для исполнителей обязательные занятия пантомимой и акробатикой.

Лебедев неукоснительно требовал от актеров тщательной разработки каждого жеста, каждого движения. Никакой незаконченности,

⁷⁵ Комаровская. С. 196.

приблизительности он не терпел. На репетициях – повторял свое требование: «Учитесь управлять вашими мускулами, не поза, а свободное владение телом, – таково было требование»⁷⁶.

На первый взгляд это чисто формальное требование, но от него зависел успех спектакля. Герои, закованные в изысканные рамки белого и черного, со скрытыми за полумасками лицами (маска усиливает условность передачи эмоций), только пластикой, точной мизансценой и голосом могли выразить образ, чувства, бушевавшие в строжайших рамках формы.

Предложив играть спектакль в масках, Лебедев встретил активное неприятие исполнителей. Но когда он попросил актеров провести хотя бы одну репетицию в масках, «репетиция оказалась неожиданно интересной. Более того, ощущение “закрытости” под маской давало исключительный простор для смелой буффонады, подчеркивало выразительность текста и слова»⁷⁷.

Линии костюмов Лебедев стилизовал под поздний Ренессанс, они оставляли двойственное ощущение – и исторического костюма, и современного. Черно-белое сочетание склоняло зрительское восприятие к современным ассоциациям, возникали параллели не только с графикой, но и с кинематографом – даже если Лебедев и не задавался целью вызвать подобные ассоциации, они прочитывались.

Работа Лебедева вызвала бурю негодования у А. И. Пиотровского. Свою статью он начал так: «Эти несколько строчек направлены против произведенного художником Лебедевым покушения на искусство театра»⁷⁸. Правда, Пиотровский заметил, что костюмы помогают актерам, легко облекая тело, они не связывают движения, а наоборот подчеркивают его. Раздражение критика вызвал принцип использования сочетания черно-белого в оформлении спектакля, подчинивший себе, по мнению Пиотровского, режиссуру и актеров. Прием *blanc et noir* широко использовался в постановках петроградских театров: спектакли Мисс в «Кривом зеркале», Анненкова в «Привале комедиантов», «Маккавеи» Щуко и др. Но сочетание его с конструкцией вызвало протест критики. Скорее всего эстетизм цветового решения показался кощунством в сочетании с конструкцией. Однако парадоксальное решение Лебедева оказалось неожиданно точным, из пьесы ушла излишняя мелодраматичность.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Пиотровский Адр. Еще раз об «Ужине шуток» // ЖИ. 1923. №10. С. 17.

Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые //
Хмелева. С. 70-72

Переход театра от стилизации прошлого к его современной интерпретации продемонстрировал спектакль «Ужин шуток» (1923; режиссер К. П. Хохлов). Художником этого спектакля был неожиданно утвержден *Владимир Васильевич Лебедев*, автор знаменитых формально-агитационных плакатов эпохи гражданской войны «Окна РОСТА». Это была его вторая попытка работы на театральной сцене. В 1919 году им было сделано оформление для неосуществленного спектакля «Ромео и Джульетта» в Народном доме.

Действие пьесы итальянского драматурга XIX века С. Бенелли происходит во Флоренции XV века, во времена Лоренцо Великолепного. В пьесе нет флюидов гуманистически светлой, бодрой Флоренции. Тьма средневековья владеет неистовыми страстями двух заклятых врагов – знатных флорентийцев Нери и Джанетто. Драматургу чужда ренессансная праздничность – все внимание он сосредоточил на мелодраматическом конфликте двух романтически цельных характеров героев. «Действие разворачивается с железной логикой, стремительно, без всяких отступлений, с какой-то сосредоточенной силой страсти!»⁷⁹ Мрачный романтизм «Ужина шуток» Лебедев облакает в строгие формы и вызывающе лаконичное для театра цветовое решение. Декорации и костюмы были решены графически – в черном и белом цвете. В течение всего спектакля на сцене было только два цветных пятна – красный плащ Джанетто и зеленый у Нери. Пространственная игра черного и белого была проведена художником с виртуозным аскетизмом. В черном пространстве сцены белая, прорезанная арками декорация казалась невесомой, словно парила в черноте ночи. Белый занавес, опускавшийся между картинами, уравновешивал черный цвет, не давая ему полной власти над пространством спектакля.

Декорационная установка Лебедева представляла собой модель средневекового театра с низким черным помостом в центре и белыми домиком и башней по бокам, напоминавшими декорации мистериальной сцены. Но остросовременный художник Лебедев отнюдь не был во власти прошлого, а вел с ним напряженный пластический диалог, подчинял средневековую структуру сцены новейшим формам кубизма и конструктивизма. У площадной сцены художник

⁷⁹ Луначарский А. В. Театр Сем Бенелли // Бенелли С. Драматические поэмы. Пг.; М., 1923. С. 141.

обнажает конструкцию, а формы ренессансной архитектуры приводит к кубистическому схематизму. Все декорационный элементы Лебедев гранит на отчетливые плоскости, составляет из них объемы, чтобы наполнить черное пространство сцены ясностью и энергией кубистических ритмов. Объемные и лаконичные формы декорации отрицали иллюзорность, создавали физическое ощущение пространства, влекли в его глубину. Все эти приемы современного искусства были для Лебедева не формальными упражнениями и уж тем более не «покушением на искусство театра», как в пылу полемики написал в «Жизни искусства» Адр. Пиотровский. Лапидарная пластичность и черно-белый аскетизм декорации как нельзя точно воплощали «сосредоточенную силу страсти» пьесы Бенелли.

Лебедев был совсем не театральным человеком, но выстроил пространство так, что сцена стала принадлежать только актеру. Резко уменьшив масштаб установки по сравнению с мирискуснической живописью и размахом декораций Анненкова, очистив пространство, художник изменил традиционно подчиненные отношения актера к декорации. Сценическая установка «Ужина шуток» была неподвижной, но удивительным образом организовывала и направляла все движение спектакля. Потому что она была еще и конструкцией, включавшей в себя и разновысокие площадки, и всевозможные ступени, где режиссер Хохлов разыгрывал мизансцены, построенные преимущественно на движении. Наэлектризовывал исполнителей спектакля движением и сам Лебедев, придумав разыгрывать спектакль на флорентийском карнавале и предложив лица всех артистов закрыть масками белого и черного цветов. Исполнитель роли Джанетто Г. М. Мичурин вспоминал о первой реакции артистов на это неординарное решение художника: «Вначале предложение и мысли Владимира Васильевича казались нам нелепыми и надуманными. Он говорил, что мы обманываем себя, полагая, что зритель видит наши лица, и поэтому теряем подчас связь с ним. Если актер, активно думающий, живущий и действующий, сосредоточит свою энергию на темпераментной и выразительной пластике тела, заменив ею мимику лица, он полнее захватит внимание зрителя»⁸⁰. Динамизму игры исполнителей помогали и костюмы, дававшие полную свободу движений. Лебедев не отказался от историзма легкого и стремительного костюма молодого флорентийца XV века, но придал его формам и декору черно-белый геометризм и карнавальную буффонность.

⁸⁰ Мичурин. С. 155.

**Плохая шутка (Случай на премьере
в Большом Драматическом театре) //**
ПП. 1923. 16 февр. № 36. С. 5

«Ужин шуток» – пьеса, поставленная вчера на премьере в Б. Драматическом театре, кончилась очень плохой шуткой для одного из актеров.

В 3 акте с высоты спускается ящик, из которого должен появиться перед публикой артист Музалевский. При спуске ящика потянули как раз за тот канат, посредством которого ящик должен быть поднят. Канал лопнул и ящик вместе с сидящим в нем актером грохнулся с 3,5 саженой высоты на сцену.

Благодаря тому, что ящик и настил сцены обиты войлоком, т. Музалевский остался жив, но получил такие ушибы, что продолжать пьесу не было возможности.

Премьера была прервана.

Мовшенсон А. Крен влево //
ЖИ. 1923. 20 февр. № 7. С. 10

<...> Крен влево, тенденция приблизить театральную работу к современным заданиям обнаружилась в двух последних постановках, другими словами, ее можно рассматривать как заслугу К. П. Хохлова, который пытается своими режиссерскими работами вывести свой театр из тупика, из мещанского благополучия прежних постановок и поставить его на высоту достижений современного театра. Впервые была сделана такая попытка в постановке Газа Георга Кайзера (режиссер Хохлов, художник Анненков), вторично – при постановке *Ужина шуток* Сем-Бенелли (режиссер тот же, художник В. Лебедев).

Парфюмерная и олеографичная красивость изгоняется со сцены театра. Нет больше красивеньких иллюстративных задничков и интерьерчиков с нарисованными картинами, драпировками, видом на крыши за окном и прочими прелестями. Случайность изгоняется из области актерского движения, также как традиционное неритмичное декламирование наряду с бытовыми, неожиданно вклинивающимися в него, интонациями из произнесенного текста. Но область перевоспитания актера наиболее трудная и наиболее длительная по времени, и конечно, очень многого в Большом

Драматическом пока не добились, хотя в *Ужине шуток* по сравнению с *Газом* уже многое достигнуто. Пластически хорошо разработан, выдуман и выполнен актерами ряд сцен: превосходно двигаются Комаровская и Мичурин, не затрудняясь нисколько сложностью переходов и постоянным пользованием помостами, которыми Лебедев чрезвычайно удачно подчеркивает объемность всего, находящегося на сцене. Комаровская дала в целом превосходный образ. Мичурин несколько психологизировал Джанетто и тем лишил его остроты местами. Музалевский – Нери грубоват. Небольшие роли хорошо играют молодые актеры театра. Очень приятна музыка Шапорина.

Постановка пытается разрешить две чрезвычайно интересные задачи. Первая из них – это дать почти исключительно белое, черное и серое в костюмах и декорациях; только в качестве исключения появляется красочное пятно, вроде красного плаща. И костюмы, и строенная декорация, подчеркнута пространственная, – чрезвычайно интересны. Лебедев впервые выступает, как декоратор, и сразу же выказал себя современным и талантливейшим мастером.

Второе задание, которое разрешает постановка, это маска на сцене. Актер, у которого лицо скрыто под маской, уже не может рассчитывать на мимику лица, а только на выразительность всего своего тела, и с этой новой и трудной для них задачей актеры, повторяю, справились почти хорошо.

Ужин шуток пьеса не первосортная. От нее припахивает эстетизмом, кроме того, она местами скучновата, неромантична при всей внешней романтичности сюжета. Но она является хорошим стержнем для интересно задуманного спектакля.

Спектакль этот для Большого Драматического театра есть знаменательный и интересный крен влево. Есть ли это определившаяся новая линия работы театра, или только случайное уклонение от прежнего курса – покажет будущее.

**Николаев-Шевырев А. «Ужин шуток» – Сем Бенелли
(Гос. Больш. Драм. Театр) //
ЕПГАТ. 1923. 4 марта. № 26. С. 6-7**

Постановкой поэмы Сем-Бенелли «Ужин шуток» завершает свой пятилетний путь Большой Драматический Театр.

Трудно говорить о пьесе и игре актеров, не приняв постановки в целом, принять же ее без «но» было бы и поверхностно, и субъективно. Автор поэмы силой своего таланта, своей необыкновенной интуицией сумел проникнуть в прошлое своей родины – Италии и на фоне преданий глубокой старины нарисовать, с непостижимым проникновением в схоластическое мировоззрение средних веков, картину нравов и обычаев Флоренции, когда не только в шутках, но и в смехе чувствовался запах и вкус опьяняющей крови. И этот запах крови, эту жуть постоянной возможности, это мрачное средневековье, как нельзя тоньше уловили и режиссер, и художник, они почувствовали их могильное дуновение, но выявить внешне, в чисто зрительных концепциях им не совсем удалось. В своей условности они перешли границу понятного. Смешно настаивать на повторении постановки, имевшей место в Париже двенадцать лет тому назад с участием Сары Бернар в роли Джанетто, где роскошь стиля Ренессанс не давала ничего, кроме богатой обстановки. Конечно, нам не это нужно, но разве в Италии – стране яркого солнца, красочных пятен, волшебных гамм бесконечных цветовых переливов, возможны сочетания только черного и белого с серыми полутонами, разве нельзя роковую черту средневековья провести в более естественных красках, которые не утомляли бы глаз односторонностью и подчеркнутостью.

Эта притянутость, эта тенденциозность проглядывала особенно остро, когда чувствовалось, что действующие лица, несмотря на выдержанность в тонах вплоть до ничем необъяснимых уродливых масок (правда, маски в то время были в большом ходу, особенно, в Венеции, но не такие и не в домашней обстановке), крайне неудобных костюмов, жили своей, всем понятной, с обыкновенными чувствами и интересами, жизнью.

Ни К. Хохлов, ни В. Лебедев в своих стремлениях не учли того, что пьеса Сем-Бенелли не имеет даже и намеков на символы и образы, что она слишком *terre a terre*, и вот, эта то ошибочность подхода и явилась главным и единственным препятствием к полному слиянию, к единой мысли.

Структура пьесы такова, что центр ее тяжести целиком перенесен в четвертый акт, где путем нарастания действия, усиления трагического элемента и общей эмфатичности, автор, раскрывая глубокую человеческую драму, заставляет зрителя обращаться к первым актам пьесы, отчасти к целому и уже тогда

суммировать впечатление. Несколько длинен и статуарен третий акт.

Игра артистов была в полном смысле ансамбльной. Хорош Ми-чурин в трудной роли Джанетто, в которой месть, любовь и страх свернулись в причудливый нервный комок переживаний. Яркий образ Нери дает Хохлов; жаль, что голос его слаб для этой роли. Интересен Тринка – Кровицкий. Характерен Дмоховский в роли доктора.

Комаровская – Джинерва, несколько театральна, но стильна и оставляет сильное впечатление. Остальные своей игрой дополняли краски на полотне набросанной автором картины.

**Пиотровский Адр.
Еще раз об «Ужине шуток» //
ЖИ. 1923. 13 марта.
№ 10. С. 17**

Эти несколько строчек направлены против произведенного художником Лебедевым покушения на искусство театра.

Еще памятны цветовой фантазии, изобретаемые по поводу театральных постановок Судейкиным, Сапуновым и их товарищами. Но не им ли, мастерам «Мира искусства», позднее были брошены упреки в пренебрежении основными законами материала и формы, в пристрастии к безответственной, индивидуальной выдумке?

Но вот пришло поколение художников, ставящих исследование элементов мастерства первейшею своей задачей, точнейшим образом разграничивающих права и области станковой картины, графики и плаката, с величайшей бдительностью оберегающих свое искусство от вторжения в него чужеродного, «литературы», «стиля».

В. Лебедев, несомненно, один из самых крупных и определившихся художников этого рода. И вот он выступает, как работник театра, делает декорации к «Ужину Шуток», и еще небывалым образом, с самой неприкрытой прямою, издевается над принципами искусства, сотрудничать в котором он приглашен.

Действительно, ни одно из самых изощренных созданий «безответственных» художников «Мира Искусства» в такой степени

не игнорировало задания, даваемые спектаклем в целом, как эти черно-белые плоскости точного мастера Лебедева.

Спору нет, «Ужин Шуток» из рук вон плохая пьеса и, вероятно, ее вовсе не следовало бы ставить, но ведь ясно, что, если есть живописное разрешение, полярно противоположное банально-цветистой, назойливо-итальянской мелодраме Сэм-Бенелли, то именно *blanc et noir*. Или это должно было быть издевкой, парадоксом? Но кто сказал, что театр – место для подобных психологических каламбуров?

Шире о психологии! У спектакля есть свои, глубоко отличные от живописи, способы восприятия. Довольно того, что театральная декорация остается перед глазами зрителей несколько часов и, утомившись, ее нельзя перелистнуть, как рисунок в книге, и от нее нельзя перейти к соседней, как на вернисаже.

И в этом отношении работа Лебедева в «Ужине Шуток» – величайшее пренебрежение основами театральной психологии. Не час, и не два, а на протяжении четырех актов растянутой пьесы зритель остается перед белесо-черной стеной, переходя от любопытства, вызванного непривычностью декорации, к утомлению, унынию, апатии.

Во имя справедливости упомяну о паре костюмов, покроем своим облегчающих и подчеркивающих движения актеров, но исключение это только указывает на то, к чему должен был стремиться Лебедев и чего он не пожелал сделать.

А выполнил он, и притом с большим мастерством, опыт графики, увеличенный в сотню раз по сравнению с бумажной страницей. Не стоит упрекать рисовальщиков и говорить им: «охраняя свое искусство, уважайте же и искусство соседнее!» – Им можно завидовать и у них следует учиться.

Мастера театра должны понять, каких дружеских услуг могут ожидать они даже от таких культурных и строгих художников, как Лебедев.

И так будет продолжаться до тех пор, пока объективным и точным правилам изобразительного искусства работники театра не смогут противопоставить незыблемую азбуку своего ремесла. Только тогда произойдет подчинение художника театру, или еще лучше – освобождение театра от художника.

Комментарии

1. Лебедев Владимир Васильевич (14 (26). 05. 1891, Санкт-Петербург – 21.11.1967, Ленинград) – живописец, график, мастер плаката, книжной и журнальной иллюстрации, основатель ленинградской школы книжной графики. Народный художник РСФС. (1966). Член-корреспондент Академии художеств СССР. (1967).

2. [по Камерному театру] – имеется в виду Московский Камерный театр, созданный А. Я. Таировым в 1914 году.

Спектакль БДТ «Грелка»

В основу спектакля положена комедия в 4 действиях «Грелка» А. Мельяка и Л. Галеви; перевод, постановка и декорационное оформление А. Н. Бенуа. Премьера состоялась 26 февраля 1923 г.

Н. Ф. Монахов вспоминал, что включение комедии-водевиля Мельяка и Галеви «Грелка» в репертуар БДТ вызвало много нареканий в Политпросвете и рассматривалась как уступка вкусам нэпманов. Актер и исполнитель одной из центральных ролей не был согласен с такой оценкой, Монахов утверждал, что произведение Мельяка и Галеви было поставлено на сцене БДТ «<...> с исключительной целью научить актеров играть комедию, так как “Грелка” – это материал, в котором актер все время должен ходить на острие ножа. Направо от этого “острия” находится ненужное в комедии резонерство, налево – грубейший фарс. Нам важно было провести такую линию, чтобы не было ни того, ни другого»⁸¹. И, по словам Монахова, режиссеру и художнику-постановщику спектакля А. Н. Бенуа это удалось.

Премьера «Грелки», по воспоминаниям Г. М. Мичурина, «<...> была триумфальная»⁸².

В апреле 1923 года БДТ давал гастрольные спектакли в Москве четырьмя спектаклями в постановке А. Н. Бенуа: «Царевич Алексей», «Грелка», Мольеровский спектакль и «Слуга двух господ». Все сценические работы БДТ имели большой зрительский успех, и особенно – комедия Мельяка и Галеви⁸³. Подтверждает эту информацию и воспоминания Мичурина, игравшего в «Грелке» роль Мюзардьера⁸⁴.

Роли и исполнители

Патюрель – Н. Ф. Монахов; Мюзардьер – Г. М. Мичурин; Камюзю – Д. М. Голубинский; Модест – В. Я. Софронов; Режиссер – Л. А. Кровицкий;

⁸¹ Монахов. С. 196.

⁸² Мичурин. С. 153.

⁸³ См.: Монахов. С. 197-198.

⁸⁴ См.: Мичурин. С. 157-158.

Баронесса – М. А. Скрябина; Г-жа Альбертина Патюрель – Е. В. Карпова; Мадам Пишар – К. А. Каратыгина; Мариетт – Н. Ф. Лежен; Урсула – М. А. Скрябина, А. Ф. Яковлева; и др.

Литература

1. А. Н. Бенуа Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. С. 480-481. [Эскизы костюмов А. Бенуа (1932 г.).]
2. Мичурин. С. 151-158. 1 фото.
3. Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 95-97.
4. Монахов. С. 196-198.

Источники

1. Лешин А. «Грелка» в БДТ // КГвв. 1923. 27 янв. №20. С. 3.
2. А. К. «Грелка» (Премьера БДТ) // ПГ. 1923. 30 янв. С. 5.
3. Николаев-Шевырев А. «Грелка» (Гос. Больш. Драм. театра) // ЕПГАТ. 1923. 4 февр. № 6. С. 10.
4. Г. А. Несколько слов о Большом Драматическом театре // ЖИ. 1923. 13 февр. № 6. С. 13.
5. А. Я. Костюмы в «Грелке» // ЖИ. 1923. 27 февр. № 8. С. 9.
6. Б. М. «Грелка» // КГ. 1926. 7 окт. № 23. С. 6.
7. Дрейден Сим. (Дрейден С. Д.). «Грелка». (Возобновление в Больш. Драматическом) // ЛП. 1926. 9 окт. № 233. С. 6.
8. Музей БДТ: Мельяк А, Галеви Л. Грелка. Комедия в четырех действиях / Перевод Александра Бенуа. Машинопись. 187 л.
9. Музей БДТ: Папка № 29: 16 фото №№ 58-73.
10. Музей БДТ: Эскизы костюмов – 6 листов №№Э 197, 199-201, 203-212 (16 сканов негативов).
11. СПбГМТиМИ: Афиша.
12. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая. А. Ф. Яковлева – Урсула. Номер в Госкаталоге 37158987; Фотография черно-белая. А. Ф. Яковлева – Урсула. Номер в Госкаталоге 37158990; Фотография черно-белая. Группа участников спектакля. Номер в Госкаталоге 36803003; Репродукция. А. Н. Бенуа. Эскиз костюма Патюреля. Номер в Госкаталоге 36803022; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Патюрель. Номер в Госкаталоге 36803037 // ULR: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).
13. Радлов С. Д. «Грелка» // Радлов 2019. С. 68-74.: Фото. Главный режиссер театра Андрей Лаврентьев и первый гример театра Сергей Маковецкий. 1920-е годы. С. 68.; Эскизы костюмов. С. 70, 71.; Фото. Вариант грима для персонажа пьесы. С. 72.; Фото. Клеопатра Каратыгина (1848-1934), старейшая актриса театра. Фотография Моисея Наппельбаума. 1920-е годы. С. 73.

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

Мичурин. С. 151-155. 1 фото

<...> С места в карьер Бенуа приступил к репетиции веселой французской комедии Мельяка и Галеви «Грелка». Его подготовленность к репетициям была такова, что работа за столом стремительно сменилась мизансценированием, и вот, когда до премьеры оставалось две недели, Александр Николаевич неожиданно вызвал меня, свободного в «Грелке», и покаялся в своей ошибке при распределении ролей: он полагал, что роль барона де ля Мюзардьера может играть только Хохлов – истый барин с великолепными манерами денди. Все это получилось, но... испарился юмор, и комедия в его сценах замирала, а роль нужно было играть иронически, возможно, даже доводя в острые моменты сцен до гротескного накала. Бенуа вспомнил моего дон Гуритана в «Рюи Блазе», когда зрительный зал гремел хохотом в «трагической» сцене. Словом, мне надлежало за две недели приготовить роль Мюзардьера.

Я уже достаточно писал о методе работы нашего любимого метра, но он так был богат знанием, талантом, вкусом, фантазией, что ежедневные репетиции с ним были праздником для нас, и, пожалуй, самым ценным в его работе был индивидуальный подход к каждому исполнителю, соответственно с особенностями его дарования и его характера. <...> Мне пришлось догонять товарищей, действовать в мизансценах уже без суфлера, что поставило меня в особые условия. <...> Я зубрил роль каждую свободную минуту, с тросточкой не расставался даже в помещении, подбрасывал ее в воздух и, на лету схватывая, начинал вертеть ее до тех пор, пока она не стала органическим продолжением руки. Но когда я вышел «на прямую», и, не нарушая ансамбля, стал иной раз излишне пробовать моего Мюзардьера, мэтр не останавливал меня, давая возможность «выиграться», для того чтобы потом снять ненужное и подбросить необходимое.

<...> Перед мысленным взором у меня стоял живой прототип, давший большой ассортимент возможностей для лацци. Будучи еще семнадцатилетним реалистом и мечтая стать художником, бывал я в гостях

у некоего фон Г., очень пожилого, но молодящегося джентльмена с изысканнейшими манерами, так виртуозно оперировавшего за столом вилкой, ножом, ложкой, всяческими тарелочками, что я не мог оторвать глаз, словно это был цирковой жонглер. А когда он нам показывал своих «настоящих итальянцев», заполнявших все стены большой комнаты до потолка, то, увлекаясь, он до того грациозно производил объясняющие жесты, что руки его делались как бы бескостными и становились похожими на змей. <...> Эти воспоминания пригодились для моего барона.

<...> Премьера «Грелки» была триумфальна. Я получил замечание от Монахова, что в увлечении чуть тороплюсь и не даю зрителю возможности высмеяться. Справедливое замечание! И не так просто оказалось его выполнить – надо было очень точно почуять ухом высшую точку смеха, чтобы, не давая ему замереть, получить от актера следующий заряд смешного.

Высшую школу мастерства комедийной игры показал Монахов. Его монолог, когда он врывается в фойе «Театра любовных безумств» и рассказывает о злоключениях, испытанных им из-за фальшивого адреса, данного Мюзардьером, был безупречен по технике. Он произносил этот монолог предельно безынтонационно, стремительно, легко и вместе с тем так страстно насыщено, что за дальнейшую жизнь барона ручаться было трудно.

<...> Сразу после его монолога следовала наша с ним сцена, где Патюрель наконец-то настигает Мюзардьера, давшего ему заведомо ложный адрес – из-за страха перед своей женой, которая могла бы узнать о шалостях молодящегося барона. В этой сцене было очень мало реплик, но Монахов насыщал их такими богатством интонаций, мимических импровизаций, что все, просмотревшие спектакль, не хотели верить, что в сцене всего три-четыре реплики <...> Монахов виртуозно использовал мои интонации растерянности, и чем нелепее и неожиданнее они были, тем ярче и ироничнее было пародирование их Николаем Федоровичем.

**Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику //
Большой драматический театр. Л., 1935. С. 95-97**

Настоящая «высокая» классика, как не рентабельная с коммерческой точки зрения, в те времена должна была временно выпасть из репертуарных планов театра. Театру, созданному для пропаганды

классического наследия, пришлось маневрировать, ставя пьесы одновременно и рентабельные, и не слишком далеко отстоящие от его основного репертуара. Результатом этого было появление в репертуаре БДТ таких пьес, как «Мюзотта» Мопассана (премьеры 9 декабря 1922 г.) и «Грелка» Мельяка и Галеви (премьеры 26 февраля 1923 г.). <...> И «Мюзотта» и «Грелка» знакомили советского зрителя с образцами буржуазной комедии XIX века, они вводили в практику нашего театра такой пласт культурного наследия, с которым необходимо было – раньше или позже – ознакомить советского зрителя.

К сожалению, однако, работа над этими образцами развлекательного буржуазного театра в обстановке 1922–1923 гг. все же носила характер своеобразного «отсиживания» БДТ от властно заявлявшей свои права и требовавшей своего отражения в театре революционной современности. Отсюда – и недоброжелательное отношение к указанным спектаклям передовых представителей советской театральной общности, воспринимавших их как «падение» БДТ до настроений мещанской улицы.

Зловещим симптомом в этом отношении являлась также недостаточная тщательность и художественная продуманность постановки «Мюзотты» <...> чего нельзя, однако, сказать о «Грелке», поставленной и оформленной А. Н. Бенуа и являющейся, несомненно, одним из самых художественно-законченных спектаклей БДТ этого периода.

Авторами «Грелки» являются Мельяк и Галеви, постоянные либреттисты Оффенбаха, создавшие вместе с ним жанр классической французской оперетты. Драматурги эпохи Второй империи, они не лишены своеобразного сатирического задора и в той же «Грелке» дают неплохой образец самокритического обличения пошлости, фальши и распущенности буржуазного общества, сочетая это обличение с блестящим мастерством построения буффонной бытовой комедии. Московская критика в поругах гастролей БДТ в Москве весной 1923 г. оценила и отмеченные нами положительные стороны самой пьесы и достоинства постановки А. Бенуа, «просто, без крика и трюкарства», «умно, со вкусом и юмором, очень тактично и крепко сделанной»⁸⁵. Совершенно правильно отмечали в Москве редкое «искусство ансамбля», отличавшее это спектакль, в котором превосходная игра Монахова (Патюрель) не заслоняла и не заставляла забыть его прекрасных партнеров – Софронова (Модест), Голубинского (судья), Мичурина (Ла-Мюзардьер), Лежен (Мариетт), Каратыгину (мадам Пишар). На ряду с этими положительными сторонами постановка «Грелки» страдала, однако, обычными для всех

⁸⁵ Херсонский Х. О хорошем тоне // Известия ВЦИК. 1923. 6 мая.

постановок Ал. Бенуа недочетами и прежде всего – некритическим, созерцательным, пассивно-эстетским подходом режиссера, выхолостившего из «Грелки» наличествующее в ней (правда, довольно неглубокое) сатирическое содержание.

Николаев-Шевырев А. «Грелка» (Гос. Больш. Драм. театра) // ЕПГАТ. 1923. 4 февр. № 6. С. 10.

Праздничные лица, праздничное настроение, праздничный спектакль – вот общее впечатление от первого представления комедии Мельяка и Галеви «Грелка». Всегда бывает так, что шар, пущенный умелой рукой, прямо и верно достигает цели, так и эта пьеса, двинутая моментом с самого поднятия занавеса и до конца прошла с неослабеваемым подъемом, со всеусиливающимся нарастанием и притягательной игрой главных персонажей и первого Н. Ф. Монахова, который в роли Патюреля блеснул такими тонкотканными узорами своей мимики, такими выразительными, эмоциональными паузами, что захватил своей игрой не только весь зал, но даже и артистов. Жизнь, смех, карикатура и сатира – все слилось в необычайном спектакле – такова сила художественной игры, редкого ансамбля, вплоть до сотрудников, показавших несколько полных жизни, движения и правды массовых сцен, и подъема, к которым, как привходящее условие, присоединяется полный зал, ждущего с нетерпением спектакля, зрителя. А ведь, пьеса сама по себе ничего не представляет. Еще давным-давно она была переделана В. Крыловым под названием «Откуда сыр-бор загорелся», но переделка не перевод, и заслуга А. Бенуа в том, что он дал нам прекрасный и сильный перевод пьесы. Старая французская комедия с характерными монологами в публику, большими паузами, правда, легкая и подвижная, она при иной игре и ином настроении актеров могла бы оказать плохую услугу театру, но к счастью, этого не случилось и мы будем надеяться – не случится... Пусть чистый смех, искренняя радость и веселость согревают зрителя и доставляют ему наслаждение – актер будет удовлетворен сознанием того, что его творчество понято и оценено. В филигранной игре Н. Монахова отражалась своими индивидуальными черточками, тысячами разноцветных переливов и игра остальных. В роли барона Ла Мюзардьер хорош был Мичурин; жаль только, что артист немного утрировал и повторением одних и тех же слов напоминал Горин-Горяинова. В хороших

тонах провел роль слуги – Софронов. Прекрасна Каратыгина – привратница театра, своей талантливой рисовкой роли вызвавшая заслуженные аплодисменты. Комичен, но глубоко правдив Кровицкий – режиссер театра любовных безумств. На месте Карпова – г-жа Патюрель и Скрыбина – баронесса. Остальные создавали полную гармонию спектакля. Хороша постановка А. Бенуа «старо-традиционная», но живая, интересная и понятная, а это главное. Прекрасно написана декорация передней театра.

Г. А. Несколько слов о Большом Драматическом театре //
ЖИ. 1923. 13 февр. № 6. С. 13

В этом году Большой Драматический театр, по-видимому, решил, внести кое-какие изменения в свой репертуар. Театр до сих пор пользовался большим авторитетом и к нему работники искусства подходили всегда с определенным взглядом как к театру, вокруг которого концентрировались молодые, свежие актеры.

Теперь совсем не так, после постановки «Венецианского купца», «Юлия Цезаря» и подобных пьес театр постепенно сдает свои художественные позиции, отступая от своей первоначальной программы, становится на скользкий путь, который может кончиться весьма трагично и печально.

Факт налицо, за последнее время некоторые постановки театра совершенно не соответствуют истинно художественному репертуару и несмотря на прекрасное исполнение, совсем не идут «к лицу» театра. Что такое «Грелка»? Допустимо ли, чтобы французский бессодержательный водевиль был для чего-то поставлен на сцене Большого Драматического театра? Конечно, нет. Этот театр – удивительный театр. Из всякого хлама его артисты создают художественные вещи. Если бы «Грелку» поставить где-нибудь на другой сцене, конечно, она не пользовалась бы абсолютно никаким успехом, а на сцене Большого Драматического театра при исполнении Монахова и других актеров можно подумать, что это великое произведение искусства. Вообще весь ансамбль Большого Драматического театра стоит головой выше всех других театров.

Несмотря на то, что спектакль «Грелка» прекрасный спектакль, а играет Монахов как божественный артист, тем не менее мы не согласны с фактом и не можем разделять точку зрения художественного совета Большого Драматического театра. Мы думаем, что выбор подобных

пьес больше не повторится на сцене Большого Драматического театра, и надеемся, что следующие постановки будет лучше и тщательнее выбраны. Мало дать художественную постановку, прекрасное исполнение, хорошие декорации; нужно, чтобы репертуар соответствовал физиономии театра.

Идите в Малый театр, посмотрите, как играет Монахов и какой дивный спектакль получается из «Грелки».

А. Я. Костюмы в «Грелке» // ЖИ. 1923. 27 февр. № 8. С. 9

Следует отметить прекрасные костюмы в «Грелке», их стильность, характерность, скомпонованность в смысле сочетания колеров.

Здесь в одинаковой степени аплодисменты заслужили и автор постановки А. Н. Бонуа, и скромный исполнитель, костюмер мастер Кравченко, сумевшая весь замысел художника претворить в реальное на актере, считаясь с его «актерской» индивидуальностью. Костюмы живут на артистах, а не висят мешками, что стало обычным явлением. В «Грелке» оживают листы Гревена, его зоркий карандаш закулисного завсегдатая – рисовальщика парижских театриков 70-х г. в жанре «Любовных безумств» – расцветка Робида и Бака, классиков франц. карикатуры 70-х г.

Исключительно удачными в смысле продуманности я назвал бы костюмы М-м Пишар, привратницы театра, в сцене суда, костюмы Мариэты и вообще костюмы женщин.

Бонуа лишний раз доказал, какое значение имеет в общем ансамбле костюм на сцене, даже при плохих декорациях.

Б. М. «Грелка» // КГ. 1926. 7 окт. № 23. С. 6

Всего наряду с великими драматургами, создававшими мировые ценности, существовали ловкие драмоделы-закройщики. Быстро строить вздорный пустячок, позабавив отдыхающего обывателя, дело легкое и... прибыльное. Охотников до этого не мало. Есть и сейчас драматурги, работающие постоянно вдвоем – для скорости, знакомы такие ловкие дельцы также и театрам былых годов.

Франция третьей империи и республики Тьера знала на сцене двоих любимцев отдыхающего после неприятностей войны и призрака Парижской коммуны буржуа, это – Мельяк и Галеви.

Тексты опереток Оффенбаха, различные комедии: «Фру-фру», «Мадам и месье кардинал» и много других увековечили их память в восьмитомном собрании «Театр Мельяка и Галеви».

Запоздавшим отзвуком их развлекательной деятельности затерялась в репертуаре Большого драматического театра комедия «Грелка».

Долгое время не появлялась эта комедия на сцене Больш. драматического театра. Сегодня она возобновляется, очевидно, из соображений кассового свойства. Ибо возобновление спектаклей классического репертуара имеет неоспоримое культурное значение, воскрешение же французской обывательской комедии только и может быть оправдано коммерческими расчетами.

В постановке «Грелки» еще раз нам покажет свою превосходную комедийную технику артист Н. Монахов, декорациями и костюмами порадует А. Бенуа. Но ничто это не сможет прикрыть творческое убожество французских литературных спекулянтов.

С нас достаточно и своих, отечественных драм-закройщиков. От них также пора избавиться!

Дрейден Сим. (Дрейден С. Д.) [1]. «Грелка».
(Возобновление в Больш. Драматическом) //
ЛП. 1926. 9 окт. № 233. С. 6

Немного справедливости! Конечно, «Грелка» не является событием общественно-политического характера. Меньше всего в ней можно найти элементов едкой социальной сатиры. И все-таки она имеет все права на место в нашем репертуаре.

Пора, наконец, перестать рисовать рабочего зрителя в виде какой-то департаментской куклы, чурающейся какого бы то ни было отдыха и развлечения. Нет!

Наряду с вещами огромного социального захвата, большого гнева и презрения, рабочий зритель требует и откровенной **театральщины, спектакля-отдыха**, дающего возможность посмеяться после трудового дня легким, беззаботным смехом.

А этот нужный **взбадривающий** отдых «Грелка» дает, и дает в достаточном количестве. Во всяком случае не меньше, чем спектакли «Музкомедии», с гораздо меньшим жаром обличаемые новоявленными пуританами.

Театральные достоинства пьесы – хорошо развернутый сюжет, искусно написанные диалоги – наряду с полнейшей **идеологической**

безвредностью, делают ее приемлемой в условиях нашего беспесного, верней **бескомедийного** времени. Не плевать нам нужно на «драмоделов» Мельяка и Галеви, а учиться и учиться мастерству, с которым они могли придавать любому пустяку и вздору **увлекательность**.

К тому же высоко культурная, со вкусом проведенная работа художника и режиссера (вот, где уместен «зрелищный» подход **А. Бенуа!**), а также яркая и полноправная в чудесном комедийном тоне игра **Монахова, Мичурина, Софронова, Каратыгиной, Лежен**, придают спектаклю известный **художественный вес**. И несмотря на неудачную замену исполнителей других ролей, возобновленная «Грелка» смотрится с таким же интересом, как в дни премьеры – три года назад.

Комментарии

1. Дрейден Симон Давидович (19.12.1905, Санкт-Петербург – 4.12.1991, Москва) – театровед, театральный и литературный критик. Окончил Тенишевское училище. В 1920–1922 годы учился на факультете общественных наук Петроградского университета, одновременно работал секретарем К. Чуковского. В 1920-е годы сотрудничал с разными периодическими изданиями Петрограда-Ленинграда. Работал заведующим литературной части Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина, Московского Камерного театра. Преподавал в Ленинградском театральном институте и в ГИТИСе. Автор монографий о И. Н. Певцове, Н. К. Черкасове, Б. Чиркове и др. Член Союза писателей СССР. (1938).

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «БЛИЗНЕЦЫ»

Комедия в 3 действиях Тита Макция Плавта «Близнецы» в переводе С. Э. Радлова была поставлена К. П. Хохловым. Декорации по эскизам художника В. М. Ходасевич работы художника Н. Б. Шарбе. Костюмы и бутафория по эскизам художника В. М. Ходасевич работы мастерских БДТ. Композитор М. А. Кузмин. Парики и грим С. М. Маковецкого. Премьера – 29 сентября 1923 г.

Вот очень характерное документальное свидетельство: «Шестой сезон БДТ открылся премьерой комедии Плавта “Близнецы”. Режиссер Хохлов пытался дать античную комедию в виде осовремененного спектакля. Декорации художницы Ходасевич, с одной стороны, совершенно условны, с другой – напоминают средневековую мистериальную сцену в уменьшенном масштабе, с отдельными домиками, заменяющими различные декорации, одновременно сосуществующие на сцене. Костюмы сделаны не без влияния древней вазовой живописи»⁸⁶.

М. Н. Любомудров считал необходимым отметить, что в спектакле «Близнецы» постановщиком К. П. Хохловым была проявлена тенденция к фарсовой и балаганной трактовке древнеримской комедии⁸⁷.

Н. Ф. Монахов утверждал: «Спектакль получился на редкость неудачный. Хохлов увлекся здесь какими-то эстетски-формалистскими экспериментами. В результате из превосходной, яркой, брызжущей весельем древнеримской комедии получился прилаженный, надушенный, конфетный спектакль. Я играл его одиннадцать раз в холодном поту и вспоминаю его всегда как тяжелый, неприятный сон. За всю историю Большого драматического театра не было спектакля, в котором я чувствовал бы себя глупее, чем в этом»⁸⁸.

⁸⁶ Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Близнецы» Плавта // РС. 1921–1926. С. 338.

⁸⁷ См.: Любомудров 1974. С. 142.

⁸⁸ Монахов. С. 201.

Г. М. Мичурин: «Спектакль этот («Близнецы». – А. Р.), несмотря на интересное пластическое решение и талантливую игру таких мастеров, как Монахов, Софронов и другие, прозвучал академически прохладно»⁸⁹.

Роли и исполнители

Менехм 1-й и 2-й – Н. Ф. Монахов; Матрона – О. П. Беюл; Старик – Л. А. Кровицкий; Эротия – А. Ф. Яковлева; Мессенион – В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Близнецы» Плавта // РС. 1921–1926. С. 338.
2. Любомудров 1974. С. 142.

Источники

1. Е. К. «Близнецы» // КГвв. 1923. 1 окт. №234. С. 2.
2. Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Открытие сезона Большого драматического театра. «Близнецы» – Плавта // ЛП. 1923. 2 окт. № 222. С. 5.
3. Г. К. (Крыжицкий Г. К.). «Близнецы» // Т. 1923. 9 окт. № 2. Стр. 16.
4. Носков Ник. (Носков Н. Д.). «Близнецы» Т. М. Плавта (Б. Драматический театр) // ЖИ. 1923. 9 окт. № 40. С. 4-5.
5. Монахов. С. 201.
6. Мичурин. С. 160.
7. Музей БДТ: Папка № 10А: 3 фото №№ 8169-8171.
8. СПбГМТиМИ: Афиша.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Близнецы» Плавта // РС. 1921–1926. С. 338

<...> Шестой сезон БДТ открылся премьерой комедии Плавта «Близнецы». Режиссер Хохлов пытался дать античную комедию в виде

⁸⁹ Мичурин. С. 160.

осовремененного спектакля. Декорации художницы Ходасевич, с одной стороны, совершенно условны, с другой – напоминают средневековую мистериальную сцену в уменьшенном масштабе, с отдельными домиками, заменяющими различные декорации, одновременно сосуществующие на сцене. Костюмы сделаны не без влияния древней вазовой живописи.

В двойственности режиссерского и декоративного подхода проявляется эволюция театра, уже благодаря постановке «Газа» в сезоне 1922 / 23 г. подошедшего к современному спектаклю, и теперь, не имея нового драматургического материала, пытающегося осовременить старые произведения.

В этой нецелостности подхода к спектаклю – главная причина частичной неудачи его. Актеры не заражали буйным «античным» весельем, и даже Монахов, большой мастер смеха, здесь чувствовал себя связанным условностью спектакля. <...>

**Авлон Гр. (Шперлинг Г. А.). Открытие сезона
Большого драматического театра. «Близнецы» – Плавта //
ЛП. 1923. 2 окт. № 222. С. 5**

Междоусобица, господствовавшая последние годы в профессиональном театре, обозначившаяся разделением на правый и левый фронт (леф), как будто начинает утихать, представители одной группировки каются в грехах и готовятся забыть свое революционное прошлое, ограничиваясь ролью мирных реформаторов, представители другой склонны признать и даже принять некоторые достижения, определившиеся в лагере левых.

Наступает пора гражданского мира и предстоящей зимний сезон будет, кажется, отмечен, как повторный пункт в истории борьбы.

С этой точки зрения поставленная для открытия Большого Драматического театра комедии Плавта «Близнецы» – очень показательный спектакль: он стремится перекинуть мостик над пропастью, разделяющей два враждебных стана, и создать некий театральный «центр», где «леф» уляжется рядом с академическим ягненком.

В результате – постановка, в которой ничего не забыто из сокровищниц старых традиций, но учтено и то новое, что выкристаллизовывалось за последние годы, как незыблемое и потому неспособное разжечь страстные споры: тут отведено достаточно места художнику, живописным задачам которого подчинены не только декорации

и костюмы, но и почти сплошь удачные актерские гримы. Тут есть робкий, завуалированный намек на конструктивизм, в виде представленной к домику гетеры двухсторонней ступеньки, житейски не оправданной, но имеющий исключительно планировочное значение, но в то же время предоставлен довольно широкий (иногда даже чересчур широкий) простор актеру, часто выпадающему из намеченного стиля в стиль и тон бытового театра. Неизбежный эклектизм, который получился благодаря примиренческим тенденциям режиссера, был, впрочем, удачно затушеван сравнительной слаженностью спектакля.

Некоторые склонны были сближать постановку «Близнецов» с московской «Турандот» [1] и помимо принципиальной неправильности такого сближения – режиссуре Большого Драматического театра не доставало блестящей выдумки Вахтангова, которая тут была бы как нельзя более у места и помогала бы местами подымать роняемый темп (как напр., в сцене первого выхода старика).

Как бы там ни было, театр, хотя и робко, стремился подытожить кое-что из добытого за последний период театральных исканий и старался доказать, что пропасть между отдельными группировками в профессиональном лагере не так уж велика.

Очень возможно, что стремление театра установить мир на театральной земле не так уже безнадежно и что линию театрального раскола надо искать в другом месте.

Г. К. (Крыжицкий Г. К.). «Близнецы» //
Театр. 1923. 9 окт. № 2. С. 16

Большой Драматический Театр самый «левый» и уж во всяком случае самый смелый из наших Гостеатров. Он не боится новшеств и нередко отваживается на самые рискованные эксперименты, – вспомним хотя бы прошлогодний «Газ», затем «Ужин шуток»... В этом году театр решил омолодить Плавта.

Тяга к здоровому и сочному смеху вполне понятна в наше время, ищущее бодрой сатиры и жизненного юмора. Не мудрено поэтому, что все больше и больше обращаются к комедиям Аристофана, «Лизистрата» и «Женщина в народном собрании», которые уже нашли свое воплощение на московских театрах, и Плавта у нас.

К сожалению, комедии Плавта совершенно лишены того общественно-сатирического характера, который делает Аристофана жизненным

и современным. Комедии Плавта – комедии быта, «семейной интриги», в лучшем случае характеров, но не общественной сатиры. Вот почему круг интересов Плавта уже, чем у Аристофана, и вот почему его комедии могут для нас представлять интерес только в качестве «памятников старины». Живая органическая связь его произведений с жизнью, с современными запросами, порвана; Плавт стал для нас *историей*. К тому же интрига его комедий слишком упрощена, а характеры слишком примитивны.

В постановке «Близнецов» Большой Драматический театр попытался не реконструировать, а освежить Плавта. Об этом подходе прежде всего красноречиво говорят декорации В. М. Ходасевич, красочные и остроумные.

Театр замыслил поставить Плавта в стиле гротескной буффонады, от которой, к сожалению, слишком часто веет Вахтанговской «Турандот». Тех же щей, да пожиже влей... Впечатление такое, что театр остановился на полпути: отказался от старого подхода и до нового не дошел. Буффонаде недостает сочности, танцы только намечены, куплеты произносятся говорком. Нужно было превратить «Близнецов» в синтетический спектакль, с пением и танцами, в большое театральное представление, или же остаться при прежнем натурализме.

Эта выбитость из колеи больше всего вредит Монахову, в исполнении которого оба Менехма кажутся несколько бледными. Остальные артисты делают все, чтобы было смешно, бьют друг друга по животу, не скупятся на пинки и затрещины, но цели не достигают: – все-таки не смешно. Нарочито, деланно. В общем ненужный и неудавшийся эксперимент.

**Носков Ник. (Носков Н. Д.). «Близнецы» Т. М. Плавта
(Б. Драматический театр) // ЖИ. 1923. 9 окт. № 40. С. 4-5**

Для обрисовки творчества Плавта «Близнецы» – пьеса вовсе не характерная. Это скорее ряд сцен, основанных на недоразумениях и ошибках, чередующихся в последовательной случайности. Четыре таких недоразумения и восемь ошибок проходят перед зрителем, пока не устраняется причина их породившая.

<...> Комедия Плавта – подлинный фарс.

Характеры действующих лиц в ней едва-едва намечены и даже противоречивы. Это не индивидуальные лица, а лишь типовые маски;

случайность играет главную роль. Все в пьесе условно и в полном смысле театрально.

Если комедия стремится отразить действительность – в ее быте и нравах – то это отражение кривого зеркала, в котором все отображения получают утрированный вид.

Широко пользуясь богатым наследием греческих комиков, творцов новой аттической комедии, ограниченной рамками частно-семейственного быта, Плавт, однако, не был только подражателем. По готовой канве он вычерчивал собственный рисунок. Он знал своего зрителя и писал не для горсти римских эстетов, но для массы, претворяя утонченную греческую комедию в настоящий римский фарс – грубый, но яркий и остроумный, оригинальный при всех заимствованиях.

Это был театр для всех, но отнюдь не театр для избранных, и зритель не чувствовал себя отделенным от актеров и драматурга, но, наоборот, обретал полный контакт с ними. В сценической игре участвовал весь театр, осознавая себя единственным целым, вовлеченный в представление стихийно, им зараженный и увлеченный. Такого контакта не было, да и не могло быть создано в наших условиях. Пьеса Плавта, чуждая современной психике и быту, могла бы увлечь, если бы центр был перенесен от режиссуры, так много поработавшей, на свободное творчество актеров.

Забавная, как зрелище, интересная, как отражение младенческой поры сценического искусства, она в реконструкции современной постановки скорее проиграла, чем выиграла, ибо ее примитивная простота осложнена техникой современной постановки и сценической игры. И та и другая не нашли слияния; наоборот, в процессе спектакля все больше и больше нарастало расхождение.

Вполне понятно, что театру, ставящему Плавта, приходится разрешить нелегкую задачу: найти основной ритм спектакля, так не похожего на все предшествующие спектакли. Этот ритм не был найден, не от того ли, что хотели непременно реконструировать пьесу.

Наряду с ярко выраженными приемами, идущими от подлинного фарса (костюмы и гримы, нарочито подчеркнутые, сгущенные), с прекрасно выдержанной в условных тонах декорацией художницы В. М. Ходасевич, в самом исполнении пьесы не чувствовалось выдержанного стиля. Были прекрасные моменты и места совершенно пустые, прямо скучные, затяжные.

Плавт не облакал своего откровенного, нарочито грубого, фарса в ризы утонченной комедии. Движения, жесты, слова

и сопровождающая музыка монологов, преходящих в кантику, унасыщены динамикой, отрывочны, остры, исключают необходимость длительных пауз, размеренно-медлительных движений, затяжного темпа. Ажур комедийного рисунка здесь не нужен, противоречит фарсовым тонам пьесы. А между тем, не то стеснение, не то робость, боязнь развернуться чувствовались и в исполнении главной роли Менехма Н. Ф. Монаховым и его партнерами, за исключением, пожалуй, арт. Софронов, – ярко-колоритного раба Мессениона, – оригинально трактующего свою роль; артист Кровицкий несомненно много проработал над своей ролью старика, в его игре были интересные места, но внесение длительных пауз ослабляло внимание. Карикатура хороша, когда она мгновенна: дает разом впечатление, но не ослабляет его однообразным повторением прежних ситуаций. То же необходимо сказать и в отношении ко всем остальным исполнителям.

Плавтовский фарс насыщен смехом: он брызжет в словах, положениях, он в внешнем виде его масок. Его не концентрирует постановка, но скорее распыляет. Замена монологов, переходящих в мелодии у Плавта современной мелодекламацией, придает исполнению утонченный современный характер. Излюбленные, например, в тогдашнем репертуаре специфические сцены «потасовки» слишком элегантны, слишком «поставлены»: рабы, которым приказано схватить Менехма, словно боятся резких, угловатых движений.

Эта утонченность приемов нивелирует слова текста и особенно подчеркивается наряду с другими сценами, ведущимися в фарсовых тонах.

Повторю снова, что для плавтовской пьесы прежде и больше всего необходим контакт зрителя с актером; только в процессе игры, подержанной зрителем, развивается плавтовский спектакль и развертываются актеры, находя поле для широкой импровизации.

Я вовсе не желаю умалять большой, сложной и во многих частях удачной работы режиссера К. П. Хохлова. Некоторые отдельные сцены задуманы и поставлены крайне удачно. Оригинально разрешен трудный вопрос в последней сцене, когда появляется Менехм 2-й, мимирующий, позирующий, но не говорящий ни слова. В общем хороводе, насыщенном динамикой, зрителю преподносится один из «трюков», удачно задуманных и разрешенных. Художник Ходасевич красиво сочетал краски и тона костюмов на фоне декорации.

Но в «Близнецах» все-таки первым персонажем останется актер-действователь. От него и через него весь успех спектакля. Он – центр.

И ошибка Б. Драматического театра в том, что в нем главное внимание перенесено на постановку, что постановкой связали актера.

Комментарии

1. [...сближать постановку «Близнецов» с московской «Турандот»] – Речь идет о спектакле «Принцесса Турандот», поставленном Е. Б. Вахтанговым в Третьей студии МХАТ 27 февраля 1922 года. Этой постановкой Вахтангов заложил основы системы игрового театра.

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «СЕВЕРНЫЕ БОГАТЫРИ»

Драма в 4 действиях Г. Ибсена в переводе Н. Миревич [литературный псевдоним Зинаиды Сергеевны Ивановой] была сценически осуществлена А. Н. Лаврентьевым, народные сцены поставлены режиссером С. Д. Масловской. Декорации Н. А. Бенуа. Костюмы и бутафория по эскизам Н. А. Бенуа работы мастерских БДТ. Парики и гримы С. М. Маковецкого.

Обратимся к документу: «БДТ в постановке “Северных богатырей” особенно оттенил то человеческое, что делает героев скандинавской саги доступными пониманию нашего современника. Внутренний *психологический рисунок* драмы, ее, так сказать, “подводное течение”, был очень четко обозначен работой постановщика А. Лаврентьева, превосходно умеющего проводить на сцене лучшие *реалистические художественные традиции* Художественного театра. Суровый, полусказочный север (действие происходит в Гельголанде, на севере Норвегии, во время Эрика Кровавой секиры), его мощная первобытная природа получила интересное отражение в декорациях Н. Бенуа. Угрюмые, дикие скалы, столетние деревья, неприветливое северное бурное небо окружили действующих лиц драмы, таких же суровых и прямолинейных, как природа, взрастившая их. В спектакле звенела и сверкала острая сталь мечей, звучала героическая песня, лилась благородная кровь бойцов-воителей. Пафос героической драмы получил значительную, соответствующую форму. <...> В том, что героическая драма Ибсена на сцене Большого драматического театра отвлекала зрителя от далеко не великолепного репертуара других театров – заключается смысл постановки “Северных богатырей”, этой, казалось бы, столь далекой по времени действия пьесы (курсив мой. – А. Р.)»⁹⁰.

⁹⁰ Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Северные богатыри» («Воители в Гельголанде») Ибсена // РСТусский 1921–1926. С. 338.

Н. И. Комаровская вспоминала: «В спектакле “Северные богатыри” Ибсена я играла роль Иордис. Немало помучилась я на репетициях. Лаврентьев твердо стоял на позициях *психологического анализа* пьесы и каждой роли, а чувства Иордис не поддавались анализу: Иордис вся во власти первобытных инстинктов и страстей. Лаврентьев тщетно пытался вдохнуть *подлинные человеческие чувства* в сценическую жизнь персонажей пьесы – холодная риторика пышных фраз явно противодействовала намерениям режиссера. Хотя отдельные сцены, как, например, плач Эрнульфа над погибшими сыновьями или яростная схватка двух соперниц, Дагни и Иордис, прозвучали в спектакле с большой силой, все же пафос борьбы “северных богатырей” и столкновение их родовых интересов оставили зрителей безучастными» (курсив мой. – А. Р.)⁹¹.

И все же, по мнению актрисы, дело было совсем не в *психологическом подходе* режиссуры прежде всего в лице А. Н. Лаврентьева к романтической драме Г. Ибсена: «Андрею Николаевичу это (равнодушие зрителей; курсив мой. – А. Р.) принесло немало горьких минут.

– Моя ошибка, – вполне самокритично признался он на обсуждении спектакля, – заключалась в том, что я остался на позициях *психологического метода* в то время, когда мне следовало искать новых путей, диктуемых стилем и жанром ибсеновской пьесы.

А мне думается, что не режиссерская трактовка была ошибочной и что не она привела к неудаче спектакля, а вообще ошибкой прежде всего был выбор для постановки этой пьесы»⁹².

Именно несоответствие выбранной пьесы современности отметил в своих воспоминаниях Г. М. Мичурин: «<...> в традиции романтического театра получился спектакль “Северные богатыри”, но постоянные мысли наши тех дней настолько сосредоточены были на жадном стремлении жить современными, сегодняшними задачами, что сага о скандинавских богатырях не грела нашу фантазию. Трудно было уложить все те мысли и чувства, которыми все мы жили тогда, в красивую, романтическую, но отдаленную от нас веками историю»⁹³.

Роли и исполнители

Орнульф – Г. В. Музалевский; Сигурд – Г. М. Мичурин; Гуннар – Д. М. Голубинский; Иордис – Н. И. Комаровская; Дагни – Т. А. Глебова; и др.

⁹¹ Комаровская. С. 168.

⁹² Там же.

⁹³ Мичурин. С. 160.

Литература

1. Комаровская. С. 168.
2. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Северные богатыри» («Воители в Гельголанде») Ибсена // РС. 1921–1926. С. 338.

Источники

1. А. Ш. (Шварц А.). Большой Драматический театр. «Северные богатыри» // ПГ. 1923. 6 нояб. С. 4.
2. Розенталь Н. (Розенталь Н. Н.). Северные богатыри (Премьера в Большом Драматическом театре 3 / XI 1923 года) // ЖИ. 1923. 13 нояб. № 45. С. 8.
3. Старк Эд. (Старк Э. А.). Ибсен в Большом драматическом театре // ТЕ-ГАТП. 1923. 13 нояб. № 7. С. 9-10.
4. Митрофанова П. «Северные богатыри» Ибсена // Записки передвижного театра. 1923. 20 нояб. № 65. С. 5.
5. Мичурин. С. 160.
6. СПбГМТиМИ: Афиша.
7. СПбГМТиМИ: эскиз костюма Торольфа. Номер в Госкаталоге 42032653 // URL: <https://gokatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Комаровская. С. 168

<...> В спектакле «Северные богатыри» Ибсена я играла роль Иордис. Немало помучилась я на репетициях. Лаврентьев твердо стоял на позициях психологического анализа пьесы и каждой роли, а чувства Иордис не поддавались анализу: Иордис вся во власти первобытных инстинктов и страстей. Лаврентьев тщетно пытался вдохнуть подлинные человеческие чувства в сценическую жизнь персонажей пьесы – холодная риторика пышных фраз явно противодействовала намерениям режиссера. Хотя отдельные сцены, как, например, плач Эрнульфа над погибшими сыновьями или яростная схватка двух соперниц, Дагни и Иордис, прозвучали в спектакле с большой силой, все же пафос

борьбы «северных богатырей» и столкновение их родовых интересов оставили зрителей безучастными.

Андрею Николаевичу это принесло немало горьких минут.

– Моя ошибка, – вполне самокритично признался он на обсуждении спектакля, – заключалась в том, что я остался на позициях психологического метода в то время, когда мне следовало искать новых путей, диктуемых стилем и жанром ибсеновской пьесы.

А мне думается, что не режиссерская трактовка была ошибочной и что не она привела к неудаче спектакля, а вообще ошибкой прежде всего был выбор для постановки этой пьесы.

**Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного
к десятилетнему юбилею театра. «Северные богатыри»
(«Воители в Гельголанде») Ибсена // РС. 1921–1926. С. 338**

<...> БДТ в постановке «Северных богатырей» особенно оттенил то человеческое, что делает героев скандинавской саги доступными пониманию нашего современника. Внутренний психологический рисунок драмы, ее, так сказать, «подводное течение», был очень четко обозначен работой постановщика А. Лаврентьева, превосходно умеющего проводить на сцене лучшие реалистические художественные традиции Художественного театра. Суровый, полусказочный север (действие происходит в Гельголанде, на севере Норвегии, во время Эрика Кровавой секиры), его мощная первобытная природа получила интересное отражение в декорациях Н. Бенуа. Угрюмые, дикие скалы, столетние деревья, неприветливое северное бурное небо окружили действующих лиц драмы, таких же суровых и прямолинейных, как природа, взрастившая их. В спектакле звенела и сверкала острая сталь мечей, звучала героическая песня, лилась благородная кровь бойцов-воителей. Пафос героической драмы получил значительную, соответствующую форму. <...> В том, что героическая драма Ибсена на сцене Большого драматического театра отвлекала зрителя от далеко не великолепного репертуара других театров – заключается смысл постановки «Северных богатырей», этой, казалось бы, столь далекой по времени действия пьесы.

**Розенталь Н. (Розенталь Н. Н.). Северные богатыри
(Премьера в Большом Драматическом театре 3 / XI 1923 года) //
ЖИ. 1923. 13 нояб. № 45. С. 8**

Доставляя громадное удовлетворение в чтении, «Северные богатыри», как и все философско-исторические драмы, могут легко потерять

свою убедительность при сценической постановке. Если в воображении читателя ярко рисуются все эти Снорри, Сигурды, Тормоды, Гуннары, с именами железными, духи морей, – то каково актеру заставить поверить зрителя, что перед ним действительно скандинавский викинг времен Эрика – Кровавой секиры, а не вчерашний исполнитель легкомысленной комедии, вроде «Грелки» или «Двух уток»? Во избежание возможных недоумений, может быть, следует вообще отказаться от натуралистического подхода к историческим пьесам и ставить их вне связи с эпохой, стремясь лишь к выявлению содержащихся в них общечеловеческих мотивов. В противном случае трудно дать выдержанный спектакль, в котором из-под маски прошлого не выступало бы настоящее.

Большой Драматический театр, ставя «Северных богатырей», не решился отступить от традиционного пути. Декоратор, режиссер и артисты сделали все им доступное, чтобы перенести зрителя в обстановку «минувших дней и битв». Большой похвалы заслуживают декорации талантливого Н. А. Бенуа, – особенно картина ночи на берегу моря у могильного холма (4-й акт), справедливо встреченная дружными аплодисментами. Очень хороши народные сцены, поставленные С. Д. Масловской. Горячо рубились на поединке Сигурд и Орнульф. Но удалось ли театру создать стройное художественное целое и явить на сцене подлинный мир богатырской саги? Нет, несмотря на все отдельные достоинства спектакля, он заключал в себе и досадные диссонансы.

Прежде всего нужно отметить решительное несоответствие между духом постановки и языком перевода пьесы. Весь спектакль был построен в реалистических бытовых тонах, тогда как выбранный старинный перевод «Северных богатырей» Н. Мирович сделан напевно-ритмической прозой и рассчитан на известную стилизацию исполнения, по образцу певучего сказывания былин. Для данной постановки гораздо более подошел бы несколько мещанский, но вполне добросовестный и точный, а местами, – например, в поминальной песне Орнульфа, – достигающий и надлежащей поэтической силы перевод А. и П. Ганзен, сделанный, кстати, с оригинала, а не с немецкой копии, как труд Н. Мирович. При общей тенденции спектакля к простоте и естественности, было странно слышать на сцене необычайные синтаксические обороты. В случае малейшего уклонения от бытового тона, исполнитель невольно впадал в напевность, которая особенно чувствовалась у Глебовой – Дагни.

Еще труднее было театру выдержать натурализм в зрительных образах. Чем больше усилия прилагаются к тому, чтобы воссоздать местный

колотит, тем заметнее становятся неизбежные при реалистической постановке курьезы, вроде скалы, не выдерживающей тяжести человеческого тела, или дерева, трепещущего от слабого прикосновения. Но, конечно, самое трудное – найти актеров, которые сумели бы воплотиться в подлинных героев и героинь богатырской саги.

В главных ролях трагедии Ибсена выступали Комаровская – Иордис, Мичурин – Сигурд и Музалевский – Орнульф. Я не думаю, чтобы в труппе Большого Драматического театра были для этих ролей лучшие исполнители. И каждый из названных артистов сделал все, что было в его силах. Но под внешним обликом Иордис невольно чувствовалась современная нервная дама, храбрый Сигурд не мог преодолеть в себе интеллигентской рассудочности, а в манерах и словах вдохновенного Орнульфа порою мелькали черты русского самодура (1 акт).

Тем не менее, не могу обойти молчанием отдельных прекрасных моментов, свидетельствующих о вдумчивой и плодотворной работе, как исполнителей, так и режиссера спектакля, Н. А. Лаврентьева. Комаровская блеснула чрезвычайно эффектным первым выходом в виде валькирии, показала яркий темперамент во время пира Гуннара и тонко провела трудную сцену разговора с Сигурдом в III-м акте. Большим художественным достижением Музалевского является созданный им величавый образ страдающего старца. Его Орнульф, оплакивающий своих детей и поющий им последнюю песню, решительно подавлял собой все окружающие фигуры. Мичурин – Сигурд еще раз обнаружил свою артистическую культуру и творческую многосторонность, хотя и взялся за несвойственную ему роль. Не хватало темперамента, богатырского размаха, стихийной непосредственности. Но, отступая от внешнего образа героя саги, Мичурин углублял и согревал его внутренний мир понятной нам человечностью.

Старк Эд. (Старк Э.А.). Ибсен в Большом драматическом театре // Театр. Ежегод. гос. акад. театров в Петрограде. 1923. 13 нояб. № 7. С. 9-10

Безусловно это было очень рискованное предприятие – ставить «Северных богатырей» Ибсена, не имея в труппе актрисы на роль «богатырши». Да еще такой монументальной, столь проникнутой чисто эпическим пафосом, столь демонической, как Иордис, эта несколько измененная и смягченная Брунгильда германо-скандинавского мира.

А Комаровская? Все мы знаем в ней актрису умную, тактичную, с хорошей пластикой и такой же дикцией. Но где же та исключительная сила прежде всего внешняя, в смысле чисто голосовом, которая не допустила бы ее срываться в сильных местах и давать неприятную чуть-чуть истеричную крикливость? Где та способность к чисто трагическому переживанию, которая, выраженная в соответствующем жесте и тоне, сделала бы для нас понятным внутренний мир Иордис и заставила бы сочувствовать ее страданию? А страдание Иордис сложно и глубоко, в нем сплетаются и уязвленная гордость, и оскорбленное самолюбие, и горькое чувство обманутой любви. Легко представить себе в каких ярких красках все это должно быть воплощено на сцене, какими исключительными чисто трагическими данными должна обладать актриса, рискующая взяться за роль Иордис. Я бы не сказал, что внешний рисунок у Комаровской взят неверно, или недостаточно рельефен, что вся роль в целом мало продумана, или что интонации недостаточно ясно освещают мир внутренних переживаний, особенно в очень важном именно в последнем смысле 3-м акте, нет, наоборот, все очень правильно, каждый отдельный момент обдуман всесторонне, и все же в целом облика, какой носится перед глазами при чтении пьесы, не получается, захваченным себя не чувствуешь, потому что настоящей силы нет, и особенно в 4-м действии, благодаря чему разрешение трагедии совершенно уже не трогает.

Явно центр тяжести спектакля переместился куда-то в другую сторону. Тем более что второй женский тип пьесы, Дагни, которая, в противоположность Иордис, вся – воплощенная женственность, ласка, нежность, натура мягкая, лишенная и намек на бурную активность, этот тип не вполне удался Глебовой, может быть, в силу ее недостаточной сценической опытности. Что это было очень пластично и, таким образом, вполне удовлетворяло зрительное впечатление, об этом наивно было бы говорить, ибо кто же не знает насколько Тамара Глебова в совершенстве владеет пластикой, но внутренняя передача роли шла неровно; отдельные моменты были очень хороши, вроде, например, с великолепной выразительностью сказанной фразы, обращенной к Иордис в конце 3-го акта: «кто теперь славнейший» из мужей – мой супруг или твой? – фразы бесконечно важной, ибо на этом построено все дальнейшее мучение Иордис, но цельности образа не получилось.

Куда же в таком случае переместился центр тяжести спектакля? В сторону ансамбля и постановки вообще. Ибо из мужчин наиболее безукоризненным был только Музалевский, Орнульф которого в самом

деле давал иллюзию настоящего северного богатыря. Восхищаются Мичуриным в роли Сигурда. Да, это очень выдержанно и в пластике и в тоне, очень рельефно, порою даже прекрасно, и потому, как всякое техническое достижение, заслуживает уважения, но это совсем не Сигурд; в самом гриме уже как то слишком много чисто современного утонченного благородства, что-то даже чуть-чуть неврастеническое, а в общем тоне чувствуется излишняя сентиментальность и чересчур уж большая самоуглубленность; получилось нечто от Ибсена – «Дикой утки» и «Росмерсхольма», но никак не от Ибсена героических драм. И совершенно уже расплывчатый образ Гуннара дал Голубинский. Роль очень явно не в его средствах.

Не весь ансамбль сложен великолепно. Отдельные группы отличались монументальной выразительностью, особенно в связи с декоративным фоном, который, несомненно, лучшее из всего, что до сих пор делал Николай Бенуа. В декорациях 2-го и 3-го актов, а также в костюмах с большим вкусом подобраны типичные мотивы древнескандинавского орнамента. От декорации 4-го акта с ее скальными нагромождениями, с прекрасно написанными, со сбитыми в фантастические группы, облаками на ночном небе, веет жутким настроением и подлинным пафосом скандинавской саги.

В итоге получился спектакль, который определенно нравится публике, несмотря на то что в наших театральных симпатиях Ибсен в последнее время не занимает никакого места. И может быть постановку «Северных богатырей» следует приветствовать именно, как попытку снова привлечь наше внимание к Ибсену на что он, как величайший театральный художник все 2-й половины XIX века, имеет слишком большое право.

**Митрофанова П. «Северные богатыри» Ибсена //
Записки передвижного театра. 1923. 20 нояб. № 65. С. 5**

3 ноября Большой Драм. Театр показал «Северных Богатырей» Ибсена. Можно ли это, во многих своих частностях интересное представление назвать спектаклем в подлинном смысле этого ответственного слова? Была ли в основе его единая художественная воля? И, наконец, что мы видели: драму, трагедию или мелодраму? Вот три основных вопроса, в которых нужно разобраться.

Спектакля, по-моему, не было, хотя были в наличии все элементы, способные его создать. Был автор, актер, режиссер и декоратор.

Но все они были до того разрозненными и обособленными, до того сами по себе, что ансамбля не получилось никакого. Каждое начало, каждый элемент раскрывал себя, не считаясь с другими. Дошло до того, что в одном месте публика заплодировала декорации! Куда же дальше идти... Во многих местах пьесы и отдельных образах актеры очень правильно подошли к основным ощущениям роли, но поставленные в нелепые декоративные условия режиссером и декоратором, производили ходульно-оперное впечатление. Поэтому у спектакля не было стиля, а у отдельных персонажей – лица и четкого рисунка роли.

Второе, резко бросающееся в глаза начало, это отсутствие единой художественной воли. В этом отношении особенно показательны массовые сцены.

Эти сцены были поставлены другим режиссером, ничего общего с четырьмя указанными элементами не имеющего и как будто были взяты совсем из другого спектакля.

Наконец – третье: что мы видели? Мы видели мелодраму, перебиваемую изредка пафосом ходульной трагедии. И нужно сказать, что там, где было мелодрама, там чаще удавалось актерам превозмочь режиссера и декоратора и сразу же их игра начинала звучать подлинной правдой. А между тем «Северные Богатыри» – трагедия и очень насыщенная. Можно и следовало ли снижать ее до мелодрамы? Все это тем более досадно, что актеры Большого Драм. Театра – очень даровитый коллектив, что ярко сказалось даже на таком неудачном спектакле, как «Северные Богатыри», где поставленные в невозможнейшие условия, они все-таки моментами захватывали публику своим вдохновением и мастерством.

Думаю, что все это происходит от того, что актер еще не понял, что он является центром сцены и спектакля и что все остальное – от режиссера и автора до декоратора – элементы вторичные и только средство для раскрытия подлинного и вдохновенного актерского мастерства.



Ю. Е. Галанина

СПЕКТАКЛЬ «ОБРАЩЕНИЕ КАПИТАНА БРАСБАУНДА»

Премьера спектакля «Обращение капитана Брасбаунда» по одноименной комедии в 3 действиях Б. Шоу (перевод З. А. Венгеровой [1]) состоялась 20 декабря 1923 г. Постановка В. Н. Соловьева. Декорации по эскизам В. М. Ходасевич работы Н. Б. Шарбе [2]. Парики С. М. Маковецкого. Композитор Ю. А. Шапорин.

Начало 1920-х годов было сложным временем в истории Большого драматического театра. В 1921 году не стало Александра Блока, наметившего, проводившего и отстаивавшего репертуарную линию театра высокой трагедии, высокой комедии и романтической драмы. В том же году Россию покинул М. Горький, вскоре за ним последовала М. Ф. Андреева [3]. В 1921 году из театра ушел режиссер А. Н. Лаврентьев, покинул театр и А. Н. Бенуа.

В 1923 году литературную часть театра возглавил А. И. Пиотровский [4]. В начале года сообщалось: «Образовалась художественная коллегия в составе А. И. Пиотровского, В. Н. Соловьева, Н. Ф. Монахова, К. П. Хохлова и А. Н. Лаврентьева. Кроме того, в состав коллегии входят 2 представителя от труппы. Задачи коллегии – выработка общего плана и репертуара, а также общее руководство работой театра»⁹⁴.

Одной из первых работ по обновлению театра была намеченная постановка пьесы «Обращение капитана Брасбаунда» Б. Шоу⁹⁵ В. Н. Соловьевым, знатоком народного театра и адептом итальянской комедии масок. Для исполнения главной роли был приглашен артист петроградского бывшего Малого (Суворинского) театра Е. А. Боронихин. На заключительном этапе к постановке был подключен сорежиссер К. П. Хохлов.

Внешне казалось, что эта «мелодраматическая комедия» [5] продолжала романтическое направление театра, ориентированного на высокую трагедию и классическую комедию, и повествовала о просветительском и облагораживающем влиянии цивилизованных англичан на обитателей варварской Африки, о возможности перевоспитания и переубеждения путем доброты, человечности, благородства. Однако некое удивление вызывала та

⁹⁴ ТЕГАТПг. 1923. № 3. С. 18.

⁹⁵ См.: ТЕГАТПг. 1923. № 5. С. 14.

легкость, с которой героиня пьесы, английская аристократка, одной лишь доброжелательностью, вниманием и заботой обращала к добру, гуманности, благородному миролюбию и смирению и банду головорезов с «байроническим» разбойником капитаном Брасбаундом благородного происхождения во главе, и воинственных арабских шейхов. Конечно, леди Сесили была умна, прекрасна и бесстрашна и обладала всепокоряющим очарованием, а капитан Брасбаунд, как и его бандиты, оказывались людьми благородного происхождения, достаточно хорошо осведомленными о лондонской жизни. Но столь быстрое «обращение» разбойников мало соответствовало жизненной действительности и свидетельствовало о скрытом замысле автора, строившем пьесу по своим правилам. Но режиссер В. Н. Соловьев увидел в утопии Б. Шоу, в искаженной реальности его пьесы черты, близкие к стилю народного театра с его преувеличением и утрированием, трюками, буффонадой, гротеском. Это были черты, сближавшие пьесу конца XIX века с условностью итальянской комедией масок, адептом которой был Соловьев. *Свойственное Шоу сатирическое отношение к буржуазным фарисеям, срывавшего с них маски благопристойности и обнажавшего истинное лицо персонажей, сближало персонажи пьесы Шоу с классическими героями комедии дель арте, о чем намекал Шоу в своем предисловии к пьесе*⁹⁶.

Критиками (Г. Авлов Г. [6], А. Д'Актиль [7], С. С. Мокульский [8]) постановка была оценена положительно.

Г. Авлов называл спектакль «звучным, крепким и интересным»⁹⁷. С. С. Мокульский охарактеризовал постановку как «очень яркий, сочный, динамичный спектакль, построенный весь на движении, пленявший своей внепсихологической театральностью»⁹⁸. А. Д'Актиль писал, что режиссер В. Н. Соловьев и художница В. М. Ходасевич впервые отказались от пространственной традиции постановки произведений Шоу в «густо-натуралистических тонах» или «в причудливых рамках гротеска», вернули Б. Шоу его настоящее лицо «безудержного парадоксалиста», свойственные ему сатиричность, публицистичность, социальное звучание⁹⁹.

Утрированно преувеличены некоторые сцены, подчеркнуты трюки. Соловьев, очевидно, ставил «Обращение капитана Брасбаунда» как социальный фарс. Сюжет был наполнен автором пьесы Шоу неожиданными поворотами, мелодраматическими разоблачениями и узнаваниями, соединенными с почти буффонными всплесками в поведении героев. Так, согласно

⁹⁶ См.: Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 2. М., 1979. С. 35.

⁹⁷ Авлов Г. (Шперлинг Г. А.). Обращение капитана Брасбаунда (Б. Драматический театр) // ЖИ. 1924. № 1. 1 янв. С. 33.

⁹⁸ М-ский С. (Мокульский С. С.). П. И. Леонтьев // ЖИ. 1924. № 50. 9 дек. С. 11.

⁹⁹ См.: Д'Актиль А. (Френкель А. А.). Большой драматический театр // КГвв. 1923. № 304. 22 дек.

ремарке Шоу, люди Брасбаунда, оправданные судом, «положительно сходят с ума» – пляшут, обнимаются, вальсируют, при этом один из персонажей подобно цирковому распорядителю манежа «подстрекает» их к еще более «диким выходкам»¹⁰⁰. Таким рекомендациям не мог не воспользоваться Соловьев. Именно по этому поводу рецензент постановки Соловьева из «Красной газеты» А. Д'Актиль отмечал «странные» детали постановки, неразгаданные им: «Несколько переутрирована <...> пляска оправданных негодяев из шайки Брасбаунда»¹⁰¹. Еще более чрезмерной, преувеличенной он назвал сцену столкновения двух мусульманских правителей, в которой «<...> их скаканье на карачках друг перед другом напоминает ссору двух поломоек», а не полные достоинства и величавости движения арабских шейхов. Критик хвалит остроумную сцену поднятия американского флага под звуки «Янки-дудль» [9], в 1920-х годах еще сохранившей оттенок насмешки английских офицеров над североамериканскими новобранцами. Соловьев вводил в действие значительное количество комических моментов, т.к. его опыт работы в Театре новой комедии привел к пониманию того, что «новым зрителем» лучше всего воспринимались комедийные ситуации, которые позволяли концентрировать внимание для переключения на восприятия более сложных моментов. Соловьев на обсуждении спектакля «Делец» [10] вспоминал своего университетского учителя Е. А. Аничкова, утверждавшего, что через 40–45 минут после начала лекции для повышения внимания слушателей надо рассказать анекдот¹⁰². Фарс ближе народу чем патетика или нравоучение, поскольку имеет глубокие народные корни. По мнению Соловьева, через веселую форму зрителем легче воспринимались серьезные проблемы, способствующие постепенному воспитанию зрителя.

В предисловии к «Пьесам для пуритан», куда было включено «Обращение капитана Брасбаунда», Шоу заметил, что его произведения написаны на старые сюжеты, а среди его персонажей можно встретить старых знакомых – Арлекина, Коломбину, Панталоне и т.д.¹⁰³ Такой героиней оказывается в пьесе неустрашимая дерзкая бесстрашная леди Сесили, подобно вездесущей Коломбине-Смеральдине активно участвующая в развитии сюжета, фактически ведущая сюжет и разрешающая противоречия, подчиняющая своим намерениям ход событий. Замысел этот не был осуществлен в БДТ в полной мере, т.к. роль эта была поручена Н. И. Ко-

¹⁰⁰ Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 2. М., 1979. С. 300.

¹⁰¹ Д'Актиль А. (Френкель А. А.). Большой драматический театр // КГвв. 1923. № 304. 22 дек.

¹⁰² См.: Стенограмма собеседования Дискуссионного клуба режиссеров 11 декабря 1928 г. // Петров Н. В. Выступления на заседаниях Дискуссионного клуба режиссеров при Центральном доме искусств... РГАЛИ. Ф. 2358 (Н. В. Петров). Оп. 1. Ед. хр. 327. С. 50-66.

¹⁰³ См.: Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 2. М., 1979. С. 35.

маровской, воспитанной на традициях МХТ и проводившей отдельные сцены, как отмечала критика, с излишней темпераментностью¹⁰⁴.

На заключительном этапе постановку комедии «Обращение капитана Брасбаунда», начатую в БДТ В. Н. Соловьевым, совместно с ним заканчивал К. П. Хохлов¹⁰⁵. Вероятно, именно это противостояние режиссерской стратегии Соловьева и отсутствие ее понимания участниками спектакля, связанными с МХТ (Хохлов, Комаровская, позднее П. И. Леонтьев – исполнитель роли Брасбаунда), не позволило в полной мере осуществиться постановочному замыслу Соловьева.

Благодаря острому сатирическому подходу Соловьева к трактовке персонажей и коллизий этой пьесы из жизни буржуазии, остро поставленную «комическую мелодраму» «Обращение капитана Брасбаунда» к буржуазному репертуару никто не относил. Спектакль шел в театре практически до окончания сезона, несмотря на то что именно в это время в печати развернулась борьба с «непманским театром», с превращением театра в развлечение для непманов, с театром, рассказывающим о красивой жизни «раньше» и «там». Еженедельник «Жизнь искусства» в конце 1923 – начале 1924 годов пестрел заголовками «Непман и его театр»¹⁰⁶, «Борьба с непманизмом в театре»¹⁰⁷ и т.д. Над статьями выделялся набранный жирным шрифтом призыв: «Беспощадная борьба с буржуазным репертуаром, борьба за новые формы сценического творчества – вот задача наших дней»¹⁰⁸. Это было рапповское требование чистоты репертуара.

Однако соловьевский спектакль «Обращение капитана Брасбаунда» был снят в конце сезона 1923–1924 годов. 27 и 30 ноября 1924 года¹⁰⁹, то есть уже в сезоне 1924–1925 годов, спектакль был возобновлен в духе МХТ, разработан психологически и поставлен серьезно, основательно. Но при этом спектакль лишился легкости, выдержанности стиля и изящества постановки Соловьева (хотя имя Соловьева как единственного постановщика значилась в программах театра). А. Д'Актиль утверждал, что «<...> после “возобновления” он (спектакль Соловьева. – Ю. Г.) значительно потускнел. Кроме чудесных декораций В. М. Ходасевич и нескольких занятных трюков, в нем почти ничего не осталось от первоначального режиссерского замысла». Введенный на главную роль П. И. Леонтьев, сочетавший в своей игре «большой темперамент и динамичность», хорошо знакомый с «психоаналитическим

¹⁰⁴ См., напр.: Д'Актиль А. (Френкель А. А.). Большой драматический театр // КГвв. 1923. № 304. 22 дек.

¹⁰⁵ См.: ТЕГАТПр. 1923. 18 дек. № 12. С. 17.

¹⁰⁶ См.: ЖИ. 1923. № 49. 11 дек. С. 5.

¹⁰⁷ См.: Там же. 1924. № 3. 15 янв. С. 1.

¹⁰⁸ См.: Там же. 1924. № 6. 5 февр. С. 7.

¹⁰⁹ См.: РиТ. 1924. № 10. 24 нояб. С. 29.

методом школы МХТ», дал другой тип главного героя – не «байронического разбойника», но «отверженного буржуазным обществом, одичавшего человека, мстящего за позор и гибель своей матери»¹¹⁰.

После организованного просмотра спектакля «рабочими организациями» на «исправленный» вариант постановки Соловьева обрушалась социальная критика рабкоров. Рабкоры В. Сенченко, Шилов и Малыгин писали о необходимости «ставить более современные по идеологии вещи». Утверждая, что в пьесе нет «ничего остро революционного», они завершали свой отзыв опасной для театра риторикой: «Спрашивается, какую показательную пропагандистскую линию хочет проводить такими вещами БДТ и на какого зрителя держит курс? На непмана?»¹¹¹

Еще более резок был рабкор Рождественской пожарной части Ст. Воловой в своем отзыве под негодующим названием «Благородство?!», заявлявший, что пьеса «идеологически чужда советскому зрителю», «ценности для рабочего зрителя <...> не представляет». Изображение аристократического общества в постановке было показано не должным образом: «Слишком много высокоблагородных леди и высоконравственных английских аристократов. И это дано не в окарикатуренном виде, а вполне реально. Все это слишком “благородно” для нас. Брасбаунд не только морской волк, он еще к тому же и отпрыск аристократического рода: от него так и веет джеклондонской “расой русских победителей” – аристократов, которым на роду написано главенствовать над массами. И эта черта подчеркнута постановщиком не в духе сатиры, а как реальная действительность»¹¹². Тот сатирический подход к пьесе, который год назад защищал ее от нападок борцов с «непманским театром», был исправлен в новой сценической версии, и преобразенная работа Соловьева оказалась открытой самой невежественной критике.

Роли и исполнители

Брасбаунд – Е. А. Боронихин, П. И. Леонтьев, В. В. Максимов; Гоуард (Говард. – Ю. Г.) – Д. М. Голубинский, А. А. Голубев; Леди Сесиль – Н. И. Комаровская; Ренкин – А. Н. Лаврентьев, Д. П. Черкасов, Л. А. Кровицкий; Дринкуотер – В. Я. Софронов; и др.

Литература

1. Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 72-74.: Фото. Сцены из спектакля. С. 73, 73.
2. Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 2. М., 1979.

¹¹⁰ Д'Актиль А. (Френкель А. А.). Большой драматический театр // КГ. 1923. № 304. 22 дек.

¹¹¹ Сенченко В., Шилов, Малыгин, рабкоры. Обращение капитана Брасбаунда // ЖИ. 1924. № 50. 9 дек. С. 17.

¹¹² Воловой Ст., рабкор. «Благородство?!» // РиТ. 1924. № 12. 8 дек.

Источники

1. ЖИ. 1923. № 49. 11 дек. С. 5.
2. Д'Актиль А. (Френкель А. А.) Большой Драматический театр: Обращение капитана Брасбаунда // КГ. 1923. № 304. 22 дек.
3. Б. п. Хроника // ТЕГАТПг. 1923. № 5. С. 14.
4. Авлов Г. (Шперлинг Г. А.). Обращение капитана Брасбаунда (Б. Драматический театр) // ЖИ. 1924. № 1. 1 янв. С. 33.
5. ЖИ. 1924. № 3. 15 янв. С. 1.
6. ЖИ. 1924. № 6. 5 февр. С. 7.
7. РиТ. 1924. № 10. 24 нояб. С. 29.
8. Рабкор Ст. Воловой «Благородство?!» // РиТ. 1924. № 12. 8 дек. С. 12.
9. Рабкоры В. Сенченко, Шилов и Малыгин. Обращение капитана Брасбаунда // ЖИ. 1924. № 50. 9 дек. С. 17.
10. М-ский С. (Мокульский С. С.). П. И. Леонтьев // ЖИ. 1924. № 50. 9 дек. С. 11.
11. ТЕГАТПг. 1923. № 3. С. 18.
12. ТЕГАТПг. 1923. № 5. С. 14.
13. ТЕГАТПг. 1923. 18 дек. № 12. С. 17.
14. Лавров Ю. В школе Соловьева // КР РИИИ. Ф.71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 251.
15. О спектакле «Обращение капитана Брасбаунда» из «Описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетнему юбилею театра [1928–1929 гг.]. «Обращение капитана Брасбаунда» Шоу // РС. 1921–1926. С. 338–339.
16. Программа занятий В. Н. Соловьева по классу режиссуры в «ИСИ» на третьем курсе (1924–1925 учебный год) // СПбГМТиМИ. ГИК 11287/16 ОРУ 10349.
17. Режиссерский экземпляр пьесы «Обращение капитана Брасбаунда» // СПбГМТиМИ. ГИК 11291/46.
18. Стенограмма собеседования Дискуссионного клуба режиссеров 11 декабря 1928 г. // Петров Н. В. Выступления на заседаниях Дискуссионного клуба режиссеров при Центральном доме искусств... РГАЛИ. Ф. 2358 (Н. В. Петров). Оп. 1. Ед. хр. 327. С. 50–66.
19. Музей БДТ: Папка № 95: 4 фото №№ 3472–3275.
20. СПбГМТиМИ: Афиша.
21. Радлов С. Д. «Обращение капитана Брасбаунта» // Радлов 2019. С. 76–81.;
21. Фото. Валентина Ходасевич. 1920-е гг. С. 76.; Фото. Сцены из спектакля. С. 78, 79.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

ТЕГФТП. 1923. № 3. С. 18

«Образовалась художественная коллегия в составе А. Н. Пиотровского, В. Н. Соловьева, Н. Ф. Монахова, К. П. Хохлова и А. Н. Лаврентьева.

Кроме того, в состав коллегии входят 2 представителя от труппы. Задачи коллегии – выработка общего плана и репертуара, а также, общее руководство работой театра».

Лавров Ю. В школе Соловьева //
КР РИИИ. Ф.71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 251

Полное увлечение творчеством, предельное отсутствие практицизма – делали Соловьева среди других представителей театра как бы «белой вороной», человеком «не от мира сего».

Вот почему, придя в Большой драматический театр ставить «Обращение капитана Брасбаунда», он натолкнулся на такой прием со стороны актеров и тогдашнего руководства, где его природная стеснительность и робость были оценены как «творческая несостоятельность»

Я как-то встретил Владимира Николаевича на улице, в период репетиций этой пьесы. Он шел с отсутствующим видом, на мое приветствие не ответил. Я пошел рядом с ним молча. Вдруг он обернулся ко мне, обнял за плечи и глухим, грустным голосом сказал, что не будет заканчивать «Обращение», так как в БДТ никто его не понимает.

О спектакле «Обращение капитана Брасбаунда»
из «Описания сорока семи постановок БДТ,
составленному к десятилетнему юбилею театра
[1928–1929 гг.]. «Обращение капитана Брасбаунда» Шоу //
РС. 1921–1926. С. 338–339

<...> Марокко. Южное синее небо. Светящиеся своей белизной дома. Фантастически яркие цветы. И люди: европейцы – в белом, рельефно выделяющиеся на синем фоне неба, и марокканцы – в пестрых, экзотических одеяниях. Такова красочная гамма, созданная художницей Ходасевич в постановке «Капитана Брасбаунда».

Контрастирующие чистые тона, условные, несколько искривленные линии и отсутствие всяких деталей. Обобщенный, условный подход сказался также в разработке движений и мизансцен.

После «Газа» [11] и отчасти «Близнецов» [12] – «Обращение капитана Брасбаунда» снова разрешает в БДТ проблему современного по тому времени оформления. <...>

Речь актеров – чеканная, простая, умело заостренная в моменты напряжения, очень лаконичная в целом, порой с оттенком упрощенного «американизма». Движения – обобщенные и экономные. Не вдаваясь в натуралистические полутона, они лишь подчеркивали наиболее важные места текста.

Массовые сцены сделаны с подлинным театральным мастерством, особенно группировки арабов и их неожиданное появление в верхних окнах стены мавританского замка. <...>

**Д'Актиль А. (Френкель А. А.) Большой Драматический театр:
Обращение капитана Брасбаунда //
КГвв. 1923. № 304. 22 дек.**

Шоу постепенно дождался, что его начали как следует ставить. Играть, как следует, его умели раньше. Но в густо натуралистических тонах, как и в причудливых рамках гротеска, Шоу переставал быть самим собой: драматургом-публицистом, социологом-сатириком, безудержным парадоксалистом. С этой стороны заслуживают аплодисментов и режиссер Соловьев, и особенно художница Ходасевич: они сделали все, чтобы вернуть Шоу его настоящее лицо.

В сущности, эту пьесу правильнее было бы назвать не «Обращением капитана Брасбаунда», а «Победой леди Сесили». Ось сценической интриги, как и ось парадоксальных выводов пьесы, проходит через очаровательную миледи. Впрочем, вокруг этой оси вращаются чуть ли не все пьесы Шоу. В Сесили отражен тот же тип, что так грациозно намечен в «Кандиде» [13] и так остро завершен в «Человеке» и «Сверхчеловеке» [14]. Женщины Шоу – твердыня невозмутимой наивности, сильные своей слабостью и властвующие своей покорностью. Они не только побеждают мужчин и распоряжаются ими. Они делают так, что мужчины остаются под впечатлением, что сами хотели этого и даже просили об этом.

С этой стороны неплоха трактовка роли. Игра Комаровской – если не считать диалога между Сесили и лордом Гоуардом в начале 3-го акта. Здесь наивная невозмутимость изменила артистке, и она внесла ту темпераментность, которая как раз в леди Сесили и неубедительна. Слабее Боронихин (капитан Брасбаунд), впадавший даже в некоторый мелодраматизм. Не следует забывать, что все герои Шоу несколько надуманы. Автор вполне сознательно наделяет их своим чувством юмора и присущей ему силой иронии. Их каждая третья фраза – сентенция, а каждая пятая – парадокс. Даже в их страданиях есть издевка. Играя Шоу, этого не следует забывать.

Тот же упрек можно отнести и к Софронову, в общем удачно справившемуся с ролью истерического хулигана лондонских «авеню». Гораздо ровнее провели роли судьи и миссионера Голубинский и Лаврентьев.

Совершенно не в духе Шоу поставлен Соловьевым эпизод встречи Сиди-эль-Асифа и Кади. Арабы величавы даже в гневе и полны достоинства в самой брани. Их скаканье на корточках друг перед другом напоминает ссору двух поломоек, а не столкновение мусульманских князьков. Несколько переутрирована и пляска оправданных негодяев из шайки Брасбаунда. Зато с большим юмором сделана церемония поднятия американского флага под звуки «Янки-Дудль», как, впрочем, и вся сцена суда.

Прекрасен по своей четкости монтаж художницы Ходасевич, особенно в 1-м и 3-м актах. Три-четыре элементарных тона дали в ее умелых руках почувствовать, несмотря на конструктивный примитивизм, подлинный зной марокканского юга. Досадна одна деталь: после того, как быстро, почти без сумерек, опустилась тропическая ночь, глазам публики предстал убогий десяток симметрично расположенных над самым горизонтом звезд. Что было художнику разбросать их по южному небу более щедро и беспорядочно?

**Программа занятий В. Н. Соловьева по классу режиссуры
в «ИСИ» на третьем курсе (1924–1925 учебный год) //**
СПбГМТшМИ. ГИК 11287/16 ОРУ 10349

[В перечислении литературных материалов, необходимых для занятий по классу режиссуры, названа пьеса Б. Шоу «Обращение капитана Брасбаунда»].

Рабкор Ст. Воловой «Благородство?!» // РиТ. 1924. № 12. 8 дек. С 12

Возобновленная Большим драматическим театром пьеса Шоу «Обращение капитана Брасбаунда» идеологически чужда советскому зрителю. Слишком много высокоблагородных леди и высоконравственных английских аристократов. И это дано не в окарикатуренном виде, а вполне реально. Все это слишком «благородно» для нас. Брасбаунд не только морской волк, он еще к тому же и отпрыск аристократического рода: от него так и веет джеклондонской «расой русских победителей» – аристократов, которым на роду написано главенствовать над массами. И эта черта подчеркнута постановщиком не в духе сатиры, а как реальная действительность.

Исполнение пьесы, к сожалению, не покрывает недостатков идеологических. Особенно неудачны массовые сцены. Местами хорош новый для Ленинграда актер Леонтьев в роли Брасбаунда. Ценности для рабочего зрителя эта пьеса не представляет.

Рабкоры В. Сенченко, Шилов и Малыгин.
Обращение капитана Брасбаунда //
ЖИ. 1924. № 50. 9 дек. С. 17

Из современных английских писателей-драматургов Бернард Шоу пользуется у нас в СССР. большой известностью. Художник-сатирик бичует нравы чопорного буржуазно-аристократического общества, сплетая в общую картину массу бытовых и психологических черт.

«Обращение капитана Брасбаунда» – одна из типичных для Шоу пьес, комедия нравов и быта колонизаторов – англичан в Африке с главной интригой оторвавшегося от общества полу-разбойника капитана Брасбаунда. Рядом с капитаном поставлена яркая фигура богача аристократа Гауардва (Говарда. – Ю. Г.), представителя английского правосудия. В противовес обоим, как светлый луч в темном царстве, рисуется молодая девушка невеста Гауардва, наделенная особым умением подходить к людям. Пьеса написана с присущим Шоу мастерством и знанием сцены. Без всякого подчеркивания даны штрихи изуверов-горцев, жаждущих крови неверных и ожидающих за эту кровь рая в будущей жизни. Пьеса местами страдает растянутостью разговоров и отсутствием действия, но в общем оставляет впечатление куска реальной жизни. Несмотря на слабость исполнения, в особенности Комаровской, массовые сцены довольно удачны (2 акт). Пьеса поставлена не в реалистических тонах – по-модному, хоть этот стиль относится лишь к монтировке, не коснулся костюмов и только отчасти коснулся игры. Теперь после всего этого администрации БДТ можно посоветовать, чтобы зал не был пустой, ставить более современные по идеологии вещи. В самом деле, что это за пьеса – ничего остро-революционного в ней нет. Спрашивается, какую показательную пропагандистскую линию хочет проводить такими вещами БДТ, и на какого зрителя держит курс? На нэпмана? Тот, возможно, что и посмотрит. На рабочего? Так он не много потеряет, если ее и не увидит совсем».

Комментарии

1. Венгерова Зинаида Афанасьевна (6 (18). 04. 1867, Гельсингфорс, Российская империя – 29.06.1941, Нью-Йорк) – писательница, переводчица,

литературный критик. Сестра С. А. Венгерова. Публиковалась в журналах «Вестник Европы», «Северный вестник», «Восход», «Образование», «Северный курьер» и др.

2. Шарбе Николай Баронович (1877, Санкт-Петербург – 1937) – художник, декоратор. В 1898 году был принят учеником декорационной живописи в художественно-постановочную часть императорских театров. В Ленинградской Госдраме оформлял спектакли «Отелло» (1927), «Мятеж» (1933). В БДТ работал в 1920-е годы.

3. Андреева Мария Федоровна (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская; 4.07.1868, Санкт-Петербург – 8.12.1953, Москва) – актриса, театральная и общественно-политическая деятельница. Андреева начала 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.

4. Пиотровский Адриан Иванович (8 (20). 11. 1898, Вильно – 21.11.1937, Ленинград) – филолог-античник, историк театра, театральная критик, переводчик, драматург. В 1923 году окончил отделение классической филологии филологического факультета петроградского университета. С 1924 года – директор Высших государственных курсов ГИИИ. Заведовал литературной частью БДТ.

5. «Мелодраматическая комедия» – так Б. Шоу обозначил жанр своей пьесы «Обращение капитана Брасбаунда».

6. Авлов Г. – см. Г. А. Шперлинг.

7. Д'Актиль А. – Анатолий Д'Актиль (настоящее имя – Анатолий Адольфович Френкель, при рождении – Носон-Нахим Абрамович Френкель; др. псевдонимы – А д'А, три д'Актиль, Желчный Поэт, Евгений Онегин; 3(15).06.1890, Иркутск – 29.11.1942, Молотов) – поэт-песенник, драматург, писатель-сатирик, критик, переводчик. В Советской России получил известность как автор «Марша конников Буденного» («Мы красная кавалерия...», 1920 год) на музыку Даниила и Дмитрия Покрасс. Автор текста «Марша Энтузиастов» («Нам нет преград ни в море, ни на суше...», 1940, фильм «Светлый путь») на музыку И. Дунаевского.

8. Мокульский Стефан Стефанович (26.07(7.08).1896, Тифлис – 25.01.1960, Москва) – литературовед, театровед, театральная критик. Доктор филологических наук (1937).

9. «Янки-дудль» (вариант «Янки Дудль», англ. Yankee Doodle) – национальная песня в США, которая в настоящее время понимается в патриотическом ключе, в годы войны за независимость была одним из первых гимнов США (в настоящее время является гимном штата Коннектикут). Использовалась в нескольких вариантах в качестве звуковой заставки

радиостанции «Голос Америки». Считается, что мелодия этой песни была известна в Англии во времена Карла I под названием «Nankey-Doodle» и пелась королевскими кавалеристами в насмешку над Кромвелем. В 1755 году во время колониальной войны с Францией песня была завезена в Северную Америку. Считается, что новый текст песни был написан полковым врачом Ричардом Шакбергом (Richard Shuckburgh) и выражал насмешливое отношение английских офицеров к североамериканским новобранцам. Впоследствии текст неоднократно переписывался.

10. «Делец» – спектакль, поставленный Н. В. Петровым и В. Н. Соловьевым на сцене Ленинградского государственного театра драмы по пьесе В. Газенклевера «Ein besserer Herr», премьера состоялась 28 декабря 1928 года (художник Н. П. Акимов, композитор Ю. А. Шапорин).

11. «Газ» – спектакль БДТ по одноименной пьесе Г. Кайзера. Постановка К. П. Хохлова, художник Ю. П. Анненков, композитор А. А. Лекем. Премьера 5 ноября 1922 года.

12. «Близнецы» – спектакль БДТ по одноименной пьесе Т. Плавта. Постановка К. П. Хохлова, художник В. М. Ходасевич, композитор М. А. Кузмин. Премьера 29 сентября 1923 года.

13. «Кандида» – комедия Б. Шоу (1894).

14. Имеется в виду пьеса «Человек и сверхчеловек» – комедия с философией Б. Шоу (1901–1903).

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «КОРОНА И ПЛАЩ»

Представление Николая Никитина «Корона и плащ» (4 действия, 15 картин, с прологом) «о городе св. Кьяро, о кардинале, о важных и о простых людях, и о канатном плясуне Микелэ» (из программки к спектаклю) было сценически осуществлено П. К. Вейсбремом, народные сцены были поставлены режиссером С. Д. Масловской. Декорации и костюмы были сделаны по эскизам художника В. В. Дмитриева; парики и грим – С. М. Маковецкого. Композитор Ю. А. Шапорин. Премьера состоялась 17 октября 1924 г.

Молодой режиссер П. К. Вейсбрем, по словам Н. И. Комаровской, остроумно и зло высмеял «<...> служителей церкви, которых так ловко одурачивают канатный плясун Микеле (В. В. Максимов) и его подруга Орнелла, которую играла я. Смелый и блистательный, Вейсбрем заражал актеров своей выдумкой и темпераментом, предлагая неожиданные решения сцен»¹¹³.

Документальное свидетельство сообщало следующее: «БДТ сумел в этой постановке дать полновзвучный смех, злую сатиру на духовенство и власти. Спектакль зазвучал *современной и острой социальной сатирой*. Отдельные части его крепко спаяны в единое целое (курсив мой. – А. Р.)»¹¹⁴.

Вот еще сведения из того же источника: «Декоративное оформление художника Дмитриева дало удобную площадку для развертывания массовых мизансцен. Круглая, слегка приподнятая цирковая арена, идущая влево; ввысь от нее – закругленный помост как основа – и живописные декорации и пратикабли, менявшиеся по месту действия. Конструкция не была для БДТ новостью, но соединение ее с живописными установками и всемерное использование для игры актеров – впервые применялось здесь. Костюмы и вещественное оформление помогли игре актеров, подчеркивая выразительность их жестов. “Тройственная”

¹¹³ Комаровская. С. 198.

¹¹⁴ Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Корона и плащ» Н. Никитина по Бергстедту // РС. 1921–1926. С. 339.

режиссура создала живое, интересное, как в смысле отдельных исполнителей, так и массовых сцен, – зрелище сугубой театральности»¹¹⁵.

В. В. Дмитриев, ученик В. Э. Мейерхольда, решил представить историю канатного плясуна Микеле из итальянского города Кьяро, которому удалось разыграть «чудо» явления «святого», взбудоражившее все население и поставившее в тупик духовных лиц, как *площадное представление*. В центре сцены была поставлена круглая площадка, наклоненная к зрительному залу. Ее огибал полуспиралью помост, напоминавший подвесной мост в мейерхольдовском «Лесе» (ТИМ, 1924). «В “Короне и плаще” художник (В. В. Дмитриев; курсив мой. – А. Р.) смело соединяет конструктивизм с декоративной живописью, предлагая театру *синтез традиций и новых форм*. <...> Художник не отказался от изображения мест действия, и на конструкции то возникал город Кьяро, то интерьер готического собора, то спальня. Дмитриев строит город, как лабиринт разнообразных стен, арок, фасадов, башенок, заполнивших круглую площадку и спираль помоста»¹¹⁶.

Комаровская свидетельствовала: «Необычайно был решен постановщиками брачный покой. Ложе новобрачных напоминало по форме игрушечный барабан. Комната сохраняла цвета ремесла Микеле, циркового актера. Орнелла в своем жемчужно-белом платье невесты казалась прекрасным цветком на фоне одетых в голубые одеяния прислужниц. Запомнился мне характерный эпизод в костюмерной. Шла примерка костюмов Орнеллы. В последнем акте, по эскизу художника, Орнелла появляется в платье из парчи. Костюм явно не удовлетворяет Дмитриева. Он берет из рук портнихи ножницы и, к ее ужасу, режет парчу в разных направлениях, потом скалывает ее булавками. “Вот теперь то, что нужно”, – с удовлетворением говорит он»¹¹⁷.

Комаровская вспоминала: «Я всегда находила в его эскизах чудесную помощь. И не я одна. Сколько тонкого юмора, изобретательности было в эскизах всех действующих лиц, главным образом персонажей священного капитула, и как эти эскизы обогащали исполнителей! Единственное недоразумение произошло с В. В. Максимовым. Костюмы Микеле не нравились Максиму, казались ему грубыми, неизящными, некрасивыми. “К черту красоту, – свирепо огрызался Дмитриев, – к черту ваши кисейные рубашечки. К лицу ли базарному канатному плясуну наряжаться?” Споры продолжались до тех пор, пока не было найдено несколько компромиссное решение, в какой-то мере удовлетворявшее спорящие стороны»¹¹⁸.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Хмелева. С. 74.

¹¹⁷ Комаровская. С. 199.

¹¹⁸ Там же.

Еще раз обратимся к документу: «Режиссер Масловская в разработке толпы придерживалась обобщенного принципа параллелизма движений; рисунок жестов повторялся у целой группы статистов, соединяя толпу в единое лицо, подчеркивая ее настроенность и волевые импульсы. Распланировка толпы на помосте привела к целому ряду пластических выразительных группировок. Отдельные актеры играли в том же подчеркнуто театральном плане. Хлесткое, интонационно разнообразное слово. Широкий, гротескно преувеличенный жест. Концентрация образа в определенных повторяющихся движениях»¹¹⁹.

Комаровская отмечала: «Музыка к спектаклю была написана композитором Ю. А. Шапориным. В его лице постановщики нашли верного союзника своей затее. Построенная на народных танцевальных ритмах, музыка перекликалась с гнусавыми песнопениями монахов. С тонкой иронией была написана Шапориным музыка, сопровождающая свадебный обряд. В ней он сочетал бравурные цирковые марши так называемого “антре” с сентиментальными любовными песенками. Вызывающе звучал на белоснежном одеянии жениха Микеле красный шутовской пояс с бубенчиками»¹²⁰.

Комаровская утверждала: «Настоящей режиссерской находкой явился финал пьесы: Микеле сбрасывает с себя одеяние святого и снова появляется в костюме канатного плясуна. Он срывает с себя красный пояс, жонглирует им, и концы пояса кажутся вспыхивающими язычками пламени. Звонят бубенчики. Звон переходит в набат. На горизонте понемногу разгорается заря – это зарево грядущего восстания. Финал неизменно вызывал бурные отклики зрителей»¹²¹.

Г. М. Мичурин свидетельствовал: «<...> премьеры прошла с большим успехом. Великое это дело – близость и доверие зрительного зала. Подспудно жившее в каждом из нас стремление говорить со зрителем о сегодняшнем выразилось в импровизациях и шутках, насыщенных злободневными злободневными темами международной и внутренней жизни»¹²².

Критика по отношению к спектаклю в целом была благожелательна¹²³.

¹¹⁹ Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Корона и плащ» Н. Никитина по Бергстедту // РС. 1921–1926. С. 339.

¹²⁰ Комаровская. С. 199.

¹²¹ Там же. С. 200.

¹²² Мичурин. С. 166.

¹²³ См., напр.: Соловьев Вл. (Соловьев В. Н.). «Корона и плащ» // ЖИ. 1924. 21 окт. № 43. С. 12.; Тверской Конст. (Тверской К. К.). «Корона и плащ» // РиТ. 1924. 28 окт. № 6. С. 8.; и др.

Роли и исполнители

Микелэ Консакро, канатный плясун – В. В. Максимов; Кандия, его мать – Быкова; Консакро, его дед – М. И. Матусов; Кардинал – Г. М. Мичурин; Магистр капитула – Д. М. Голубинский, Л. А. Кровицкий; Орнелла, его дочь – Н. И. Комаровская; Фаветта, его дочь – Лисянская, Поллак; Хранитель – Жернаков; Казначей – Гомелло; Секретарь – Н. А. Тенуев; Джако, поганая рожа, бандит – А. Л. Треплев; Лячero, предводитель паломников – Ю. И. Юров; и др.

Литература

1. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Корона и плащ» Н. Никитина по Бергстедту // РС. 1921–1926. С. 339.
2. Любомудров 1974. С. 146.
3. Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 74–76.: Фото. Сцены из спектакля. С. 75, 76, 76.; Эскиз декорации «Ночь. Площадь Кьяро». С. 92.; Эскиз декорации «День. Площадь Кьяро». С. 93.; Эскиз декорации «Собор». С. 94.; Эскиз декорации «Спальня магистра». С. 95.

Источники

1. Н. Новая постановка Государственного Большого Драматического театра. «Корона и плащ» // ЖИ. 1924. 23 сент. № 39. С. 20.
2. «Корона и плащ». (Открытие Большого драматического театра) // КГ. 1924. 19 окт. С. 4.
3. Соловьев Вл. (Соловьев В. Н.). «Корона и плащ» // ЖИ. 1924. 21 окт. № 43. С. 12.
4. «Корона и плащ» // ЛП. 1924. 22 окт. № 242. С. 5.
5. Сергеев Н. (Рабкор) «Корона и плащ» // РиТ. 1924. 28 окт. № 6. С. 8.
6. Тверской Конст. (Тверской К. К.) [1]. «Корона и плащ» // РиТ. 1924. 28 окт. № 6. С. 8.
7. «Корона и плащ» // КГ. 1924. 25 нояб. С. 4.
8. Никитин Н. Н. Корона и плащ [Пьеса] // Звезда. 1924. №6.
9. «Святой» // Смена. 1931. 5 апр. № 2. С. 4.
10. Комаровская. С.198-200.
11. Мичурин. С. 166.
12. Монахов. С. 203.
13. Музей БДТ: Программка.
14. Музей БДТ: Папка № 71: 11 фото №№ 2489-2499. Эскизы декорации – 14 листов №№Э 763,778-782,789,794-799, 3070. Эскиз памятника – 1 лист №Э 773. Эскизы костюмов – 25 листов №№Э 764-772, 774-777,783-788, 790-793, 3071-3073. 14 сканов с негативов.
15. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317331; Фотография

черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317332; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317333; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317341; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317345; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317348; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317355; Кириллов Гавриил Кириллович. Фотография-сепия на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317361; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро, Н. И. Комаровская – Орнелла в сцене из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317363; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро, Н. И. Комаровская – Орнелла в сцене из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317365; Фотография черно-белая на подложке. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317370; Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро, Н. И. Комаровская – Орнелла в сцене из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317377; Кириллов Гавриил Кириллович. Фотография черно-белая на почтовой карточке. Н. И. Комаровская – Орнелла. Номер в Госкаталоге 36317378; Кириллов Гавриил Кириллович. Фотография черно-белая на почтовой карточке. В. В. Максимов – Микелэ Консакро. Номер в Госкаталоге 36317379; Неизвестный художник. Карикатура на Г. М. Мичурину в роли Кардинала. Номер в Госкаталоге 36229642; Неизвестный художник. Карикатура на Л. А. Кровицкого в роли Магистра капитула. Номер в Госкаталоге 36229679 // ULR: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Н. Новая постановка Государственного Большого Драматического театра. «Корона и плащ» // ЖИ. 1924. 23 сент. № 39. С. 20

Новая пьеса Н. Никитина «Корона и плащ», идущая в Госуд. Больш. Драматическом театре для открытия сезона 10 октября, принадлежит

по своей концепции к так наз. «новому романтическому» направлению, ее основная идея – борьба, в большом масштабе, молодого человечества со старым миром <...>. Основным планом постановки «Корона и плащ» режиссером П. К. Вейсбремом взят цирк – арена массовой борьбы, и в связи с этим постановка соединяет принципы декоративно-сценические и театральные-конструктивные. Декорации, по эскизам художника В. В. Дмитриева, сработаны по правилам не сцены, а арены, и переменны их, по сравнению с обычно театральными, значительно упрощены; костюмы по его же рисункам, смешанного характера, отражая как театр исторический, так и современный.

Само действие, по замыслу режиссера, должно быть насыщено темпераментом, эмоциональностью, с особой разработкой массовых сцен.

Главные роли распределены между В. В. Максимовым (Микеле, коронный вор), Н. И. Комаровской (Орнелла), Г. М. Мичуриным (Кардинал) и Д. М. Голубинским (Магистр).

Соловьев Вл. (Соловьев В. Н.). «Корона и плащ» //
ЖИ. 1924. 21 окт. № 43. С. 12

Поставленное для открытия Большого Драматического театра представление Николая Никитина – «Корона и плащ» – представляет собою удачный сценарий для изложения средствами театральной выразительности истории о канатном плясуне Микеле Консакро, низвергнувшем Кардинала и членов Капитула города св. Кьяро. Обнаруживая четкий антирелигиозный уклон, пьеса Никитина обладает занимательной интригой, к тому же лишенной наивной грубости мелодраматических приемов. Стержень пьесы образует движение масс – обитателей города св. Кьяро, – на фоне которого главные действующие лица представления приобретают еще большую рельефность.

В задачу режиссера входило намерение влить современность в католически-средневековые рамки сценария. К сожалению, современность очень часто трактована режиссером в плане поверхностного эксцентризма, ясно обозначая при этом источник заимствования (педикюр Гурмыжской из «Леса» и коллективное бритье из кинофильма «Король устриц» Гриффита). Острый и четкий рисунок мизансцен, где действуют члены Капитула, сменяется нарочитой неряшливостью массовых сцен, трактованных в трафаретно-бытовой и неприятной манере ныне покойного театра «Музыкальной Драмы». Вещественное оформление, предложенное театру художником Дмитриевым, заслуживает всяческих

одобрений. Остроумно разработанная в виде арены площадка с воронкообразным подъемом, как бы предопределяет и подчеркивает все основные и опорные пункты театрального представления. Тщательно разработанная художником частая перемена места действия при помощи писанных практикаблей местами достигает необычайных декоративных эффектов (напр., алые занавески алькова в спальне). Костюмы и театральные аксессуары, будучи типично-характерными, в значительной мере помогают игре актеров.

Из исполнителей первое место принадлежит Максимову и Комаровской. Первый создал сценически яркий образ мятежного и смелого авантюриста Микеле, скрывающего под рясой святого разноцветные лоскутья канатного плясуна; избегая излишней психологической детализации, артист обнаружил достаточное умение пользоваться конструктивной установкой, показав себя также и хорошим жонглером. У Комаровской обаятельность образа покрывала некоторую рискованность сценических положений. Глава Капитула Кардинал (Мичурин), а также Магистр (Кровицкий) и секретарь (Тенуев) сумели отойти от обычных приемов так называемого «гротеска» и, как бы балансируя на лезвии бритвы, сумели быть в одно и то же время и сценически убедительными и преувеличенно комическими. Характерную фигуру бандита в роли Дусано дал вновь вступивший в труппу актер Треплев.

«Корона и плащ» //
ЛП. 1924. 22 окт. № 242. С. 5

<...> Постановка «Короны и плаща» осуществлена несколькими режиссерами. Задуманная и начатая П. К. Вейсбремом, она закончена Л. Н. Лаврентьевым, массовые сцены поставлены С. Д. Масловской. Такое сотрудничество режиссеров разных направлений вряд ли пошло на пользу спектаклю. Разработка отдельных частей его разноценна и разностильна. Некоторые сцены поставлены в плане психологического театра с характерным для него замедлением темпов и неподвижными мизансценами; другие, наоборот, преисполнены бурной динамики, стремительности и театральности. Последнее, конечно, более соответствует концепции автора.

В основу постановки положена народная масса, которая является здесь не безмолвным фоном для борьбы героев, а средоточием самой борьбы, и, следовательно, занимает в пьесе центральное место. В связи с этим сценическая площадка получает форму цирковой арены,

на которой и происходит главное действие. Большая, закругленная, покатая установка с подымающимися справа в глубину сцены длинным мостом – таков конструктивный остов спектакля. Эта конструкция искусно сочетается с писанными холстами, окаймляющими арену, а также создающими задний декоративный фон. Художнику В. В. Дмитриеву удалось здесь разрешить очень сложную задачу: сочетать два противоположных принципа оформления спектакля – декоративный и конструктивный. Громадный художественный такт, изобретательность и понимание законов театра помогли ему спаять эти два элемента в одно целое. Он мастерски расчленил сценическую площадку, исчерпывающе использовал глубину и высоту сцены и, опираясь на прекрасную монтировку света, создал спектакль большого стиля, еще невиданный на ленинградской сцене. После прошлогодней постановки «Эугена несчастного», в которой еще преобладали чисто декоративные, внетеатральные элементы, Дмитриев сделал огромные успехи.

Переходя к исполнению, отметим в первую очередь массовые сцены, превосходно разработанные С. Д. Масловской. Успех двух основных «картин» (праздник св. Кьяро и финал IV акта) нужно отнести, главным образом, на долю организованной, темпераментной массы.

Главную роль Микеле играл В. В. Максимов, который, видимо, много поработал над тем, чтобы избавиться от присущей ему сентиментальности, в данной роли вовсе неуместной. Его Микеле более мужественен, более динамичен, чем большинство других его сценических образов. Упомянутая сцена была им проведена с большим темпераментом.

Роль Орнеллы очень удалась Комаровской. Вполне отвечая характеру ее дарования, она дала ей возможность проявить свое актерское мастерство, которое часто остается в тени при исполнении «легкой» комедии.

Превосходную, яркую, гротескную фигуру кардинала дал Мичурин – прекрасный характерный актер, которого, рассудку вопреки, часто превращают в любовника. Чрезвычайно выразителен также Кровицкий (магистр), Тенуев и остальные монахи.

Спектакль имел большой успех. Однако, в интересах занимательности и динамичности его, необходимо сделать ряд купюр в первых двух актах.

Сергеев Н. (Рабкор) «Корона и плащ» //
РиТ. 1924. 28 окт. № 6. С. 8

Геральд Бергстэд на сцене. «Праздник св. Иоргена» соскользнул со страниц социалистического романа в освещенную сцену театра.

Немногие читали талантливого Г. Бергстэд, мало кто знает его бичующую сатиру, хлещущую беспощадно по религии и по ее служителям.

Экзекуцию над ней Бергстэд совершает спокойно, размашисто, с изводящей сатирической усмешкой.

С появлением этой комедии в нашем скучном репертуаре все агит-антирелигиозные постановки должны отпасть.

Но и на солнце есть пятна.

Первое – самое название – «Корона и плащ».

За каким чертом сюда приптели корону? Кража ее прозвучала далеко не убедительно, хотя и прошла очень эффектно.

Второе – реплики при чтении в прологе приговора. С этой нарочитой оттяжкой говорит наш прокурор: «высшая мера наказания... (пауза) но, принимаю во внимание»... и т. д.

Нудная и никчемная, с примесью сильной дозы сахараина, сцена «Утром после брачной ночи».

Есть еще один промах: идеализированный образ героя: Максимов в роли Микеле – точная копия любого святого; не такой должен быть Микел. Он должен быть без светского интеллигентного лица, простой, каких тысячи, которых мы не замечаем.

Это загнанный зверь, делающий отчаянный прыжок, чтобы спасти свою шкуру. Смерть – так смерть. Но со смачным плевром в физиономию святого Кяро и его служителей.

А разве он знал, куда его вплетет его безумная авантюра? Нет! Он играл с виселицей в темную.

На сцене этого не чувствовалось.

Баррикады...

Да разве их сделаешь в один день? Это невиданная авантюра должна была сыграть роль психологического сдвига.

События улыгнулись Микеле. Он потряс вековые религиозные устои, посмеялся над верующим стадом и, бросив последний плевок за свою и чужую вековую обиду, ушел по дороге к нашему Октябрю. А с ним и Орнелло, с тою же дерзостью порвавшая навсегда родственные связи.

Ведь жизнь и классовая борьба не апофеоз, а неумолимый факт.

Гениальную сатиру Бергстэда нужно лучше отделать и сократить. 15 картин утомляют и делают ее похожей на кинофильм.

В общем, инсценированный Никитиным роман Г. Бергстэд «Праздник св. Иоргена», безусловно привлечет внимание рабочего зрителя.

Тверской Конст. (Тверской К. К.). «Корона и плащ» //
РиТ. 1924. 28 окт. № 6. С. 8

Открытие сезона в Большом Драматическом театре носило характер настоящего театрального события. С восьмой картины начались дружные аплодисменты и вызовы. Спектакль имел у публики несомненный и большой успех.

Заинтересовал прежде всего сюжет пьесы. Здесь самая большая заслуга того, кто не только не был «вызван», но даже вообще не упоминался ни в афише, ни в программе – Гаральда Бергстэда, автора романа «Праздник Иоргена». Замечательный этот роман о разбойнике, заменяющем ушедшего святого, оказался совсем неизвестным широкой публике, по-видимому, искренне относившей свои восторги по адресу автора инсценировки – Никитина. Между тем, инсценировка сделана совсем неумело и, конечно, ослабляет впечатление, которое производит роман в чтении. Масса отдельных картин, не связанных друг с другом, растянутый пролог, маловыразительный диалог, искупаются лишь интересной фабулой и живым, веселым исполнением. Собственно Никитину принадлежит только финал пьесы, пожалуй, самое слабое место инсценировки, совершенно случайный и неубедительный.

Внешнее оформление (декорация, станок, костюмы) лишенное какой бы то ни было претензии на «новизну» и оригинальность (тут влияние и Мейерхольдовского «Леса», и «Падение Елены Лей», и частичное повторение прежних работ худ. В. Дмитриева) популяризует те формы, которые еще в прошлом году были «новым словом» и чаще всего не доходили до публики. В этом, конечно, большая заслуга театра, отказавшегося от экспериментирования, и пошедшего по пути создания доступного спектакля.

Стремление сделать спектакль «доходящим» видно и в актерской игре. Неизменный любимец публики В. В. Максимов играет центральную роль разбойника – святого со свойственной ему элегантностью и красотой и, по-видимому, не теряет своего исключительного обаяния – он в центре спектакля. Очень удалась роль Орнеллы Н. Н. Комаровской, давно не имевшей такого большого и заслуженного успеха. Мичурина, играя в новом для себя плане гротеска (может быть под влиянием М. Чехова), как будто несколько переходит меру, что особенно заметно рядом с Кровицким, играющим выдержанно, без всякого нажима. Многочисленная молодежь театра, очень хорошо тренированная на массовых сценах, сильно проигрывает в индивидуальных, быстро

роняет тон и теряет темп, чем расхолаживает настрожившегося и заинтересованного зрителя.

Спектакль, между прочим, интересен тем, что он поставлен без «единого руководителя». Дано только основное режиссерское задание и сценическая установка, осуществлен же спектакль коллективным трудом участвующих и режиссеров театра. Массовые сцены – под руководством С. Масловской, повторяющей технические приемы своих же постановок в быв. «Музыкальной Дrame» со всеми их достоинствами, индивидуальные – сделаны самими актерами-исполнителями.

Смена «Святой» // Смена. 1931. 5 апр. № 2. С. 4

В начале марта возобновляется спектакль «Корона и плащ» – Н. Никитина под новым названием «Святой». Текст пьесы пересмотрен и значительно переделан автором – Ник. Никитиным. Текст заострен в стороны политической современности и, по существу, является попыткой создать большой сатирический спектакль с антирелигиозной установкой. Режиссерский план предусматривает введение в спектакль ряда пантомим, цирковых и танцевальных номеров.

Ставят спектакль режиссеры: П. К. Вейсбрем и А. Н. Лаврентьев. Композитор Ю. А. Шапорин. Танцевальные номера и пантомимы в постановке П. П. Гусева.

В связи со спектаклем, намечается и большая массовая работа: совместно с Гос. Эрмитажем организуется антирелигиозная выставка с отражением в ней основной темы: «крестовый поход на СССР». В антрактах же, совместно с Областным советом воинствующих безбожников, будет организован ряд сеансов по разоблачению разного рода «чудес».

<...>

Режиссерски дается совершенно иная установка: если «Корона и плащ» была раньше на сцене БДТ показана в виде романтической комедии, то сейчас она будет превращена в буффонадную комедию, лишенную так называемой красоты, лирики, нелепой идеализации «бедного люда».

Самая форма спектакля: полуцирковая с использованием цирковых приемов с тем, что приемы эти являются не целью, а средством. Самый спектакль, являясь по форме развлекательным, имеет своей целью вскрыть классовую природу религии, показать ее реакционную роль, ее принципиальную враждебность рабочему классу.

В связи с этим спектаклем намечается политпросветработа, имеющая задачей вскрыть ханжество, лицемерие так называемых, служителей культа. Участники спектакля органически связываются с работой в фойе. Для актеров пишутся раешники, комический диалог, в коридорах и фойе будут работать четыре клоуна с антирелигиозными куплетами. В фойе будет организован специальный «Уголок чудес», где будут разоблачаться разного рода «чудеса».

<...>

Массовым сектором Культпросвета МК намечен план работы, в связи с выпуском спектакля «Святой». По цехам решено провести читку пьесы с докладами режиссуры. Всего будет проведено четыре читки: 1) на объединенном собрании костюмерной, бутафорской и поделочной мастерских, 2) у плотников, 3) у осветителей и 4) среди работников конторы и обслуживающего персонала.

Одновременно с этим, будет проведена кампания за вовлечение всех участников спектакля в ячейку воинствующих безбожников. В кружке текущей политики будут проведены специальные занятия на тему о крестовом походе и интервенции.

Кроме того, намечено проведение двух лекций на антирелигиозную тему и двух экскурсий: на антирелигиозную выставку и в антирелигиозный музей.

**Из описания сорока семи постановок БДТ,
составленного к десятилетнему юбилею театра.
«Корона и плащ» Н. Никитина по Бергстедту //
РС. 1921–1926. С. 339**

<...> БДТ сумел в этой постановке дать полнозвучный смех, злую сатиру на духовенство и власти. Спектакль зазвучал современной и острой социальной сатирой. Отдельные части его крепко спаяны в единое целое.

Декоративное оформление художника Дмитриева дало удобную площадку для развертывания массовых мизансцен. Круглая, слегка приподнятая цирковая арена, идущая влево; ввысь от нее – закругленный помост как основа – и живописные декорации и пратикабли, менявшиеся по месту действия. Конструкция не была для БДТ новостью, но соединение ее с живописными установками и всемерное использование для игры актеров – впервые применялось здесь. Костюмы и вещественное оформление помогали игре актеров, подчеркивая выразительность

их жестов. «Тройственная» режиссура создала живое, интересное, как в смысле отдельных исполнителей, так и массовых сцен, – зрелище сугубой театральности.

Режиссер Масловская в разработке толпы придерживалась обобщенного принципа параллелизма движений; рисунок жестов повторялся у целой группы статистов, соединяя толпу в единое лицо, подчеркивая ее настроенность и волевые импульсы.

Распланировка толпы на помосте привела к целому ряду пластических выразительных группировок. Отдельные актеры играли в том же подчеркнуто театральном плане. Хлесткое, интонационно разнообразное слово. Широкий, гротескно преувеличенный жест. Концентрация образа в определенных повторяющихся движениях. <...>

Комаровская. С. 199-200

<...> Музыка к спектаклю была написана композитором Ю. А. Шапориным. В его лице постановщики нашли верного союзника своей затее. Построенная на народных танцевальных ритмах, музыка перекликалась с гнусавыми песнопениями монахов.

С тонкой иронией была написана Шапориным музыка, сопровождающая свадебный обряд. В ней он сочетал бравурные цирковые марши так называемого «антре» с сентиментальными любовными песенками. Вызывающе звучал на белоснежном одеянии жениха Микеле красный шутовской пояс с бубенчиками.

Необычайно был решен постановщиками брачный покой. Ложе новобрачных напоминало по форме игрушечный барабан. Комната сохраняла цвета ремесла Микеле, циркового актера. Орнелла в своем жемчужно-белом платье невесты казалась прекрасным цветком на фоне одетых в голубые одеяния прислужниц. Запомнился мне характерный эпизод в костюмерной. Шла примерка костюмов Орнеллы. В последнем акте, по эскизу художника, Орнелла появляется в платье из парчи. Костюм явно не удовлетворяет Дмитриева. Он берет из рук портнихи ножницы и, к ее ужасу, режет парчу в разных направлениях, потом скалывает ее булавками. «Вот теперь то, что нужно», – с удовлетворением говорит он.

Я всегда находила в его эскизах чудесную помощь. И не я одна. Сколько тонкого юмора, изобретательности было в эскизах всех действующих лиц, главным образом персонажей священного капитула, и как эти эскизы обогащали исполнителей!

Единственное недоразумение произошло с В. В. Максимовым. Костюмы Микеле не нравились Максиму, казались ему грубыми, незыщными, некрасивыми. «К черту красоту, – свирепо огрызнулся Дмитриев, – к черту ваши кисейные рубашечки. К лицу ли базарному канатному плясуну наряжаться?» Споры продолжались до тех пор, пока не было найдено несколько компромиссное решение, в какой-то мере удовлетворявшее спорящие стороны.

Настоящей режиссерской находкой явился финал пьесы: Микеле сбрасывает с себя одеяние святого и снова появляется в костюме канатного плясуна. Он срывает с себя красный пояс, жонглирует им, и концы пояса кажутся вспыхивающими язычками пламени. Звенят бубенчики. Звон переходит в набат. На горизонте понемногу разгорается заря – это зарево грядущего восстания. Финал неизменно вызывал бурные отклики зрителей.

Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые //
Хмелева. С. 74-76

Установка Владимира Владимировича Дмитриева к спектаклю «Корона и плащ» (1924; режиссер П. К. Вейсбрем), напротив, разбивала пространственные стереотипы традиционной декорации, провоцируя режиссера к нестандартным решениям, а актера к активному театральному действию. Ученик В. Э. Мейерхольда, художник с режиссерским мышлением, Дмитриев своей конструкцией предопределил не только мизансценические точки и условия для пластического разнообразия действия, но и создал сам образ спектакля, как площадного представления, обращенного к истокам театра. Пьесу Н. Никитина по повести Г. Бергстедта о канатном плясуне Микеле из итальянского города Кьяро, устроившем «чудо» появления «святого», перевернувшем свой город и обманувшем хитроумного магистра, Дмитриев решил разыграть на круглой площадке, установленной в центре сцены. Площадка была наклонена к зрительному залу, и ее, как спираль, огибал помост, динамично поднимавшийся от планшета сцены вверх. Несущийся в глубину и в верх сцены помост намагничивал статичную площадку движением, завоевывал объем сцены, давал режиссуре великолепную возможность оперировать его подъемом и скатом. Круглая площадка стала своего рода и орхестрой, и ареной, и площадным помостом, где разыгрывалось основное действие. Толпа жителей города Кьяро, действовавшая на планшете сцены и окружавшая площадку-арену, становилась то зрителями

представлениями, то участниками действия. Трехмерность установки и развертывание ее в пространстве сцены помогали режиссеру «соединить толпу в единое лицо, подчеркивать ее настроенность и волевые импульсы»¹²⁴. В финале революционный порыв возносил народ с планшета сцены на высоту помоста-спирали, превращая его из наблюдателя в главного героя спектакля.

Мейерхольдовский «Лес», несомненно, повлиявший на конструкцию Дмитриева, дал стимул к пониманию новой системы взаимоотношения актера и декорации, но не стал догмой для молодого художника. Дмитриев был слишком импульсивен, тонок, колористичен, в нем играла свобода поиска, чтобы стать покорным ревнителем непримиримой конструкции. В «Короне и плаще» художник смело соединяет конструктивизм с декоративной живописью, предлагая театру синтез традиций и новых форм. Но фанатичным сторонникам конструктивизма в синтезе виделась зашифрованная свобода от нормативности, и Дмитриева «за отказ от экспериментирования» сочли лишь «популяризатором тех форм, которые еще в прошлом году были “новым словом” и чаще всего не доходили до публики»¹²⁵. В действительности живопись Дмитриева не популяризировала конструкцию, но работала с ней на равных в создании яркого театрального зрелища.

Художник не отказался от изображения мест действия, и на конструкции возникал то город Кьяро, то интерьер готического собора, то спальня. Дмитриев строит город, как лабиринт разнообразных стен, арок, фасадов, башенок, заполнивших круглую площадку и спираль помоста. Сохранились два варианта эскиза города. Один из них – полный драматизма, пугающе «калигаристский», создан в экспрессионистическом стиле. Все архитектурные формы этого странного города словно сотрясаются от внутренней дрожи, хаотически натываются друг на друга, образуют запутанные улицы и тупики. Картину беспросветной ночи завершал диссонанс железных окон, красных и зеленых стен домов с экспрессивно написанными на них глубокими черными тенями и светом от одинокого фонаря.

Во втором эскизе этот же город дан в ином толковании. Город тревоги сменил город пластической ясности. Художник расчищает городское пространство, упорядочивает и структурирует его, выправляет и уплотняет формы, успокаивает цвета. Вся композиция приобретает более условный характер – фасад готического собора превращается в абстрактную вертикаль, стены домов – в геометрические формы.

¹²⁴ Большой Драматический театр им. А. М. Горького // РС. 1921–1926. С. 339.

¹²⁵ Тверской К. К. «Корона и плащ» // РИТ. 1924. № 6. С. 8.

При этом художник избегает кубистической жесткости форм и ритмов, мягко закругляет объемы, добиваясь их почти скульптурной упругости. Кубизм не смог подчинить себе нежность, мягкую пластичность, несколько примитивистскую «неправильность» формы, которую Дмитриев пронес через все стилистические метаморфозы своего творчества.

Как могли воплотиться в едином пространстве спектакля эти столь разные эскизы? Может быть, Дмитриев так контрастно изображает дневной и ночной Кьяро, тем более что такие сцены есть в пьесе. Но почему такие же два варианта существуют и для сцены в интерьере готического собора? Судя по сохранившимся фотографиям спектакля, экспрессионистический вариант декораций не был осуществлен, а кубистический перенесен на сцену почти без изменений. Что дает возможность предположить, что существовали два варианта декораций. Первый, экспрессионистический, был органично связан со спектаклями, осуществленными Дмитриевым в Петрограде в 1922–1923 годах. По мнению исследователя петроградского театрального экспрессионизма Е. И. Струтинской, «причастность Дмитриева в начала 20-х годов к другому стилевому направлению – экспрессионизму – определяется духовными истоками его творчества, его мировосприятием. Свою работу для театра Новой драмы Дмитриев делал не как театральное задание, а как размышление о своем поколении»¹²⁶.

В «Короне и плаще» драматургический материал, избранная конструктивная установка, курс на площадное действие – все сопротивлялось столь близкой в те годы художнику экспрессионистической образности. И Дмитриев показал себя настоящим художником театра, способным в поисках точного сценического решения отказаться от заострения индивидуального.

Комментарии

Тверской Константин Константинович (наст. фам. **Кузьмин-Караваев**; 17.03.1890, Тверь – 10.12.1937, Саратов) – режиссер, театральный педагог, театральный критик, драматург. Засл. 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 посещал занятия 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-е – 1930-е годы активно выступал в качестве театрального критика,

¹²⁶ Струтинская. С. 153.

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 1929–1935 годы главный режиссер БДТ. 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. В октябре 1937 года Тверской был арестован и в декабре 1937 года был приговорен тройкой при УНКВД по Саратовской области к расстрелу «за антисоветскую деятельность». Расстрелян и захоронен в Саратове. В 1960 году Тверской был реабилитирован Саратовским областным судом.

СПЕКТАКЛЬ БДТ «АННА КРИСТИ»

Постановку пьесы Ю. О'Нила «Анна Кристи» в переводе А. Н. Толстого сценически осуществил А. Н. Лаврентьев. Художники И. Е. Око-роков и А. И. Коннов. Премьера – 19 декабря 1924 г.

Пьеса «Анна Кристи» была написана Ю. О'Нилом в 1920 году и считается одной из ранних драматургических произведений американского автора. В этой пьесе соединились элементы натурализма с элементами экспрессионизма. Капитан Крис в силу профессии слишком хорошо знает особенности и устройство портового дна и связанных с ним нравов; капитан отказывается от собственной дочери Анны Кристи, чтобы оградить ее от этой стороны жизни большого припортового города. Но дно жизни настигает Анны Кристи и вне непосредственных контактов с отцом. И только простая трудовая жизнь на рыбацком судне отца открывает для Анны Кристи новые возможности.

Н. Ф. Монахов утверждал: «Роль отца Анны капитана Криса я считаю одной из своих любимейших ролей. <...> В сущности, я люблю все мои роли. Но есть в числе моих ролей такие <...>, когда я во время спектакля даже думаю мыслями изображаемого мною персонажа. И вот капитана Криса я как-то особенно, почти болезненно полюбил. Я необычайно ярко представил себе всю его сущность. И в спектакле, в первом акте, когда Крис встречается со своей дочерью, которую он не видал с раннего детства, я, Монахов, переживал то же самое, что должен был переживать в данной сцене Крис. Когда же Крис в третьем акте узнает о том, что его любимая дочь, которую он считает “воспитанной барышней”, – портовая проститутка, трагедия Криса была вместе с тем моей личной трагедией. Играя эту роль, я не думал о мастерстве актера. Я по-настоящему жил на сцене, плакал настоящими слезами и по-настоящему возмущался, что руки моей дочери домогается человек, недостойный быть ее мужем»¹²⁷.

Н. И. Комаровская отмечала: «<...> “Анна Кристи” – печальная повесть о девушке, выросшей без матери и брошенной отцом. У нее не оказалось

¹²⁷ Монахов. С. 203-204.

другого пути, кроме улицы, она стала проституткой. Тяжелая болезнь вынуждает ее искать помощи у отца, старого моряка. Трудовая жизнь на рыболовной шхуне, где работает отец, домашние заботы понемногу возвращают ее к жизни. Неожиданная встреча с молодым моряком и вспыхнувшая любовь к нему перерождают ее. Она понимает всю невозможность для нее личного счастья и в минуту охватившего отчаяния открывает ему в присутствии отца свое прошлое. И тут до сознания отца впервые доходит мысль о том, что вина за падение его дочери ложится и на него»¹²⁸.

Комаровская вспоминала о сотрудничестве с Монаховым и о результатах их совместной работы над спектаклем «Анна Кристи» так: «Овладевая внешним рисунком ролей и внутренней жизнью людей, которых мы играли, создавая их сценические образы, Монахов и я на репетициях осторожно нащупывали пути к сближению, немало ссорились, но после спектакля обнялись: спектакль дошел и покорила зрителя. Для нас обоих это был счастливый день!»¹²⁹

Критика отмечала, что спектакль решен как психологическая драма в исполнении *актеров-натуралистов*¹³⁰, считала постановку сдачей Большим драматическим театром репертуарных позиций, отход от установки на *социальную сатиру*¹³¹.

Спектакль имел зрительский успех¹³².

Роли и исполнители

Капитан Крис Кристоферсон – Н. Ф. Монахов, А. А. Богдановский; Анна, его дочь – Н. И. Комаровская; Марта Оуэн – Н. Ф. Лежен, С. П. Гринькова; Мет Бэрк, кочегар – Г. М. Мичурин; и др.

Источники

1. Верховский Н. (Верховский Н. Ю.). «Анна Кристи» // ПГ. 1924. 23 дек. С. 7.
2. «Анна Кристи» [Заметки А. Луначарского, Ю. Соболева] // РИТ. 1924. № 14. С. 11.
3. Сергеев К. «Анна Кристи» // РИТ. 1924. 29 дек. № 15. С. 13.
4. Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Анна Кристи» // РИТ. 1924. 30 дек. № 53. С. 18. 3 фото.

¹²⁸ Комаровская. С. 176.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ См., напр.: Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Анна Кристи» // ЖИ. 1924. 30 дек. № 53. С. 18.

¹³¹ См., напр.: Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Анна Кристи» // ЖИ. 1924. 30 дек. № 53. С. 18.; Сергеев К. «Анна Кристи» // РИТ. 1924. 29 дек. № 15. С. 13.; и др.

¹³² См., напр.: Сергеев К. «Анна Кристи» // РИТ. 1924. 29 дек. № 15. С. 13.

5. Ицхакин (Рабкор). «Анна Кристи» // РиТ. 1925. 5 янв. № 1. С. 13-14. 2 фото.
6. Комаровская. С. 176.
7. Монахов. С. 203-204.
8. О'Нил Ю. Анна Кристи. Пьеса в четырех действиях / Перевод Е. Гольшевой // О'Нил Ю. Пьесы: В 2 т. М.: Искусство, 1971. Т. 1. С. 243-333.
9. Музей БДТ: Папка № 3: 13 фото №№ 349-361.
10. СПбГМТиМИ: Фотография-сепия. Н. Ф. Лежен – Марти Оуэн. Номер в Госкаталоге 36317330; Фотография черно-белая пересъемочная. С. П. Гринькова – Марти Оуэн. Номер в Госкаталоге 36317337; Фотография черно-белая. А. А. Богдановский – Крис Кристоферсон. Номер в Госкаталоге 36317356; Фотография черно-белая. А. А. Богдановский – Крис Кристоферсон. Номер в Госкаталоге 36317357; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317359; Фотография-сепия. Н. И. Комаровская – Анна Кристи. Номер в Госкаталоге 36317362; Фотография черно-белая. Н. И. Комаровская – Анна Кристи, Н. Ф. Монахов – Капитан Крис Кристоферсон в сцене из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317367; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Капитан Крис Кристоферсон. Номер в Госкаталоге 36317371; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Капитан Крис Кристоферсон. Номер в Госкаталоге 36317372; Фотография-сепия. А. А. Богдановский – Крис Кристоферсон. Номер в Госкаталоге 36317373; Известный художник. Карикатура на Н. Ф. Монахов в роли Капитана Криса Кристоферсона. Номер в Госкаталоге 36229682 // ULR: <https://gokatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Сергеев К. «Анна Кристи» //
РиТ. 1924. 29 дек. № 15. С. 13

Внешне: настоящий, шумный успех. После каждого действия – аплодисменты. После заключительного действия – снова шумные аплодисменты, «переходящие в овацию». Вызвали постановщика. Благодарил. На сцене все пожимали друг другу руки. Автора не вызывали.

Никто не вспомнил даже того, кто представлял автора в Ленинграде – А. Н. Толстого, хотя он сидел в первых рядах.

По существу: сентиментальная, сладенькая, с мелодраматическим уклоном, пьеса «с хорошим концом». Для усиления «душещипательного» действия на сцене – револьвер, драка и прочие ужасы. Много слез, поцелуев. Много хорошо сделанных плевков «морского типа». В заключение: объятия, поцелуи, рукопожатия и добрая пара пива.

Содержание: типичное столкновение мужского и женского начала в мещанском представлении. Девушка, под влиянием определенных обстоятельств, принуждена «продавать себя». Заболела. Приехала к отцу. Под влиянием новых условий жизни и, в особенности, «морского тумана» сделалась «чистой». Отвергнута возлюбленным, когда он узнает ее прошлое. В заключение: великодушное прощение, любовь и добрая пара пива.

Формально: вся постановка – в павильонах, мало оригинальных, но чисто поданных. Участия художника – не видно. Особой выдумки – нет.

Самое разумное было бы – покончить на этом рецензию. Тем не менее, новая постановка Большого Драматического театра заставляет задуматься. Прежде всего обращает на себя снова и снова внимание факт безусловного расхождения между зрителем и критикой. Зритель принимал пьесу хорошо, причем особенный восторг зрителя вызывали мастерски сделанные Монаховым, плевки. Даже в моменты напряженного переживания, плевков разряжал атмосферу и вызывал смех. Минутами хотелось поставить вопрос: во имя чего ломаются копья? Во имя чего мучительно создаются новые театральные формы? К счастью, не для зрителей «премьер» создается новый театр. Не сомневаюсь, что рабочий зритель примет эту пьесу серьезнее и, действительно, почувствует героям.

Но право же вся пьеса и герои ее с точки зрения нашей – нелепы. Все эти понятия о «чистоте» и «падении», это великодушное прощение и т. д. и т. д. все эти глубоко мещанские понятия и привычки отдают такой плесенью, далекого от нас быта, что подобная пьеса никак не может вызвать в зрителе настоящих глубоких переживаний.

И еще одно: наша критика оказала Большому Драматическому театру медвежью услугу. Этот театр, с легкой руки Евг. Кузнецова, венчан «на царство театра социальной сатиры». Поэтому, каждая новая постановка принимается не как обычная работа театра. Ожидается какой-то новый фортель, ожидается какое-то новое слово и притом – остро отточенное. И вдруг: ожидания обмануты. Векселя не оплачены.

При таких условиях театру чрезвычайно трудно работать, ибо, в конце концов, не хватает новых слов, тем более что театр весьма и весьма ограничен в своих возможностях. Много можно найти «смягчающих вину обстоятельств», но уже самый факт необходимости «оправдать» постановку заставляет сделать вывод, что в идеологическом смысле новая постановка Большого Драматического театра вызывает серьезные сомнения.

Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Анна Кристи» //
ЖИ. 1924. 30 дек. № 53. С. 18

После «Короны и плаща» и «Девственного леса» новая постановка Большого Драматического театра «Анна Кристи» представляет резкий сдвиг вправо. Только что наметившаяся установка на социальную сатиру в остросовременном, динамическом оформлении сейчас – увы! – ликвидирована. Перед нами типичная психологическая драма, в добротной натуралистической постановке, в исполнении хороших актеров-натуралистов.

Однако, «Анна Кристи» не плохая пьеса. Есть в ней острая драматическая коллизия, основанная на старой-престарой теме «обращения» падшей женщины. Эта тема разворачивается путем столкновения четко очерченных, сочных характеров, взятых из нижних классов современной Англии. Но при всем том в пьесе заметно полное отсутствие социального элемента. Драма Анны Кристи, типичной жертвы буржуазного строя, дается в ярко индивидуалистическом освещении. Идеология всех персонажей неприятно поражает своим мещанским привкусом, всеми этими мечтами о «собственном» домике и капиталце – венце человеческих вожделий. В общем «Анна Кристи», как пьеса, является шагом назад, является сдачей репертуарных позиций, занятых Большим Драматическим театром.

Еще большая сдача позиций – в постановке. Здесь мы возвращаемся к медовым годам сценического натурализма, к «Сверчку» и «Потопу» I Студии М.Х.Т., но без той строгой организованности, той психологической «заразительности», того большого режиссерского мастерства, которое сделало упомянутые спектакли в своем роде классическими. В «Анне Кристи» же меньше всего можно говорить о режиссерской работе А. Н. Лаврентьева: она почти неуловима. Вещественное оформление – пусто и банально. Мизансцены бесцветны. В постановке нет не только «трючков» (чему так радуются

некоторые молодые критики): в ней просто ничего нет. Она – пустое место, нуль.

Интерес спектакля сводится исключительно к игре актеров, предоставленных целиком самим себе. Игра – строго натуралистическая, психологическая, с обильными «настоящими» «переживаниями» и пр. В плане натуралистического театра это очень неплохо, а исполнение Монаховым роли капитана Кристи даже – бесспорное достижение этого прекрасного актера. Созданный им образ, одновременно трогательный и забавный, имеет в себе нечто диккенсовское, но в то же время разбавлен чисто русской, монаховской мягкостью. От другого актера мы потребовали бы большей остроты, большей динамизации роли, которая далеко не укладывается в отведенные Монаховым рамки. Но громадное мастерство Монахова поневоле заставляет умолкнуть ряд вполне законных возражений.

Очень хороша также Лежен в роли престарелой матросской девки Марты. Эта способная актриса впервые находит себя в ролях характерных, более соответствующих ее индивидуальности, чем роли кокеток и субреток. Ее Марта – превосходно слепленная фигура с тщательно отделанными деталями, мимическими и интонационными.

Менее значительны – Комаровская (Анна) и Мичурин (Мет), не прибавившие новых черт к своей волне ясной актерской физиономии.

Ицхакин (Рабкор) «Анна Кристи» //
РиТ. 1925. 5 янв. № 1. С. 13-14

«Анна Кристи» – социальная мелодрама.

В ней нет ничего современного: ни борьбы миров, ни революционных исканий. Налицо бесхитростные переживания трех простых сердец, завершающиеся хорошим концом.

Анна Кристи – жертва старой, как мир, социальной несправедливости: лишенная с ранних лет материнской любви и отцовской ласки, она несет тяжелое ярмо работницы в семье родственников, один из которых «разрушает» ее и этим толкает шестнадцатилетнюю Анну на путь проституции.

Измученная физически, издерганная нравственно, она ищет отдыха и опоры у старика-отца – капитана «старой галоши» – угольной баржи.

Очнувшись впервые в морской обстановке, Анна начинает проникаться ненавистью к людскому муравейнику, копошащемуся в грязи на суше, и любовью к морскому простору, к терпкому соленому воздуху, который «вкуснее виски», и она возрождается нравственно.

Комаровская – Анна Кристи – дает верный тип падшей женщины, но вышедшей не из рабочей среды, а из более утонченного круга людей. Играет она вдумчиво, с большим чувством, на протяжении пьесы не изменяющим раз взятому верному тону роли. Жаль только, что акцентирование вызывает досадный смех у публики в самые трагичные моменты сценического действия.

Мичурин – недурен, хотя иногда не выдерживает роли простого матроса. Пьеса смотрится с большим вниманием и, несомненно, интересна для рабочей аудитории, благодаря простоте сюжета и отсутствию вычурных режиссерских упражнений.



А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «УЧИТЕЛЬ БУБУС»

Постановку по одноименной пьесе А. М. Файко «Учитель Бубус» осуществил К. П. Хохлов. Художник Н. П. Акимов. Премьера состоялась 23 января 1925 г.

Пьеса «Учитель Бубус» опиралась на классические комедийные приемы, а именно: *qui pro quo* – путаница, когда одного принимают за другого; масса комедийных положений; диалог, комедийный эффект которого достигается тем, что каждый из участников говорит о своем и не слышит собеседника; и др. Действие комедии А. М. Файко происходило в некоей неназванной европейской стране в момент резкого обострения классовой борьбы.

Школьный учитель чистописания и географии Бубус принимал участие в рабочей демонстрации, которая была разогнана вооруженными жандармами. Спасаясь от преследования одного из них, учитель забежал в открытую калитку и оказался в саду, который окружал дом капиталиста и коммерции советника Варфоломея Ван Кампердафа. Спрятавшись за одним из садовых кустарников, Бубус невольно оказывался посвященным в некоторые тайны этого дома.

Молодая женщина «из простых» Стефка, которую Ван Кампердаф привез из Польши и сделал своей содержанкой, была влюблена в блестящего и элегантного красавца – барона Фейервари. Не имея собственных денежных средств, барон вынужден служить коммерции советнику и выполнять его поручения. Ван Кампердаф хотел бы превратить простоватую Стефку в утонченную и рафинированную *de la Grande Courtisane* – современную Аспизию или современную Манон Леско. Религиозно-моральные истины в духе протестантизма Стефке преподавал пастор Зюссерлих, а Фейервари должен был привезти из Парижа профессора Огюстен-Франсуа-Мария Буа-Коллетт из Сорбонны – философа, критика, эстета, законодателя вкуса, глубокого ученого и тонкого артиста, в задачу которого входило придать Стефке парижские утонченность, шарм и блеск. Но в столице Франции барон деньги,

выделенные Ван Кампердафом на профессора Буа-Коллетт, растратил на женщин и казино. И теперь Фейервари уговаривает Стефку подождать и потерпеть, пока ему не удастся добыть необходимую сумму денег, чтобы увезти ее из дома коммерции советника.

В гостях у Ван Кампердафа вместе со своими дочерьми Теа и Тильхен проживает Гертруда Баазе, доктор философии *honoris causa* (почетный доктор философии. – А. Р.) и автор работы «О вечно женственном в философии», охватывающей философские труды от Фалеса до Анри Бергсона. Но заботит почетного доктора Бреславльского университета совсем не проблемы науки, а испытываемые Гертрудой Баазе финансовые трудности, решить которые она хотела бы, выдав замуж за Ван Кампердафа одну из своих дочерей. Баазе втолковывала своим дочкам, что для соблазнения коммерции советника любые средства хороши, в том числе – и потеря целомудрия, что никоим образом не должно смущать Теа и Тильхен.

Наконец, происходила первая встреча Бубуса с хозяином дома. Комедийный эффект этого столкновения строился на взаимном испуге и был аналогичен по построению сцене первой встречи Городничего с Хлестаковым в трактире. Напевающий воинственную песенку Ван Кампердаф принимал Бубуса за одного из участников уличных беспорядков, а Бубусу в коммерции советнике виделся представитель власти, преследующий демонстрантов – в том числе и его как участника уличных беспорядков.

Первым суть происходящего уловил Фейервари и представил Бубуса как привезенного им из Парижа профессора Буа-Коллетт, уверив учителя в том, что подобная афера – единственный способ спасения для него. При этом Бубус, как и Хлестаков в гоголевском «Ревизоре», постоянно попадал в комические положения, «пробалтываясь» о реалиях своей более чем скромной учительской жизни. Между тем стачечная борьба принимала такой накал, усмирить который силовыми методами уже не получалось, и тогда властями было принято решение ввести в правительство несколько представителей протестного движения. Фейервари предложил сделать Бубуса одним из таких народных представителей.

Перспектива стать тем, кто установит в стране классовый мир, поначалу увлекала учителя чистописания и географии, но быстро сменялась более привычным состоянием – страхом перед любыми жизненными изменениями. Под покровом ночи Бубус собирался сбежать из дома Ван Кампердафа и наткнулся на Фейервари, который уже вскрыл несгораемый шкаф коммерции советника и овладел хранящимися там ценностями, поскольку барон тоже хотел сбежать, но только – не с пустыми руками.

Стачечное движение рабочих перерастало в вооруженное восстание, шум которого поднимал на ноги всех обитателей дома Ван Кампердафа. Стефка сообщала, что Фейервари обманул ее и бросил, скрывшись с похищенными у коммерции советника деньгами. Не было среди присутствующих и Бубуса, который, судя по открытому окну, выбрал тот же способ бегства, что и Подколесин в гоголевской «Женитьбе». В страхе перед вооруженными восставшими, которые стучали в дверь коммерции советника и требовали ее открыть, Ван Кампердаф и его гости переодевались в одежду прислуги, но это их все равно не спасло – обитателей дома коммерции советника арестовывали и уводили. Командир отряда восставших Макс Гусбах обнаруживал Бубуса, который все это время прятался за несгораемым шкафом Ван Кампердафа. Макс Гусбах вспомнил, что когда-то был учеником Бубуса, впрочем – не слишком прилежным. Бубус просит включить его в ряды восставших, поскольку он готов вести беспощадную борьбу с произволом и ложью, но единственное, что может предложить ему Макс Гусбах – это работа учителем в одной из низших школ столичного района. Бубус с горечью констатирует, что так и остался не понятым никем...¹³³

К. Л. Рудницкий во вступительной статье к книге воспоминаний драматурга «Записки старого театральщика» отметил: «По замыслу Файко, его “Учитель Бубус” <...> должен был стать “западной” пьесой. Файко намеревался высмеять политику трусливой бездеятельности и пустое краснбайство мнимых защитников народных интересов, “социал-предателей”, на словах охотно примыкающих к рабочему движению, а на деле только мешающих ему. Центральный персонаж комедии, учитель Бубус, участвовал в рабочей демонстрации. Демонстрацию разогнали, Бубус испытал “самый подлинный ужас” и спрятался в саду правителя ван Кампердаффа. Одно легкое движение интриги – и вчерашний бунтовщик, “представитель народных масс”, оказывается среди сегодняшних властителей. Еще одно движение интриги – и вот уже Бубуса хотят ввести в правительство. Болтун и трус, Бубус, однако, не может принести никакой пользы правящей партии. Ему опять “стало страшно”, он снова “заколебался”. Происходит революция, но трусливый Бубус не нужен революции, хотя и рвется “встречать вместе с массами историческую зарю {18} этого исторического утра”. Революция от него отворачивается...»¹³⁴

¹³³ См.: Файко А. М. Учитель Бубус // Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания. М.: Искусство, 1971. С. 101-182.

¹³⁴ Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы // Файко А. М. Записки старого театральщика. М.: Искусство, 1978. С. 17-18.

А. М. Файко вспоминал: «Задумал я комедию *легкую, даже легкомысленную*, {197} почти *фарс*. Действие было компактное, доминировали сюжетные положения, разные квипрокво, небольшое количество действующих лиц. События происходили в послевоенное время (после завершившейся Первой Мировой войны 1914–1918 годов; курсив мой. – А. Р.), в маленьком европейском городе, что, по моему убеждению, должно было придать колориту пьесы интимно-провинциальный характер. Персонажи представляли собой *социальные маски* <...>, хотя и принадлежали к самым различным национальностям Центральной Европы. Например, ван Кампердафф – капиталист; генерал Берковец – представитель военщины; пастор Зюссерлих – представитель клерикальных кругов; барон Фейервари – авантюрист и прожигатель жизни; Гертруда Баазе – доктор философии, просвещенная дама, продающая своих дочерей, и т.д. В центре же вертелась фигура Бубуса – идеалиста и соглашателя, делающегося игрушкой в руках сильных мира сего. Комедия носила *сатирическую окраску*, но не без *лирических интонаций*, которыми главным образом была наделена Стефка – простая девушка из народа, наложница могущественного ван Кампердаффа. Дело кончалось политическим переворотом и полным крушением всех иллюзий бедняги Бубуса»¹³⁵.

В. Э. Мейерхольд в ТИМе пьесу А. М. Файко ставил как спектакль экспериментальный, в жанре «комедия на музыке» (и шире, «спектакль на музыке») [1].

Никаких подобных задач БДТ при постановке комедии А. М. Файко не ставил.

Пьесу А. М. Файко можно считать попыткой создать отечественный вариант экспрессионистской сатирической комедии, персонажи представляют собой *социальные маски*: банкир, генерал, буржуа, адвокат и др. Исключением стал исполнитель роли Бубуса Н. Ф. Монахов, который вышел за рамки образа-маски и представил учителя живой полнокровной фигурой. Ленинградскую критику не устроил показ революционного движения.

Оформление Н. П. Акимова к спектаклю БДТ показало влияние мейерхольдовских постановок «Д. Е.» [2] и «Лес».

Н. Ф. Монахов вспоминал свое исполнение роли учителя Бубуса так: «По существу, это была моя первая роль, в которой мне пришлось подчеркнуть *политическую гниль* изображаемого мною персонажа. Мне предстояло в художественном образе дать свою оценку

¹³⁵ Файко А. М. Записки старого театральщика. С. 196-197.

социал-предательству. Я работал над ролью Бубуса с большим увлечением, и это сказалось на результате моей работы: роль считается мною одной из удачных. К сожалению, мне пришлось сыграть ее всего пятнадцать раз, так как пьеса была слаба в художественном отношении и очень быстро сошла с репертуара (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁶.

Роли и исполнители

Бубус – Н. Ф. Монахов; Ван-Кампердафф – П. И. Леонтьев; Стефка – Д. И. Поллак; и др.

Литература

1. Гвоздев А., Пиотровский Адр. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 145-147.
2. Любомудров 1974. С. 146.
3. Монахов. С. 204.
4. Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы // Файко А. М. Записки старого театральщика. М.: Искусство, 1978. С. 5-47.
5. Файко А. М. Записки старого театральщика. М.: Искусство, 1978. 279 с.
6. Файко А. М. Учитель Бубус // Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания. М.: Искусство, 1971. С. 101-182.

Источники

1. Верховский Н. (Верховский Н. Ю.). «Бубус» // ПГ. 1925. 1 февр. С. 9.
2. Долгинцев В. (Долгинцев В. Ф.). Сатира на сцене // РиТ. 1925. 2 февр. № 5. С. 15.
3. Тверской Конст. (Тверской К. К.). Учитель Бубус // РиТ. 1925. 2 февр. № 5. С. 14.
4. Воловой Ст. Большой драматич. театр // РиТ. 1925. 9 февр. № 6. С. 15.
5. Загорский М. «Бубус» в Москве и Ленинграде // НЗ. 1925. 10 февр. № 6. С. 7-9. 3 фото.
6. Соловьев Вл. (Соловьев В. Н.). В Ленинградских театрах Бубус // ЖИ. 1925. № 5. С. 14.
7. Фото из спектакля // РиТ. 1925. № 6. 9 февр. 1 стр. обл.
8. Мичурин. С. 166.
9. Музей БДТ: Папка № 151: 7 фото №№ 5843-5849. 3 скана с негативов. Эскизы костюмов – 2 листа №№ Э 873, 2030.
10. СПбГМТиМИ: Неизвестный художник. Карикатура на персонажей спектакля. Номер в Госкаталоге 36229640 // ULR: <https://gostatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

¹³⁶ Монахов. С. 204.

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

Долгинцев В. (Долгинцев В. Ф.). Сатира на сцене //
РиТ. 1925. 2 февр. № 5. С. 15

Большой драматический театр после «Анны Кристи» пытается выравнить свою линию и возвратиться на путь театра сатиры.

Бубусом театр пытается дать сатиру на современную Европу, трепещущую перед надвигающейся революцией. Показал ли это нам театр? Показал, но не совсем; не совсем потому, что не везде он выдержал линию революционной сатиры, переходя от революционной сатиры к сатире, так сказать, интимной и даже к дешевенькому смеху (2 действие – сцена после обеда).

Это явилось результатом того, что вся происходящая в доме трагедия не связана с тем, что происходит за стенами этого дома, не связана с тем революционным движением, которое, видимо, разворачивается за стенами дома. Вот почему главная роль здесь принадлежит обывателю, что привело к тому, что эта сатира против буржуазной морали и буржуазной государственности не доходит до зрителя. Поэтому замечательная речь Бубуса о всеобщем благе и его выдвижение в министерство – одно из самых сильных и насыщенных мест пьесы – пропала: был уместен здесь не Бубус – обыватель, а Бубус – социал-предатель-меньшевик, вместо которого театр вышел какого-то «истинного заблуждающегося социалиста».

Все эти причины привели к тому, что центр тяжести в пьесе упал на личные интриги, чем уменьшилось значение пьесы, потерявшей свой общественный интерес и превратившейся местами в ряд скучных бессодержательных моментов, выезжавших исключительно на внешнем комизме и дополнявших собою острую сатиру, звучавшую в некоторых репликах.

Прекрасно провел роль учителя Бубуса – Монахов. То, что требовалось от него, – он дал, – тип обывателя, с его мечтами, идеалами, «призванием», с его трусостью, превращающей его в ненормального человека. Обыватель таков и есть. Жаль только, что свой талант ему приходилось растрчивать в таких гаденьких и пошленьких сценах, как сцена 2 действия («объелся»).

Сильный своей выразительностью образ Стефки дала Поллак. Свою роль протеста против буржуазной условности и морали она провела прекрасно. Чувствовался в этом образе не напускной большой протест, а возмущение здоровой души против рамок, сжимающих ее здоровые порывы.

Непонятна роль барона Кампердаффа (Леонтьев). Зачем его ввели? Разве только для завязки интриги, иначе ничем нельзя объяснить себе его назначения.

В общем, нужно сказать, что игра всех артистов была не дурна, за исключением массовой сцены (гости): артисты топтались на месте, переминаясь с ноги на ногу, не зная, что им делать.

Очень оригинально и удачно была сделана декорация 2 действия, позволяющая играть одновременно в 2 комнатах. Декорация 1 действия несколько напоминала рекламную картинку заграничных курортов.

В заключение, необходимо сказать, что в последней постановке нет «лесов режиссерских», в которых зритель может заблудиться. Все просто и понятно. Это очень важно для рабочего зрителя.

Тверской Конст. (Тверской К. К.). Учитель Бубус //
РиТ. 1925. 2 февр. № 5. С. 14

В текущем сезоне Большой Драматический театр занял, и совершенно справедливо, одно из первых мест в ряду наших драматических театров. – Ряд срочных постановок («Корона и плащ», «Девственный лес»), интересная и выдержанная репертуарная линия, хороший актерский состав, талантливые художники – подняли интерес к театру и не только у специальной публики премьеры, а у настоящей, широкой аудитории, в частности у организованной профсоюзной массы. Спектакли театра посещаются охотно и в большом количестве берутся организациями.

Тем ответственнее становится работа театра и понятен интерес, с которым ожидается очередная премьера. Тем более, что комедия Файко «Учитель Бубус», как известно, готовится в Москве в театре Вс. Мейерхольда, готовится уже давно и по всем данным должна сделаться очередным «гвоздем» сезона.

У нас, в Ленинграде «гвоздя» не получилось... Спектакль «Бубус» в Большом Драматическом оказался гораздо менее ценным, чем все предыдущие постановки театра...

Нельзя серьезно говорить о пьесе. Это – совершенно пустой фарс с очень неинтересной фабулой, целым рядом невыразительных

сценических положений. Совершенно случайно и двусмысленно пристегнуты моменты социальные. На сцене происходит даже революция, но и она преподносится в самом фарсовом преломлении. Вообще, в смысле идеологическом, пьеса представляется весьма сомнительной...

Может быть, постановка, тщательная и изобретательная, могла бы маскировать сценическое и идеологическое убожество пьесы, но в Большом Драматическом она сделана как будто наспех...

Так непривычно в этом театре видеть ансамблевые сцены совсем непроработанными, видеть, как актеры сплошь да рядом «болтаются» на сцене, очевидно не зная, что им делать.

Что до исполнения, то и здесь приходится отметить досадный неуспех многих и многих. Весь женский состав, да и большинство мужчин – совсем бледны, играют гораздо ниже обычной своей силы.

Зато тем ярче выделяется Монахов. На нем одном – вся тяжесть спектакля, и он один спасает его. Из ничтожного авторского материала создает он сложный рисунок роли. В его передаче становятся смешными и определенно доходят все посредственные остроты и словечки... Бесконечное количество забавных поз, положений, интонаций, замечательная мимика и жест у Монахова настолько выше, чем у всех остальных, что многие сцены его партнеров совсем пропадают... Он начисто всех переигрывает.

С выхода Монахова на сцену публика приходит в веселое настроение. И если фарс имеет целью потешить – то здесь цель достигнута и достигнута лишь благодаря Монахову. Без него – немислим этот спектакль... Так еще раз убеждаешься, что в конечном итоге – актер решает дело. Талант его оказывается сильнее и авторской слабости и режиссерских промахов.

Воловой Ст. Большой драматич. театр //
РиТ. 1925. 9 февр. № 6. С. 15

«Куда ветер дунет» – так можно было бы озаглавить похождения народного учителя Бубуса. Под громкими словами, под революционной позой скрывается мелкий трусишка, один из тысячи «наполеонов», «призванных» перевернуть мир и отброшенных, в конце концов, при столкновении с действительной революцией, в мусорный ящик и горько сетующих: «никогда и никем не поняты».

«Бубус» – острая революционная сатира на все капиталистическое общество сверху и донизу. В противовес аристократической сатире

на мещанство – «Авантюристу», здесь высмеяны не только разжиревшие буржуи и матерые капиталисты: не пощажены и их слуги господина военные – последние носители аристократических идей.

Режиссерская трактовка пьесы вполне правильна. Нет пред нами ни Ван-Кампердафа, ни Берковца, ни Зюссерлиха, ни Бубуса; мы видим маски, видим капиталиста, генерала, пастора, видим в образе бездарного народного учителя – всю интеллигенцию, сверхреволюционную на словах, но ненавидящую эту самую революцию на деле.

Давая комические маски буржуазии и ее лакеев, не следовало в том же роде выводить и прислугу, дворников и пр. Рассчитанная на внешний комизм сцена «фокстротной спайки» «общества» с «прислугой», при более вдумчивом отношении, оставляет скверное впечатление. Жидковаты революционные моменты: демонстрация за сценой – с двумя заглушенными и одним громким выстрелами (1-й акт), самая революция (3-й акт); последняя совсем неубедительна.

В общем, комедия смешна и смотрится легко. Правильно затронутые, хотя, быть может, и недостаточно подчеркнутые, классовые мотивы в постановке делают «Бубуса» вполне приемлемым для рабочего зрителя. Можно только приветствовать включение этой пьесы в репертуар Большого Драматического театра.

Загорский М. «Бубус» в Москве и Ленинграде //
НЗ. 1925. 10 февр. № 6. С. 7-9

<...> Да, в Большом драматическом театре сразу поняли, как нужно играть и ставить эту хамелеонистую комедию, переливающуюся всеми цветами радуги и улыбающуюся и левым, и правым с одинаковой любезностью и готовностью. Это был веселый спектакль, с переодеваниями, фокстротами и обольщением, а иногда и со слезой, и сладкой чувствительностью, – и почтеннейшая публика осталась очень довольна. А главное – это был спектакль без мудрствований, без глубокомысленного пальца, представленного ко лбу зрителя, без желания из комедийной мухи сделать политического слона. В этом плане Монахов сыграл Бубуса прекрасно. Это был оживший персонаж из мольеровских комедий, комизм которого вытекал из комических сценических положений и ситуаций и только. Обтрепанная, жалкая фигурка провинциального учителя чистописания, с остреньким, наивным носиком и сияющей лысиной, в венчике из торчащих вверх редких волосиков, глупенькая, болтливая и смешная – это было сделано Монаховым четко, с хорошим

мастерством, просто, незатейливо, и без особенной философии. Весь спектакль шел в бодром, живом темпе, и весь второй акт был дан одним куском, без разбивки на отдельные эпизоды, как это почему-то сделано у Мейерхольда. В общем и целом, – все остались довольны – автор успехом, полипросвет – красным флагом в финале, а публика – ловко скроенной фрочной салонной комедией, среди персонажей которой болтался какой-то жалкий старикашка и бормотал что-то уморительное о народе и пролетариате. Ах, как все это забавно! <...>

Соловьев Вл. (Соловьев В. Н.). В Ленинградских театрах Бубус // Жизнь искусства. 1925. № 5. С. 14

В Большом Драматическом театре поставили новую пьесу Алексея Файко «Бубус» – не столько комедию, сколько острый политический фарс с резко обозначенным делением всех действующих лиц пьесы на две группы: те, которые у власти, и те, которые эту власть свергают. Это одновременное существование двух планов в значительной мере обостряет драматургический стержень самой пьесы: анекдотический случай с учителем чистописания и географии, убежавшим с демонстрации, попавшим в сад коммерции советника Ван-Кампердаффа и случайно дважды вошедшим в честь в его доме. Эта же двойственность подчеркивает всю ложность того промежуточного состояния, в которое попадает Бубус, сам обрекающий на неудачу свой сознательный план спасения человечества путем непомерного словоизлияния. С формальной стороны (острота диалога и эксцентричность многих комических положений) «Бубус» скорее напоминает пьесы английских драматургов типа Пинеро*, чем восходит к приемам французской комедии.

В постановке Большого Драматического театра допущена досадная ошибка. На сцене в продолжение всей пьесы совсем не чувствовалось невидимое влияние «тех, которые свергают власть». Да и видимые проявления «свергающих власть» страдают отсутствием убедительности.

Хотя бы, к примеру, робкое принесение где-то за каменной оградой красных знамен, сопровождаемое рахитичным пением, менее всего походило на демонстрацию протеста. Благодаря отсутствию контрастирующего элемента потускнела и сама сатира на представителей буржуазии, к тому же зачем-то сценически преподнесенная как выставка последних парижских новинок (утренний туалет, вечерний туалет, пижамы) в «*atelier des modes*» средней немецкой фирмы.

Огромное впечатление в спектакле оставляет исполнение Н. Ф. Монаховым роли «учителя Бубуса». Артист с первого же появления всецело овладевает вниманием зрителя, которое crescendo увеличивается; простота и мягкость интонационной окраски, убедительность, точность наблюдения, почти бисерная отделка сценических деталей – вот отличительные признаки его актерской техники.

Занимательно вещественное оформление художника Акимова, но явственно обозначается влияние весенних гастролей Мейерхольда («Д. Е.», «Лес»). Такое же совпадение замечается и у режиссера. Финал 2-го действия в точности передает сценическое положение из 33 эпизода («Еще раз Пеньки дыбом»), когда Несчастливцев на столе произносит тост, а его из присутствующих на попойке никто не слушает.

Остро современная пьеса Файко и игра Монахова спектаклю обеспечивают успех.

**Гвоздев А., Пиотровский Адр. На путях экспрессионизма //
Большой драматический театр. Л., 1935. С. 145-147**

<...> «Учитель Бубус» также приближался к стилистике западной драматургии, в частности, к драматургии того же Э. Толлера эпохи «Девственного леса». Это – сатирическая комедия, показывающая, как некий интеллигент-гуманист, идеалист и очевидный социал-демократ, «учитель Бубус», становится жертвой политической аферы кучки капиталистов, стремящихся в «демократизме» найти орудие против надвигающейся революции. Пьеса в основе своей разработана методом «социальных масок», демонстрируя знакомую уже галерею схем-карикатур Версальской Европы: «банкира», «генерала», «представителя духовенства» и присоединяя к ним делавшуюся в те годы очень популярной в советской театральной сатире фигуру «социал-демократа»-соглашателя.

<...> «Учитель Бубус» в Большом Драматическом театре, наоборот, продолжал сатирическую традицию «Бунта машин» и «Девственного леса», в особенности приближаясь к последнему. В полукруглом гротескно-пышном, раззолоченном павильоне, построенном Н. П. Акимовым, двигались все те же преувеличенно-молодцеватые долгоязыые «генералы», льстиво изворотливые «адвокаты», трусливо жадные «буржуа». Искаженно-карикатурные движения, ломаные мизансцены, синкопированные ритмы фокстротов дополняли общий облик сатирического, нарядно-легкого, но несколько поверхностного спектакля. Действительно новую черту внес в постановку Н. Ф. Монахов, игравший

заглавную роль. Придавая образу мягкие краски иронической усмешки, психологической теплоты и трогательности, человеческой конкретности, Н. Ф. Монахов выводил фигуру «учителя Бубуса» за пределы «социальной маски-схемы», он одевал ее в плоть и кровь. Он строил живой образ жалкого в беспомощности своей, запоздалого интеллигента и гуманиста, с огромным мастерством намечая путь к некоему социальному реализму актерского стиля. Нелепо размахивающий руками, бредущий на нетвердых ногах, глотающий слова, смешной и трогательный «учитель Бубус» в исполнении Н. Ф. Монахова целиком стоял уже за пределами экспрессионистской стилистики, даже в той ослабленной, пережиточной форме, в какой она была дана в пьесе А. Файко. Актерский образ этот предварял уже ту линию реалистической советской драмы, которая вскоре спектаклями «Мятеж», «Разлом», «Любовь Яровая» укрепилась в Большом Драматическом театре.

Комментарии

1. «Учитель Бубус» – спектакль ТИМа по одноименной пьесе А. М. Файко в постановке В. Э. Мейерхольда; художественное оформление – В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка); музыкальное оформление на основе произведений Ф. Шопена и Ф. Листа; премьера – 29 января 1925 г.

2. «Д. Е.» («Дашь Европу!») – спектакль ТИМа; постановка В. Э. Мейерхольда; художественное оформление – В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка); премьера (в Ленинграде) – 15 июня 1924 г.

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ЗАГОВОР ИМПЕРАТРИЦЫ»

Спектакль по исторической пьесе в пяти действиях, десяти картинах с прологом «Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева был поставлен в БДТ А. Н. Лаврентьевым. Декорации по эскизам академика архитектуры В. А. Щуко выполнили художники В. Н. Мешков, Е. И. Огороков и А. И. Коннов. Композиторы Ю. А. Шапорин и Н. М. Стрельников. Грим С. М. Маковецкого. Премьера состоялась в 12 марта 1925 г.

Важным фактором, влиявшим на репертуарные предпочтения театра в 1922–1926 годы, стала принятая в 1921 году X съездом РКП(б) и введенная советским правительством Новая экономическая политика (НЭП), которая заставила руководителей БДТ самым серьезным образом озаботиться не только художественными задачами, но и проблемой кассовых сборов. Вспоминая события 1922 года, Н. Ф. Монахов свидетельствовал: «На лето мы разошлись в отпуск... без сохранения содержания, так как это “содержание” было не из чего выплачивать. Мы едва-едва могли, урывая у себя, оставить оклады очень небольшой группе лиц, необходимых для сохранения здания и имущества театра»¹³⁷. Одним из репертуарных ответов на вызовы, связанные с таким аспектом театральной деятельности как хозрасчет, и стал спектакль «Заговор императрицы».

Постановка «Заговора императрицы» не упоминается ни в статье М. Н. Любомудрова «Режиссерские искания Большого драматического театра (1919–1926)» (Л., 1974), ни в работе Г. В. Титовой «Метаморфозы экспрессионизма» (СПб., 1992).

Пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева впервые была опубликована в 1925 году в Берлине¹³⁸ и стала исключительно популярной, поскольку позволяла решать сразу несколько задач. Можно говорить

¹³⁷ Монахов. С. 193.

¹³⁸ См.: Толстой Алексей, Щёголев Павел. Заговор императрицы: пьеса в 5 действиях. Берлин: изд. авторы, 1925. 80 с.

о *традиционалистском* характере этого произведения, когда пьеса, с одной стороны, обладала исключительной сценичностью, присущей жанру *исторической мелодрамы*, а с другой – позиционировалась авторами как *современная советская сатирическая пьеса*, ставящая цель дискредитации российского самодержавия и обосновывающая неизбежность революции.

Среди действующих лиц «Заговора императрицы» подлинные исторические фигуры: Распутин; император Николай II и его супруга Александра Федоровна; фрейлина Вырубова; убийцы Распутина – князь Феликс Юсупов, великий князь Дмитрий Павлович, Пуришкевич и доктор Лазаверт; министр внутренних дел Протопопов; председатель Совета министров Трепов; генерал Алексеев; и др. Правда, сами исторические события представлены авторами «Заговора императрицы» в весьма вольной интерпретации авторов.

П. Е. Щёголев был членом Чрезвычайной следственной комиссии, которая была создана Временным правительством для расследования преступлений свергнутой царской власти, в том числе – преступлений, связанных с убийством Распутина. А. Н. Толстому и П. Е. Щёголеву приписывают фальсификацию «Дневника Вырубовой», фрейлина в пьесе выведена ближайшей наперсницей императрицы Александры Федоровны в ее отношениях с Распутиным, который видит в ней новую императрицу Екатерину II и подталкивает ее к смещению супруга, не способного нести бремя самодержавной власти, к объявлению себя регентшей при малолетнем Алексее Николаевиче и к заключению сепаратного мира с Германией. Распутин в пьесе представлен адептом секты хлыстов, сластолюбцем, развратником и стяжателем, который, пользуясь своим влиянием на царскую чету и руководствуясь личной выгодой, продвигает нужных ему людей на высшие государственные должности. Впрочем, и убийцы «старца» движимы низменными мотивами: ревнивец Феликс использует свою жену как приманку для Распутина, великий князь Дмитрий Павлович не прочь при удобном случае сам стать самодержцем российским – и т.д.¹³⁹ Одним словом, авторы «Заговора императрицы» преследовали цель показать неминуемость краха Российской империи.

К. К. Тверской считал, что главный интерес пьесы «Заговор императрицы» заключался в сенсационном разоблачении интимных сторон жизни императорской семьи и ее окружения¹⁴⁰. П. А. Марков

¹³⁹ См.: Толстой А. Н., Щёголев П. Е. Заговор императрицы. Пьеса в 5 действиях, 10 картинах с прологом // Интернет-ресурс. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_1925_zagovor_imperatritzy.shtml (дата обращения 25.01.1923).

¹⁴⁰ См.: Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 172.

был крайне низкого мнения о художественных достоинствах пьесы А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева, считал «Заговор императрицы» произведением псевдоисторическим и ходульным, где вместо живых образов представлены схемы исторических лиц¹⁴¹. Отмечая крайне низкий уровень исполнения ролей актерами БДТ, критик считал, что даже Н. Ф. Монахов «<...> не может отнести роль Распутина к своим лучшим достижениям; он играет его технически блестяще, но <...> удаляется от раскрытия “темных сил” Распутина (“распутиновщины”) в сторону изображения хитрого елейного мужичка “себе на уме”, уверенного в своей силе и власти»¹⁴². Тверской высказал иное мнение, согласно которому актер с присущим ему художественным чутьем и тактом разоблачил легенду о Распутине-мистике: «Его Распутин – умный и хитрый, честолюбивый *авантюрист*. Свое подлинное существо хищника он скрывает под разными *личинами*. Его жизнь – двойная игра (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴³.

Сам Монахов считал роль Распутина одним из лучших и проработанных своих сценических персонажей. Воплощая этот образ, исполнитель ставил задачу сорвать с Распутина маску, созданную суевериями людей, приписывавших «старцу» мистические свойства и считавших его гипнотизером, способным подчинять себе окружающих. «Я понял, – вспоминал Монахов, – что Распутин был хитрым и умным мужиком. И я поставил себе задачей выявить как раз его ум, сметку и хитрость»¹⁴⁴. Монахов подчеркивал, что в работе над образом «старца» получил огромную помощь от постановщика спектакля А. Н. Лаврентьева, который, как считал исполнитель роли Распутина, «вообще сделал для меня очень много в смысле формирования из меня *актера трагедии и драмы* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁵.

Предложенное Монаховым решение «старца» Григория не нравилось не только П. А. Маркову, представлявшему лагерь тех, кто считал, что актер слишком очеловечил Распутина и, тем самым, снизил и измельчил этот образ. Впрочем, Монахов не встретил понимания и из другого лагеря, со стороны тех зрителей, которых актер назвал

¹⁴¹ См.: Марков П. А. «Заговор императрицы». Спектакль Ленинградского Большого драматического театра [«Правда». 1925. 25 мая] // Марков П. А. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 272.

¹⁴² Там же. С. 272-273.

¹⁴³ Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 173.

¹⁴⁴ Монахов. С. 204-205.

¹⁴⁵ Там же. С. 205.

«бывшими людьми». Монахов вспоминал, как стал получать угрожающие анонимные письма, в которых актера награждали нецензурными эпитетами и обещали «поколотить», «изуродовать» и даже «убить»¹⁴⁶.

С точки зрения структуры действия спектакль, по мнению Тверского, представлял собой «ряд внутренне мало связанных между собой картин придворного быта, построенных на добросовестном изучении архивного материала»¹⁴⁷. В книге воспоминаний «Повесть о жизни» Монахов утверждал, что спектакль по пьесе «Заговор императрицы» был прекрасно оформлен В. А. Щуко и тщательно проработан А. Н. Лаврентьевым¹⁴⁸.

О спектакле «Заговор императрицы» в документе «Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра» было сказано, что БДТ по преимуществу являлся театром автора и актера. И работа режиссера не побеждала авторский текст, не создавала самоценное произведение на тему, предложенную пьесой. И постановка «Заговора...» не стала исключением. «Постановочные приемы – репродукция прошлого. Театр вернулся к уже забытым принципам “натурализма” первых лет Художественного театра. “Настоящая” мебель из Юсуповского дворца, павильон комнаты Распутина на Гороховой – точная копия его действительной комнаты. Костюмы – точное воспроизведение мундиров, фраков и модных платьев 1916 года, как их носили выводимые в пьесе персонажи. Параллельно с натурализмом в самом коренном значении этого слова – символика. Золотой пышный портал, обрамляющий все картины, с надтреснутыми колоннами по бокам. Символический занавес с гербами и изнемогающий орел, судорожно обхвативший державу»¹⁴⁹. Нелепость занавеса, который использовался в прологе, в сцене заседания Чрезвычайной комиссии, отмечал А. Г. Мовшенсон¹⁵⁰.

Трудно сказать, почему в приведенном выше тексте слово «настоящая» применительно к мебели взято в кавычки. Г. М. Мичурин,

¹⁴⁶ См.: Монахов. С. 205.

¹⁴⁷ Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. Большого драм. театра им. М. Горького, 1935. С. 172-173.

¹⁴⁸ См.: Монахов. С. 205.

¹⁴⁹ Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щёголева // РС. 1921–1926. С. 339.

¹⁵⁰ См.: Мовшенсон А. (А. Г.). «Заговор императрицы» // Л. 1925. 5 апр. № 11. С. 14.

исполнитель роли министра внутренних дел Протопопова, свидетельствовал: «Работая над спектаклем, театр получал отовсюду, куда бы он ни обращался, самую доброжелательную помощь: в неприкосновенно сохранившихся личных апартаментах царской семьи и вырубовского особняка в бывшем Царском Селе, в охотничьих комнатах Юсуповского дворца на Мойке. Нам разрешили даже взять граммофон – тот самый, что заводил Феликс Юсупов для своего гостя Григория Распутина, с теми же пластинками, которые заводились тогда. Из гардероба бывшего императора нам выдали личный полковничий мундир Николая Второго (Софронову (исполнителю роли императора; курсив далее мой. – А. Р.) он оказался впору без переделки). Должен сказать, что такая достоверность *благодарно пришла на помощь актерам, оберегая их от шаржа и педалирования*»¹⁵¹.

Фотографии сцен из спектакля, происходящих в 1-м акте в особняке Вырубовой в Царском Селе и в 5-м акте во дворце в Царском Селе, показывают выполненные в реалистической манере павильоны; эскиз декорации квартиры Распутина на Гороховой также предполагал подобную манеру сценического оформления; эскизы костюмов Монаха, кухарки Дуни, Швейцарихи, Распутина, Анны Вырубовой, Александры Федоровны, Николая II и Барышни показывали установку театра на сходную стилистику воплощения действующих лиц¹⁵².

А. Г. Мовшенсон считал, что спектакль «Заговор императрицы» выручил актерский состав, помимо Монахова критик отмечал Комаровскую (Александра Федоровна), В. Я. Софронова (Николай II), Н. Ф. Лежен (Вырубова), Н. А. Тенуева (генерал Алексеев), Г. М. Мичурина (Протопопов) и др.¹⁵³ Более скуп на оценку оказался Тверской, отметив среди исполнителей, помимо Монахова, лишь Комаровскую¹⁵⁴, зато подчеркнул отличное состояние машинной и электрической техники БДТ: и перемены декораций, и изменения светового оформления совершались образцово быстро и безукоризненно чисто¹⁵⁵.

Тверской утверждал, что постановка «Заговора императрицы» преследовала прежде всего цель пополнить кассу театра, и ставка

¹⁵¹ Мичурин. С. 167-168.

¹⁵² См.: Радлов С. Д. «Заговор императрицы» // Радлов 2019. С. 118-123, 125.

¹⁵³ См.: Мовшенсон А. (А. Г.). «Заговор императрицы» // Л. 1925. 5 апр. № 11. С. 14.

¹⁵⁴ См.: Тверской Конст. (Тверской К. К.). Театр марионеток или заговор императрицы // РиТ. 1925. 22 марта. № 12. С. 14.

¹⁵⁵ См.: Там же.

на сенсацию сыграла – публика была заинтригована и валом валила в театр¹⁵⁶. Критик констатировал, что «Заговор...» имел хороший кассовый успех, особенно у обывательски-мещанской публики, желавшей увидеть на сцене «вживую» представителей свергнутого революцией правящего режима¹⁵⁷. Мичурин вспоминал: «Спектакль, постановочно довольно сложный, вызвал небывалый ажиотаж, причем не только среди узкого круга привычной театральной публики. Спустя неделю после премьеры, как-то утром подъехал к театру на деревенских розвальнях пожилой крестьянин с бабой в цветастом платке, оба в дубленых полушубках, и принялись стучать в запертые еще двери театра: “Где тут царя живым показывают?”»¹⁵⁸

Мичурин свидетельствовал, что в день премьеры «Заговора императрицы» и на последующие представления люди, чтобы купить билет, стояли ночью в очереди. Всего до самого конца сезона спектакль сыграли более семидесяти раз, после чего поехали в Москву по приглашению частных антрепренеров и, давая представления ежедневно, сыграли еще пятьдесят спектаклей¹⁵⁹. По сведениям Монахова, после премьеры «Заговора...» 12 марта 1925 года на сцене БДТ до конца сезона играли только постановку по пьесе А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева при ежедневных полных сборах и шумном успехе. В Москве планировалось играть «Заговор...» с 10 мая по 10 июня 1925 года, но в связи с колоссальным успехом спектакль играли до 28 июня. И хотя поступило предложение продлить гастроли до конца лета, но, как вспоминал Монахов, из-за крайней усталости он вынужден был отказаться¹⁶⁰.

Таким образом, спектакль «Заговор императрицы» выполнил основную задачу: показал сатирическое произведение, направленное против сметенного революцией старого строя, и существенно упрочил материальное положение Большого драматического театра.

Роли и исполнители

Председатель Чрезвычайной Следственной Комиссии – А. Л. Треплев; Царица Александра Федоровна – Н. И. Комаровская, Т. А. Глебова; Вырубова – Н. Ф. Лежен, А. Н. Николаева; Князь Андронников – В. С. Чернявский;

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ См.: Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 173.

¹⁵⁸ Мичурин. С. 167.

¹⁵⁹ См.: Там же. С. 168.

¹⁶⁰ См.: Монахов. С. 205-206.

Юсупов – В. И. Лебедев; Барышня истерического вида – А. А. Манухова; Царь Николай II – В. Я. Софронов; Протопопов – Г. М. Мичурин; Адъютант – Панов; Сестра милосердия – Курцер; Распутин – Н. Ф. Монахов; Лакей Вырубовой – А. И. Орехов; Скворцов – Жернаков; Копейкин – С. Н. Антонов; Дуня – О. П. Беюл; Швейцариха – М. И. Копейщикова; Монах – Колосов; Симанович – Ю. М. Свириин; Штюрмер – В. П. Николаев; Добровольский – А. А. Богдановский; Сумароков-Эльстон – В. И. Лебедев; генерал Алексеев – Н. А. Тенуев; Пустовойтенко – Н. И. Чернов; Дежурный офицер – К. Н. Булатов; Трепов – Н. П. Кузнецов; Рубинштейн – Л. А. Кровицкий; Великий князь Дмитрий Павлович – Л. А. Кровицкий; Пуришкевич – Б. М. Дмоховский; Доктор Лазавер – Ю. М. Свириин; Хабалов – А. С. Животов; Придворный лакей – В. И. Тиханович; и др.

Литература

1. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленного к десятилетнему юбилею театра. «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева // РС. 1921–1926. С. 339.
2. Марков П. А. «Заговор императрицы». Спектакль Ленинградского Большого драматического театра [«Правда». 1925. 25 мая] // Марков П. А. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 272-273.
3. Мичурин. С. 167-168.
4. Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 172-173.
5. Любомудров 1974. С. 97-147.
6. Ряпосов А. Ю. Спектакль «Заговор императрицы» (1925): БДТ в поисках современного репертуара // ОСР. 2023. №2. С. 127-130.
7. Титова.

Источники

1. Горев Б. «Заговор императрицы», п. А. Н. Толстого и П. Щеглова // КПан. 1925. 21 марта. № 12. С. 14. 1 фото.
2. Загорский М. (Загорский М. Б.). «Заговор императрицы», п. А. Толстого и Щеглова // НЗ. 1925. 26 мая. № 21. С. 8-9. 4 фото.
3. Комаров Н. П., Маширов А. И., Костина А. П. «Заговор императрицы» // ЖЗ. 1925. 24 марта. № 12. С. 6-7.
4. Мовшенсон А. (Мовшенсон А. Г.). «Заговор императрицы» // Л. 1925. 5 апр. № 11. С. 14.
5. Тверской Конст. (Тверской К. К.). Театр марионеток или заговор императрицы // РиТ. 1925. 22 марта. № 12. С. 14.
6. Толстой А. Н, Щеголев П. Заговор императрицы: Пьеса в 5 д., 10 карт. с прологом. Л.: [Изд. авторов], 1925. 144 с.
7. Чужой Д. «Заговор императрицы» // Искусство трудящимся. 1925. 9 июня. № 28. С. 11.

9. Музей БДТ: Папка № 58: 39 фото №№Э 2200-2237, 8178. Эскизы занавеса – 2 листа №Э 616, 2010. Эскизы декораций – 6 листов №№Э 610-614, 292. Эскиз иконы – 1 лист №Э 288. Эскизы костюмов – 9 листов №№Э 289-295, 615, 2011.
10. СПбГМТиМИ: Программка.
11. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая на подложке. Занавес к спектаклю. Номер в Госкаталоге 38508236; Фотография черно-белая. Группа актеров БДТ у Александровского дворца в Царском Селе. Номер в Госкаталоге 38508254; Фотография черно-белая. Н. И. Комаровская – Александра Федоровна, В. Я. Софронов – Николай II. Номер в Госкаталоге 38508277; Вырезка. Н. Ф. Монахов – Распутин. Номер в Госкаталоге 38508279; Неизвестный художник. Карикатура на Г. М. Мичурин в роли Протопопова. Номер в Госкаталоге 36444110; Неизвестный художник. Карикатура на Н. И. Комаровскую на царницу Александру Федоровну. Номер в Госкаталоге 36444126; Неизвестный художник. Карикатура на Н. Ф. Лежен в роли Вырубовой. Номер в Госкаталоге 36444134; Неизвестный художник. Карикатура на В. Я. Софронова в роли царя Николая II. Номер в Госкаталоге 36444146; Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на Н. Ф. Монахов в роли Распутина. Номер в Госкаталоге 36444156 // URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).
12. Марков П. А. «Заговор императрицы». Спектакль Ленинградского Большого драматического театра [«Правда». 1925. 25 мая] // Марков П. А. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 272-273.
13. Мичурин.
14. Монахов.
15. Радлов С. Д. «Заговор императрицы» // Радлов 2019. С. 118-125.: Фото. Александра Федоровна – Н. И. Комаровская, Николай II – В. Я. Софронов. С. 118.; Фото. Сцена из спектакля. 1-й акт. Царское Село. У Вырубовой. С. 119; Чертеж для иконы для декорации квартиры Распутина на Гороховой. С. 120.; Эскиз декорации квартиры Распутина на Гороховой. С. 121.; Эскиз костюмов Монаха, Дуни, кухарки Распутина, Швейцарихи, Григория Распутина. С. 122.; Эскиз костюмов Анны Вырубовой, Александры Федоровны, Николая II, Барышни. С. 123.; Фото. Сцена из спектакля. 5-й акт. Царское Село. Дворец. С. 125.).
16. Толстой А. Н., Щёголев П. Е. Заговор императрицы. Пьеса в 5 действиях, 10 картинах с прологом // Интернет-ресурс. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_1925_zagovor_imperatritzy.shtml (дата обращения 25.01.1923).
17. Толстой Алексей, Щёголев Павел. Заговор императрицы: пьеса в 5 действиях. Берлин: изд. Авторы, 1925. 80 с.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

**Тверской Конст. (Тверской К. К.).
Театр марионеток или заговор императрицы //
РиТ. 1925. 22 марта. № 12. С. 14**

Кажется, все, что можно было сказать против постановки на сцене инсценировок и пьес из историй «интимных», уже было в свое время сказано и сейчас не хочется повторять соображения, ни в ком, вероятно, не вызывающие сомнений.

Специально о «Заговоре императрицы» можно добавить: 1) пьеса в драматургическом отношении слаба совершенно и не может идти в сравнение не только с «Павлом» Мережковского, но и с «Петром III» Вл. Боцяновского, только что возобновленным в Нардоме; 2) в отличие от прежних «императорских» пьес – «Заговор», конечно, рассчитан на сенсацию, несколько скандального оттенка. Заглавие, которым никак не оправдывается содержание пьесы, аховые названия актов и картин, как это делается на провинциальных бенефисах, вся шумиха и реклама, поднятая вокруг спектакля, свидетельствует об этом довольно красноречиво.

Поскольку, очевидно, главным мотивом постановки являлось желание усилить кассу, эта ставка на сенсацию себя оправдала – публика заинтригована и валом валит в театр...

Но тут – разочарование. Спектакль, пожалуй, самый неудачный во всем репертуаре Большого Драматического театра. Совершенно неясно, какую формальную задачу ставил перед собой театр? Вся постановка представляет из себя беспорядочный набор приемов, имеющих различную целевую установку. В сценическом оформлении символики портала и гербового занавеса мирно уживается с мирискусническими павильонами и настоящей (из соответствующих особняков) мебелью. Однажды, впрочем, вместо павильона почему-то сделана совершенно условная декорация («В отдельном кабинете»). Особняк Юсупова дан в разрезе этажей довольно неуклюже, но зато так сложно, что одни переходы актеров по лестницам представляют сложное сценическое действие...

В актерской игре полный разнობой. Здесь тоже попытки соединить неосуществимое. С одной стороны – портретное сходство, в котором, конечно, весь интерес сенсации, – но это становится скучным через несколько минут, – с другой, желание найти чисто театральный прием, который мог бы дойти до зрителя и оправдать пьесу.

Блестяще разрешает эту задачу Н. Ф. Монахов. Дав лишь в гриме внешнее сходство, он «отеатралил» Распутина, решительно отошел от истории и играет театральнo-фантастическую шаржированно-комическую фигуру в первых актах и жутко-гротесковую в сцене убийства.

Первое же его появление на сцене, в конце скучнейшего первого акта, вносит струю жизни в мертвую ткань пьесы.

К сожалению, остальные не нашли нужной манеры исполнения, и оставаясь в рамках внешне портретного сходства (особенно удачны: Николай II – Софронов, Александра Федоровна – Комаровская и Юсупов – Лебедев), театральнo мало интересны и недостаточно убедительны, кроме Н. И. Комаровской, которая в последних сценах дает несколько ярких и сильных моментов.

Целый ряд фигур не вышел даже и по внешности: совершенно ни на что не похож Пуришкевич, неправдоподобен Протопопов... Исключительно удачно сделан Добровольский, которого Распутин заставлял плясать под граммофон – блестяще срежиссированный комедийный финал второго акта. Зато совершенно неудачен апофеоз, формально использующий прием театра клубно-самодеятельного, но идеологически совершенно неоправданный.

Что по-прежнему на обычной для Большого театра высоте – это его техника машинная и электротехническая. Смена декораций и света совершается быстро и безукоризненно чисто – образцовый пример организованного театрального производства.

Совершенно особняком от спектакля стоит непонятно зачем введенная антрактовая музыка на темы современно-уличных песен, – прием, ставший обычным за последнее время после «Красного вихря».

В общем, жалко, что весь прекрасный аппарат Большого Драматического театра с его первоклассной труппой использован для проходящего спектакля – однодневки. Блестяще начатый сезон, целый ряд интереснейших постановок пока завершены явно спекулятивным предприятием, м.б. усиливающим кассу, но не удельный вес театра.

Комаров Н. П., Маширов А. И., Костина А. П.
«Заговор императрицы» //
ЖИ. 1925. 24 марта. № 12. С. 6-7

Н. П. Комаров

Секретарь Ленинградского Губисполкома

«Заговор императрицы» – пьеса хорошая, агитационно-полезная и, конечно, ей можно предсказать серьезный и длительный успех у трудовой, рабочей аудитории. Однако она не лишена недостатков, которые было бы весьма желательно теперь же устранить. Нет никакой надобности ни в прологе, ни в апофеозе: в последнем слишком много помпы придано аресту Александры Федоровны; совершенно достаточно, если пьесу закончить арестом ее парой матросов из ее же бывшей охраны. Затем, слишком слабо выявлена истинная цель заговора на жизнь Распутин – стремление к ограждению господства бывшего правящего класса от надвигающейся революции. При настоящей редакции пьесы заговорщики кажутся зрителям какими-то героями – революционерами. В отношении же постановки, декораций, костюмов и, особенно, распределения ролей «Заговор императрицы» обставлен прекрасно; Монахов и Комаровская исполняют свои, – главные в пьесе, – роли действительно мастерские.

А. И. Маширов

Председатель Ленинградского Губрабиса

С политической точки зрения «Заговор императрицы» можно лишь одобрить: эта пьеса безусловно и вполне современна. Но с литературной стороны в ней немало недостатков. Прежде всего фабула, как таковая, чрезмерно сужена: в том объеме, как она введена в многочисленные картины представления, она могла бы быть, в сущности, влита в один эпизод – убийство Распутина. Затем, в отдельных картинах наблюдаются вялые и скучные сцены: таков первый акт (у Вырубовой) и сцена в ставке. В последней, кроме того, слишком неярко очерчены характеры действующих лиц, особенно Николая II

и т. д. Наконец, напряжение действия происходит весьма неровно и негладко, я бы сказал, зигзагообразно: интерес зрителей поднимается лишь в сценах с участием Распутина, и это, конечно, благодаря бесподобной, исключительной игре Н. Ф. Монахова. Этот артист как бы выносит все представление на одних своих плечах. Впрочем, хороши и другие исполнители, особенно Комаровская – Александра Федоровна. Вполне удовлетворительны постановка и монтировка. Естественно, что в последней мне резнуло глаз, это – апофеоз; он положительно лишний.

<...>

Н. И. Гордон

Председатель Союза Печатников

Я, к сожалению, не видел первого действия пьесы и могу высказаться лишь о прочих ее актах. По-моему, они сделаны мастерски и дают в общем правильные исторические картины, что делает «Заговор императрицы» безусловно хорошим и полезным для современного зрителя театральным представлением.

Но есть в пьесе и явные дефекты. В сцене убийства Распутина не выявлен с достаточной ясностью настоящий характер заговора на его жизнь: Пуришкевич кажется каким-то революционером, вызывающим естественное сочувствие зрителей, – а вовсе не организатором придворной шайки, как то было в действительности, шайки, преследовавшей противоположные партии Распутина цели, но во всяком случае не освободительные. Это я авторам ставлю категорически в вину. Далее, в сцене у цыган приход Юсупова для приглашения Распутина к себе в дом слишком изобличает истинную цель этого приглашения, – сразу чувствуется, зачем он заманивается в юсуповский особняк, и при таких условиях просто удивительно, что подозрительный и хитрый Распутин так легко попадает на удочку. Совершенно нелеп пришитый к пьесе апофеоз с красноармейцами, направляющими штыки на бывшую царицу. Революции Февральская и Октябрьская весьма различны по целям и достижениям, и приплетать к первой эмблемы второй совершенно не уместно.

Что касается исполнения пьесы, то все артисты вполне на высоте своего призвания, особенно Н. Ф. Монахов, дающий на редкость яркую

◆ фигуру Распутина, пожалуй, даже более яркую, чем она в действительности была.

Чрезмерно затягивают спектакль антракты, а также продолжительное музыкальное вступление к пьесе; не мешало бы значительно ускорить течение представления, а то последнее кончается в очень поздний час, что крайне неудобно для рано встающего от сна рабочего зрителя.

М. П. Ефремов

Директор Севзапкино

Постановку пьесы «Заговор императрицы» считаю безусловно полезной, так как она раскрывает тайны двора Николая II и обнаруживает чудовищный механизм назначения «правителей» – министров-поработителей народа.

В этом отношении для широких масс она является просветительской и агитационной.

Сцена у цыган и вообще весь 4-й акт являются кульминационным пунктом в развитии пьесы; в остальных картинах темп безусловно падает, да и по своему содержанию пьеса становится менее занимательной.

Апофеоз считаю излишним и бессмысленным. Как будто нельзя было иначе представить восстание, как вооруженное нападение огромной массы рабочих и солдат на одну женщину – царицу.

Все же в общем постановку нужно признать самой лучшей в сезоне, гораздо лучше последних постановок: «Бубуса» в Больдрамте и «Блудного Беса» в академ. театре драмы.

... Критика достаточно уже успела нашуметь по поводу этой театральной новинки, идущей в Большом Драмат. театре.

Одни остановились на том, что «Заговор» просто-напросто сенсация и больше, мол, никаких...

Другие говорят, что «Заговор» даже не пьеса: это только и всего, что ряд картин без объединяющего их сюжетного построения. Третьи устремились на рассмотрение допустимости или недопустимости применения основных декоративных порталов, так как это, видите ли, никак не скомпоновано с меняющимися декорациями и т. д. без конца.

Но справедливо можно, мягко выражаясь, заметить: «слонато и не приметили».

Больше, чем когда-либо, прав т. Луначарский, утверждающий, что интеллигентам свойственнее твердить и увлекаться формами в искусстве, нежели думать о содержании в нем...

То же случилось и на этот раз.

Говоря о «Заговоре императрицы», прежде всего надо подчеркнуть хронологическое построение пьесы; компоновка ее на картины в строгом соответствии с историческими данными делает в целом данное произведение наиболее убедительным, в силу чего пьеса-хроника А. Толстого и Щеголева является весьма ценным материалом на фоне общего «безрепертуарья».

Исходя из этого, не все ли равно, как по форме сделан «Заговор императрицы», тем более что пьеса необычайно убедительна в театре.

Значительно важнее, что авторами затронута данная тема, очень большая и нужная, получившая впервые серьезную и литературную и театральную обработку.

Разве, наконец, пьеса не смотрится без всякой «натяжки»?

Пьеса бьет и захватывает фактами, и в этом – ее достоинство.

Ее «историчность» несколько не мешает драматической глубине сцен.

Возьмем хотя бы картину убийства Распутина.

Разве здесь нет подлинных драматических положений?

Несколько слов об исполнении. Главные роли сделаны тщательно. Не говоря о великолепной трактовке Распутина Монаховым, выделяются Глебова, дающая убедительный образ истеричной, верящей в чудеса и мстительной немки-царицы, и Софронов, изображающий очень трудную сценическую фигуру Николая II, этого безвольного, бесцветного, но, тем не менее, мрачного и кровожадного деспота.

«Заговор императрицы» – острая и современная вещь.

Пьесу нужно перебросить в далекую провинцию, где она на городских сценах вполне может быть использована.

Тема «Заговора императрицы» должна быть обработана для киносценария: она послужит хорошим боевым материалом скудной советской фильмы и ценной вещью для кино-репертуара деревни.

Мовшенсон А. (Мовшенсон А. Г.). «Заговор императрицы» // Л. 1925. 5 апр. № 11. С. 14

Ни «заговора», ни даже простой драматической интриги в пьесе Толстого и Щеголева нет. Единственное действие в пьесе – это убийство Распутина. А все остальное – разговоры и разговоры. Театр же не терпит разговоров. Человек, выколовший себе глаза и зашедший на сцену с красными провалами на месте глазных впадин (все зрители прекрасно знают, что это грим), производит большее впечатление, чем человек, рассказывающий, что он убил двести себе подобных ил покорил целое государство. В театре надо показать, а не рассказать. «Заговор императрицы» состоит из разговоров, а не из действий, да и к тому же, как уже было сказано, в нем и заговора-то нет никакого.

Теперь о спектакле. Все, что можно было сделать с данным текстом, актеры Большого Драматического театра сделали, сделали даже больше: они оживили бледные тени, насытили их кровью и плотью, заставили дышать, жить, даже действовать. Монахов – Распутин, Комаровская – царица, Софронов – царь, Тенуев – генерал Алексеев, Лежен – Вырубова – все они превосходны. Монахов, быть может, несколько снизил фигуру Распутина, но ведь текст пьесы не давал возможности дать более значительные масштабы. В ряду образов, созданных Монаховым за этот сезон, фигура Распутина одна из самых ярких. Комаровская играет последний акт пьесы. В трудной роли царицы она проявила себя как первоклассная характерная актриса. Хорошо играют Мичурин – Протопопов и Лебедев – Юсупов.

Внешнее сценическое оформление пьесы вызывает недоумение. Грузный и никчемный занавес, богатый и скучный, с шапкой Мономаха, покрывает заседание чрезвычайной следственной комиссии, тоже скучное и никчемное, а потом появляются только в финале пьесы, венчая собою апофеозный выход, группы красноармейцев в богатырях. Историческая неточность этих богатырок и современной военной формы не вызвала бы возражения, не будь известно, что на сцене находится подлинная мебель из дома Вырубовой и дворца Юсупова: в натурализме нужно быть последовательным. Декорации вялы и провинциальны.

Актерское исполнение спасло спектакль. Актерский коллектив Большого Драматического театра лишний раз доказал свою жизнеспособность.

Чужой Д. «Заговор императрицы» //
Искусство трудящимся. 1925. 9 июня.
№ 28. С. 11

Культурная жизнь нашей столицы настолько обильна, что мы имеем возможность целый ряд пьес смотреть в двух постановках равноценных театров. Относящаяся к их числу пьеса А. Толстого – П. Щеголева в исполнении гастролирующего Большого Драматического Театра привносит, однако, сравнительно мало существенно нового.

Декорации по эскизам академика В. Щуко любопытны лишь тем, что заменяют кулисы и софиты традиционного павильона при помощи символического живописно-рельефного обрамления, изображающего в революционной трактовке атрибуты самодержавия (хищный орел, тяжелые короны, скипетр, мантия и т. п.). Постановщик А. Лаврентьев оказался в своем творчестве настолько воздержанным, что даже применение вертикального разреза дома с тремя одновременными местами сценического действия оказалось далеко не полно использованным.

При таких условиях центр тяжести невольно переносится на актеров и в частности, на исполнителя роли Распутина – Н. Ф. Монахова. Актер большой внутренней силы и простоты, Н. Монахов подошел к своей роли необычайно, естественно, но в то же время слишком упрощенно. Сосредоточившись, главным образом, на моменте перевоплощения, Н. Монахов ограничился довольно поверхностным содержанием образа, игрою чуть ли не обособленных сцен; его исполнение сочетает в себе большие достоинства в частностях и недостатки в целом. В игре Н. Ф. Монахова выделяются порознь только отдельные сцены (предложение престола царице, молчанье среди цыган, отравление и др.), которые довлея себе, не осуществляют единого творческого замысла; психологически образ, характер его героя остается не раскрытым, как не раскрыты образы и других исполнителей.

Причину столько ограниченного истолкования образа следует искать преимущественно в особенностях драматического материала. Пьеса А. Толстого – П. Щеголева представляет собой не больше, чем приспособленный для сцены фрагмент из обильной литературы поспешных мемуаров и поверхностных хроник. В силу злободневности одиозных имен традиционная игра актеров невольно обращается в некий показ, а весь спектакль сводится к своеобразному Exercise-Spiel

на общеизвестную портретную тему: при таких условиях вместо творческой фантазии важна способность рабского схватывания, а вместо создания образа нужна ловкая имитация. Нужно ли говорить, что это лежит по ту сторону театра!

**Из описания сорока семи постановок БДТ,
составленного к десятилетнему юбилею театра.**

«Заговор императрицы»

А. Толстого и П. Щеголева //

РС. 1921–1926. С. 339

<...> Поиски современной исторической пьесы привели театр к пьесе-хронике А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы».

БДТ по преимуществу театр автора и актера. Режиссерская работа ни в одной постановке не играла самодовлеющей роли, не побеждала авторский текст, не создавала импровизацией самостоятельно ценное театральное творчество на тему, данную пьесой.

Это чрезмерно честное отношение к автору сыграло в данной постановке коварную роль; подход театра к ней был самым искренним, продуманным, но нежелание выйти из рамок стиля пьесы невольно снизило труд театра. <...>

Постановочные приемы – репродукция прошлого. Театр вернулся к уже забытым принципам «натурализма» первых лет Художественного театра. «Настоящая» мебель из Юсуповского дворца, павильон комнаты Распутина на Гороховой – точная копия его действительной комнаты.

Костюмы – точное воспроизведение мундиров, фраков и модных платьев 1916 года, как их носили выводимые в пьесе персонажи.

Параллельно с натурализмом в самом коренном значении этого слова – символика. Золотой пышный портал, обрамляющий все картины, с надтреснутыми колоннами по бокам. Символический занавес с гербами и изнемогающий орел, судорожно обхвативший державу. <...>

Марков П. А. «Заговор императрицы».
Спектакль Ленинградского Большого драматического театра
[«Правда». 1925. 25 мая] // Марков П. А. О театре.
В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 272-273

Спектакль Ленинградского Большого драматического театра не изгладил воспоминаний о московском исполнении «Заговора императрицы» и не заставил переменить мнение о художественных качествах пьесы Толстого – Щеголева. Наоборот, при новом просмотре пьесы особенно явно вскрываются ее противоречия и упрощенный подход к недавним историческим событиям. Еще яснее становится, что в пьесе действуют не живые образы, а схемы исторических лиц: последние годы царствования Романовых не вскрыты с той силой и остротой, которых требует эта страшная и памятная эпоха. Нет особых различий и в режиссерском толковании пьесы обоими театрами. Может быть, ленинградский театр пытается придать большую сгущенность внешней форме спектакля: для этого он пользуется порталом, который должен передать «существо» царизма; музыкальное сопровождение перед началом каждой картины должно ввести в художественный смысл разворачивающихся картин. Эти приемы оказываются лишними и бесплодными, хотя бы в силу своей упрощенности, но более всего потому, что они не перекидываются на актерское исполнение. Судя по отчетному спектаклю, оно не достигает и той слабой доли сгущенности, какую пытались придать некоторым образам московские исполнители. Крайне упрощенный образ дает в роли Николая II В. Я. Софронов. Незаметно проходит по пьесе Сумароков-Эльстон – Лебедев и только Комаровская (Александра Федоровна) дает более сильный образ озлобленной императрицы, чем давала московская исполнительница. Даже Монахов не может отнести роль Распутина к своим лучшим достижениям; он играет его технически блестяще, но толкует несколько по-иному, чем Стефанов в театре «Комедия»; он еще более удаляется от раскрытия «темных сил» Распутина («распутиновщины») в сторону изображения хитрого елейного мужичка «себе на уме», уверенного в своей силе и власти. Спектакль, также как и московский, лежит в целом вне области театрального современного искусства, так как сама пьеса не историческая хроника и не художественное толкование последних дней Романовых и так как у театров не было силы и смелости преодолеть неудачный литературный материал.

Мичурин. С. 167-168

<...> Спектакль, постановочно довольно сложный, вызвал небывалый ажиотаж, причем не только среди узкого круга привычной театральной публики. Спустя неделю после премьеры, как-то утром подъехал к театру на деревенских розвальнях пожилой крестьянин с бабой в цветастом платке, оба в дубленых полушубках, и принялись стучать в запертые еще двери театра: «Где тут царя живым показывают?»

Работая над спектаклем, театр получал отовсюду, куда бы он ни обращался, самую доброжелательную помощь: в неприкосновенно сохранившихся личных апартаментах царской семьи и вырубовского особняка в бывшем Царском Селе, в охотничьих комнатах Юсуповского дворца на Мойке. Нам разрешили даже взять граммофон – тот самый, что заводил Феликс Юсупов для своего гостя Григория Распутина, с теми же пластинками, которые заводились тогда. Из гардероба бывшего императора нам выдали личный полковничий мундир Николая Второго (Софронову он оказался впору без передели). Должен сказать, что такая достоверность благотворно пришла на помощь актерам, оберегая их от шаржа и педалирования.

Рассказывать подробно о резонансе этого спектакля внутри театра и вне его не просто до сих пор, так противоречиво многое из того, что могло бы помочь составить объективное суждение. Премьера прошла 12 марта 1925 года, в восьмую годовщину свержения самодержавия. Чтобы купить билет на нее и на последующие спектакли, люди простояли ночь в очереди. И так было до закрытия сезона. Сыграв больше семидесяти спектаклей, выехали в Москву, по приглашению братьев Добужских (да, тогда появились частные антрепренеры – нэп!). Там, выступая ежедневно, сыграли еще пятьдесят спектаклей <...>.

Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 172-173

<...> Мы не будем подробно останавливаться на небольшой группе переходных, «историко-революционных» пьес, поставленных театром в 1925 / 26 гг., а именно «Заговор императрицы» и «Азеф» П. Щеглова и А. Толстого. Обе эти пьесы относятся к жанру исторических инсценировок, главный интерес которых заключается в сенсационном разоблачении интимных сторон жизни бывших российских монархов и их

челяди – Николая II, царицы, Распутина и др. («Заговор») <...> Эти исторические пьесы подавались на сцене с большой точностью и с соблюдением возможно полного портретного сходства их героев со своими оригиналами и воспроизведением обстановки, в которой они жили.

Оба спектакля, особенно «Заговор императрицы», имели хороший кассовый успех у обывательско-мещанской публики, жаждавшей посмотреть на «живых» представителей свергнутого революцией режима. Как и большинство исторических хроник этого периода, «Заговор» представляет собой ряд внутренне мало связанных между собой картин придворного быта, построенных на добросовестном изучении архивного материала. Художественное значение пьесы имела лишь постольку, поскольку отдельным исполнителям удалось создать ряд ярких театрально-реалистических образов. На первом месте должно быть поставлено исполнение Н. Ф. Монаховым роли Распутина, в которой он с огромным художественным чутьем и тактом разоблачает легенду о Распутине-мистике, религиозно-одержимом субъекте. Его Распутин – умный и хитрый, честолюбивый авантюрист. Свое подлинное существо хищника он скрывает под разными личинами. Его жизнь – двойная игра. Сценический апогей ее – в сцене у цыган...

СПЕКТАКЛЬ «МЯТЕЖ»

Постановка пьесы Б. Лавренева [1] в четырех действиях и в шести картинах «Мятеж» была осуществлена на сцене БДТ 17 октября 1925 года, режиссеры А. Н. Лаврентьев и И. М. Кроль. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам академика архитектуры В. А. Щуко. Композитор Ю. А. Шапорин.

Г. М. Мичурин вспоминал, что в театре все более устойчивым становилось понимание необходимости появления в репертуаре новых советских пьес, написанных новыми советскими драматургами. «Таким драматургом оказался Борис Андреевич Лавренев, недавно вернувшийся из Туркестана, – отмечал Мичурин. – Как артиллерист, он принимал участие в гражданской войне, и его буквально распирали материал войны и классовой борьбы в Средней Азии. Быстро сдружившись с Лаврентьевым, а потом и с нами, постоянно бывая в театре, стал он пробовать силы в драматургии. Наконец принес он свой первый опус в довольно еще *сыром виде* – “Мятеж” (курсив мой. – А. Р.)»¹⁶¹.

Б. Лавренев в своих высказываниях отмечал два основных своих намерения как автора пьесы: 1) показать представителей белого движения врагами умными и достойными; 2) возродить *трагедию характеров* на современном материале, на основе художественного переосмысления реальных событий, произошедших в Туркестане в 1919 году.

Н. Ф. Монахов вспоминал: «В этой пьесе (“Мятеже”. – А. Р.) наш театр впервые показал яркий кусок гражданской войны. Мне пришлось здесь дать образ красного партизана Рузаева. Волновался я, изображая этого партизана, не меньше, чем при работе над королем Филиппом. Но если король Филипп – это исторический персонаж, материал о котором я черпал из исторических источников,

¹⁶¹ Мичурин. С. 168.

то Рузаев – вымышленный собирательный образ, который мне приходилось создавать совершенно самостоятельно. О гражданской войне я читал немало. Кроме того, у меня были всякие, правда, отрывочные сведения о гражданской войне из газетных подвалов. Это послужило мне материалом для лепки образа партизана. Самая ситуация в пьесе очень помогла мне разобраться в этом новом для меня материале. Я помню, что работал с большим увлечением. Порой мне на репетиции казалось, что я сам партизан: так одухотворяло меня все, что происходило вокруг»¹⁶².

Большинство рецензентов сосредоточило свое внимание на пьесе, ее достоинствах и недостатках. Критика сошлась на том, что пьеса опоздала лет на пять, так как пьесы подобного рода уже появлялись на сценах клубных рабочих театров. Кроме того, рецензенты отмечали, что дебютная пьеса Б. Лавренева выявила недостаточную драматургическую технику автора «Мятежа», слабость в обрисовки персонажей драмы.

Критика отметила, что спектакль БДТ по-прежнему отличается красотой и эстетизмом декорационного оформления, присущего этому театру с первых лет его создания и функционирования.

Главная удача спектакля, по единодушному мнению рецензентов, – Монахов в роли Рузаева. Актер отмечал, что с психологической точки зрения характер этого командира партизанского отряда мало чем примечателен, но проработка данной роли с позиций классовых позволил придать образу партизанского вожака глубину, значительность и весомость; выдвинуть Рузаева на лидирующее место в художественной структуре «Мятежа».

Монахов рассказывал: «По внешности образ этого нечесанного, лохматого, заросшего бородой человека мне, кажется, удался. Образ Рузаева вышел у меня очень скупой в движениях, очень целеустремленный. И только в те моменты, когда появлялась какая-нибудь опасность или когда Рузаев должен был разрубить тот или другой узел, я давал ему эмоциональный взлет, который выражался в очень порывистых движениях и в порывистой, быстрой, властной дикции. Таким был Рузаев, например, в момент, когда он влетал во вражеский лагерь. Таким он был, когда, во втором акте, обличал меньшевика, которого он тут же и пристреливал за контрреволюционную агитацию. Таким он был также на первом военном совете, на котором он учуял, что там делается нечто иное, чем то, что подсказывает ему

¹⁶² Монахов. С. 207.

его классовое чутье. Взорвавшись, он ударом кулака по столу разрешил для себя этот вопрос, решив действовать так, как он считал правильным»¹⁶³.

Г. М. Мичурин вспоминал, что премьера «Мятежа» ажиотажа не вызвала, но «<...> удовлетворение мы испытали чистое, без привкуса неловкости. Волновался Лавренев на генералках и на премьере, как ребенок, и, посещая свой спектакль, он все говорил нам за кулисами: “Вот теперь я, кажется, знаю, как надо писать пьесы!” (курсив мой. – А. Р.)».¹⁶⁴

По воспоминаниям Монахова, спектакль «Мятеж» прошел четырнадцать раз¹⁶⁵.

Роли и исполнители

Главком и военный комиссар Южной Республики Липеровский – А. И. Лариков, Г. М. Мичурин; Виктория – Т. А. Глебова, Н. И. Комаровская; Начальник партизанских частей Рузаев – Н. Ф. Монахов; Начальник штаба Руднев – В. Я. Софронов; адъютант Липеровского Бог – В. И. Лебедев; Оленька – Яковлева, А. Ф. Перегонец; Председатель Совета Комиссаров – Н. П. Кузнецов; Председатель Чека – Н. П. Кузнецов; 1-й комиссар – Деранков; 2-й комиссар – К. Н. Булатов; Редактор – В. И. Тиханович; Ширмамед-бай-Мухамеджанов, владелец хлопковых плантаций – А. А. Богд новский; Прапорщик Былинский – А. Л. Треплев; матрос Зайцев – А. С. Животов; красногвардейка Марютка – Чернявская, О. П. Беюл; Неизвестный – Б. М. Дмоховский; Член директории – Н. А. Тенуев; Поручик Отрошкович – Ю. И. Юров; и др.

Литература

1. Вишневская И. Л. Борис Лавренев. М.: Советский писатель, 1962. 283 с.
2. Кардин В. Борис Лавренев. М.: Советская Россия, 1981. 176 с. (Серия «Писатели Советской России»).
3. Мичурин. С. 168-169.
4. Монахов. С. 207-208.
5. Хмелева.

Источники

1. Монахов Н. Ф. Мысли об актере // РиТ. 1925. №41 (56). 14 авг.

¹⁶³ Там же. С. 207-208.

¹⁶⁴ Мичурин. С. 169.

¹⁶⁵ См.: Монахов. С. 208.

2. Д. (Дрейден С. Д.). Накануне «Мятежа» // НВГ. 1925. 16 окт.
3. Лавренев Борис. Pro domo sua. К постановке «Мятежа» // НВГ. 1925. 17 окт.
4. Сим. Др. (Дрейден С. Д.). Мятеж (Открытие Больш. Драм. Театра) // НВГ. 1925. 19 окт.
5. Кузнецов Евг. (Кузнецов Е. М.). На премьере «Мятежа» // КГвв. 1925. 19 окт.
6. Белых. Об оборванных героях. «Мятеж» в Большом Драматическом // Смена. 1925. 20 окт.
7. Е. К. «Мятеж». Открытие Большого Драматического театра // КГув. 1925. 20 окт. №250. С. 4.
8. Т. Ч. «Мятеж». Открытие Большого Драматического театра // ЛП. 1925. 22 окт.
9. Лавренев Борис. Большой драматический. «Мятеж»: автор о самом себе // РиТ. 1925. №40 (55). С. 5.
9. Лаврентьев Б., Кролль И. Режиссеры о своей работе // РиТ. 1925. №40 (55). С. 5.
10. Тверской К. (Тверской К. К.). Искусственная прививка или «Мятеж» в БДТ // РиТ. 1925. №43 (58). 27 окт. С. 7.
11. Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Мятеж». Спектакль БДТ // РиТ. 1925. №43 (58). 27 окт. С. 10-11.
12. Крыжицкий Г. Вперед или назад? [«Мятеж» в БДТ] // РиТ. 1925. №45.
13. Н. П – ский. Ленинград. Открытие Ленинградского зимнего сезона // ИТ. 1925. №52. Ноябрь. С. 15.
14. Хроника // ИТ. 1926. №7 (64). 16 февр. С. 15.
15. Лавренев Борис. Собр. Соч.: В 6 т. Т. 5. Пьесы. М.: Художественная литература, 1984. 512 с.
16. Музей БДТ: Программка.
17. Музей БДТ: Папка № 88: 30 фото №№ 2227-2256. 9 сканов негативов (негатив сдан в К Ф Ф Д). Эскизы гримов – 2 листа №№Э 3044, 396. Эскизы костюмов – 9 листов №№Э 392-395, 397-401, 3043, 3045-3052. Эскизы реквизита – 3 листа №№Э 403, 391, 402.
18. СПБГМТиМИ: Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. А. С. Животов – матрос Зайцев. Номер в Госкаталоге 38368539; Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. А. И. Ларионов – Главком. Номер в Госкаталоге 38368551; Неизвестный художник. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. В. А. Деранков – 4-й офицер. Номер в Госкаталоге 38368560; Неизвестный художник. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. А. Ф. Перегонец – Оленька. Номер в Госкаталоге 38368567; Неизвестный художник. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. Н. Ф. Монахов – Рузаев. Номер в Госкаталоге 38368580; Полярный Михаил Сергеевич.

- Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. Н. Ф. Монахов – Рузаев. Номер в Госкаталоге 38368581; Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. А. А. Богдановский – Ширмамед-бай-Мухамеджанов. Номер в Госкаталоге 38368587; Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на персонаж спектакля «Мятеж» Б. А. Лавренева. Б. М. Дмоховский – Неизвестный. Номер в Госкаталоге 38368599 // URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).
19. Радлов С. Д. «Мятеж» // Радлов 2019. С. 126-135.: Фото. Рузаев – Николай Монахов. С. 127.; Эскизы костюмов уличных торговцев. С. 128.; Эскиз костюма Виктории. С. 129.; Эскиз костюма и грима Рузаева. С. 130.; Фото. Сцены из спектакля. С. 132, 133.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Монахов Н. Ф. Мысли об актере // **РиТ. 1925. №41 (56). 14 авг.**

Роль актера в современном театре – формально та же, что и в до-революционном; основная установка – быт, до революции буржуазный (в подавляющем большинстве случаев), а в настоящее время – нарождающийся пролетарский; это – с формальной стороны; но есть огромное психологическое различие у актера дореволюционного и работающего в современном театре и именно в трактовке роли; прежде мы старались возможно художественно копировать жизнь, ее характерные особенности, теперь же, помимо этой основной задачи, нашим идеалом является создания из каждой роли типа социальной значительности; вернее – к каждой роли нужно подходить с точки зрения ее классовой сущности, и именно выявление ее классового характера и является одной из важнейших задач современного советского актера.

Умышленно подчеркиваю – современного, ибо, по моему глубокому убеждению, всякий гражданин, мало-мальски интересующийся жизнью, а актер обязан быть в самом водовороте ее, не может быть

в стороне от тех событий, что волнуют всех, заставляют граждан печалиться и радоваться; только наши «внутренние иммигранты» (есть еще и такие) могут, по близорукости своей, лепетать об «аполитичности искусства», ибо они забыли самое основное: нет искусства вне жизни, а жизнь – это жесточайшая борьба классов, и не принимающий в ней участие всеми имеющими у него средствами, тем самым не может служить искусству.

Этими основными принципами я руководствовался, работая над ролью Рузаева; с чисто формальной точки зрения Рузаева можно трактовать как комическую фигуру простоватого мужичка, не привыкшего к красноречию; но, анализируя его классовую сущность, мы в нем находим беззаветную веру и преданность своему делу, исключительную выдержанность и дисциплинированность (несмотря на то, что он партизан) и неукротимое, не знающее никаких преград желание к достижению намеченной цели.

Моя задача в данном случае сводится к наиболее полному выявлению этих характерных черт, не только для него, но и для всего класса, ярким представителем которого он является.

Такова моя задача.

**Д. (Дрейден С. Д.).
Накануне «Мятежа» //
НВГ. 1925. 16 окт.**

- Андрей Николаевич, Андрей Николаевич!
- Ну, что еще?
- Офицеры в палатке с кокардами или нет?
- А вы как думаете?!
- Да я и думать-то больше не могу... Куда? Куда-а?..

Бархат занавеса внезапно раскрывается, и в щель лезет взъерошенная голова, но услышав окрик, немедленно исчезает.

Что-то падает с оглушительным треском. Где-то надывается телефон... Кого-то ищут...

– Давать живых людей, а не решать схематически добродетель одних и порочность других... Жизнь, а не искусственное построение, – вот что я имел в виду, когда начинал писать эту пьесу, – поясняет автор двум небритым в кепках.

– В основу положен не вымысел, а факт, имевший место в нашем Туркестане в январе девятнадцатого года...

– Ну, да, восстание Осипова... Я недавно на...

– Борис Андреевич (Лавренев. – А. Р.), отчего мы не начинаем?

– Это вас надо спросить!.. Так вот, – на чем это я остановился?..

– Борис Андр...

– Люблю я его или не люблю? Трудно на это ответить...

Мы все тут решали этот вопрос... По-настоящему, пожалуй, люблю только в последний момент, когда перед тем, как расстрелять его, я кричу ему «Костя!» До этого, заметьте, я называю его: «Константин».

Конечно, он мне ближе, как муж, но героя я из него не делаю, да и вряд ли это возможно. В первом акте у меня фраза – «я боюсь за Константина, – слишком романтик, слишком индивидуалист...»

Впрочем, на первом спектакле «Викторию» играю не я, а Надежда Ивановна Комаровская, вы лучше ее спросите, – прощается с кем-то Т. А. Глебова.

– Иду! Иду!..

– «Виктория» не героиня, как же можно этого не понимать, – она активное начало некоторой общественной группы. Она будет страстностью, она умеет ненавидеть, но еще больше она любит себя, любит себя собою. «Жизнь по карточке» – для нее не жизнь. «Завтра настоящая жизнь! Слава!» – вот она вся.

– А как вы, Надежда Ивановна, понимаете последнюю фразу Виктории?

– «За мной!», да? – Я бросаю ее безразличным, усталым тоном; для меня в тот момент все кончено, – игра проиграна, «настоящей» жизни не будет...

– Простите, бегу, – мой выход...

Голубая эмаль... Кусок гигантской бирюзы раскололся над изуродованными стенами... Синяя арка как будто сломалась посередине... Полосатые фигуры, желтые, белые, красные...

Откуда эти краски? Как попали они сюда из той страны, где испещренные неведомыми начертаниями базальтовые траурные скалы купаются в водах Иссык-Куля, где над могилой Тамерлана лежат нефриты в пятьдесят пудов, где спит чудесный Гур-Эмир, где краски эти растеклись по обожженному солнцем кирпичу

и камню, а не... по холсту и картону, от которых так противно пахнет клеем?

Ах, В. А. Шуко, нехорошо дразнить людей восточным колоритом, когда кругом этакая «мокрая постановка в серых сукнах» и, кажется, уже на два фута выше ординара!

– Нет, дорогой друг, ничего мы вам не покажем, – машут руками на какого-то журналиста постановщика А. Н. Лаврентьев и И. М. Кроль.

– Нет ничего хуже, когда постановщик распинается печатно перед спектаклем. «Я, де, – мыслю это в плане...» и т.д. Придете и увидите...

– Ну, что там? Дальше, дальше... Опять в шесть утра уйдем...

Ба-бах... Адский грохот... Сыпят горохом пулеметы, трещат магазинки, ухают б-тидьюмовки... Урра-ра!..

Мятеж?

Нет, накануне «Мятежа» в Большом драматическом.

Ночь. По правилам пожарным – повержены в прах узорные минареты, сложены стены и убран даже... горизонт (?). Железным занавесом отгородилась сцена от зала.

Там тьма. Как сажа черная и мягкая как бархат, она ушла под самый потолок, повисла в ярусах и растеклась в партере.

Ни звука. Тишина.

До завтра.

Лавренев Борис. Pro domo sua.

К постановке «Мятежа» //

НВГ. 1925. 17 окт.

Я помню, что в день, когда я впервые читал пьесу в БДТ, у меня была боязнь, что члены совета театра утопят меня за первый опыт в Фонтанке.

Я искренно был поражен, когда пьесу приняли.

«Мятеж» строился мною в плане романтической трагедии характеров.

Недавнее прошлое дает неисчерпаемый материал для возрождения трагедии.

Основа пьесы в столкновении, в личной драме главкома Липеровского, руководителя мятежа, и партизана Рузаева.

Но эта личная трагедия проистекает из классовой сущности из классовой сущности противников, их действия – только проявление воли представляемых ими групп.

Отсюда мужицкая крепость, упорство, железная воля и напор Рузаева – истеричность, шатание и быстрое выдыхание при неудаче Липеровского.

Трагедия Липеровского – трагедия всего белого стана с его разбродом, отсутствием единой идеи, интеллигентской истеричностью, связанной с нелепой жестокостью.

Этому разладу и противопоставлена суровая, не всегда разбирающаяся сразу в событиях, но крепкая духом и пламенеющая революционным огнем красногвардейская масса, олицетворяемая ее вождем Рузаевым.

Дать столкновение этих двух сил, выраженное в личностях их представителей, и было моей задачей.

Но без дружной работы труппы БДТ, без ее горячего отношения к разработке постановки пьеса не смогла бы стать на ноги.

И я считаю своим долгом сказать товарищеское спасибо всему Большому Драматическому театру за его работу на пьесу.

**Сим. Др. (Дрейден С. Д.). Мятеж
(Открытие Больш. Драм. Театра) //
НВГ. 1925. 19 окт.**

Южная ночь. В звездной дали – мечеть и минареты Самарканда, белые и голубые цвета, спокойствие, сон. И даже здесь, на железнодорожном пути, взрыхленном грудями спящих, дремлющих и шевелящихся тел, как будто та же тишина, тот же своеобразный уют, который не могут и не хотят нарушить глухие и бархатистые отзвуки канонады.

Только освещенная теплушка, увешенная лозунгами и плакатами, напоминает вам, что вся эта тишь и гладь – предгрозовые, что еще немного – и вся эта груда тел встрепенется и забурлит, криком, роко-том и гневом разорвав тяжелую тишину.

И когда, подхлестнутые лживыми словами, растерянные, взволнованные люди смерчем закрутились по сцене, и когда эту лавину людей отбросил, остановил и повернул лицом к врагу

кряжистый, с виду такой же как все, человек в красной крылатке, – зритель верил, и не мог не верить драматургу и театру: эти люди – живые и настоящие люди, с настоящими, не игрушечными страстями. В этой прекрасной и красочной сцене у партизан, целиком выросшей из клубного «Джона Рида» [2], зритель «Мятежа» по-настоящему чувствует глубокое и волнующее лицо революционной стихии.

Все же остальное, что есть в спектакле, только ослабляет и разжижает впечатление от этой сцены. Все остальное – второстепенная пьеса, где действие топчется на месте, характеры и действия героев предугазаны заранее, а вялость сцен сдобрена чересчур эффектными концами.

А потому, хоть автор, безусловно, даровит, а труппа и режиссеры театра проделали большую и талантливую работу, *спектакля* о гражданской войне при всем том не получилось. Однако, отдельные сцены, подобные отмеченной выше, явно показывают, что силы для создания такого спектакля у театра есть.

**Кузнецов Евг. (Кузнецов Е. М.).
На премьере «Мятежа» //
КГ. 1925. 19 окт.**

Еще прошлой осенью мы паломничали в мансарду клуба совработников на терентьевского «Джона Рида» [2]: молодежь играла безыскусно и спектакль был дилетантский – но мы аплодировали демонстративно за то, что театр впервые обратился к темам революции и гражданской войны.

Большие театры тогда все еще блуждали в сумерках.

«Мятеж» Бориса Лавренева значительно искуснее «Джона Рида» – но он появляется слишком поздно, чтобы стать значительным и ценным сам по себе.

<...>

Хорошо очерченная фигура военкома Липеровского и несколько правдиво и сильно данных эпизодов из быта партизанской армии – тонут в примитивизме общего рисунка, в томительных длиннотах и неуверенности драматической композиции, в которой Лавренев оказался особенно слаб.

Слаб он и в текстовой части, спешно и небрежно набросанной: почти все действующие лица говорят одинаковым языком, невыразительным и неярким.

При всем том в чтении пьеса Лавренева производит значительно более лучшее впечатление, чем спектакль – но здесь надо адресовать несколько слов Большому Драматическому театру.

Для него не должно быть тайной, что в его стенах часто раздавались демонстративные аплодисменты и демонстративные похвалы; само его возникновение и выдержанный классический репертуар были вызовом халтуре и неряшливости академических театров девятнадцатого года; его неудачи становились победами наряду с заплесневевшими возобновлениями академистов, но сейчас шансы сравнялись, преимущества репертуара и драматурга отпадают, остается соревнование артистических сил начистоту.

Обе центральные роли – неврастеника Липеровского и героини Виктории – оказались здесь совершенно не раскрытыми, а вводная, но заметная роль инженеру Оленьки нашла, к удивлению, очень бледную истолковательницу в лице артистки Перегонец.

Все лавры вечера – Монахову. Нельзя сказать, чтобы фигура партизана Рузаева была интересно вылеплена автором, но из данного материала Монахов делает все возможное, обращая второстепенную, в сущности, фигуру – в главное действующее лицо.

**Белых. Об оборванных героях.
«Мятеж» в Большом Драматическом //**
Смена. 1925. 20 окт.

Что можно сказать о пьесе, сюжет которой рабочие клубы уже пять тому назад примитивно, но ставили?

Действие разворачивается в два горячих дня 1918 года, когда к командованию Красной Армии были призваны старые офицеры – специалисты вроде Главкома Липеровского, выведенного в пьесе.

Главком Липеровский (он же глава подготавливавшегося целый год белого мятежа) решает сделать переворот, но ему мешает партизан Рузаев, подозревающий измену.

На заседании совета Липеровский обвиняет Рузаева в дезорганизации партизанского отряда. Совет верит Липеровскому, и Рузаева отстраняют от должности.

Рузаев человек корявый, он мужик с тяжелым языком, ничего не может возразить Липеровскому, но опасность чувствует хорошо. Он только и находит несколько слов:

– Крепко сшито, гадюка! Лисица хвостом след замечает...

Дальше мятеж под руководством Липеровского и, конечно, полный провал. Партизаны сумели подавить мятеж. Рузаев победил.

Пьеса опоздала лет этак на пять, потому что таких мы имеем десятки. Рассматривать ее можно только как попытку дать классическую «постоянную» постановку, но увы – на такую «Мятеж» экзамен не сдал.

Действие на протяжении четырех актов очень неровное, местами скучное, местами интересное. Мало связанности. Получается ряд картин, ярких и бледных, и, если бы не партизанский лагерь и солнечный восточный город с белогвардейцами и выступлением Рузаева, было бы совсем плохо.

Только тогда и оживает зритель, когда появляется южная ночь, партизанский лагерь у железной дороги и теплушки.

Это самая ценная сцена, выполненная на пять. Партизаны, настоящие живые партизаны, встают перед зрителем, грязные, оборванные и бурные, со знакомой песенкой:

«Шинель английский,
Табак тифлисский,
Эх, шарабан мой...»

Теперь о типах.

Там, где Липеровский, – там скучно, потому что эта гниль только страдает и копается в своей душонке, и, притом, довольно вяло. Монологи Липеровского плохи, – и это вина автора.

Не вполне свежа и фигура Рузаева, но, видимо, больше не хватило у автора творческой силы. Зато ему помог Монахов, исполнивший роль партизана, так хорошо ее проработавший, что изгладил недостаток автора и дал живого, крепкого, корявого героя Рузаева. Однако, вызывает недоумение следующее обстоятельство: почему огромная фигура Рузаеву играет второстепенную роль? Она много проигрывает от этого так же, как и Липеровский проигрывает от центральной роли.

Фальшивы и неестественны Оленьки, красногвардейки Марютки, которая хороша в партизанском лагере и так тосклива в философическом рассуждении «о революции, нуждающейся в крови».

Постановка. По-прежнему красивая и прилизанная. С. звездочками, минаретами и живописными дырочками от снарядов.

«Мятеж» отстал лет на пять, но партизанов рабочий поглядит с удовольствием, потому что ему известны эти оборванные и корявые герои.

Е. К. «Мятеж».

Открытие Большого Драматического театра //
КГув. 1925. 20 окт. №250

В «Мятеже» Бориса Лавренева, открывшем сезон Большого Драматического театра, сделана первая попытка изобразить на сцене белогвардейщину не в карикатурных, насмешливых, унижительных красках, – но в тонах серьезной, психологически мотивированной драмы и в освещении несколько героическом.

Пьеса, собственно, является личной драмой главкома Липеровского. Это хорошо очерченная фигура переукрашившегося офицера, индивидуалиста-неврастеника, изменяющего при первой возможности и поднимающего белогвардейский мятеж.

Достаточно характерно и в драматическом же освещении выведены сподвижники Липеровского – властная Виктория, заменяющий обычный карикатурный тип злобствующей «барыньки в каракуле», прямодушный честный старый служака, начальник штаба Руднев; сменивший юмористическую фигуру пьяного, развратного, жестокого, самодурствующего белогвардейского генерала, и решительная, жестокая, по молодости глупая и восторженная белогвардейская молодежь.

Усиленно занявшись белогвардейским станом, автор не сумел достаточно убедительно и в таком же драматическом освещении противопоставить другой лагерь, ограничившись одной лишь фигурой командира партизанских частей Рузаева. Конечно, и такие люди делали революцию, но не они же характерны так, как характерны Липеровские для белогвардейщины. Рузаев – человек, выдвинутый массой и движимый неуклюжей, не совсем сознательной, но пламенной любовью к революции, – дан слишком эпизодически, на втором плане.

Роль эта досталась Монахову, который сумел выдвинуть ее на первое место, с громадным напряжением проведя сцену, где Рузаев успокаивает и укрощает вдруг забродившую партизанскую массу, властно забирая уже выскальзывающие, было, из рук вожжи.

Еще год назад «Мятеж», может быть, явился бы событием для советского театра, – но сейчас, при наличии ряда пьес,

при повышенных требованиях, – он пройдет как рядовая, средняя постановка.

Т. Ч. «Мятеж». Открытие Большого Драматического театра //
ЛП. 1925. 22 окт.

Гражданская война – сложная тема для театра. Особенно затем, что легкомысленность и ходульность, столь характерные для многих пьес, трактовавших эту тему, – окончательно отвергнуты нашими театрами.

Теперь в подобных пьесах необходимы большая художественная добротность и верный подход к изображению событий. Иначе, даже при очень талантливой работе актеров и режиссера, такой спектакль не найдет своего зрителя.

Б. Лавренев в своем «Мятеже» делает интересную попытку дать художественно-правдивое изображение Гражданской войны. Он хочет отказаться от сладкого умиления при изображении героев революции, хочет отказаться от белогвардейцев, низведенных до уровня полупомещенных, несмышленных животных. Он хочет говорить правду – ведь красная Армия боролась и победила сильного, опасного и классово умного врага. Отсюда – равная тщательность Б. Лавренева в обрисовке обеих борющихся сторон.

Но, к несчастью, прекрасные намерения автора не помогли ему создать пьесу, вполне соответствующую этим намерениям.

Неверное представление о гражданской войне заставило автора неправдоподобным образом преувеличить значение неорганизованной партизанщины, и не только приуменьшить, но и совсем игнорировать участие в борьбе регулярных красных войск.

Из художественной однобокости, из простой и малосмысленной записи авторских впечатлений о гражданской войне, которая легла в основу пьесы, вытекают и более обычные недостатки «Мятежа»: например, весьма средняя убедительность таких персонажей, как советские комиссары.

В изображении отдельных лиц автор достиг нужной степени правдивости. Главком одной из наших южных республик Липеровский, замысливший мятеж против Советской власти, и начальник партизанского отряда Рузаев – обрисованы достаточно жизненно, но автору не удалось дать цельного и правильного представления о гражданской войне.

В спектакле – многие сцены и лица бесспорно хороши. Особенно хороша картина в штабе красных, где, между прочим, интересно показан учредиловец-агитатор (роль, отлично исполняемая Дмоховским).

Из актерского состава на первом месте, конечно, Монахов (Рузаев). Из новых сил театра очень выгодно показал себя Богдановский <...>.

Режиссерски спектакль проработан очень внимательно. Определенно отрицательное впечатление оставляют лишь назойливо-красивые декорации.

В целом «Мятеж» в Большом Драматическом – добросовестнейшая попытка дать правдивый спектакль о гражданской войне. Но и только. О достижениях говорить пока нельзя.

Лавренев Борис. Большой драматический.

Мятеж: автор о самом себе //

РиТ. 1925. №40 (55). С. 5

«Мятеж» написан мною по заказу БДТ и является для меня первым театральным опытом большого масштаба.

Меня очень манила мысль о романтической трагедии, и по мере возможности я строил композицию «Мятежа» именно в этом плане. А материала для трагедии, в недавнем прошлом, – неисчерпаемый запас.

В основу «Мятежа» легло фактическое происшествие – мятеж наркома Туркеспублики Осипова в январе 1919 года, чрезвычайно интересный и своеобразный. Конечно, в пьесе осталась от фактов только основная фабула и место действия; остальное совершенно перестроено.

Основная нить «Мятежа» в трагедии характеров, в противопоставлении двух героев пьесы: главкома Липеровского и командира партизанского отряда Рузаева. Первый является типичным представителем белого движения, крайним индивидуалистом, мятущимся интеллигентом, второй – черноземная сила, выделенная коллективом с железной волей, мужицкой сметкой и колоссальным упорством в достижении цели.

Как уже отмечено в заметке о репертуаре БДТ, мною впервые дана фигура белогвардейца в трагическом освещении. До сих пор белогвардейцы появлялись на сцене только в качестве фарсово-буффонных персонажей и выводились круглыми идиотами.

Когда я работал над фигурой Липеровского, передо мной все время были строчки предисловия Дм. Фурманова к мемуарам Слащева, где Фурманов предостерегает от «ура-плеватьства» на побежденного врага. Огромная заслуга Красной Армии в том, что она раздавила не сброд идиотов и дураков, а умного, хитрого и, подчас, по-своему, блестящего врага.

В «Мятеже» я и старался дать только художественную правду борьбы и вскрыть причины, приведшие к разгрому белых, заключающиеся отнюдь не в их глупости, а в отсутствии у них единой воли, единой цели, энтузиазма, в крайней индивидуализации и во внутреннем духовном разложении и обреченности.

Истеричности, шатанию и безнадежной интеллигентщине Липеровского и белых офицеров и противопоставлен Рузаев, человек, выдвинутый массой и движимый неуклюжей, не всегда сознательной, но пламенной любовью к революции.

У него черноземное мужицкое упорство, он не индивидуалист, он знает, что в революции все за одного и один за всех.

В то время как Липеровский, говоря о своей армии, называет ее «моя армия», Рузаев знает, что эта армия, армия революции, не «моя», а «наша». «Не себе – революции служим».

<...>

Кроме этих центральных фигур, в пьесе ряд эпизодических персонажей, являющихся характерными для обоих станов, из которых и складывается общий фон для борьбы двух начал, представленных Липеровским и Рузаевым.

Я не могу ответить на вопрос, считаю ли я пьесу удачной или нет. Это для автора вопрос неразрешимый. Во всяком случае, я сделал все возможное для создания современной трагедии, как я ее понимаю.

Теперь слово за простым, честным советским зрителем.

Лаврентьев А., Кроль И. Режиссеры о своей работе //
РиТ. 1925. №40 (55). С. 5

Пьеса Лаврентьева характерна параллельным развитием двух тем: трагедией личности и массы, причем все переживания личностей вытекают и органически связаны с их классовой принадлежностью и той массой, выразителями которой они являются.

Задача режиссуры – выявить в полной мере авторские задания всеми средствами, имеющимися в распоряжении современного театра;

изготовленные макеты декораций акад. Шуко сделаны в реалистическом плане и дают возможность развертывания массовых сцен, на которых построена пьеса.

Постановка нами трактуется в плане сценического реализма, причем в основу работы положено выявление классовой сущности спектакле.

**Тверской К. (Тверской К. К.). Искусственная прививка
или «Мятеж» в БДТ // РиТ. 1925. №43 (58).
27 окт. С. 7**

Открытие сезона в Большом Драматическом принесло большую неожиданность. Театр еще раз переменял курс... После героической драмы и высокой комедии, пройдя через репертуар современной острой сатиры, поскользнувшись на «Заговоре» («Заговоре императрицы». – А. Р.), театр подошел к пьесе на тему из гражданской войны. Насадителем этого репертуара в прошлом сезоне явился «Красный театр», создавший собственную группу драматургов и выработавший целый ряд инсценировочных приемов.

Большой Драматический продолжил линию Красного, как в смысле выбора пьесы, так и в отношении ее сценической реализации. От такой «пересадки» на академическую сцену получились все достоинства и дефекты спектакля. Несомненно, наличность в труппе целого ряда первоклассных артистов увеличила удельный вес спектакля. Н. Ф. Монахов (Рузаев) и особенно В. Я. Софронов (Руднев) выдвинули две значительные фигуры, противоположные по своей внутренней и сценической сущности, но в равной мере живые и запоминающиеся.

Монтировка, особенно, освещение выполнены, как и всегда в этом театре, с исключительной тщательностью и добросовестностью. Спектакль с точки зрения театрального производства гораздо выше, «добротнее», всех прошлогодних работ Красного. С другой стороны, однако, с переходом на сцену Большого Драматического театра, выветрился тот «живой дух», та бодрость и непосредственность, которые были в «Джоне Риде» и других спектаклях Красного театра. Привычная техника актеров, игравших «Дон Карлоса», Шекспировские драмы и комедии и даже... «Заговор Императрицы» – здесь только мешает. Поиски нового сценического реализма, которыми были отмечены прошлогодние работы художника

М. Левина («Семивзводный») здесь превратились в зализанные театральные пейзажи, не разрешающие никаких задач сценического оформления.

«Мятеж» – первая пьеса талантливого беллетриста Б. Лавренева. Достоинства ее те же, что и всех его повестей: прекрасный своеобразный язык, интересно задуманные образы тонко психологического рисунка, занимательная интрига.

Недостатки – чисто технические, – некоторая растянутость диалога и злоупотребление мелодраматическими эффектами. Думается, что театр мог бы в значительной мере исправить эти дефекты, проработав более тщательно текст. Сильный в общем конец пьесы испорчен совершенно невозможным диалогом полоумной девушки в светлом платье с женщиной-добровольцем. Разговор этот, кроме того, что он сценически безвкусен, извращает перспективу пьесы с точки зрения идеологической. Режиссерский карандаш должен был и мог, так просто мог, исправить эту явную авторскую ошибку...

В целом, режиссурой спектакля проделана большая и кропотливая работа. Постановочные приемы уже не новы, но самый факт применения их на академической сцене еще раз подтверждает необходимость лабораторных театров-студий, где эти приемы применяются в виде опыта. Они очевидно и несомненно обогащают технику современного театра.

Не все в постановке понятно: зачем в некоторых картинах почти все время на сцене топчется толпа статистов, мешая развитию действия и окончательно разрыхляя не крепкую драматургическую ткань пьесы? Помнится, давно-давно, при постановках «пышных» феерий любили поражать зрителя картиной «оживления на сцене» в ущерб развитию действия. Сейчас этот прием кажется уже наивным.

Как оценивать в целом новый этап жизни Большого Драматического театра? Постановка «Мятежа» свидетельствует, несомненно, о продолжающемся внутреннем росте театра, ищущего новых репертуарных путей и методов сценической техники. Правильно ли, однако, взят новый курс? Едва-ли! Театр чужд всей своей культурой, всеми «данностями» этому новому репертуарному жанру (батально-бытовой). «Искусственная прививка» оказывается очевидным инородным телом. При всей слаженности, внешней красивости и порою прекрасном актерском исполнении, спектакль не переходит за рампу и не увлекает зрителя.

**Н. П – ский. Ленинград.
Открытие Ленинградского зимнего сезона //
Искусство трудящимся. 1925. №52.
Ноябрь. С. 15**

<...> Попытка вновь, в третий раз переменить основную линию театра (БДТ. – А. Р.) привела лишь <...> к неудаче с «Мятежом» Лавренева.

**Хроника //
Искусство трудящимся.
1926. №7 (64). 16 февр. С. 15**

Гастроли. В мае месяце (1926 года. – А. Р.) Москву посетят два ленинградских театра – Большой Драматический и «Комедия». В репертуаре Большого Драматического театра: «Заговор императрицы», «Мятеж», «12-ая ночь» [3], «Азеф» и «Мировой фильм» [4].

Комментарии

1. Лавренев Борис Андреевич (наст. фам. Сергеев; 4 (16). 07. 1891, Херсон – 7. 01. 1959, Москва) – прозаик, поэт, драматург, журналист, военный корреспондент, переводчик. В 1909 году окончил мужскую гимназию, в 1909–1911 годах учился на юридическом факультете Московского университета. С 1911 года писал и публиковал стихи, примыкал к московской футуристической группе «Мезонин поэзии». Участник Первой мировой и Гражданской войн, служил в Добровольческой армии, потом перешел в ряды РККА. Как прозаик дебютировал в 1924 году, как драматург – в 1925 году пьесой «Дым», посвященной белогвардейскому восстанию в Туркестане; напечатана под названием «Мятеж» и 17 октября 1925 года была представлена на сцене Ленинградского БДТ. В 1930–1932 годах входил в группу ЛОКАФ (Ленинградское объединение Красной Армии и Флота), вместе с К. А. Треневым и В. В. Ивановым считается одним из создателей советской героико-революционной драмы. В Союзе писателей СССР. был председателем секции драматургов. Во время Советско-финляндской войны и Великой Отечественной войны служил военным корреспондентом на флоте. Защитникам Севастополя посвятил романтическую драму «Песнь о черноморцах» (1943). Среди других пьес – драмы «Разлом» (1927), «Враги» (1929), «За тех, кто в море!» (1945), политическая драма «Голос Америки»

(1949), биографическая драма «Лермонтов» (в 1953 году была поставлена на сцене Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина).

2. «Джон Рид» – имеется в виду спектакль И. Терентьева (Клуб совработников, 1924) по написанной им пьесе.

3. «12-ая ночь», комедия У. Шекспира, поставлена на сцене Ленинградского БДТ 20 мая 1921 года.

4. «Мировой фильм» – пьеса В. Зака. Поставлена в Ленинградском БДТ 19 октября 1926 года.



А. А. Теплов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ГИБЕЛЬ ПЯТИ»

Спектакль БДТ «Гибель пяти» был поставлен 18 ноября 1925 года и выдержал три представления. Постановка была создана по пьесе А. И. Пиотровского «Смерть Командарма», занимающей видное место в его многогранном творческом наследии. Строго оценивая пьесы других драматургов в своих критических статьях, он пытался создать произведения, которые соответствовали его теоретическим взглядам на драматургию, на театр, который необходим для воспитания нового человека, для успешного строительства нового общества.

Драма «Смерть Командарма» была выдержана в духе экспрессионизма и хронологически открывала ряд аналогичных произведений – таких, как, например, «Командарм 2» И. Сельвинского [1] (ГосТИМ, премьера – 24 июля 1929 г., режиссер В. Э. Мейерхольд [2], композитор В. Я. Шебалин), «Последний решительный» Вс. Вишневского [3] (ГосТИМ, премьера – 7 февраля 1931 г., режиссер В. Э. Мейерхольд, композитор В. Я. Шебалин) и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (Камерный театр, премьера – 18 декабря 1933 г., режиссер А. Я. Таиров [4], художник В. Ф. Рындин [5], композитор Л. К. Книппер [6]), представлявших собой линию трагических произведений, посвященных мифологическому осмыслению природы революции на отечественной почве (хотя и в соотношении с другим, Западным миром) и судеб людей в революции – ее творцов, врагов, интеллигентов-попутчиков и тех, кто волею роковых обстоятельств оказался ее современниками. Показательно, что перечисленные пьесы, за исключением «Оптимистической трагедии», не имели продолжительной жизни на сценах театров.

Особенности стиля пьесы «Гибель пяти» показывают продолжение творческой линии развития Пиотровского-литератора в рамках экспрессионистской драмы. Автор задумал свое произведение как трагедию возвышенного и серьезного стиля, но при этом чуждого излишне и неоправданно раздутого пафоса. Сценическое воплощение пьесы Большим Драматическим театром не оправдало этих надежд.

Режиссер П. К. Вейсбрем писал о предстоящей постановке: «Из основной темы спектакля рождаются три составных элемента, различных и по драматургической (язык), и по режиссерской обработке. Это новый, советский организм – Красная армия, безобразный, бесформенный сброд – пустыри, и механизированная, дегенерирующая Европа-Запад»¹⁶⁶. Разработка темы враждебных сил режиссер предполагала в обстановке иллюзорной и фантазийной, а сцены с участием красноармейцев задумывались как «трагическая правда».

Однако на практике сценическое воплощение получилось не вполне удачным. Работа режиссера заслужила отрицательную оценку со стороны театральных обозревателей. В одной из рецензий говорилось: «Пожалуй, главным недостатком спектакля является отсутствие единого стиля, чему виною то обстоятельство, что пьеса делалась не сразу и не сразу же она показана публике. Резко проступают совершенно различные приемы и подходы: с одной стороны, эстетический гротеск в духе грипичевской [7] постановки “Елены Лэй”¹⁶⁷, с другой – натурализм в стиле “Красного театра”, затем, явно навеянные Вахтанговым [8], жутко-трагические фигуры старух; отдельные сцены (Командарма и старухи матери) трактованы по-мхатовски. Несмотря на несомненную изобретательность, режиссеру Вейсбреду все же не удалось спаять все эти разнородные элементы воедино»¹⁶⁸. Но, с более поздней по времени точки зрения Гвоздева [9] и Пиотровского, постановка «Смерти Командарма» выглядела намного более удачной: «<...> как бы характерен ни был этот спектакль для отдельных оттенков умонастроений интеллигенция первых лет нэпа, как бы ни был он целен стилистически, являясь в этом отношении наиболее законченным образцом экспрессионизма в Большом Драматическом театре, – несомненно, что перевод экспрессионистской драматургии в план политической сатиры, наметившийся в серии иных спектаклей этого театра, был социально более активным и более здоровым методом, чем глубоко противоречивая попытка создания экспрессионистской “трагедии” на советской почве»¹⁶⁹.

Такие противоречивые оценки объясняются, вероятно, тем, что эклектика сценической версии «Смерти Командарма», во-первых, была спровоцирована жанровой неопределенностью самой пьесы, и, во-вторых – недостаточным владением режиссером спектакля

¹⁶⁶ Вейсбрем П. К. «Гибель Пяти» (К предстоящей постановке в Большом драматическом) // РиТ. 1925. № 45. С. 7.

¹⁶⁷ Спектакль по пьесе А. И. Пиотровского, премьера в театре Новой Драмы 31 марта 1923 г., режиссер А. Л. Грипич, художник М. З. Левин.

¹⁶⁸ К-ий Г. Русский экспрессионизм // РиТ. 1925. № 47. С. 6.

¹⁶⁹ Пиотровский А. И., Гвоздев А. А. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 149-150.

навыками практической постановки экспрессионистского спектакля. Появление в спектакле «Гибель пяти» натуралистических моментов было обусловлено желанием Вейсбрема противопоставить друг другу два мира: западный и советский. Этого можно было добиться и средствами условного театра, более подходящими в данном случае, однако постановщик, возможно, посчитал такой разностилевой подход вполне уместным.

М. З. Левин [10] оформил спектакль в соответствии с замыслом режиссера. Отход художника от увлечения конструктивизмом, присущего ему в предыдущие годы, не помешал Левину создать на сцене при помощи характерных деталей и меняющегося света обстановку сгущенной эмоциональной напряженности. «Монтировка Левина вполне выдержана в духе того экспрессионизма, в котором написана сама пьеса. Прекрасным мастером и знатоком своего дела показал себя Бойцов (художник по свету. – А. Т.), световые эффекты которого придали левинской монтировке необычайную красочность и остроту»¹⁷⁰. Сценография получила положительную оценку и от автора пьесы – Пиотровского: «Художник М. З. Левин <...> дал сгущенный образ развороченной войною, судорожно разметавшей дощатые заборы и перекошенные срубы домов азиатской “провинции”. Бегающие лучи прожекторов усиливали болезненное беспокойство, двигавшее спектаклем»¹⁷¹.

Созданная на сцене согласованность текста и визуальных образов могла бы стать основой для удачной актерской игры. Рецензенты отмечали, что далеко не все актеры смогли справиться с непростой задачей воспроизведения напряженного действия. О недостаточной технике актеров К. К. Тверской писал так: «Несколько исполнителей несомненно преодолели и трудность материала, и режиссерскую выдумку. Кровицкий (Пипи) и Тенуев (Федька) дают исключительно интересные фигуры, безукоризненные технически и убедительные. Холодова (Вероника) и Беул (Башкирова) обнаруживают несомненные данные, но играть в той манере, которая им предложена, очевидно, совсем безнадежно. Громадную, пожалуй, даже главную роль в спектакле играет масса. Сработана она добросовестно и крепко, но опять-таки искусственными, фальшивыми приемами, с излишней беготней, суетой, с подчеркнутым схематизмом»¹⁷². Актерское исполнение – один из наиболее важных элементов спектакля, не получил, по-видимому, достаточно внимания со стороны режиссера. Состав исполнителей, занятый в постановке не имевший сценического опыта, характерного для театральной школы

¹⁷⁰ К-ий Г. Русский экспрессионизм // РиТ. 1925. № 47. С. 6.

¹⁷¹ Пиотровский А. И., Гвоздев А. А. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. С. 149.

¹⁷² Тверской К. «Перепроизводство выдумки»... или профессиональный дилетантизм? // РиТ. 1925. № 47. С. 7.

дореволюционных времен, не смог в полной мере раскрыть предлагаемые новейшей драмой образы, создать на сцене ощущение единого ансамбля. Однако спектакль выявил и актерские – пусть и скромные – достижения: «Молодые актеры в целом справились с необычайно трудной задачей интерпретации этой сложной пьесы вполне удовлетворительно. В положительном смысле выделяется Кровицкий, “Пипи” и Лебедев [20], “Командарм”»¹⁷³.

Музыкальное оформление спектакля оценивалось режиссером как вполне удачное: «Трагический план спектакля подчеркивается музыкой (композитора В. М. Дешевова), опирающейся в значительной доле на народный и революционный музыкальный фольклор»¹⁷⁴. Однако в театральных отзывах работа композитора оценивалась не столь однозначно. К. К. Тверской в этой связи отмечал: «Удачная, в общем, музыка Вл. Дешевова, <...> страдает некоторым “перепроизводством”. Основная тема, использованная до пределов возможного, под конец утомляет. Непременное “яблочко”, после прошлогодних работ композитора, кажется, несколько перепевом и теряет былую свежесть. Напротив, музыка “европейская” – оригинальна и вполне в приемах постановки»¹⁷⁵.

Общая негативная оценка спектакля современниками видна даже из заголовков критических статей («Сентиментальная мать»; «Перепроизводство выдумки»... или профессиональный дилетантизм?»; и пр.), опубликованных сразу после премьеры. Смешанный стиль политической сатиры и высокой трагедии, дополненный экспрессионистскими приемами, не вызвал понимания ни у критиков, ни у зрителей. Несмотря на отдельные удачные моменты, спектакль в целом был признан критикой неудачным из-за отсутствия в сценическом воплощении единого замысла, который, возможно, имелся у режиссера изначально, но не был реализован в полной мере. Тверской не без досады заметил: «<...> ничто здесь не напоминает о действительных революционных днях, подлинном героизме, стойкости и самопожертвовании людей революции. Пьеса А. Пиотровского, к сожалению, не расшифрована, – она заслонена чрезмерным, бесформенным нагромождением технических приемов, трюков и выдумок»¹⁷⁶. Высокий стиль трагедии, который, по мнению автора, был необходим для данного произведения, не нашел адекватного воплощения на сцене. Вот что писал в этой связи Пиотровский: «Убежден, что в ближайшие годы мы будем свидетелями перехода от апофеозного театра первых революционных

¹⁷³ К-ий Г. Русский экспрессионизм // РиТ. 1925. № 47. С. 6.

¹⁷⁴ Вейсбрем П. К. «Гибель пяти» (К предстоящей постановке в Большом драматическом) // РиТ. 1925. № 45. С. 7.

¹⁷⁵ Тверской К. «Перепроизводство выдумки» ... или профессиональный дилетантизм? // РиТ. 1925. № 47. С. 7.

¹⁷⁶ Там же.

лет к театру высокой и серьезной трагедии. Пусть же послужит спектакль “Гибель пяти” поводом для постановки вопроса о “трагическом театре” современности, а, может быть, и для работы над ним!»¹⁷⁷.

Анализ спектакля «Гибель пяти» на сцене Большого драматического театра позволяет говорить о том, что попытка создания экспрессионистской трагедии на советской сцене не увенчалась успехом. Отрицательные персонажи в пьесе изображались с помощью более широкого набора средств сценической выразительности, что придавало им большее разнообразие, живость и убедительность. Напротив, показ положительных героев осуществлялся небольшим и чрезвычайно узким набором только-только разрабатываемых новым советским театром приемов, и поэтому они выглядели несколько схематично и менее привлекательно.

Роли и исполнители

Командарм – В. И. Лебедев; Башкирова – О. П. Бююл, Лебель; сын Башкировой Евгений – В. П. Николаев; сын Башкировой Валериан – Деранков; сын Башкировой Саша – Чоголков; Комиссар Лацетис – В. С. Чернявский; Комиссар Маркин – Ю. М. Свиринов; Комиссар Ваня – К. Н. Булатов; Федька-дезертир – Н. А. Тенуев, Жернаков; Пипи, атташе западной державы – Л. А. Кровицкий; Марфа-солдатка – Грачева, Чернявская; Степан Евсеич – Жернаков, Н. А. Тенуев; Министр западной державы – Ю. Н. Решимов, В. И. Тиханович; Вероника, дочь министра – Г. Н. Холодова, Борисова; Доктор – М. И. Матусов; 1-й гость – Ю. И. Юров; Учительница музыки – А. М. Манухова; Красноармеец – А. И. Орехов; Политрук – Иванов; и др.

Литература

1. Пиотровский А. И., Гвоздев А. А. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 117-154.
2. Большой драматический театр. Л.: Изд-во Гос. Большого драм. Театра им. М. Горького, 1935. 386 с.; 91 л. илл.
3. Из описания сорока семи постановок БДТ, составленному к десятилетнему юбилею театра. [1928–1929 гг.] «Гибель пяти» («Смерть командарма») А. Пиотровского // Русский советский театр. Документы и материалы. Л., 1968. С. 339-340.
4. Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 77-81.: Фото. Занавес спектакля. С. 77.; Фото. Сцены из спектакля. С. 78, 78, 79.; Эскиз костюма Учительницы музыки. С. 97.; Эскиз костюма Барроу. С. 97.

Источники

1. Вейсбрем П. К. «Гибель пяти». (К предстоящей постановке в Большом драматическом) // РИТ. 1925. № 45. 10 нояб. С. 7.

¹⁷⁷ Пиотровский А. Трагедия на сцене Большого драматического. «Гибель Пяти». Мысли автора // РИТ. 1925. № 47. С. 5.

2. «Гибель пяти». (Из беседы с режиссурой) // КГвв. 1925. 14 нояб. № 276. С. 4.
3. К премьерe «Гибель пяти». (Из беседы с режиссером П. К. Вейсбремом) // ЖИ. 1925. № 46. 17 нояб. С. 19.
4. Гвоздев А. «Гибель пяти». (Большой драматический театр) // КГвв. 1925. 19 нояб. № 280. С. 4.
5. Дрейден С. (Дрейден С. Д.). «Гибель пяти». Премьера в Большом драматическом театре // НВГ. 1925. 19 нояб. № 209. С. 6.
6. Верховский Н. (Верховский Н. Ю.). «Гибель пяти». Большой драматический театр // ЛП. 1925. 20 нояб. № 266. С. 6.
7. Воскресенский С. Сентиментальная муть // КГвв. 1925. 21 нояб. № 282. С. 4.
8. Кузнецов Е. «Гибель пяти». (Большой драматический театр) // КГ. 1925. 21 нояб. № 267. С. 4.
9. К-ий Г. Русский экспрессионизм // РиТ. 1925. № 47. 24 нояб. С. 5-6.
10. Пиотровский А. Трагедия на сцене Большого драматического. «Гибель Пяти». Мысли автора // РиТ. 1925. 24 нояб. № 47. С. 5.
11. Тверской К. «Перепроизводство выдумки»..., или профессиональный дилетантизм? // РиТ. 1925. № 47. 24 нояб. С. 6-7.
12. Воскресенский С. Обязательные выводы из двух премьер // РиТ. 1925. 1 дек. № 48. С. 5.
13. Абашидзе С. Новые пьесы // Кпан. 1925. 11 дек. № 50. С. 16.
14. Музей БДТ: Программка.
15. Музей БДТ: Папка № 26: 16 фото №№ 74-89.
16. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 38508250; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 38508265; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 38508280 // URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).
17. Радлов С. Д. «Гибель пяти» // Радлов 2019. С. 136-145.: Фото. Владимир Шуко, Павел Вейсбрем, Андрей Лаврентьев. С. 137.; Фото. Финал. Прощание с Командармом. С. 138.; Фото. Сцена из спектакля. С. 139. Фото. Адриан Пиотровский, заведующий литературной частью театра. С. 142.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Вейсбрем П. К. «Гибель пяти». (К предстоящей постановке в Большом драматическом) // РиТ. 1925. № 45. 10 нояб. С. 7

«Гибель пяти» – это переработка самим автором А. И. Пиотровским пьесы «Смерть командарма». Опытом трагедии о недавних

днях, вот чем, по замыслу автора и режиссера, должен явиться спектакль «Гибель пяти». Тема спектакля – судьба кучки революционеров, заброшенных в западню, в глухой голодный Алатырь. Революционный отряд окружен мертвым кольцом из белогвардейской обывательщины, полуозверелых дезертиров, «зеленых» и цивилизованных взрывателей с Запада. Нужна огромная твердость, чтобы устоять перед врагами. Командир отряда, в минуту сверхсильного утомления, страшного напряжения всей нервной системы, не выдержал и «пожалел». Один ложный шаг стихийно повлек за собою гибель всех. Но на смену погибших в оторванный город вступают новые, более многочисленные и мощные отряды Красной Армии, чтобы вновь соединить его с Кремлем, со всей рабочей страной. И обитатели Алатыря, испытавшие на себе и «белых», и «зеленых», уже иначе встречают Красную Армию.

Пьеса написана Адрианом Пиотровским в виде цепи напряженных эпизодов. Задачей режиссуры было – развернуть их на единой сценической площадке, в виде непрерывно развертывающегося действия. Особый прием замены «психологии» в пьесе цепью физиологически оправданных движений и действий и сгущенный лаконизм текста ставит перед режиссурой и исполнителями новые задания. Приемы сценического оформления и актерской игры будут, по-видимому, отстоять равно далеко, как от приемов натуралистического театра, так и от обнажения приемов театра Мейерхольда.

Из основной темы спектакля рождаются три составных элемента различных и по драматургической (язык), и по режиссерской обработке. Это новый советский организм – Красная Армия, безобразный, бесформенный сброд – дезертиры, и механизированная, дегенерирующая Европа-Запад. Сцены Запада и «дезертиров», связанные с основным действием и сюжетно, и законами контраста, проходят в подчеркнуто-иллюзорной обстановке. Для основных сцен театр искал тона трагической правды.

Трагический план спектакля подчеркивается музыкой (В. М. Дешева), опирающейся в значительной доле на народный и революционный музыкальный фактор. Художником (Моисеем Левиным) дан в общем плане постановки макет, единый для всех трех актов – глухой город Алатырь, западня. И тут сложность конструкции трагедии выдвинула особые задачи организации пространства. Как на своеобразный прием в последнем, укажу на перенесение леса, окружающего город Алатырь, в оркестр театра.

Спектакль «Гибель пяти» должен явиться итогом почти полугодовой работы театра.

**Пиотровский Адр.
Трагедия на сцене Большого драматического.
«Гибель пяти». Мысли автора //
РиТ. 1925. 24 нояб. № 47. С. 5**

«Гибель пяти» – попытка современной трагедии. Возможна ли вообще такая форма? Убежден, что да! Только трагедия способна достаточно обобщенно, а значит, достаточно широко и глубоко вскрыть всю героическую начавшегося мирового переворота, всю громадность противоречий и силу страстей, им порождаемых, все напряжение героического покаяния наших дней.

Но какой должна быть эта трагедия? Тут – тысячи трудностей. Как избежать темноты, неясности, почти неизбежных при трагической отвлеченности? В особенности, при характерном у нас сейчас стремлении к документальной точности в театре! Кто должен быть героем трагедии? Несомненно, революционер! Но здесь наталкиваешься на не изжитое у нас еще апофеозное отношение к образам революционеров в театре. Трагический герой гибнет, потому что совершил ошибку против общего закона, в данном случае, против закона революционной необходимости.

Трагический герой поэтому всегда исключение. А в нашем театре еще слишком крепка привычка рассматривать всех героев, как образцы, как типы. Такая типологическая социальная драма, драма-иллюстрация очень полезна и необходима, но, повторяю, наряду с ней имеет все права на существование и театр трагический, и, несмотря на все трудности, он возникает.

«Гибель пяти» – хочет быть опытом, первым и набросочным, такого театра. Ее трагический герой – революционер, в тягчайших обстоятельствах поддавшийся «жалости» и этим губящий и себя и своих товарищей. Потому что эта «жалость» – его ошибка, его трагическая вина, нарушение железного залога революционной борьбы.

Убежден, что в ближайшие годы мы будем свидетелями перехода от апофеозного театра первых революционных лет к театру высокой и серьезной трагедии. Пусть же послужит спектакль «Гибель пяти» поводом для постановки вопроса о «трагическом театре» современности, а, может быть, и для работы над ним!

К-ий Г. Русский экспрессионизм //
РиТ. 1925. № 47. 24 нояб. С. 5-6

Автор «Гибели пяти» Адр. Пиотровский, несомненно, экспрессионист; пожалуй, единственный сейчас в России представитель этого течения, драматург, несомненно талантливый и имеющий свое лицо. Блестящий стилист, еще в «Падении Елены Лей» блеснувший мастерством драматургических приемов. И по манере, и по технике «Гибель пяти» Пиотровского примыкает к новой немецкой школе драматургов-экспрессионистов и носит на себе следы Толлеровского влияния. Адр. Пиотровский – европеец. Но в его творчестве этот «европеизм» превращается в какой-то совершенно своеобразный стиль, обрусевший, песенно-напевный, и главное очарование «Гибели пяти», именно, в ее языке, в стиле речи. К сожалению, аромат текста значительно улетучился при перенесении пьесы на сценические подмостки. Виновно ли в этом дикционнное несовершенство молодых еще исполнителей, да и вообще – передаваем ли этот стиль сценически? – вопрос спорный. Во всяком случае, пьеса, при инсценировании бесспорно отяжелела.

Пьеса построена на резком контрастировании сцен, развертывающихся «в западной державе», со сценами, разыгрывающимися в Алатыре, в страшную ночь 18 июля. Как это часто бывает, «западные», гротескно-буффонные сценки вышли удачнее «красных», выдержанных в более натуралистическом духе. Фигура атташе западной державы обрисована автором с большим юмором, а его тарабарски-французский язык преуморителен. И, быть может, главное достоинство в том, что в ней быт не играет самодовлеющей роли, что быт подан не ради быта, а что в ней есть некое «иное домогание», трагический пафос, перемежающийся с острым гротеском.

Пожалуй, главным недостатком спектакля является отсутствие единого стиля, чему виною, вероятно, то обстоятельство, что пьеса делалась не сразу и не сразу же она показана публике. Резко проступают совершенно различные приемы и подходы: с одной стороны, эстетический гротеск в духе Грипичевской постановки «Елены Лей», с другой – натурализм в стиле «Красного театра», затем, явно навеянные Вахтанговым жутко-трагические фигуры старух; отдельные сцены (командарма и старухи матери) трактованы по мхатовски. Несмотря на несомненную изобретательность, режиссеру Вейсбрему все же не удалось спаять все эти разнородные элементы воедино, что придало спектаклю сборный и как бы случайный характер.

Молодые исполнители в целом справились с необычайно трудной задачей интерпретации этой сложной пьесы вполне удовлетворительно. В положительном смысле выделяются Кровицкий, атташе «Пипи» и Лебедев, командарм. Отдельные эпизоды трактованы режиссером с большим юмором, и в общем спектакль не лишен остроты, хотя некоторые моменты дешево гиньольны (уколы гвоздем и т.п.).

Монтировка Левина вполне выдержана в духе того экспрессионизма, в каком написана и сама пьеса. Прекрасным мастером и знатоком своего дела показал себя Бойцов, световые эффекты которого придали Левинской монтировке необычайную красочность и остроту.

**Тверской К. «Перепроизводство выдумки»...,
или профессиональный дилетантизм? //**
РиТ. 1925. № 47. 24 нояб. С. 6-7

Целых шесть месяцев работал Большой Драматический театр над трагедией А. И. Пиотровского – «Гибель пяти». Вполне понятен поэтому тот интерес, который вызвал спектакль в театральных и литературных кругах Ленинграда и те, несколько, может быть, повышенные требования, с которыми подходишь к премьере.

Громадное количество труда, времени и изобретательности режиссера, художника, музыкантов и актеров, конечно, потрачены не зря. Труднейшая в постановочном отношении пьеса А. Пиотровского подана в пышном обрамлении, с прекрасно разработанным словесным материалом. В этом смысле можно говорить о большой победе театра, так как язык трагедии, потрясающий в чтении, вряд ли удобен для сцены.

Гораздо менее убедительной представляется общая концепция постановки. По-видимому, главной мыслью здесь было – дать как можно более «занимательного». И, действительно: не забыт ни один прием, ни один трюк из виданных за последние годы. Вахтангов («Гадибук») сочетается с Любичем, Мейерхольд – с Айседорой Дункан, символизм – с комсомольским театром, мистика – с «яблочком» и т.д. и т.д. Такого эклектизма, полного отсутствия какого бы то ни было «принципа» постановки – давно не приходилось видеть на нашей сцене. И нужно сказать, что многие и многие из этих приемов уже устарели, аудитория ушла от них, и сейчас

они воспринимаются лишь, как своеобразное эстетское смакование. Фокстрот для изображения «развратной» Западной Европы – уже не средство; Красная армия, комсомольцы – даны в опереточном преломлении; театр ужасов (сцена истязания) – в настолько условной манере, что прием этот теряет всякий смысл.

Есть и прямые неудачи: совершенно бестактно, например, выведены пионеры. Думается, что единственно правильным было бы – просто вымарать их сцены. Нельзя, однако, не признать, что в спектакле с таким «перепроизводством выдумки», очень много впечатляющих и удачных моментов, может быть, их даже больше, чем неудачных. Беда в том, что – трагедии, т.е. действия потрясающего – нет. Калейдоскопическое мигание быстро становится назойливым, действие – запутанным и непонятым. Возможно, что правильный путь к сценическому оформлению «Гибели» – лежит в возможном ее опрощении и конкретизации.

Исполнителям ставилась задача, тоже уже в большой степени ушедшая во «вчера»: дать, так называемые, гротесковые фигуры. И здесь произошло то, что неизбежно должно произойти с актерами, для которых эта манера является случайным требованием очередного постановщика: игра получила явно дилетантский характер. Правда, в спектакле участвует исключительно молодой и второй состав театра, – но, право же, по внешности все это похоже было на исполнение в клубной инсценировке, только без того внутреннего оправдания, какое имеется у любителей. Несколько исполнителей, несомненно, преодолели и трудность материала, и режиссерскую выдумку. Кровицкий (Пипи) и Тенуев (Федька) дают исключительно интересные фигуры, безукоризненные технически и убедительные. Холодова (Вероника) и Беул (Башкирова) обнаруживают несомненные данные, но играть в той манере, которая им предложена, очевидно, совсем безнадежно. Громадную, пожалуй, даже главную роль в спектакле играет масса. Сработана она добросовестно и крепко, но опять-таки искусственными, фальшивыми приемами, с излишней беготней, суетой, с подчеркнутым схематизмом. Вероятно, поэтому она и не доходит.

Удачная, в общем, музыка Вл. Дешевова тоже страдает некоторым «перепроизводством». Основная тема, использованная до пределов возможного, под конец утомляет. Непременное «яблочко», после прошлогодних работ композитора, кажется, несколько перепевом и теряет былую свежесть. Напротив, музыка «еврейская» – оригинальна и вполне в приемах постановки.

Декоративное оформление М. Левина – остроумное и красочное, как и вся постановка, очень «трудное» для восприятия: простой,

массовый зритель мало что здесь поймет. Впрочем, и с технической стороны вся установка чрезвычайно спорна и бездоказательна.

Спектаклю предшествует пролог, которого нет в печатных текстах пьесы. Он говорит о 1919 году, напоминая о котором должна явиться «Гибель пяти». После этого пролога особенно резко выступают все противоречия постановки, ибо, конечно, ничто здесь не напоминает о действительных революционных днях, подлинном героизме, стойкости и самопожертвовании людей революции. Пьеса А. Пиотровского, к сожалению, не расшифрована, – она заслонена чрезмерным, бесформенным нагромождением технических приемов, трюков и выдумок...

Комментарии

1. Сельвинский Илья Львович (в документах военного времени Илья-Карл Львович Сельвинский; псевдонимы – Элий-Карл или Илья-Карл Сельвинский; 11(23) (или 12(24)).10.1899, Симферополь – 22.03.1968, Москва) – поэт, писатель, драматург, теоретик стиха. Конструктивист, один из крупнейших представителей авангарда в русской поэзии. В 1923 году окончил факультет общественных наук 1-го Московского государственного университета. В 1924 году основал и стал председателем Литературного центра конструктивистов. В 1941–1943 годах принимал участие в военных действиях сначала как батальонный комиссар, затем – в звании подполковника, был демобилизован по ранению.

2. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (при рождении – Карл Казимир Теодор Мейерхольд, нем. Karl Kasimir Theodor Meyerhold; 28.01(9.02).1874, Пенза – 02.02.1940, Москва) – актер, режиссер, теоретик театра, театральный педагог, создатель актерской системы – биомеханики. В 1896–1898 годы учился на драматических курсах при Московском Филармоническом обществе, где одним из педагогов был В. И. Немирович-Данченко. В 1898–1902 годах был ведущим актером Московского Художественного театра (МХТ). В 1902 году начал собственную режиссерскую карьеру в Херсоне (в сезоне 1902–1903 годов – Труппа русских драматических артистов; в сезоне 1903–1904 – Товарищество Новой драмы) и в Тифлисе (сезон 1904–1905 годов). В 1905 году был руководителем Театра-студии на Поварской. В 1906–1907 годах работал в качестве актера и режиссера у В. Ф. Комиссаржевской в Театре на Офицерской. Период с 1905 по 1907 годы называется символистским периодом творчества Мейерхольда. Весной и летом 1908 года воссоздал Товарищество Новой драмы в гастрольном варианте. Народный артист РСФС. (1923). В 1908–1918 годы работал актером и режиссером санкт-петербургской государственной драматической труппы и режиссером санкт-петербургской государственной оперной труппы, параллельно работал в различных негосударственных театрах, создал и руководил Студией на Бородинской (псевдоним – Доктор Дапертутто; 1913–1917). Период с 1910 по 1918 годы называется традиционалистским

периодом творчества Мейерхольда. В 1920–1921 годы был заведующим ТЕО (театрального отдела) Наркомпроса, создал и руководил Театром РСФСР. Первым, этот период творчества Мейерхольда получил название «Театральный Октябрь». В 1922 году организовал ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские) и ГВЫТМ (Государственные высшие театральные мастерские), ставил спектакли в Театре Актера и Театре ГИТИС. в 1923 году – в Театре Революции. В 1923 году создал собственный театр – Театр имени Вс. Мейерхольда (ТИМ, с 1926 года – ГосТИМ), которым руководил до января 1938 года, когда театр был закрыт постановлением Правительства СССР. По приглашению К. С. Станиславского работал в Оперном театре имени К. С. Станиславского. Был арестован 20 июня 1939 года в Ленинграде и этапирован в Москву, обвинен по 58 статье Уголовного кодекса РСФСР. 2 февраля 1940 года Военная коллегия Верховного суда СССР. приговорила Мейерхольда к высшей мере наказания, в тот же день приговор был приведен в исполнение. В 1955 году был реабилитирован решением Верховного суда СССР.

3. Вишневецкий Всеволод Витальевич (08(21).12.1900, Петербург – 28.02.1951, Москва) – драматург, писатель.

4. Таиров Александр Яковлевич (24.06(6.07). 1885, Ровно – 25.09.1950, Москва) – актер и режиссер, создатель и художественный руководитель Московского Камерного театра (1914–1949). Народный артист РСФСР. (1935).

5. Рындин Вадим Федорович (2(15).01.1902, Москва – 9.04.1974, Москва) – живописец, театральный художник, сценограф, педагог. В 1918–1922 годах учился в Свободных художественно-технических мастерских в Воронеже, в 1922–1924 годах – во ВХУТЕМАСе. В 1931–1934 годах – главный художник Камерного театра, в 1935–1944 годах и в 1947–1958 годах – главный художник Театра имени Е. Вахтангова, в 1944–1947 годах – главный художник Театра имени В. Маяковского, с 1953 года – главный художник Большого театра (ГАБТ). С 1965 года преподавал в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова. Член-корреспондент (1947), академик (1964) Академии художеств СССР. Народный художник СССР. (1962).

6. Книппер Лев Константинович (21.11(3.12).1898, Тифлис – 30.07.1974, Москва) – композитор, дирижер. Племянник актрисы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой и оперного певца Владимира Леонардовича Нардова, родной брат актрисы Ольги Константиновны Чеховой (урожд. Книппер, Чехова по мужу – М. А. Чехову). В 1920-е годы выезжал в Германию, был агентом НКВД, его легенда – получение музыкального образования. Был автором симфонических произведений, опер и балетов, писал музыку к драматическим спектаклям. Автор песни «Полюшко-поле». Народный артист РСФСР. (1974).

7. Имеется в виду Грипич Алексей Львович (30.09(12.10).1891, Орел – 1.10.1983, Москва) – режиссер. Двоюродный брат поэта С. М. Городецкого. В 1913–1914 годах принимал участие в занятиях мейерхольдовской Студии на Бородинской. В 1914–1918 годах воевал на фронтах Первой мировой войне. По возвращении в Петроград занимался на мейерхольдовских Курсах мастерства сценических постановок. Режиссерскую карьеру начал

во время службы в Красной Армии в 1919–1921 годы. В 1924–1926 годах – режиссер Московского театра Революции. В 1928 году работал в Ленинградском БДТ, ставил спектакли в Бакинском театре русской драмы, Азербайджанском драматическом театре, Саратовском драматическом театре, Воронежском драматическом театре, Куйбышевском драматическом театре, Вильнюсском русском драматическом театре, Театре-студии киноактера и др. Народный артист Азербайджанкой СС. (1946).

8. Вахтангов Евгений Багратионович (1(13).02.1883, Владикавказ – 29.05.1922, Москва) – актер, режиссер, педагог, основатель Студенческой студии (1913–1919, с 1919 года – Третья студия МХАТ, с 1922 года – Студия имени Е. Вахтангова, с 1926 года – Театр имени Е. Вахтангова). В 1909–1911 годах учился в московской театральной школе Александра Адашева, его учителями были Л. А. Сулержицкий, В. В. Лужский, В. И. Качалов и др. По окончании школы поступил в труппу МХТ, в 1912 году – вступил в Первую студию МХТ, где проявил себя как неформальный лидер в экспериментах по разработке системы К. С. Станиславского, спектаклем «Праздник мира» (по Г. Гауптману; 1913) дебютировал как режиссер. После Октябрьской революции 1917 года много работал в студиях Художественного театра, в Оперной студии, в Шляпинской студии, в Армянской студии, в студии «Габима» и др. Спектаклем «Принцесса Турандот» (Третья студия МХАТ, 1922) Вахтангов заложил основы системы игрового театра.

9. Гвоздев Алексей Александрович (9 (21). 03. 1887, Санкт-Петербург – 10.04.1939, Ленинград) – театровед, литературовед, историк театра, театральный критик и педагог. В 1897–1905 годах учился в немецкой гимназии Петра и Павла (Петершуле), в 1905–1908 годах учился в Лейпцигском и Мюнхенском университетах, слушал лекции по литературе, философии и языкознанию. В 1908–1913 годах учился в Санкт-Петербургском университете, на историко-филологическом факультете. В 1916 году приступил как приват-доцент к преподаванию зарубежной литературы в Петроградском университете, в 1917–1920 годах преподавал в Томском университете (с 1919 года в должности профессора). По возвращении в Петроград возобновил преподавание в Петроградском университете, одновременно возглавлял сектор театра Института истории искусств (ИИИ – ныне Российский институт истории искусств). Гвоздев – основоположник и лидер Ленинградской (гвоздевской) театроведческой школы.

10. Левин Моисей Зеликович (16 (28). 02. 1895, Вильно – 19.08.1946, Ленинград) – художник театра и кино. Закончил художественную школу, затем – Академию художеств. Увлекался конструктивизмом. В 1924–1926 годах оформил несколько спектаклей Госдрамы (б. Александринский театр), с 1925 года сотрудничал с БДТ, с 1928 года занял должность старшего художника БДТ, у него сложился тесный творческий союз с режиссером К. К. Тверским. Сотрудничал с МХАТ и МХАТ Вторым. С конца 1930-х годов работал в Казахстане, в 1944 году вернулся в Ленинград. Народный артист Казахской СС. (1944).

◆

А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ПРОДАВЦЫ СЛАВЫ»

Комедия нравов в 4 действиях с прологом М. Пальоля и П. Нивуа в переводе Е. Руссат и В. Голичникова была поставлена А. Н. Лаврентьевым. Режиссеры А. А. Гейрот и Б. М. Дмоховский. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам художника Н. П. Акимова. Грим и парики С. М. Маковецкого. Музыка Н. М. Стрельникова. Премьера 11 декабря 1925 г.

Жанр пьесы М. Пальоля и П. Нивуа обозначен как «комедия нравов», но жанровая природа этого драматургического произведения значительно сложнее. Действие пьесы начинается в 1915 году в небольшом провинциальном городке, семья Башлэ взволнована отсутствием вестей от 22-летнего Анри Башлэ, воюющего на французско-германском фронте, по-своему переживают и Башлэ-отец, и его жена, и жена сына Жермэна, и племянница Башлэ – Ивонна, втайне влюбленная в Анри. Башлэ-отец в начале сюжета показан неудачником, занимающим скромную должность в муниципалитете, но человеком безусловно честным. Известие о смерти сына меняет судьбы семейства.

В 1916 году в городке, где живут Башлэ, открылся памятник погибшим на войне воинам, и совершенно неожиданно для самого себя Башлэ-отец на торжественном открытии этого памятника произнес прочувственную речь от лица родителей героев войны. На Башлэ-отца обратили внимание и несколько раз повышали по службе, что позволило ему занять в муниципалитете солидную должность столоначальника. В 1919 году вдова сына повторно вышла замуж за состоятельного мужчину старше ее по возрасту, у них родился мальчик. Жизнь, иными словами, продолжилась, и в 1924 году Башлэ-отец уже стал председателем «Общества Родителей Героев», небольшая фотография погибшего сына, стоящая на камине, вдохновляет его на произнесение речей, посвященных павшим на войне. Разбогатевший на военных поставках Берлюро обращается к Башлэ-отцу с предложением войти в число организаторов новой национал-радикальной партии и выдвинуть свою кандидатуру в депутаты Национального собрания Франции, чтобы противостоять коммунистам,

с одной стороны, и роялистам – с другой. Берлюро, которому нужны голоса родителей погибших на войне героев, уверяет Башлэ-отца, что именно так он наилучшим образом послужит памяти сына. Башлэ-отца столь увлекла предвыборная борьба, что он легко согласился на манипуляции с письмами сына, так как противникам национал-радикальной партии стало известно, что его сын Анри был настроен против войны.

За три дня до выборов в дом Башлэ пришел изнуренный болезнями Неизвестный, который заявил, что он – Анри Башлэ. Он был ранен в голову и вышел к германским позициям, в плену ему сделали операцию, после долгой реабилитации он оказался на сельхозработках и только тогда смог сбежать на родину. Жермэна хотя и не забыла совсем Анри, но у нее сын, и возврата к былому быть не может. Башлэ-отец в растерянности, он, конечно, рад возвращению сына, но как только станет известно, что он – не отец погибшего героя, его политической карьере настанет конец. Положение спасает Берлюро, отправляя Анри и Ивонну на свою ферму, где сын сможет поправить здоровье и, тем самым, не помешает лидерам национал-радикальной партии выиграть выборы.

В последнем акте действие происходит в Париже, где Башлэ-отец в качестве депутата ведет в прием посетителей и находится в предвкушении получить портфель министра социального обеспечения. И тут в приемной появляется его сын и племянница. Анри хочет официально «воскреснуть» и жениться на Ивонне. Башлэ-отец откровенно рисует сыну картину последствий такого решения, ведь его карьера будет сломана, и он останется с огромными долгами, так как и его личные, и заемные средства были потрачены им на избирательную кампанию. Башлэ-отец находит в себе силы сказать сыну правду: в нем неожиданно проснулось честолюбие, ему нравится его высокое положение и ему очень хочется быть министром. Проблему снова решил Берлюро, который метит в министры публичных работ. Берлюро предложил Башлэ-сыну паспорт на имя Анри Дэни, после женитьбы на Ивонне он станет Анри Дэни Башлэ, и все – довольны!..

Финал пьесы представляет развязки двух сюжетных линий и, соответственно, двух историй с разными жанрами. Первая связана с Башлэ-отцом, которого легче всего представить банальным честолюбцем и карьеристом. Но перед нами экзистенциальная драма, ведь Башлэ-отец – человек, который в абсурде жизни между Первой и Второй Мировыми войны нашел свой смысл и собственный путь. Не бог весть какой, но – свой, собственный! Иронией пронизана сцена, когда в подарок от избирателей Башлэ-отцу приносят заключенный в массивную раму портрет его погибшего сына в натуральную величину. Вторая сюжетная линия – линия Анри и Ивонны, которые в финале просто уходят, что характерно для развязки романтической

драмы. Бессмысленно спрашивать, куда уходят Анри и Ивонна, можно лишь с уверенностью сказать, откуда они уходят и почему...

Н. Ф. Монахов поначалу собирался играть роль Берлюро, которая очень подходила актеру по его данным, но эта роль Монахову не досталась, ее передали сначала А. А. Богдановскому, а потом в этой роли стал выступать и А. Н. Лаврентьев. Монахову в порядке трудовой дисциплины поручили играть роль Башлэ-отца, центральную роль пьесы М. Палюля и П. Нивуа, поскольку в труппе БДТ не было других вариантов исполнителей для воплощения данного персонажа¹⁷⁸.

Монахов вспоминал: «Сначала я, разочарованный, приступил к роли Башлэ нехотя, с явным предубеждением, но потом, разобравшись в материале, увидел, какую большую работу мне придется над ней провести. Как это часто бывало со мной, трудности преодоления образа составили для меня главную прелесть работы над ним. Каждый незначительный успех преодоления того или иного места, той или другой фразы доставлял мне большую творческую радость. Скоро я забыл о своем разочаровании и взялся за роль Башлэ по-серьезному»¹⁷⁹.

Монахов утверждал: «Я поставил себе задачу показать рядового француза эпохи империалистической войны в кругу его семьи, показать его страдающим отцом, неудачливым чиновником, человеком принципиальным, порядочным и честным. В дальнейшем мне хотелось показать *разложение* этого француза, являвшееся результатом его тщеславия и карьеризма. На костях сыновей отцы организовали благотворительное общество, и избрание Башлэ председателем этого общества *разложило* этого порядочного человека, который говорил даже о смерти своего сына с тщеславием, восторгаясь его доблестью и относя скорбь о его утрате на второй план. Свидание Башлэ с Берлюро, который предложил ему выставить свою кандидатуру в палату (Национального собрания Франции; курсив мой. – А. Р.) и гарантировал, что он непременно будет избран, затем назначение Башлэ министром социального обеспечения – обозначило *разные ступени падения* Башлэ»¹⁸⁰.

Монахов в воспоминаниях обращал внимание на то, что движение Башлэ вверх по карьерной лестнице отразилось и на внешности этого персонажа: «Насколько в первом акте Башлэ был скромным человеком, не думавшим о своей внешности, настолько с подъемом его по иерархической лестнице и, соответственно, с моральным падением его как личности он стал прихорашиваться, тщательнее одеваться, следить за своей внешностью. Вместо прежней бороды он стал носить небольшую эспаньолку

¹⁷⁸ См.: Монахов. С. 208.

¹⁷⁹ Там же. Монахов. С. 208, 209-210.

¹⁸⁰ Там же. С. 209.

и закурил кончики своих седых усов. В последнем акте, когда Башлэ уже проник в палату, он решает, что его эспаньолка и усы будут выглядеть лучше, если они будут превращены из седых в черные. На свою плешивую голову он надевает кокетливую накладку, и получается человек с шевелюрой, с черными усами и черной эспаньолкой. Эти внешние изменения, которые мне подсказал замечательный художник этого спектакля Н. П. Акимов, очень помогли мне внутренне выявить образ Башлэ. Помню, что мне пришлось в этой пьесе прибегнуть к некоторого рода импровизации. Мне хотелось показать всю пошлость Башлэ; поэтому я импровизировал репетицию произнесения речи на открытии памятника павшим героям перед зеркалом»¹⁸¹.

Таким образом, из пьесы М. Пальоля и П. Нивуа театр извлек мотивы социально-политической сатиры и осмеяния нравов господствующих в буржуазном обществе классов.

Роли и исполнители

Башлэ-отец, 47 лет – Н. Ф. Монахов; Башлэ-сын – О. Л. Коханский, В. Я. Софронов; Берлюро, 40 лет – А. Н. Лаврентьев, А. А. Богдановский [*]; Грандель, 50 лет – А. И. Ларинов [*]; Жермэна, невестка Башлэ, 22 года – А. Ф. Перегонец, Т. А. Борисова; Ивонна, племянница Башлэ, 18 лет – Г. Н. Холодова; Майор Бланкар – Г. М. Мичурин; Ришбон, редактор газеты «Маяк» – Л. А. Кровицкий; и др.

Литература

1. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 147-148.
2. Хмелева Н. П. Авангардные двадцатые // Хмелева. С. 103.: Эскиз костюмов. С. 103.
3. Монахов. С. 208-210.

Источники

1. Лаврентьев А. (Лаврентьев А. Н.). «Продавцы славы» // РиТ. 1925. 8 дек. № 49. С. 11.
2. Дрейден С. (Дрейден С. Д.). «Продавцы славы». Премьера в Большом Драматическом театре // НВГ. 1925. 12 дек. № 232. С. 6.
3. Верховский Н. (Верховский Н. Ю.). «Продавцы славы» // ЛП. 1925. 13 дек. С. 7.
4. Русат Е. «Продавцы славы». К постановке БДТ // РиТ. 1925. № 48.
5. Большой Драматический [Статьи: Г. Крыжицкий; Б. А-в.] // РиТ. 1925. 15 дек. № 50. С. 15. 1 фото.
6. Социальная ценность спектакля на первом месте // РиТ. 1925. 22 дек. № 51. С. 9.

¹⁸¹ Там же.

7. Сатира в Большом Драматическом театре [Статьи: С. Воскресенский «Лицо войны», К. Тверской «Реванш Больш. Драматического»] // РиТ. 1925. 22 дек. № 51. С. 10-12.
8. Левин Н. (Левин Н. Я.). «Продавцы славы» // ЖИ. 1925. 29 дек. № 52. С. 13.
9. Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Продавцы славы» // ЖИ. 1925. 22 дек. № 51. С. 13.
10. Фото: типы и маски послевоенного французского мещанства // РиТ. 1925. 22 дек. № 51. С. 1. обл.
11. Паньоль М., Нивуа П. Продавцы славы. Комедия нравов в четырех действиях с прологом / Перевод Евгении Руссат; обработка Вячеслава Голличникова; обложка работы Н. П. Акимова. Л.; М.: Изд-во МОДПКиК, 1926. 112 с. (Музей БДТ).
12. Музей БДТ: Папка № 109: 29 фото №№ 3950-3977. 10 сканов негативов (негатив сдан в КФФД). Эскизы костюмов – 17 листов №№Э 454, 455, 457-472. Эскизы гримов – 1 лист №№Э 456.
13. СПбГМТиМИ: Афиша.
14. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая. А. А. Богдановский – Берлюро. Номер в Госкаталоге 41178268; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Башлэ. Номер в Госкаталоге 41178288; Фотография черно-белая. А. Н. Лаврентьев – Берлюро. Номер в Госкаталоге 41178290; Фотография черно-белая. А. Н. Лаврентьев – Берлюро. Номер в Госкаталоге 41178301; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Башлэ. Номер в Госкаталоге 41178306; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Башлэ. Номер в Госкаталоге 41178309; Фотография черно-белая на почтовой карточке. А. А. Богдановский – Берлюро. Номер в Госкаталоге 36317349; Неизвестный художник. Карикатура на Т. А. Борисову в роли Жермены. Номер в Госкаталоге 36229663; Неизвестный художник. Карикатура на А. А. Богдановского в роли Берлюро. Номер в Госкаталоге 36229678; Полярный Михаил Сергеевич. Карикатура на Н. Ф. Монахова в роли Башлэ. Номер в Госкаталоге 36229683; Неизвестный художник. Карикатура на Г. М. Мичурина в роли Бланкара. Номер в Госкаталоге 36229692 // ULR: <https://goscatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 147-148

Очередным звеном в распаде, в изживании <...> линии на социальную сатиру стала постановка комедии французских драматургов

Паньоля и Нивуа «Продавцы славы» (премьера 11 декабря 1925 г., реж. – Гейрот и Дмоховский, худ. Акимов). Комедия эта, отчасти направленная против послеверсальского патриотического ажиотажа буржуазии, с несравненно большими оговорками, чем хотя бы «Девственный лес», могла быть названа «политической сатирой». В разработке ее театр использовал (опять-таки скромнее и сдержаннее, чем раньше) метод «социальных масок», схем-карикатур. В частности, очень острым и удачным оказался карикатурный образ патриота «майора», данный Г. Мичуриным. Чудовищно вытянутая фигура, крикливая, хриплая речь, стремительно-спотыкающаяся походка Мичурина были смешны и остры. Но общий тон спектакля приближался к легкой манере салонно-комедийного диалога, и условно салонными, изящно-нарядными были и павильоны, построенные Н. Акимовым, давшим в предшествовавших своих работах такие острые образы карикатурной, подчеркнуто-сатирической декорации. И опять-таки игра В. Софронова (сын Башлэ) и, главным образом, Н. Ф. Монахова (отец Башлэ) вводила в спектакль совсем новые, далекие от сатирической гиперболы стилистические черты. Так получилось, как отмечал альманах Большого Драматического театра «Дела и дни БДТ», «любопытное концентрическое построение всего спектакля, при котором фигуры периферийные, – фигуры майора, журналиста, графа – соблазнитель и компаньонов отца-честолюбца, – получались однокрасочными, карикатурными, в то время как центральная интрига между отцом (Монахов) и сыном (Софронов) развернулась в пределах подчеркнутого и в то же время достаточно детализированного психологизма». Действительно, тонким психологическим рисунком очертил Н. Ф. Монахов образ маленького буржуа, случайно, из-за мнимой смерти «героя»-сына попавшего в полосу ложной славы и легкой карьеры. Дробный, мелькающий жест, сочетающийся с аффектированным апломбом, извилистые, льстивые интонации наряду с наигранным пафосом, – сотней тонких деталей рисовал Н. Ф. Монахов путь постепенного морального разрушения зазнавшегося, потерявшего голову от внезапно открывшейся карьеры, глупого и мелкого буржуа.

Образ Башлэ, созданный Н. Ф. Монаховым, несомненно, очень теплый, полнокровный социальный образ. Но цитированный уже альманах «Дела и дни БДТ» правильно отмечает в то же время, что подобная углубленно-человеческая трактовка образа ослабила ту политическую силу язвительной издевки над западной буржуазией, которой при всем их схематизме были отмечены спектакли «Девственный лес» и «Корона и плащ».

Это ослабление сатирической остроты шло, таким образом, рядом с изживанием в Большом Драматическом театре экспрессионистской стилистики, отзвуком которой, как сказано, в спектакле «Продавцы славы» оставалось только гиперболически-карикатурное, гротескно-искаженное толкование некоторых, к тому же эпизодических, периферийных ролей.

Лаврентьев А. (Лаврентьев А. Н.). «Продавцы славы» //
РиТ. 1925. 8 дек. № 49. С. 11

Эта пьеса, идущая впервые в С.С.С.Р. – 11 декабря в Большом Драматическом театре, является одной из немногих пьес западных авторов, идеологически вполне приемлемых для советской сцены и зрителя.

Война, слава, служение родине, герои, мученики – набор красивых фраз, которыми мировая буржуазия туманила мозги масс, с беспощадной резкостью и остротой раскрываются во всей их неприглядности и мизерности перед зрителем. Особенно ценно в пьесе то, что она построена исключительно на бытовом материале, местами резко выраженном реализме, тем самым еще ярче оттеняя основную мысль автора – лживость и гнусность мировой бойни.

Нашей основной задачей, которую мы наметили, приступая к работе над пьесой, является сохранение в пьесе всего бытового элемента.

Исходя из этого, весь спектакль трактуется нами в сугубо реалистическом плане с нарочито подчеркнутыми характерными особенностями той среды, в которой разворачивается действие.

Социальная ценность спектакля на первом месте //
РиТ. 1925. 22 дек. № 51. С. 9

Прошедшая театральная неделя должна привлечь к себе серьезнейшее внимание советской общественности, близкой к театру. Дело, конечно, не в том, что новые постановки недели в двух важнейших театрах Ленинграда – Ак. драматическом и Большом Драматическом прошли с большим и меньшим успехом. Дело в социальной ценности спектаклей, определяющих, мы бы сказали, общественное сознание руководителей данных театров, и, в частности, постановщиков, ответственных за судьбу спектакля. С этой точки зрения Большой Драматический своей постановкой «Продавцы славы» проявил несравненно более высокое

понимание советской общественности и гораздо более глубоко проник в сознание и психику современного советского зрителя. Руководители этого театра четко понимают, что в наши дни – сущность спектакля – самое важное. Именно поэтому, т. и., оформление «Продавцов славы» не затмевает, а лишь обрамляет пьесу, выдвигая на первый план основную сущность пьесы. <...>

**Дрейден С. (Дрейден С. Д.). «Продавцы славы».
Премьера в Большом Драматическом театре //
НВГ. 1925. 12 дек. № 232. С. 6**

<...> И пьеса могла бы вовсе не дойти до русского зрителя, если б она была только «комедией нравов», не являясь одновременно «комедией положений». К счастью, сценическое мастерство Паньоля и Нивуа сделало эту ценнейшую идеологически пьесу жизнеспособной для нашего театра. Правда, специфически-местная окраска сюжета придает пьесе некоторую тяжеловесность, вытравить которую до конца невозможно. Большая тщательность «обработки» послужило бы пьесе на пользу.

Постановкой «Продавцов славы» Большой Драматический вновь подтвердил свое умение дать слаженный и актерски-сыгранный спектакль. В центре внимания Монахов, блестяще разработавший труднейшую (и далеко не столь благодарную, как кажется на первый взгляд) роль отца; Лаврентьев, легко и умело проведший роль спекулянта Берлюро; Кровицкий и Мичурин, сумевшие дать ярко-гротесковые фигуры редактора и майора.

Из женского состава, необходимо выделить Холодову, свежо и тактично, подавшую роль благородной племянницы. «Жермена» сделана артисткой Перегонец неровно, хотя и с темпераментом. «Сын» Коханского имеет скорее студийный интерес и заставляет желать большей убедительности. Вполне удовлетворяет он в последнем акте.

В целом, этот спектакль Большого Драматического театра представляет значительный интерес и является пока одним из любопытнейших событий театрального сезона.

**Большой Драматический [Статьи: Г. Крыжицкий; Б. А-в.] //
РиТ. 1925. 15 дек. № 50. С. 15. 1 фото**

Помещая краткие отзывы о новой постановке Больш. Драматическ. театра – «Продавцы Славы» редакция считает необходимым

отметить, что эта постановка при всей своей бесспорности, представляется одной из наиболее спорных постановок текущего сезона. Вся острота пьесы настолько смягчена, все острые углы настолько зализаны в интонациях, мизансценах и всем монтировочным планом, что зритель скорее благодушествует, чем негодует. Впечатление такое, что современный советский зритель уже вырос из этих пеленок. И еще: «Продавцы славы» находка для малой сцены типа театра «Комедия», а для Большого Драматического она недостаточно ярка. Нельзя при этом, не подчеркнуть слаженности всего спектакля, литературный и технический анализ которого будет дан в сл. № «Р. и Т.».

«Продавцы Славы» обещают стать одним из наиболее крупных спектаклей этого сезона. После долгих поисков и колебаний Большой Драм. театр, наконец, кажется, напал на любопытную пьесу.

Написанная в обычных приемах французских пьес, она не представляет собственно формального интереса. Два-три павильона, люди входят и выходят, пьют вино, снимают и надевают цилиндры: но тем любопытнее на этом трафаретном каркасе вырисовывается драматическая коллизия пьесы, по своей идее столь необычайная для французской сцены.

Большой Драм. театр поставил ее, не мудрствуя лукаво, перенеся центр тяжести с постановки на исполнителей. Герои вечера – Монахов и Лаврентьев: Башлэ – отец и ловкий делец Берлюро. С необычайной мягкостью рисует Монахов все этапы внешнего возвышения и, вместе с тем внутреннего падения тщеславного отца, делающего карьеру на трагической смерти сына, расцветивая роль моментами превосходящего комизма и нигде не впадая в грубый шарж. Вполне достойный партнер ему – Лаврентьев, с неподражаемым весельем ведущий роль жуликоватого гешефтмахера, спекулирующего на героях. Лаврентьев показал себя первоклассным художником и роль, эта, несомненно, одна из лучших в его репертуаре. Очень приятна монтировка Н. Акимова, сумевшего даже этой, старомодной по структуре, пьесе дать свежее оформление. Пьеса отлично переведена Евг. Руссат и слегка растушевана В. Голичниковым.

Г. Крыжицкий

Будоражающая пьеса... Вернее: две пьесы. Одна – до момента возвращения Анри, другая – после. Мелодрама, моментами доходящая до высокого напряжения, и в то же время, веселая комедия нравов...

Пьеса – типа антимилитаристических, но, особенно в прологе, проникнута пацифистским духом. Французские авторы говорят в нем языком и доводами Толстого и Ромен Роллана... В конце, в последних двух актах, на сцене загорается даже пламенный гнев Анри Барбюса.

Как комедия нравов, общественная сатира, «Продавцы славы» – если не острее «Девственного леса», то доходчивее до зрителя, чему способствует и самая постановка. Но оба эти спектакля, столь различные по своей структуре, – звенья одной цепи: послевоенная Германия, послевоенная Франция – вот зеркало современного капиталистического мира, всей буржуазной Европы, спекулирующей на всем, включая и патриотизм. Хороши: Мичурин (майор), Лариков (Грандель), Переговец (Жермен). Талантливый Кровицкий (Ришбон) несколько повторяется.

Б. А-в.

**Сатира в Большом Драматическом театре
[Статьи: С. Воскресенский «Лицо войны»,
К. Тверской «Реванш Больш. Драматического»] //
РиТ. 1925. 22 дек. № 51. С. 10-12**

1

«Лицо войны»

<...> В постановке пьесы бросилось в глаза единственное крупное упущение: я говорю о роли Анри в исполнении Коханского. Поручать столь ответственную роль беспомощному актеру неосмотрительно. В то время как Софронов вполне справляется с ролью, выявляя и незаурядный талант и хорошую технику, Коханский ведет роль, как провинциальный любитель. Это серьезный ущерб общему впечатлению о спектакле.

И выбором пьесы, и постановкой Большой Драматический театр вновь подтвердил свой непрерывный художественный рост и свою общественную значительность

2

«Продавцы славы» – это хлесткий политический памфлет, облеченный в драматическую форму, на существующие классовые прослойки и партии прекрасной и сытой Франции.

Сыграна пьеса блестяще, чисто академически. У участвующих видна большая проработка типов. Хороша сцена с письмами, «встреча умершего сына и матери» и безупречен шумный патриотический конец. Скучноваты, несколько однообразные, декорации гротескового характера, зато радуют реалистические.

Рабкор **И. Ш.**

«Продавцы славы» – одна из немногих иностранных пьес, достойных постановки на советской сцене. Мелкий чинуша Башлэ, путем спекуляции на предполагаемой смерти своего сына – «героя войны» – добивается министерского портфеля. В его образе автор рисует прогнивший быт современной Франции.

Автор в этой, отличной от шаблона, пьесе все время держится на грани между комедией и драмой, что в полной мере и использовано постановщиков. Начав с сильной мелодрамы (пролог – 1915 г.) уже в первом же акте режиссер вводит гротесковые фигуры представителей буржуазного мещанства и заостряет стрелы автора, направленные против них. Хорошие даты, появляющиеся на темном занавесе перед пьесой и как бы висящие в воздухе. Удачен по замыслу и оформлению рост портрета сына – «героя», идущий параллельно с ростом «благополучия» отца Башлэ.

Есть и дефекты. Длинный, растянутый, текст III акта, ничем не оживленный – рассеивает внимание. Неудачен конец. Действие, начатое с высшего напряжения (пролог), к концу IV акта сходит на нет, ослабляя впечатление и ценность постановки.

Насторожившийся после «Гибель пяти» рабочий зритель успокаивается: Большой Драматический Театр крепко стоит на своем пути и снова взял верный курс.

Рабкор **Ст. Воловой**

3

Реванш Больш. Драматического

За семь почти лет своей работы Большой Драматический театр совершенно заслуженно приобрел бесспорную репутацию интереснейшего и серьезнейшего предприятия, обладающего первоклассной труппой и высокой технической культурой.

Тем неожиданнее оказалось начало сезона: после полуудачного «Мятежа», вполне неудачная попытка современного трагедийного спектакля, неразгаданная «Гибель пяти»...

Естественные ожидания очередной премьеры, которая уже непременно должна дать реванш. Быстро сработанная новая пьеса, несомненно, в целом оправдала ожидания театра: «Продавцы славы» – интересный, доходчивый и нужный спектакль, вероятно надолго попадающий в репертуар театра...

Конечно, было бы преувеличением видеть в этом спектакле «новое слово» или считать его этапом в развитии Большого Драматического театра.

Это – успешный реванш и только.

Удача, но не заслуга театра – в том, что он раньше других подхватил неплохую французскую комедию о спекулянтах, торгующих патриотизмом, удельный вес которой вырастает на фоне нынешней репертуарной заминки. Не поставь Большой театр «Продавцов», они, несомненно, попали бы в «комедию», где им, конечно, и место.

Для Большого Драматического – комедия несколько легковесна. Масштабы театра и стремление придать пьесе возможно большую общественную значимость заставили режиссуру утяжелить спектакль, подчеркнув и усилив моменты драмы (вернее даже – мелодрамы), что естественно очень осложнило актерские задания и замедлило темпы.

При всей оригинальности замысла (если только это действительно «так задумано», а не получилось случайно в результате некоторой режиссерской неразберихи, которая, по-видимому, имела место в данном случае), он, вероятно, несколько ослабляет силу непосредственного зрительского восприятия: публика хочет смеяться гораздо больше, чем это ей удастся.

Особенно невыгоден этот прием для актеров. Н. Ф. Монахов, играющий главную роль Башлэ-отца со всем блеском своего мастерства, получает очень неблагоприятный ролевой материал. Сугубая, сгущенная мелодрама первого акта не позволяет ему развернуться в комедийных сценах, где он очень тонко и искусно – тушует образ. В связи с этим – на первый план выходят второстепенные фигуры, ведущие роли, может быть, несколько форсировано, но как будто вполне в приемах французской комедии. Кровицкий (Ришбон) и Мичурин (майор) отлично и весело играют свои роли, хотя оба (особенно Кровицкий) сильно повторяются. Богдановский (Берлюро) – неровен и разыгрывается только к концу спектакля. Особенно трудную задачу ставит перед исполнителем роль Анри: привычная фигура неврастеника в комедийном преломлении. Тут почти неизбежен неприятный переход в мелодраму, может быть, даже в сценическую

истерию... Софронов необыкновенно счастливо избегает всех подводных камней и мастерски, с каким-то «французским» блеском и ясностью, ведет свои очень напряженные сцены, давая им легкое комедийное разрезание.

Гораздо хуже обстоит дело с женским составом. Исполнительницы второго спектакля – все не в масштабе театра. Это уж никак не академия. Особенно неудачны все драматические моменты. Они звучат совсем фальшиво, технически достаточно беспомощны. Вообще, из всех исполнителей один только Лариков (Грандель) показал настоящее профессиональное умение играть мелодраму, хотя образ, даваемый им, в достаточной мере трафаретен.

Не вполне понятны гротесковые безмолвные персонажи (депутаты), лакей министра и финальные фигуры. Это, по-видимому, неизбежная дань моде («выдумка!»). Оценка спектакля «Продавцы славы» неизбежно сводится почти исключительно к оценке исполнителей. В них – центр тяжести. В целом – интереснейше выполненный трудный спектакль, несколько ослабленный дублированием, которое может быть и нужно по причинам внутренне-театрального свойства, но едва ли выгодно в смысле качества продукции.

Режиссура удовлетворительна, поскольку она «не видна», и, следовательно», в достаточной мере органична. Сценическое оформление, в основе чрезвычайно шаблонное (портальная арка, внутренний занавес, павильоны на втором плане) разрешено просто и со вкусом, хотя на этот раз и без присущей Акимову изобретательности. Он страшно быстро, на глазах, тяжелеет, становится фундаментальным «академиком» и поэтому может быть теряет в яркости и остроте. Во всяком случае, работа для «Продавцов» является для него этапом и позволяет ожидать дальнейшего углубления и роста художника.

Как всегда – безупречна вся техника театра. Как всегда почти в Большом – музыка играет там, где надо и не надо. Музыкальные антракты (вернее – увертюры) остроумны, но – сами по себе, и спектаклю вряд ли нужны.

Тверской К. (Тверской К. К.). Реванш БДТ //
РиТ. 1925. №51. 22 дек. С. 11-12

За семь почти лет своей работы Большой Драматический театр совершенно заслуженно приобрел бесспорную репутацию интереснейшего

и серьезнейшего предприятия, обладающего первоклассной труппой и высокой технической культурой.

Тем неожиданнее оказалось начало сезона: после полу-удачного «Мятежа», вполне неудачная попытка современного трагедийного спектакля, неразгаданная «Гибель пяти»...

Естественные ожидания очередной премьеры, которая уже непременно должна дать реванш, быстро сработавшая новая пьеса, несомненно, в целом оправдала ожидания театра: «Продавцы славы» – интересный, доходчивый и нужный спектакль, вероятно надолго попадающий в репертуар театра...

Конечно, было бы преувеличением видеть в этом спектакле «новое слово» или считать его этапом в развитии Большого Драматического театра.

Это – успешный реванш и только.

Удача, но не заслуга театра – в том, что он раньше других подхватил неплохую французскую комедию о спекулянтах, торгующих патриотизмом, удельный вес которой вырастает на фоне нынешней репертуарной заминки. Не поставь Большой театр «Продавцов», они, несомненно, попали бы в «комедию», где им, конечно, и место.

Для Большого Драматического – комедия несколько легковесна. Масштабы театра и стремление придать пьесе возможно большую общественную значимость заставили режиссуру утяжелить спектакль, подчеркнув и усилив моменты драмы (вернее даже – мелодрамы), что естественно очень осложнило актерские задания и замедлило темпы.

При всей оригинальности замысла (если только оно действительно «так задумано»), а не получилось случайно в результате некоторой режиссерской неразберихи, которая, по-видимому, имела место в данном случае), он, вероятно, несколько ослабляет силу непосредственного зрительского восприятия: публика хочет смеяться гораздо больше, чем это ей удастся.

Особенно невыгоден этот прием для актеров. Н. Ф. Монахов, играющий главную роль Башлэ – отца со всем блеском своего мастерства, получает очень неблагоприятный ролевой материал. Сугубая, сгущенная мелодрама первого акта не позволяет ему развернуться в комедийных сценах, где он очень тонко и искусно – тушует образ. В связи с этим – на первый план выходят второстепенные фигуры, ведущие роли, может быть, несколько форсировано, но как будто вполне в приемах французской комедии. Кровицкий (Ришбон)

и Мичурин (майор) отлично и весело играют свои роли, хотя оба (особенно Кровицкий) сильно повторяются. Богдановский (Берлюро) – неровен и разыгрывается только к концу спектакля. Особенно трудную задачу ставит перед исполнителем роль Анри: привычная фигура неврастеника в комедийном преломлении. Тут почти неизбежен неприятный переход в мелодраму, может быть, даже в сценическую истерию... Сафронов необыкновенно счастливо избегает всех подводных камней и мастерски, с каким-то «французским» блеском и ясностью, ведет свои очень напряженные сцены, давая им легкое комедийное разрезание.

Гораздо хуже обстоит дело с женским составом. Исполнительницы второго спектакля – все не в масштабе театра. Это уж никак не академия. Особенно неудачны все драматические моменты. Они звучат совсем фальшиво, технически достаточно беспомощны. Вообще, из всех исполнителей один только Лариков (Грандель) показал настоящее профессиональное умение играть мелодраму, хотя образ, даваемый им, в достаточной мере трафаретен.

Не вполне понятны гротесковые безмолвные персонажи (депутаты), лакей министра и финальные фигуры. Это, по-видимому, неизбежная дань моде («выдумка»!). Оценка спектакля «Продавцы славы» неизбежно сводится почти исключительно к оценке исполнителей. В них – центр тяжести.

В целом – интереснейше выполненный трудный спектакль, несколько ослабленный дублированием, которое может быть и нужно по причинам внутренне-театрального свойства, но едва ли выгодно в смысле качества продукции.

Режиссура удовлетворительна, поскольку она «не видна», и, следовательно, в достаточной мере органична. Сценическое оформление, в основе чрезвычайно шаблонное (портальная арка, внутренний занавес, павильоны на втором плане) разрешено просто и со вкусом, хотя на этот раз и без присущей Акимову изобретательности. Он страшно быстро, на-глазах, тяжелеет, становится фундаментальным «академиком» и поэтому может быть теряет в яркости и остроте. Во всяком случае, работа для «Продавцов» является для него этапом и позволяет ожидать дальнейшего углубления и роста художника.

Как всегда – безупречна вся техника театра.

Как всегда почти в Большом – музыка играет там, где надо и не надо. Музыкальные антракты (вернее – увертюры) остроумны, но – сами по себе, и спектаклю вряд ли нужны.

Мокульский С. (Мокульский С. С.). «Продавцы славы» //
ЖИ. 1925. 22 дек. № 51. С. 13

Советский театр до сих пор проходил мимо современной французской драмы. Такое пренебрежение объяснилось причинами общественного порядка. Ведь новая французская драма почти сплошь злостно буржуазна по своей идеологии; она вращается все в том же кругу альковных, адюльтерных тем, которые кажутся нам совершенно нестерпимыми.

В таком окружении совершенно неожиданную остроту приобретает пьеса молодых французских авторов Паньоля и Нивуа «Продавцы славы», только что поставленная в Большом Драматическом театре. Это – злая сатира на буржуазных лжепатриотов, шкурников и спекулянтов, делающих карьеру на культе павших на войне «героев». <...> Единственный недостаток пьесы с нашей точки зрения – преобладание разговорного элемента над действием. Сценические ситуации чересчур неподвижны, статичны для нашего театра, привыкшего к более быстрому темпу, к более нервному и напряженному ритму спектакля. Но что же делать: французские драматурги базируются на сценических возможностях и навыках своего театра, который так сильно отстал в своем развитии от нашего русского театра.

Вот почему при постановке «Продавцов славы» Бол. Драм. театру пришлось отказаться от создания подлинно современного (по форме) спектакля и вернуться вспять к постановочным приемам довоенного времени. Художник Н. Акимов построил интересный павильон, дающий уютную буржуазную квартиру в разрезе. Режиссеры А. Гейрот и Б. Дмоховский честно разверстали несложное действие по сценической площадке, добившись четкости мизансцен. Но центр тяжести всего спектакля был перенесен на исполнителей, имевших в своем распоряжении благодарнейший материал, вполне отвечавший их сценическим возможностям. И надо сознаться, что уже давно Бол. Драм. театр не видел такого исполнения. На первом плане – четверка кандидатов в депутаты: герой пьесы Башлэ, великолепно поданный Монаховым, сумевшим подметить в этой роли тысячу характерных деталей, которые ускользнули бы от другого, менее тонкого актера; Берлюро, чудесно сделанная Лаврентьевым фигура пройдохи спекулянта, нажившегося на мясных поставках; уморительный «рамоли», майор Бланкар (Мичурин); Ришбон, забавный тип буржуазного журналиста (Кровицкий). На этих четырех китах держится весь спектакль. Слабее Кохановский в роли воскресшего «героя»; правда, эта трудная роль плохо разработана самим автором.

Менее интересны женские роли. Мало удовлетворила Перегонец, у которой роль Жермены вышла очень натянутой и мало выразительной. Недурна Холодова в бледноватой роли Ивонны.

В общем же, крепко сколоченный в актерском отношении спектакль, который, несомненно, будет пользоваться большим успехом у публики.

**Левин Н. (Левин Н. Я.). «Продавцы славы» //
ЖИ. 1925. 29 дек. № 52. С. 13**

В виду интереса спектакля Редакция дает место второй рецензии о нем.

Быт Европы периода мировой войны, Европы послевоенной широким кругам читателей и зрителей известен слишком мало, чтобы такие пьесы, как «Продавцы славы», могли пройти незамеченными.

Авторы пьесы – по преимуществу моралисты. Они являются в данной пьесе выразителями настроений той лучшей части французской интеллигенции, которая в лице Барбюса, Маргерита и др. устно и печатно выступала с протестами против наблюдаемого падения нравов, с обличениями спекулирующих на войне и разрухе буржуа.

То, что пьеса «Продавцы славы» прошла в Париже с большим успехом, не должно удивлять нас, так как налет Паньоля и Нивуа в область французской комедии не настолько уж революционен, чтобы смутить обывателя, и вместе с тем достаточно ядовит по отношению к интернациональным типам политических авантюристов, чтобы заставить того же обывателя смеяться и негодовать, «кивая на Петра». Комедия имеет и специальный интерес, так как рисует закулисную грязь предвыборных кампаний, абсолютную политическую безграмотность выбираемых в парламент и всю комедию западного парламентаризма.

И без того острую для современников пьесу очень хорошо переработал для русской сцены Вячеслав Галичников. Вставки и переделки настолько органично слиты с основным текстом, что этот симбиоз становится незаметным, и трудно незнакомому с текстом зрителю наметить скрепы между отдельными местами комедии.

Башлэ-отец, делающий политическую карьеру на геройской смерти сына; спекулянт Берлюро – владелец фабрики огнестрельных снарядов, выбираемый мэром города; старый авантюрист, глава роялистской партии, выживший из ума старик майор Бланкар, некоторым образом олицетворяющий милитаристическую Францию – все они специфичные сами по себе, приобретают в изображении актеров

Большого Драматического театра характер людей не только другой нации, но и другого зарубежного политического лагеря. Это дается актерами помимо текста.

Монахов сумел придать изображаемому им Башлэ-отцу характерные черты французского мещанина. В этой трудной роли Монахов еще и еще раз доказал нам, что для него не существует непреодолимых работ. Трудность исполнения роли усугублялась и тем, что пьеса построена необычайно и глубоко, драматические моменты чередуются в ней с шаржем, буффонадой.

Очень хорош Мичурин – майор Бланкар. В лице Мичурина Большой Драматический театр имеет крупного мастера характерных ролей. Мичурин умело оперирует своими голосовыми средствами, жестом и в каждой новой роли не повторяется, давая самые неожиданные и характерные черты в изображаемых им типах.

Коханский в роли Башлэ-сына – излишне суетлив и напряженно неестественен. Очень выпуклая сценическая фигура – Лаврентьев-Берлюро. Спокойно, просто и очень приятно играет Николаева.



А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ «АЗЕФ»

Спектакль «Азеф» по пьесе 5-ти действиях, 12-ти картинах А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева «Азеф (Орел или решка)» увидел свет на сцене БДТ 3 апреля 1926 г. Постановка А. Н. Лаврентьева; декорации по эскизам академика архитектуры В. А. Шуко выполнили В. В. Дмитриев, И. К. Окорочков и А. И. Коннов; композитор Ю. А. Шапорин; хореография А. И. Чекрыгина.

«Азеф» – историческая хроника в драматической форме, в центре сюжета – историческое лицо, знаменитый провокатор с агентурным псевдонимом «Азеф» [1]. Композиционно пьеса построена как цепочка коротких эпизодов.

Авторы критических статей сосредоточили свое внимание преимущественно на пьесе и на ее центральном герое. Рецензенты сравнивали пьесу А. Н. Толстого и П. Е. Щёголева с их предыдущим сочинением – исторической хроникой «Заговор императрицы», отдавая явное предпочтение исторической мелодраме «Азеф», поскольку сам исходный материал и реальный персонаж открывали возможности показать трагические обстоятельства революционной борьбы, всегда чреватой возможностью предательства.

Из высказываний А. Н. Толстого очевидно, что он ставил перед собой задачу написать *традиционалистскую* пьесу: соединить достоинства столь любимого публикой жанра мелодрамы с актуальным и новым содержанием, созвучным требованиям современности. Особо следует отметить центрального героя пьесы, представленного традиционной фигурой *плута, проходимца, авантюриста*, персонажи такого рода привлекают внимание зрителей своим *артистизмом* и устремленностью на *преодоление* любых возникающих на их пути препятствий. Толстой стремился создать новую *маску современного злодея и театр маски* противопоставлял современному *психологическому театру*, герои которого измельчали и выродились на фоне злодеев Шекспира и Шиллера¹⁸².

¹⁸² См., напр.: Толстой Алексей. Мысли автора о пьесе «Азеф» // [Папка вырезок]. С. 10.

Вполне закономерно, что на первое место в спектакле вышла именно фигура Азефа, да еще и в исполнении признанного мастера – Н. Ф. Монахова. Рецензенты сетовали, что сценический вариант знаменитого провокатора оказался далек от подлинного Азефа, что не удалось достойно представить революционеров-подпольщиков и показать драматизм революционной борьбы. Сведения о собственно постановке крайне скудные и преимущественно оценочные.

Н. Ф. Монахов вспоминал: «На мою долю выпала очень значительная, но неудачная работа над образом Азефа. Не знаю, сыграло ли здесь роль отсутствия материала или отсутствие правильного понимания этого сложного образа, но я играл роль Азефа с очень плохим актерским самочувствием. Сознаю, что только очень немногие реплики Азефа мне удалось внутренне оправдать. Этот образ казался мне очень *ходульным, нереальным*. Я никак не мог заставить его жить в моем художественном воображении. И если иногда можно утешать себя мыслью, что поражение бывает ценнее победы, то мое поражение в роли Азефа никаких побед – ни прямых, ни косвенных – мне не принесло. Оно осталось просто поражением (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸³. Поражением, обусловленным, в первую очередь, *ходульностью* самой пьесы.

Нельзя отрицать и того факта, что историческая мелодрама Толстого и Щёголева имела для БДТ важное значение и в плане своей «кассовости» – в эпоху НЭПа руководителям театра приходилось думать и о заполнении зрительного зала, и о зарабатывании денег.

Роли и исполнители

Азеф – Н. Ф. Монахов; Девяткин – В. Я. Софронов; Петренко – Г. М. Мишурин; охранник Поль; Медников – А. И. Лариков; Зубатов – В. С. Чернявский; Обыватель – Л. А. Кровицкий; Гершуни – Ю. Н. Решимов; Дулебов – К. Н. Булатов, Ю. И. Юров; Гоц – Н. И. Чернов; Чернов – А. А. Богдановский; эсерка Варя, влюбленная в Азефа – М. А. Вернер, В. Н. Никольская; Сазонов – Д. М. Лузанов; Павел Иванович – В. И. Лебедев; Зильбергер – А. Л. Теплев; Каляев – О. Л. Коханский; Плеве – А. Н. Лаврентьев; Рачковский – Б. М. Дмоховский; Секретарь – В. П. Николаев, Ю. М. Свириин; Настя – Н. И. Комаровская; Софья Карловна – О. П. Беюл, В. И. Смирнова; Русалка – А. В. Ветвеницкая; Клубный арап – Н. П. Кузнецов; Дворник 1-й – Н. М. Ульрих; Дворник 2-й – С. Н. Антонов; Швейцар – А. С. Животов; Лакей от «Донона» – А. И. Орехов; Председатель суда – В. И. Тиханович; Бурцев – Л. А. Кровицкий; и др.

Литература

1. Хмелева.

¹⁸³ Монахов. С. 211.

Источники

1. Масс Вл. [2] «Азеф» (Московский драматический театр) // ВМ. 1926. № 7. 9 янв.
2. Алексей Толстой о себе, об «Азефе», «Заговоре», своем гонимом и о новых своих работах. Беседа с А. Н. Толстым // ВМ. 1926. № 7. 9 янв.
3. Соболев Ю. «Азеф» (Новая пьеса А. Толстого и П. Щеголева в Драматическом театре) // [Папка вырезок].
4. Толстой Алексей. Мысли автора о пьесе «Азеф» // [Папка вырезок]. С. 10.
5. Хроника // Искусство трудящимся. 1926. №7 (64). 16 февр. С. 15.
6. Кузнецов Евг. (Кузнецов Е. М.). На премьере «Азефа» // КГ. 1926. №80. 5 апр.
7. Тверской К. (Тверской К. К.). 2 конца у палки или извращения исторической перспективы // РиТ. 1926. №15. 13 апр. С. 11-12.
8. Воскресенский Сергей. Историко-психологический и социально-детективный блин // РиТ. 1926. №15. 13 апр.
9. Пельше Р. Проблемы современной драматургии // СИ. 1926. №4. Апрель. С. 5-12.
10. Верховский Н. (Верховский Н. Ю.) [3] «Азеф». Большой драматический театр // ЛП. 1926. № 73. 3 июня.
11. Пельше Р. Победы и поражения. К итогам театрального сезона // СИ. 1926. №7. Июль. С. 10-19.
12. Монахов. С. 211.
13. Толстой А. Н, Щеголев П. Азеф (Орел или решка): Пьеса в 5 д., 12 карт. [М.]: Артель писателей «Круг», 1926. 96 с.
14. Музей БДТ: Программка.
15. Музей БДТ: Папка № 2: 45 фото №№ 124-168. Эскиз декорации – 1 лист № 626. Эскизы костюмов – 47 листов №№ 1-42, 44-48. Эскиз мужского грима – 1 лист № 627.
16. СПбГМТиМИ: Неизвестный художник. Карикатура на Д. М. Дмоховского в роли Рачковского. Номер в Госкаталоге 36444107; Неизвестный художник. Карикатура на двух персонажей. Номер в Госкаталоге 36444121; Неизвестный художник. Карикатура на А. Н. Лаврентьева в роли Плева. Номер в Госкаталоге 36444131; Неизвестный художник. Карикатура на Н. Ф. Монахова в роли Азефа и на Н. И. Комаровскую в роли Насти. Номер в Госкаталоге 36444158; Неизвестный художник. Карикатура на Г. М. Мичурину в роли Петренко. Номер в Госкаталоге 36444163; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Азеф. Номер в Госкаталоге 36317338; Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Азеф. Номер в Госкаталоге 36317346; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317347; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317351; Фотография черно-белая. Сцена из спектакля. Номер в Госкаталоге 36317352; Фотография черно-белая. Макет декорации. Номер в Госкаталоге 36317358; Фотография

черно-белая. Н. Ф. Монахов – Азеф. Номер в Госкаталоге 36317366 // URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

**Масс Вл. «Азеф»
(Московский драматический театр) //
ВМ. 1926. № 7. 9 янв.**

Какое событие из недавнего прошлого России (если исключить похождения Распутина) является самым безобразным, скандальным и «сенсационным»? Конечно, история Евно Азефа.

Естественно, что А. Толстой и П. Щеголев, авторы знаменитого «Заговора императрицы», в поисках «хлебного» сюжета, на этот раз остановились на похождениях «великого комбинатора».

Фигура Евно Азефа и история его предательства – богатый материал для драматурга и художника-психолога. Авторы не заботились, впрочем, о том, чтобы дать историческое или психологическое объяснение «азефовщины». Их интересовала лишь «сенсационная» сторона этого истории.

Как и в «Заговоре императрицы», им удалось создать очень ходкую, не лишенную значительного привкуса бульварщины, вещь. Пьеса, вероятно, сможет вполне удовлетворить любопытство зрителя-обывателя.

Художественная ценность этой пьесы невелика. И все же, надо сказать, что Толстой и Щеголев отнеслись к своей работе относительно добросовестно. Пьеса «сделана» талантливо. Она сценична. В ней много эффектных положений. В ней прекрасные роли. В сценическом отношении «Азеф» выше «Заговора».

Трудно себе представить более откровенную небрежность, чем постановка «Азеф». Наспех, небрежно, непродуманно, плоско. На любой сцене любого уездного театра ставят лучше. <...>

**Алексей Толстой о себе, об «Азефе», «Заговоре»,
своем гонимом и о новых своих работах.**

Беседа с А. Н. Толстым //

ВМ. 1926. № 7. 9 янв.

Вчера в Москву, на премьеру своей пьесы, из Ленинграда приехал Алексей Толстой, который сообщил нашему корреспонденту следующее:

Пьесу «Азеф» я считаю в сравнении с «Заговором императрицы» несравненно выше в художественном отношении. «Азеф» является пьесой в «чистом виде». Здесь разработаны характеры до самых маленьких ролей. Интрига «Азефа» развивается драматически к концу и наибольшего напряжения достигает в двух последних актах. Написан «Азеф» с самыми серьезными намерениями. Сейчас я имею много вопросов из провинции о предоставлении им пьесы, но по договору с дирекцией Московского Драматического театра б. Корш я могу передать экземпляры пьесы лишь на следующий день после премьеры. Сейчас «Азеф» усиленно готовится в Ленинграде в Большом Драматическом театре – там роль Азефа исполняет заслуженный артист Монахов. Пьеса идет в постановке академика Щуко.

**Соболев Ю. «Азеф» (Новая пьеса А. Толстого
и П. Щеголева в Драматическом театре) //**

[Папка вырезок]

Дешевый успех «Заговора императрицы» принес авторам несомненное зло. Та публика, в широких кругах которой бульварщина «Заговора» находит свое полное признание, ждет теперь от каждой пьесы Толстого – Щеголева той же сенсационности, той же интригующей «портретности». «Азеф», сюжетом своим имеющий тему не менее эффектную, получил, однако, в драматургической своей разработке форму гораздо более пристойную и отвечающим истинным задачам театра, чем, к сожалению, не сходящий до сих пор со сцен «Заговор императрицы».

Но слишком раскинулась вдвойне предательская работа Азефа, такой огромный период она охватывала – с 1893–94 по 1907–08 г., так много событий величайшей исторической промелькнуло за этот длительный период, и слишком много разнообразнейших лиц, чьи биографии – уже достояние истории, прошло рядом с Азефом, чтобы можно было все это уложить в узкие в сравнении с размахом жизни рамки театральной пьесы.

Но и в самой сгущенности подхода автора к событиям, свершившимся на протяжении десятков лет, должно искать верно прочувствованные веяния эпохи. Точно также законно требование соблюдения точности в построении той схемы, которая очерчивает положения действующих в пьесе лиц, биографии которых, как замечено, стали достоянием истории. Вот эти-то два условия в «Азефе» Толстого-Щеголева соблюдены далеко не в полной мере. Чрезмерно пестр сценарий пьесы и калейдоскопично разнообразие показанных эпизодов, чтобы можно было создать хотя бы приблизительное понятие об истинном характере эпохи, в которой, с одной стороны, практика террора так блестяще подтверждала лживость эсеровской борьбы с царизмом, а с другой, – полицейско-охранный строй вырастил такие блестящие плоды, как провокация, просочившаяся во все поры. Время Плеве и последующий период, когда по известному замечанию охранника Ратаева, – повторившего Салтыкова! – стремились найти золотую середину стремились найти золотую середину между «сердечным попечением и бараньим рогом», – эпоха пролога к первой русской революции, затем ее крушения и годин мрачной реакции, для которой «азефовщина» была выражением ее сущности, – эта эпоха в пьесе совершенно не передана.

Но и сам «герой» – сам Азеф – раскрыт поверхностно. Его сложная, искусная, умная двойная игра сведена к изображению столь очевидной и явной провокации, что становится совершенно непонятным, чем объяснялся тот высокий и непререкаемый авторитет, которыми пользовался Азеф и в партийных, и в охранных кругах. Азеф Толстого – это грубый, честолюбивый, нечистоплотный стяжатель, откровенный предатель, даже и не слишком искусный.

Всю схему, рисующую цепь предательств Азефа, Толстой и Щеголев строят на следующей версии: Рачковский, смещенный Плеве с должности начальника русской заграничной полиции, явился инспиратором террористического акта над Плеве, заставив Азефа выполнить роль его фактического организатора. Но эта версия при всей ее соблазнительности, как в свое время указывал П. Е. Щеголев (в качестве редактора «Былого», но не в качестве автора пьесы), должна быть отброшена за полной своей недоказанностью. Однако, в пьесе в дальнейшем своем течении построена на именно на развитии всех вытекающих из этой версии последствий. Развязка – партийный суд над Азефом и его бегство – разрешена опять-таки чисто мелодраматически: является рассказавший сыщик Девяткин и рассказывает историю с выдачей Зильберберга, чем обнаруживается гнусное предательство Азефа. На самом деле

никакого Девяткина не было, и история разоблачения Азефа протекала гораздо более сложно.

Но если обратиться к конструкции самой пьесы, сделанной в отчетливых мелодраматических формах, то нельзя не заметить занимательность ее сценария и несомненную находчивость авторов, создавших ряд эффектных положений. Дали они неплохой материал и исполнителям. Пьеса моментами обнаруживает яркость и сочность толстовского дарования.

<...>

**Толстой Алексей. Мысли автора
о пьесе «Азеф» //
[Папка вырезок]. С. 10**

Почему именно Азеф? Почему из темной вереницы негодяев, путешествующих по страницам истории, драматург выбирает Азефа?

Театр знает классическую маску негодяя, – это Яго. Он спровоцировал Отелло на убийство невинной жены. Зато какое возмездие ему приготовил автор:

... Что ж касается мерзавца,
То сколько есть ужасных мук,
Придуманных умом жестокосердным –
Всем до одной подвергнут будет он...

С тех пор, за триста лет, прошло по сцене много масок Яго. При Шиллере они завернулись в черный плащ, наводили ужас на зрительный зал, сверкая глазами. Ко второй половине прошлого века они стали уже заниматься подделкой духовных завещаний – сильно отдавать мещанским духом. Измельчали. Ко времени Чехова окончательно выродились.

Случилось то, что из театра исчезли маски. Исчезли персонажи. И в первую очередь исчез злодей – основа, краеугольный камень, стержень театра... Злодей – это то, что приводит все на сцене в движение. Интрига. Это столкновение страстей. Это – то, что оживляет мертвые декорации, заставляет стать героем и исторгает крик возмущения и слезы умиления у зрителей. Театр лишился злодея – пыль подернулась рампа, полиняли декорации, и суфлер до выверта челюстей зевает в своей будке. Вот почему автор взял героем пьесы злодея.

Азеф злодей сложный; он по плечу нашему веку. В сравнении с ним Яго – ребенок. Нынче Яго приговорили бы, всего на всего, года на три без строгой изоляции. Величина Азефа в том, что вел титаническую игру, ставками были золото и головы министров и революционеров; Азеф метал налево и направо, – банк получал золото и расплачивался головами. Азеф был честолюбец, несомненно. Он любил власть и наслаждался игрой. Он был жаден к жизни, деньгам, женщинам. Он шикарно одевался и любил дорогие кабаки. Он всегда что-нибудь жевал. У него были огромные челюсти, большие губы и жирное туловище.

Он любил власть, одного его слова, сказанного, как обычно, нехотя, мрачно, через плечо, – было достаточно, чтобы человек шел на смерть не колеблясь. Царь не мог так приказывать, как Азеф. Он был мстителен, – выдавая революционерам Плеве и Сергея Александровича, генералов и министров, – он мстил за черту оседлости и погромы. Он был умен и проницателен. Он играл с человеком, как кошка с мышью. Он знал цену решительности и смелости.

Азеф, этот мощный человеческий организм, беспремерный организатор, торговал людьми, революцией, высокими стремлениями, истинным героизмом, жертвенными душами для целей личных, низких, утробных.

Да, злодеев ему по плечу, – мало на страницах истории последних лет. Вот почему авторы решаются предложить его как персонаж театру.

**Хроника // Искусство трудящимся.
1926. №7 (64). 16 февр. С. 15**

Гастроли. В мае месяце (1926 года. – А. Р.) Москву посетят два ленинградских театра – Большой Драматический и «Комедия». В репертуаре Большого Драматического театра: «Заговор императрицы», «Мятеж», «12-ая ночь», «Азеф» и «Мировой фильм».

**Кузнецов Евг. (Кузнецов Е. М.). На премьере «Азефа» //
КГ. 1926. №80. 5 апр.**

«Азеф», по-видимому, должен был стать покаянной и реваншем авторов «Заговора императрицы». «Фото-лито-монтаж»

интригующих архивных материалов, расплотивший столько подражаний литературной тли, окрещенных насмешливой кличкой «толстовок», – как говорили – будет опровергнут теми же авторами в «Азефе»; протокол и фотография, клей и ножницы будут заменены здесь психологической обрисовкой характеров, широко-обобщенными образами, густыми и резкими красками театральной мелодрамы.

Свежее, заманчивое задание!.. И если так неуклюжи попытки создать историческую хронику и драму из недавнего прошлого, то, б.м., нам улыбнется хотя бы мелодрама? Ведь отнюдь нет каких-либо принципиальных возражений против использования историко-революционного прошлого для создания мелодрамы, подчиненной условности рампы и кулис, но в правильных соотношениях, в правдивом тоне, впитавшей в себя подлинные исторические тона и оттенки эпохи. И можно ли найти для начала более счастливую тему, нежели тему о революционной борьбе и предательстве, – тему Азефа? И встретится ли еще такая волнующая в театральной оценке именно для мелодрамы пригодная обстановка, как обстановка тайны, конспирации, подполья, – подполья революционного и подполья департамента полиции – где любимая рампой загадочность и двойственность входят в кровь и быт?!

Не скрою, что в чтении «Азеф» производил скорей все же выгодное впечатление.

Ошиблись многие: мнения знакомых с текстом совпадали единодушно. Принципиальное отличие от «Заговора», стремление найти другую краску и другой жанр, несколько счастливых моментов уже были способны продиктовать излишне повышенную оценку. К тому же, как и всегда, при чтении драмы воображение и такт сглаживают ямы, расправляют морщины, обеляют пятна. Здесь корень столь частого ошибочного увлечения целых театров в какую-либо пьесу, разрастающегося во влюбленность и в психоз при работе и испытывающего решительное крушение при первом же соприкосновении со зрителем: каждый канун премьеры в театре праздничен, а сколько премьер для него горестны?!

Конечно, о влюбленности в данном случае не могло быть и речи, но некоторые ожидания премьерой были обмануты жестоко.

Азеф казался значительным для историко-революционной мелодрамы не только потому, что это колосс от предательства не потому, что это «тот самый» Евно Филиппович, а потому что это – символ, неизменный спутник любого революционного подполья,

одно из трагических обстоятельств всякой революционной борьбы, вклинивающееся в спор белого и черного, героического и подлого.

В начале Азеф так и показан, но вскоре же он выдвигается авторами в центр внимания как самодовлеющая фигура. Образ этот вырисован крайне бледно и его выручает исключительно его сенсационная биография, мимо которой трудно пройти равнодушно.

Героизм подпольной борьбы и ее трагичность, обреченность, вытекающая из такой легкой возможности предательства – эта светлая часть мелодрамы – извращена до карикатурности. Конспирация превращена в безответственное ряжение, а разоблачению Азефа, трагическому и жестокому, как всякому кризису веры, придан тон резвого водевиля.

Нет и черной стороны мелодрамы, ее законов, морали и логики; а стало быть, нет и борьбы, нет драматического действия; тон местами фальшив (сцены в Женеве!..), историческая перспектива нарушена в угоду извращенно понятым требованиям агитки, аромат эпохи не воссоздан. Остаются живые жанровые и бытовые сценки, перемежающие действие, да два три образа (Плеве, Медников и др.).

В конечном же счете, как и в «Заговоре», остается интерес к интригующей исторической фигуре, и вместо широко-обобщенной, резкой, преувеличенной, но правдивой мелодрамы – то же подглядывание в замочную скважину.

**Пельше Р. Проблемы современной драматургии //
СИ. 1926. №4. Апрель. С. 5-12**

<...> приспособливающиеся и халтурящие драматурги дают «кассовые вещи»: кроме царских жен, любовников и любовниц, там есть и революция, и советская власть, но там нет ни грана классовости, а есть кассовость. К этим «кассовым» вещам принадлежат и большинство так называемых исторических пьес, за исключением только таких пьес, как «1881» Шаповаленко, «Азеф» Толстого и Щеголева, «В 1825 году» Венкстерн [4], «Пугачевщина» Тренева [5].

<...>

С. 10.

Верховский Н. (Верховский Н. Ю.). «Азеф».
Большой драматический театр //
ЛП. 1926. № 73. 3 июня

Евно Азеф, виртуоз провокации и предательства, – выведен на сцену как главное лицо театрального представления.

Пьеса? Новая вариация разоблачительно-исторического жанра; более удачная и менее кричащая, чем «Заговор императрицы», но настойчиво продолжающая линию соблазнения «обывательщины» демонстрацией нечистот романовского режима. Но Азеф – не Распутин. Азефа давно забыли. Мещанское любопытство к нему невелико.

Быть может поэтому «Азеф» – уже не инсценировка документов, но опыт связной мелодрамы на основе исторических документов. Опыт не безуспешный. Драматургическая компоновка уже не страдает такой разбросанностью, как в «Заговоре». Полной сюжетной увязки всех пяти актов достичь не удалось – тут сама тема ставит непреодолимые затруднения, но отдельные картины оказались очень искусно построенными.

Живописуя быт охраны и министерского вестибюля, авторы дали немало острых и ярких моментов. Значительно слабее драматургически – «боевая организация» эсеров.

Перед спектаклем в печати говорилось, что Азеф должен стать новой театральной маской сложного современного злодея. Психологией азефовских злодейств авторы занялись прилежно. Однако, это не помешало им позабыть, что классический театральный злодей только тогда злодей, когда он борется с противопоставленной ему положительной силой. В отсутствии такой силы и заключается односторонность пьесы. Азеф варится в собственном своем соусе, и зритель не получает нужного социального обобщения, видит лишь одну общественную прослойку, в которой действует Азеф, но не получает должного представления об остальных.

Несмотря на недостатки, «Азеф» интересен как попытка обновления псевдоисторической драматургии.

Постановка выполнена чрезвычайно умело и старательно, с мобилизацией самых разнообразных эффектов. Длинные ноты, надо думать, исчезнут на втором или третьем спектакле.

Главная актерская приманка спектакля как всегда – Монахов: новый значительный и сложный образ жадного до «удовольствий жизни чревоугодника, эсера из охраны». За ним – Лаврентьев, Софронов, Кровицкий, Дмоховский – наиболее заметные фигуры отличного ансамбля.

**Пельше Р. Победы и поражения.
К итогам театрального сезона //
СИ. 1926. №7. Июль. С. 10-19**

<...> «Азеф» Толстого и Щеголева. Слабы второстепенные лица. Достаточно силен сам Азеф. Прекрасно, до жалости убедительно дана интеллигентски-мещанская слабость эсеров при разоблачении Азефа.

<...>

С. 12.

В Большом Драматическом театре (Ленинград) довольно удачна постановка «Азефа». Свежи декорации Шуко. Весьма живо, смело и красиво проходит сцена бала.

С. 16.

**Тверской К. (Тверской К. К.). 2 конца у палки
или извращения исторической перспективы //
РиТ. 1926. №15. 13 апр. С. 11-12**

Не подлежит никакому сомнению, что «историческая» пьеса в наше время привлекает самое напряженное внимание массового зрителя. Неудивительно, что крупнейшие театры Ленинграда и Москвы (а за ними и вся провинция) значительную часть своих репертуарных планов отводят этому именно жанру, а современные драматурги особенно охотно работают над темами из революционного движения в России.

Инсценировка не пригодна. Несомненно, однако, что простая инсценировка исторического материала, как бы значителен и интересен он ни был, оказывается непригодной на большой сцене. Современная историческая пьеса должна удовлетворять общим драматургическим требованиям и, кроме того, давать необходимую идеологическую установку. Конечно, задача театра отказываются значительно сложнее и труднее, чем это представляется с первого взгляда...

Очевидный неуспех «Гапона» и полууспех «Каляева» обгоняется, в первую очередь, качеством драматического материала. Драматурги Большого Драматургического театра избрали интереснейшую и благодарную тему: история предательства Азефа заключает в себе множество потрясающих моментов, приобретающих на сцене, в живом актерском исполнении, громадную впечатляющую силу...

«Азеф» Толстого и Щеголева, только что поставленный театром со всем присущим ему вниманием, добросовестным отношением к делу и напряжением творческих сил коллектива, несомненно станет необходимой репертуарной пьесой, достаточно понятной и простой, во многих сценах захватывающей и потрясающей, непосредственно удовлетворяющей глаз «среднего» театрального посетителя тактичной пышностью декораций и обстановки...

За всем тем нельзя, однако, не отметить, что самое построение сценария и характеристики действующих лиц, в значительной мере, извращают историческую перспективу и порой, как будто, бьют дальше цели... Конечно, вполне понятно и естественно высмеивание эс-эровских вождей, которых объективные исторические условия бросают от Азефа, к эмигрантской белогвардейщине, но едва ли уместно в той трактовке показывать Каляева, Гершуни и Сазонова, героизм которых чтит и нынешнее революционное поколение...

Высмеивание во что бы то ни стало. Думается, что именно это «высмеивание» во что бы то ни стало и приводит к целому ряду сценарных неудач: заговор на маскараде, прощание на улице у Варшавского вокзала, сцены папиросника, убийство Плеве и др., конечно, могут восприниматься только в плане пародии на революционную обстановку того времени.

Вполне удались авторам – вся сцена «охранки», министерства и затем – две финальные картины, которые много искупают... Мелкие технические дефекты пьесы на премьере были настолько очевидны, что, несомненно, в ближайшее же время будут исправлены...

Что касается до постановки, то она, на этот раз, к сожалению, вполне раскрывает авторский замысел. То же подчеркивание нелепостей (подлинных и мнимых) подпольной работы эс-эров, полное извращение характеристик (Савинков – расслабленный неврастенический юноша!), нарочитое смешение стилей и приемов: условная народная декорация – и натуральные пиджачки и бородки на актерах – далеко идущий разрыв между режиссером и художником. В этой борьбе иногда побеждает режиссер (сцена предательства у Донона), иногда – художник (маскарад), при чем порой его победа представляется чрезмерно полной и уничтожающей. Ведь кроме яркой, красочной декорации и пестрой вереницы нарядных костюмов – все остальное в сцене маскарада нарочито и ненужно. То же – в личных сценах...

Чья вина: автора или артиста? Как всегда в Большом Драматическом театре, целый ряд ролей, главным образом, мужских, находит прекрасных исполнителей: Н. Ф. Монахов дает интересную и выразительную сценическую фигуру Азефа, и, конечно, не его вина, если он оказывается очень уже упрощенным, с самого начала для зрителя раскрытым и отвратительным. Техника же исполнения – на всегдашней высоте... Плеве (Лаврентьев), Медников (Лариков), Петренко (Мичурин) и, особенно, Девяткин (Софронов) – прекрасные и убедительнейшие фигуры работников охраны... Гораздо хуже обстоит дело с революционерами. Один только Богдановский (Чернов) дает тонкую гротескную фигуру и необыкновенно удачно воспроизводит внешний облик и повадки эсеровского вождя. Все остальные, очевидно, не находят нужной манеры все время фальшивы и просто нелепы. Виноват, главным образом, – все тот же авторский замысел. Сюда, конечно, должны быть адресованы почти все упреки...

В общем, новая работа Большого Драматического театра, несмотря на тщательное и, во многом, удачное оформление спектакля, едва ли может расцениваться, как значительный успех в деле создания, весьма нужной сейчас, исторической пьесы. Это – один из необходимых опытов, главный смысл которого – в том, что он показывает опасности однобокого, огульно – предвзятого изображения исторических фактов и «перегибания палки»... Палки ведь, оказывается, имеют два конца!!!! – Эту истину следовало бы не забывать.

Комментарии

1. Азеф (Азеф Евно Фишелевич (Евгений Филиппович); партийные псевдонимы – Иван Николаевич, Валентин Кузьмич, Толстый; псевдоним в работе с Охранным отделением – инженер Раскин; 1869, Лысково Волковысского уезда Гродненской губ. (ныне – Пружанский район Брестской области) – 24.04.1918, Берлин) – революционер, террорист, член партии социалистов революционеров (эсеров) и глава ее Боевой организации, агент-provokator. Был завербован в 1892 году в Германии. Руководил рядом громких терактов, наиболее известные – убийство министра внутренних дел и шефа корпуса жандармов В. К. Плеве, ликвидация Г. А. Гапона и убийство великого князя, генерала-губернатора Москвы Сергея Александровича. При этом, будучи агентом Охранного отделения, раскрыл и выдал полиции весь первый состав ЦК партии эсеров и ряд эсеров-боевиков. Был раскрыт в 1908 году, приговорен эсерами к смерти, но сумел скрыться, жил в Берлине как рантье под именем Александра Ноймайра и по документам, выданным министерством иностранных дел Российской империи.

2. Масс Владимир Захарович (18.02.1896, Москва – 30.11.1979, Москва) – драматург, сценарист. Мечтал стать художником, учился у Марка Шагала в Витебске. Как литературный автор сотрудничал с Мастерской Н. Фореггера, с Ленинградским Мюзик-холлом, с Московским театром Сатиры. Автор популярных пьес «Хорошее отношение к лошадям», «Сады в цвету» (в соавторстве с актером Николаем Куличенко), «Где-то в Москве» (совместно с М. Червинским). Автор стихов (на музыку Матвея Блантера) к популярным песням «Джон Грей», «Служил на заводе Сергей-пролетарий» и др. За текст песни к кинокомедии Г. Александрова «Веселые ребята» (совместно с Н. Р. Эрдманом) был приговорен к ссылке, которую отбывал в Тюмени, Тобольске и Горьком. В годы Великой Отечественной войны руководил театральной фронтовой бригадой. Автор либретто к опереттам «Самое заветное» (музыка В. Соловьева-Седого), «Трембита» (музыка Ю. Милютина), «Белая акация» (музыка И. Дунаевского), «Москва, Черемушки» (музыка Д. Шостаковича). Автор новой версии либретто оперетты Ф. Легара «Веселая вдова».

3. Верховский Никита Юрьевич (24.11.1903, Пермь – 08.02.1954, Москва) – поэт, переводчик, филолог, исследователь искусства художественного слова. Сын поэта и филолога, профессора Пермского университета Юрия Никандровича Верховского (1878–1956). Учился на факультете общественных наук Пермского университета (1920–1921). Углубленно исследовал искусство художественного слова. Автор текста песни «Бескозырка» (музыка И. И. Жак). Главным трудом стала «Книга о чтецах: Очерки развития советского искусства художественного чтения» (М.; Л., 1950).

4. Венкстерн Наталья Алексеевна (в замужестве Перепечко; псевдоним Энвэ; 9(21).10.1893, Москва – 6.09.1957, Москва) – писательница, драматург, переводчица из рода Венкстернов (отец – писатель и переводчик Алексей Алексеевич Венкстерн, двоюродная сестра – актриса С. В. Гиацинтова. Автор романа «Аничкина революция» (1928), который в советский период не переиздавался в связи с наличием эротических мотивов сюжета. Автор пьес «В 1825 году» (1925), «Ночь кавалера Фоблаза», «Письмо в крепость» (1937), «Метель» (1938), «Младые лета» (1941), «Гуманист» (1945), «Единственный сын» (1947), «Наши Робинзоны» (1947), «Студенты» (1947), «Мочалов» (1951), «Судьба Байрона» (1953). Инсценировки: «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу (1932–1934), «Наш общий друг» по Ч. Диккенсу (1945), «Баскервильская собака по А. Конан-Дойлю (1946, 1956), «Домби и сын» по Ч. Диккенсу (1946), «Молодая гвардия» по А. А. Фадееву (1946), «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому (1946), «Что делать?» по Н. Г. Достоевскому (1947–1948), «Холодный дом» по Ч. Диккенсу (1948), «Утраченные иллюзии» по О де Бальзаку (1955–1956), «Том Сойер» по М. Твену (1956).

5. Тренев Константин Андреевич (21.05(02.06).1876, хутор Ромашово, Харьковская губ. (ныне Волчанский район, Харьковская обл.) – 19.05.1945, Москва) – прозаик и драматург. Окончил Донскую духовную семинарию

в Новочеркасске (1896–1899) и Духовную академию в Санкт-Петербурге (1899–1901), учился в Петербургском археологическом институте. Работал учителем. Как драматург дебютировал в 1925 году драмой «Пугачевщина», поставленной на сцене МХАТ, режиссер В. И. Немирович-Данченко. Важную роль в творчестве Тренева-драматурга сыграла пьеса «Любовь Яровая» (самые значимые постановки – 1926 год, Московский Малый театр; 1928 год, Ленинградский БДТ; 1936 год, МХАТ).



А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО»

Постановка и оформление А. Н. Бенуа. Композитор Ю. А. Шапорин. Премьера – 2 октября 1926 г. Сценическая версия комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», осуществленная в БДТ, стала последней театральной работой А. Н. Бенуа на родине.

Спектакль «Женитьба Фигаро» мыслился А. Н. Бенуа как *программное высказывание* своей позиции режиссера и художника-постановщика¹⁸⁴ – позиции, направленной против авангардных постановок классических произведений русской и мировой драматургии в русском театре 1920-х годов. Вольному прочтению классики или традиционалистским постановкам А. Н. Бенуа противопоставил исторический реализм и представление о ведущей роли драматурга в сценическом искусстве.

Н. Ф. Монахов в своих воспоминаниях утверждал, что ему с первых репетиций стало ясно, что вернувшийся из-за границы А. Н. Бенуа – всего лишь недолгий гость в СССР, в силу чего «<...> работа над “Женитьбой Фигаро” не была похожа на работы Бенуа в прежних его постановках. Она была очень *поверхностна*, как бы *случайна*. Он не отдавал уже этой постановке того внимания и мастерства, какое мог бы дать (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁵.

Н. П. Хмелева отмечала: «Спектакль получился монументальным и пышным – занавес и кулисы украшали тяжеловесные и подробные рокайльные завитки, залы поражали размерами, обилием декора, статичностью, и только костюмы сохраняли легкость и непосредственность стиля Бенуа»¹⁸⁶.

Монахов констатировал: «Роль Фигаро я не отношу к числу своих лучших ролей, потому что, как и вся постановка, она сделана была очень *беззубо, нейтрально* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ См., напр.: Бенуа А. (Бенуа А. Н.). Изучайте волю автора! К постановке «Женитьба Фигаро» // РиТ. 1926. 26 сент. № 39. С. 11.

¹⁸⁵ Монахов. С. 213.

¹⁸⁶ Хмелева Н. П. Художники «Мира искусства» // Хмелева. С. 28.

¹⁸⁷ Монахов. С. 213.

Несколько иной взгляд на постановку А. Н. Бенуа и на игру Монахова в роли Фигаро был у исполнительницы роли графини Альмавивы Н. И. Комаровской: «Роль Фигаро играл Монахов. Роль была явно не в его средствах, но, при его чрезмерном честолюбии, он не мог допустить и мысли о том, что Фигаро может играть кто-нибудь другой. С Монаховым, который занимал в нашем театре положение первого и “незаменимого” актера, сговориться было трудно, и Бенуа отступил. Но тревога его росла. Не раз на репетициях он осторожно предостерегал Монахова, что ему грозит опасность повторить образ Труффальдино из “Слуги двух господ”, – но тщетно. Спектакль *покачнулся и дал крен* в сторону *легковесной комедии* вместо политически острого и обличительного памфлета (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁸. Впрочем, при всей несомненной и глубокой симпатии Комаровской к Бенуа, актрису тоже далеко не все устраивало в постановке «Женитьбы Фигаро». Комаровская вспоминала: «<...> Александр Николаевич предложил очень интересный рисунок роли (графини Альмавива; курсив мой. – А. Р.), но меня постоянно тревожил *неустановившийся общий ритм* спектакля, а потому эта работа не доставила мне радости»¹⁸⁹.

И еще одна подробность из воспоминаний Комаровской: «Неудача постигла Бенуа и с декорациями. Он задумал дать преувеличенную пышность версальских зрелищ, на фоне которых Фигаро беспощадно разоблачает ложь и фальшь, которыми господствующий класс прикрывает свою духовную нищету. Однако, к величайшему огорчению Александра Николаевича, выполнение декораций отнюдь не достигло поставленной им цели: они получились громоздкими, мрачными и очень далекими от стиля Людовика XVI»¹⁹⁰.

Спектакль в критике получил ряд негативных оценок и был признан неудачным¹⁹¹.

Г. М. Мичурин, например, вспоминал следующее: «Спектакль (“Женитьба Фигаро” – А. Р.) яркий, жизнеутверждающий, но он вызвал такую мощную атаку критики, главным образом со стороны рапповцев,

¹⁸⁸ Комаровская. С. 189.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ См., напр.: Блюменфельд Б. «Женитьба Фигаро» (Открытие Большого драматического театра) // КГ. 1926. 5 окт. С. 6.; Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Женитьба Фигаро // ЖИ. 1926. 12 окт. № 41. С. 10-11.; Бродский М. (Бродский М. С.). Оформление «Женитьбы Фигаро» // ЖИ. 1926. 19 окт. № 42. С. 12-13.; Тверской К. (Тверской К. К.). Большой драматический: премьера // РиТ. 1926. 12 окт. № 41. С. 7.; Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 101-103.; и др.

что нам рекомендовали сократить количество представлений до минимума, несмотря на полные сборы. На общественных диспутах Бенуа зачастую подвергался яростным нападкам»¹⁹².

Роли и исполнители

Фигаро – Н. Ф. Монахов; Антонио – А. Н. Лаврентьев; Бридуазон – Л. А. Кровицкий; Бартоло – В. Я. Софронов; Сюзанна – Е. В. Александровская; и др.

Литература

1. Комаровская. С. 189.
2. Любомудров 1974. С. 127-129.
3. Мичурин. С. 170.
4. Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 101-103.
5. Монахов. С. 212-213.
6. Хмелева Н. П. Художники «Мира искусства» // Хмелева. С. 28.: Фото. Сцена из спектакля. С. 28.; Фото. Занавес спектакля. С. 29.; Фото. Сцены из спектакля. С. 30, 30, 31.; Фото. Фигаро – Н. Монахов. С. 32.; Фото. Керубино – К. Аленева. С. 32.; Эскиз костюма Сюзанны. С. 48.; Эскиз костюма графа. С. 48.; Эскиз декорации. С. 49.

Источники

1. Бенуа А. (Бенуа А. Н.). Изучайте волю автора! К постановке «Женитьба Фигаро» // РиТ. 1926. 26 сент. № 39. С. 11.
2. Мазинг Б. [1] (Мазинг Б. В.) «Женитьба Фигаро» // КГ. 1926. 2 окт. С. 6.
3. Кузнецов Евг. На «Свадьбе Фигаро» // КГв. 1926. 4 окт. №233. С. 4.
4. Дрейден С. (Дрейден С. Д.). «Женитьба Фигаро». Большой драматический театр // КГ. 1926. 5 окт. С. 4.
5. Блюменфельд Б. «Женитьба Фигаро» (Открытие Большого драматического театра) // КГ. 1926. 5 окт. С. 6.
6. Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Женитьба Фигаро // ЖИ. 1926. 12 окт. № 41. С. 10-11.
7. Тверской К. (Тверской К. К.). Большой драматический: премьера // РиТ. 1926. 12 окт. № 41. С. 7.
8. Бродский М. [2] (Бродский М. С.). Оформление «Женитьбы Фигаро» // ЖИ. 1926. 19 окт. № 42. С. 12-13.
9. Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 101-103.
10. Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968. 752 с.
11. Музей БДТ: Папка № 56: 31 фото №№ 2139-2169. Эскизы костюмов – 24 листа №№Э 271-287, 1778, 2955-2957, 3135, 3136, 3076.

¹⁹² Мичурин. С. 170.

12. СПбГМТиМИ: Фотография черно-белая. Н. Ф. Монахов – Фигаро. Номер в Госкаталоге 41178293 // URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).
13. Радлов С. Д. «Женитьба Фигаро» // Радлов 2019. С. 156-163.: Фото. Финал спектакля. С. 156.; Эскиз костюма Антонио. С. 158.; Эскиз костюма Бартоло. С. 159.; Эскиз костюма Сюзанны. С. 160.; Эскиз костюма Марселины. С. 161.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Бенуа А. (Бенуа А. Н.). Изучайте волю автора! К постановке «Женитьба Фигаро» // РиТ. 1926. 26 сент. № 39. С. 11

Работая над «Женитьбой Фигаро» Бомарше, я был далек от того, чтобы следовать примеру, весьма ныне распространенному, и воспользоваться темой для выявления «своей» собственной изобретательности. Подобные «приемы» я нахожу вредными по существу, и, к тому же, они успели и наскучить, т. к. превратились в общее место.

Работа сценических новаторов протекает сейчас под лозунгом «Долой автора»: это стало даже каким-то боевым кличем, но мое мнение, что, наоборот, нужно самым бережным образом относиться к автору и стараться ставить пьесу так, как он сам того желал. Следует в постановке угадывать волю автора, чтобы все то, что было им продумано и выношено в себе, выявить с возможной полнотой. При постановке «Женитьбы Фигаро», как я уже говорил недавно, меня гораздо более интересовала и захватывала работа режиссера, чем декоратора. Это произведение Бомарше – комедия характеров, слов, чувств, положений, в которой чрезвычайно интересен и социальный вопрос, выявленный очень четко.

Бомарше – один из главных литературный предвестников французской революции, и его герой в «Женитьбе», уже знакомый по «Севильскому цирюльнику», приобретает здесь настолько характер самого автора, что вся пьеса, благодаря этому, является как бы ключом к биографии Бомарше. Написана она в момент одного из самых острых кризисов истории мировой культуры, и вся комедия пропитана тем специфическим электричеством, которое наполняло

атмосферу тогдашней Франции, как раз перед самой революцией. Всего лишь шесть лет отделяют первый спектакль «Женитьбы» от той революционной волны, которая захлестнула всех, уничтожив сословные перегородки. Но нельзя все-таки считать пьесу Бомарше носителем определенного социологического тезиса. Ее смысл заключается скорее в передаче того самоутверждения личности, которое потом вылилось в «декларации прав человека».

В роли Фигаро, которая требует наиболее тщательной проработки, чтобы при комедийном тоне пьесы, под маской слуги-цирюльника, ясно было бы выявлено его истинное значение – трибуна, выступит засл. арт. Н. Ф. Монахов. Большой артист, по-моему, блестяще справляется со своей задачей. Очень жизненна и изящна в роли Сюзанны артистка Александровская, известная по сцене Академической драмы. Да и все прочие артисты несомненно окажутся на высоте поставленной задачи и, Большой Академический Театр еще раз подтвердит, что он верен своим принципам и продолжает идти по избранному, трудному, но и почетному пути.

В заключение вопрос: полезна ли пьеса для молодежи? На этот вопрос затрудняюсь ответить просто потому, что не верю в существование специально вредных или полезных для молодежи художественных произведений. Я убежден, что подлинно прекрасное всегда найдет доступ к сознанию людей, свободных от предвзятостей и предрассудков и, можно думать, что в молодежи этой предвзятости меньше, чем в более искушенных жизнью людях.

Блюменфельд Б. «Женитьба Фигаро» (Открытие Большого драматического театра) // КГ. 1926. 5 окт. С. 6

Сто сорок пять лет тому назад «Женитьба Фигаро» доставила много хлопот французской полиции и цензуре. Ее скандальный политический успех был успехом «третьего сословия», вступившего в борьбу против власти феодальной аристократии.

В лице выходца из народа Фигаро Бомарше воплотил все бунтовские инстинкты эпохи: под прикрытием веселого любовного фарса герой изливает потоки сомнения на устои старого режима, бросает убийственными эпиграммами в привилегированных лиц, издевается над законом и обычаем, крайне непочтительно высказывается против аристократического деспотизма и общественного неравенства.

Как бы подтверждая тирады Фигаро, перед зрителем проходят в забавных сценических положениях одетые в парики и мантии гротесковые чиновники-крючковторы, судьи, обыватели – предтечи наших избыточительных живгазетных масок.

Это ничего, что Фигаро одет в короткие штаны и белые чулки XVIII столетия: бунтарский дух, заключенный в «Женитьбе», сохраняет жизненность комедии и в наше время, вполне оправдывая ее постановку на сцене Большого драматического театра.

В руках такого искусного художника и знатока XVIII века, как А. Бонуа, первоначальная сценическая форма «Женитьбы Фигаро» оказалась воспроизведенной с исторической тщательностью. Постановщик воскресил старинную «комедию с пением и танцами» совсем так, как о ней сохранилась память по историческим документам. Костюмы, сценическая обстановка, декорации точно списаны со стилизованных гравюр XVIII в. Но именно это археологическое отношение к пьесе и вырастающая отсюда сусальная эстетика, рассчитанная на любителей старины, во многом повредила современному значению спектакля.

Большой драматический театр не сделал попытки заставить блестящую комедию Бомарше жить на сцене по-новому. В археологии старинного любовного фарса расплылась и потускнела сама бунтарская маска Фигаро.

Но массовый рабочий зритель вряд ли оправдает такое отношение к классическому репертуару, при котором пьеса становится святыней и создается в театральных формах, несущих на сцену мертвую жизнь. Этот зритель – за сатиру Бомарше, но – против галантного спектакля в Большом драматическом.

Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Женитьба Фигаро //
ЖИ. 1926. 12 окт. № 41. С. 10-11

В первые годы революции передовые театральные работники (их было немного) с энтузиазмом принялись за стройку нового советского театра. Это был период пламенного отрицания всех прежних ценностей, отказа от всего, накопленного старой культурой. В этом героическом порыве было немало бунтарства, немало стремления, порвав всякие традиции и преемственность, строить «на голой земле». Но этот же период был не только эпохой разрушения: он дал много, очень много положительного, создал такие ценности, мимо которых уже нельзя пройти в настоящее время и которые стали как бы канонами нового театра.

Темп нашей жизни сейчас несколько замедлился. И не столько, быть может, темп, сколько самый характер поступательного движения: вместо безудержного стремления вперед – движение организованное, на плановости, на точном и строгом учете основанное. Больше вглубь, чемвширь, интенсивно больше, чем экстенсивно.

<...> Большой драматический театр – один из лучших театров Ленинграда, пользующийся заслуженной репутацией. В настоящих условиях он, пожалуй, даже единственный серьезный театр. У него – крепко налаженный аппарат, всегда добросовестно и толково сделанные спектакли, четкий план и выдержанная идеологическая установка.

При всем том – театр этот никогда не был ни экспериментальный, ни эклектичным.

В своих работах он всегда выбирал такие методы, которые оправдали себя на практике, тщательно выверял их тогда уже применял, не стремясь затуманить сознание зрителя какими-либо чрезвычайно-модными, но и скоропреходящими приемами.

Постановка «Женитьба Фигаро» под руководством Ал. Бенуа и в его же декорациях – с точки зрения только что данной театру оценки – вызывает (если только эта оценка правильна) серьезные возражения.

Основная цель этой постановки заключалась, по заявлению самого постановщика, в том, чтобы показать пьесу такой, «какой хотел ее видеть сам автор».

Здесь воскресает, таким образом, известная теория «конгениальности».

Нет особой надобности оспаривать эту теорию. Несомненно одно: чтобы разрешить задачу постановки пьесы согласно «авторскому замыслу», да еще в таких точных рамках, «как хотел сам автор», нужно ведь и с точки зрения упомянутой теории быть режиссером, автору «конгениальным».

А ведь это положение по отношению к Ал. Бенуа непременно требует самых серьезных доказательств. Наконец, что же это такое этот пресловутый «замысел автора»?

Можно, для краткости рассуждений, согласиться с тем, что в пьесе, как в произведении литературном, замысел этот проявляется в тексте пьесы и в ее драматургическом построении. Не будем здесь подымать спор о том, насколько допустима в целях приспособления к современным условиям драматургическая переработка пьесы («Лес» у Мейерхольда [3]); не будем вновь и вновь возбуждать вопроса о праве режиссерского карандаша (который, впрочем, и у режиссера данного спектакля сыграл известную роль).

Но во всем остальном – разве главный замысел, главный умысел, единственное, пожалуй, намерение автора не в том, чтобы пьеса его была показана наилучшим образом, лучшими исполнителями и с использованием всех тех приемов и воздействующих средств, которые находятся в распоряжении театра в данный период его развития? Ведь иначе пришлось бы непременно признать, что даже оборудованная электрическим освещением сцена не пригодна для воспроизведения «замысла», который возник-то при сальных свечах в канделябрах?

Ведь не задача реконструктивного спектакля стояла перед режиссером?

Нельзя же, в самом деле, после бурных лет строительства молодого советского театра объявить все завоевания несуществующими, неосуществленными, а всех строителей этого театра и самые театры (в том числе и в Большой Драматический!) великими грешниками, которые спасутся только в мирискусническом раю, а в результате дать живописное, местами очень яркое и удачное обрамление спектаклю и дряблые мизансцены и примитивные группировки и никакой помощи актерам для выявления их актерского мастерства, так как в созданных условиях они могли быть только местами яркими и талантливыми, местами грамотными, а иногда и немощными передатчиками текста! Нет сомнения, что, если бы автор мог в наше время выразить свое желание – он хотел бы видеть свою пьесу показанной в тех приемах, которые свойственны нашему времени и которые способны бы были подчеркнуть ее блеск, остроту, стремительность ее темпа.

Потому что Бомарше, конечно, понял бы ту истину, что «истина всегда конкретна».

Б. Драматический театр это тоже хорошо понимает. Но на этот раз показал только большой и пышный спектакль, но не показал современного спектакля!

Тверской К. (Тверской К. К.). Большой драматический: премьера // РИТ. 1926. 12 окт. № 41. С. 7.

Большой Драматический театр дал к открытию премьеру – блестяще обставленную, пышную декоративную постановку А. Бенуа.

«Женитьба Фигаро», – как это неоднократно указывалось и руководителями театра, и критикой, должна возратить театр к исходной точке, с которой он начал свое существование. «Классическая комедия» – было написано в первом производственном плане Большого Драматического. Судя по впечатлению и разговорам на спектакле, отзывам прессы – мысль эта находит поддержку и утверждение.

Почему? Почему нужно уже сейчас замыкать круг, по которому шло развитие театра за годы Революции? Неужели больше нечего сказать? Неужели исчерпаны творческие силы театра, двигавшие его за последние годы?

Большой Драматический, всегда самый смелый и передовой, совершенно сознательно отходит на «заранее подготовленные позиции». И это – приветствуют, как необходимый этап, новый путь!..

Что же случилось?

Что же случилось в результате на спектакле «Фигаро»? – Добротный, новый, но с пятнадцатилетней (по меньшей мере) давностью, традиционный академический спектакль. Конечно, во многом и в этом новом для него плане, театр оказался на обычной высоте. Едва ли кто-нибудь сомневался в том, что А. Н. Бенуа и сейчас даст превосходные, громадного мастерства и вкуса эскизы декораций и костюмов, что художники Большого Драматического отлично их выполняют, а актеры добросовестно проработают текст.

Все это показано достаточно убедительно, и все-таки... это не то, что нужно. Ведь если Большой Драматический вздумает и дальше идти этим путем – станет под сомнение надобность самого его существования, так как он будет дублировать работу рядом расположенной Ак. Драмы. Сила театра, главным образом, его молодой труппы в том, что она – вне традиций, вне обязательного академического стиля. Наилучшие ее удачи – спектакль почти экспериментального плана. В «Фигаро» обнаружались все слабости, незаполненные в труппе ампулы и пр. Если говорить о комедии Бомарше в Большом Драматическом, то, конечно, только в плане новации. Здесь была уместна и понятна самая большая смелость, которой в театре всегда было не занимать стать...

Ближайшее будущее покажет, правилен ли был расчет театра на такое явно-отступательное движение. Сложная театральная стратегия, непонятная для непосвященного, требует искусного маневрирования. Нужно пожелать, чтобы маневр с «Фигаро» не оказался бесполезным или даже ошибочным...

Бродский М. (Бродский М. С.). Оформление «Женитьбы Фигаро» // ЖИ. 1926. 19 окт. № 42. С. 12-13

По мнению А. Н. Бенуа (см. его статью в веч. «Красн. газ.»), авторов надо ставить так, как они сами того желали. Мысль – понятная. Почему не выразить волю автора, если он лучше, талантливее придумал постановку своей вещи, чем это может сделать режиссер-постановщик. Подходы и приемы могут быть разные, но элементы, составляющие действие, должны быть тесно слиты воедино, они должны быть действительны и выявлять общую целеустремленность спектакля.

При целесообразном разрешении художественных задач в целях максимального воздействия на зрителя все средства хороши, если они органично вытекают из общего развития действия. Можно допустить иллюзорность, антикварность и пр., но, если все это рассчитано и в меру подчеркивает, усугубляет единую волю, все равно кого – автора или режиссера.

Но разве Бомарше хотел, чтобы его легкая и веселая комедия, обладающая таким обилием остроумнейших и театральнейших положений, превратилась в тяжелую и громоздкую вещь, в которой из-за оформления декораций негде развернуться актерам, несмотря на величину сцены? Обилие живописных деталей, выдвинутых на первый план, совсем не выявляют автора, наоборот, заслоняют, выдвигая за его счет художника.

Но мало того, в погоне за живописью, перенесенной со станка на сцену, **якобы в целях выявления воли автора**, художник задавил актеров – тех, кому он должен был бы содействовать. Актеры, несмотря на талантливость некоторых из них, производили впечатление скованных павильонами, замыкавшими их движения.

А между тем, автор, являясь большим изобретателем сценических положений, дает прекрасный материал для остроумнейшего их оформления и развития должной динамики. Вместо этого, однако, раскрашенные и ничем не обусловленные кулисы, мешающие двигаться (каприз художника), с первого же действия превращают актера в серое пятно, усиливая это впечатление в других действиях посредством напора яркой краски все больше и больше. Прекрасные костюмы и грим, создающий типаж, теряют свою остроту.

Декорации суда и колонного зала, перспективно хромающего, может быть, исторически верны, но не верны на сцене. Они не вытекают из характера самой вещи: они слишком натуральны, монументальны и поэтому не органичны в действии, которое от начала до конца изобретательно сплетено из интриг, взятых из жизни, утрированных, но отнюдь не скопированных.

Живописный трюк с люстрами мало убедителен: современная сцена в них не нуждается, – так же, как и использованное фокусничество со звездами для достижения ультра-натуралистичности не вяжется с появляющимся светом прожектора, разбивающим созданную иллюзию ночи. Но, видно, это не так важно. Важен был сомнительный эффект после открытия занавеса.

Оформление, вызывавшее хлопki в 4 и 5 действии, хотя и скудные, вполне подтверждают мою мысль, что оформление вместо выявления воли автора превратилось в самодовлеющую живописную вещь и содействовало той скуке, которая, к сожалению, остается после спектакля.

Полный уход в антикварность за счет современного преломления – создания целесообразной установки в интересах достижения единства и максимальной действенности – не может найти сочувствия. Этот опыт еще раз показал, что художественно мы выросли гораздо больше, чем это казалось А. Бенуа.

**Мокульский С. (Мокульский С. С.). В борьбе за классику //
Большой драматический театр. Л., 1935. С. 101-103**

В сезоне 1926 / 27 г. БДТ нарушил, наконец, свой обет воздержания от классического репертуара и дал две постановки классических пьес, осуществленные двумя противоположными методами: «Женитьба Фигаро» Бомарше (режиссер и художник А. Н. Бенуа, премьера 2 октября 1926 г.) и «Сэр Джон Фальстаф» <...> При всем глубочайшем различии этих постановок, обе они оказались неудачными и способствовали окончательному отходу БДТ от классики в течение последующего пятилетия.

«Женитьба Фигаро» была поставлена вернувшимся на короткий срок из-за границы А. Н. Бенуа в обычной для него мирискуснической, созерцательной, эстетски-ретроспективной манере, закономерность которой он мотивировал на этот раз заявлением, что хочет показать пьесу такой, «какой ее хотел видеть сам автор». Такая установка, естественно, снимала с очереди не только формальные эксперименты над комедией Бомарше, но и всякие попытки ее более глубокого «осовременивания», ее нового прочтения глазами советского художника.

Однако в своем понимании авторского замысла Бомарше Бенуа сам проявил тот режиссерский субъективизм, от которого он пытался уберечь знаменитую комедию. Известно, что «Женитьба Фигаро» была задумана Бомарше и воспринята современниками как социально-сатирическая, обличительная, памфлетная комедия, язвительно разоблачавшая язвы старого режима, гнилость его социально-политических устоев. <...> А между тем в постановке Ал. Бенуа общественно-политическая сатира Бомарше была в конец обескровлена и сведена на нет блистательным эстетизмом декораций и костюмов, воспроизводивших с изумительной тонкостью и вкусом праздничный аристократический быт эпохи рококо. Ни в одной из прежних постановок Бенуа на сцене БДТ это любование красотой отжившего, навсегда ушедшего дворянского быта и его помпезного искусства (ср. грандиозную декорацию дворцового зала в IV акте, выдержанную в манере декораторов-перспективистов XVIII в. Бибиена и Гонзаго) не достигало таких внушительных размеров, не принимало такого демонстративного характера. Но этот эстетский пассаизм, будучи применен к инсценировке великой политической комедии Бомарше, получил открытый реакционный смысл, дезориентируя советского зрителя, для которого пьеса Бомарше ценна не тем, что она написана в эпоху старого режима и изображает людей этого времени, а тем, что она своим сатирическим задором обличает, разоблачает и заранее обрекает на гильотину графов Альмавива и их приспешников.

Любование стариной, положенное в основу постановки Бенуа, обусловило также глубоко аполитичный характер трактовки актерами

основных образом комедии. Не составлял исключения на этот раз даже знаменитый Фигаро; для его изображения Монахов не нашел тех острых, плебейских красок, без которых этот образ теряет свой громадный политический смысл и превращается просто в тысяча первую вариацию типа ловкого слуги-пройдохи, популярного в старинном итало-французском театре. И то же относится к остальным исполнителям «Женитьбы Фигаро», из коих некоторые (Антонио – Лаврентьев, Бридуазон – Кровицкий, Бартоло – Софронов, Сюзанна – Александровская) сумели дать яркий комедийный рисунок, выдержав свои роли в присущем комедии Бомарше стремительном темпе, но ни один не сумел все же раскрыть политическое содержание, вложенное Бомарше в каждый образ его веселой комедии.

Но отсутствие сатирической остроты привело в конечном счете и к ослаблению сценической динамики комедии, в которой политическая сатира является главным нервом. И в итоге, несмотря на эффективность постановки, несмотря на отдельные яркие моменты в актерском исполнении, спектакль получился бесформенным, вялым и пустым. Он явился красноречивым приговором «мирискусничеству» и всему режиссерскому методу Ал. Бенуа, который на новом этапе развития советского театра, в период бурного развертывания культурной революции, окончательно разоблачил себя как изжитое прошлое театра. «Женитьба Фигаро» поставила точку на том направлении, которое за пять лет до этого спектакля еще как-то способно было оплодотворять советский театр, как-то содействовало освоению им классического наследия.

Комментарии

1. Мазинг Борис Владимирович (1898, Санкт-Петербург – 15.08.1941) – театральный критик, кинокритик, киновед, журналист, литературный и театральный деятель. В 1932 году – заведующий учебным отделом единого художественного университета при БДТ, в 1931–1936 годах – консультант БДТ. 5 июля 1941 года был арестован по политическим причинам, приговорен к высшей мере наказания и расстрелян 15 августа 1941 года, место гибели неизвестно.

2. Бродский Моисей Соломонович (10 (22). 08. 1896, Полтава – июнь 1944, Ленинград) – живописец, публицист. В 1917 году окончил Одесское художественное училище. С 1923 года жил и работал в Петрограде-Ленинграде. Занимался плакатами и фотомонтажом, руководил монументально-оформительскими работами в заводских и рабочих клубах. Писал статьи об искусстве живописи.

3. [«Лес» у Мейерхольда] – Имеется в виду спектакль ТИМа «Лес», поставленный В. Э. Мейерхольдом по одноименной комедии А. Н. Островского. Композиция текста – В. Э. Мейерхольд. Оформление сцены – В. Э. Мейерхольд (план), В. Ф. Федоров (разработка). Премьера – 19 января 1924 г.



А. Ю. Ряпосов

СПЕКТАКЛЬ БДТ «МИРОВОЙ ФИЛЬМ»

Комедия в 3 действиях, 3 картинах В. Зака [1]. Постановщик И. М. Кроль. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам В. В. Дмитриева. Грим и парики С. М. Маковецкого.

Действие комедии В. Зака происходит на одной из киностудий Голливуда, где атмосфера пронизана двумя разновидностями взаимосвязанных страстей – жадной любой ценой попасть на киноэкран и бурными, но скоротечными страстями, ведущими к отношениям, никого ни к чему не обязывающим. Уже состоявшаяся киноактриса и кинозвезда Фольстер объясняет свою ветреность и влюбчивость влиянием голливудской среды – как удержаться, когда вокруг океан, солнце, жара, необыкновенное количество очень красивых людей...

На производственном совещании идет обсуждение нового проекта студии, которая планирует снять мировой фильм, то есть фильм, который покорит весь мир. Все практически готово, остался лишь один важный вопрос – выбор исполнительницы главной роли. Агенты из самых разных стран наперебой предлагают своих кандидаток, но директор кино-конторы Дьюкенен заявляет, что им необходима новая звезда. Таковой должна стать простая горничная, такая исполнительница привлечет в кинозалы дополнительную публику и обеспечит картине сверхприбыль.

Выбор падает на горничную студии Нелли, которая поначалу поддается общей жадности стать кинозвездой. Ее сажают на жесткую диету, с ней постоянно работает личный тренер Доррит, который подбирает для Нелли различные тренировки в зависимости от задач, которые могут решаться на съемках того или иного эпизода. Когда большая часть отснятого материала была готова, оставалось лишь перенести на пленку финальные эпизоды картины, случилось непредвиденное. Дьюкенен сообщил Нелли, что он сделает из нее кинозвезду, и привычно стал помогать девушке, но неожиданно получил решительный и весьма болезненный отпор. На угрозу, что Нелли будет помещена в черные списки, и ни одна кинофирма не станет с ней работать, бывшая горничная объявляет, что далее

в картине Дьюкенена она сниматься не будет, так как не готова быть ручной обезьянкой киностудии. Дьюкенен потрясен, во-первых, самим решением девушки отказаться от возможности выстроить кинокарьеру, и, во-вторых – финансовыми последствиями происходящего, ведь приближается срок предоставления инвесторам картины снятого материала, чтобы получить новый кредитный транш – уже на завершающие работы по выпуску фильма на экраны. Нелли пытались уговорить, купить, запугать и даже соблазнить с помощью киноактера Рамона, обожаемого миллионами женщин, но бывшая горничная осталась непреклонной. Дьюкенен устроил грандиозный кастинг актрис в надежде найти ту, кто сможет стать кинематографическим двойником Нелли и позволит, таким образом, закончить мировой фильм. Были просмотрены тысячи претенденток, но такой улыбки, что была присуща Нелли, ни у кого обнаружить не удалось.

Скандал вышел за рамки киностудии, для многих и очень многих все, что происходило в кинематики, было куда интереснее событий реального мира. На этом и решено было сыграть. Была придумана сцена ревности для одного из актеров киногруппы, которого, якобы, бросила Нелли, и эта сцена была близка к той, что должна была быть у героини Нелли в финале мирового фильма. Сцена была разыграна перед заранее подготовленными и скрытыми от глаз непосвященных камерами. Нелли была убита мнимым ревнивцем, студия завершила картину и получила планировавшиеся барыши, а публика – получила возможность сбежать от реальности в киносказку мирового фильма.

Критика встретила постановку БДТ с недоумением.

Роли и исполнители

Дьюкенен, директор кино-конторы – Л. А. Кровицкий; Джим, секретарь – Б. М. Дмоховский, В. И. Лебедев; Алек, монтер – К. Н. Булатов; Чарли Сигрет, киноактер – С. Н. Антонов; Бленс, журналист – В. С. Чернявский; Доррит, тренер – Д. М. Лузанов; Геллендер, журналист – Ю. М. Свиринов; Боффруа, журналист – В. И. Тиханович; Хестон, полицейский – Ю. Н. Решимов; Рамон, киноактер – О. Л. Коханский; Сьют, член правительства – А. Л. Треплев; Коррен, представитель ассоциации негодяев – Жернаков; Пастор – А. А. Богдановский; Нелли, горничная – А. Ф. Перегонец; Фольстер, киноактриса – Е. В. Карпова; Элайс Милльс, киноактриса – Полляк, Курцер; М-с Дьюкенен, жена директора кино-конторы – Н. Ф. Лежен; Дженни, дочь директора кино-конторы – Лисянская, Кравченко; Обрайд, киноактриса – Мясникова, Дымман; Медж, киноактриса – В. Н. Никольская, Бернер; и др.

Источники

1. Горев Б., Воловой Ст. Большой Драматический. Детский лепет или мертвый фильм // РИТ. 1926. 23 февр. № 8. С. 7.

2. Недоброво Вл. (Недоброво В. В.). Мировой фильм // ЖИ. 1926. 2 марта. № 9. С. 12-13.
3. Кузнецов Евг. «Мировой фильм» // КГ. 1926. 20 окт. №45. С. 4.
4. Зак Виталий. Мировой фильм. Комедия в 5 действиях. Машинопись. 71 л. Музей БДТ.
5. Музей БДТ: Программка.
6. Музей БДТ: Папка № 83: 12 фото №№ 3257-3268. Эскизы костюмов – 26 листов №№Э 800-825.
7. СПБГМТиМИ: Неизвестный художник. Карикатура на Л. А. Кровицкого в роли мистера Дьюкеннена. Номер в Госкаталоге 36444112; Неизвестный художник. Карикатура на С. Н. Антонова в роли Чарли Сигрета. Номер в Госкаталоге 36444114; Неизвестный художник. Карикатура на Н. Ф. Лежен в роли миссис Дьюкеннен. Номер в Госкаталоге 36444115; Неизвестный художник. Карикатура на персонажа [Кинооператора]. Номер в Госкаталоге 36444127; Неизвестный художник. Карикатура на А. Ф. Перегонец в роли Нелли. Номер в Госкаталоге 36444138; Неизвестный художник. Карикатура на К. Н. Булатова в роли Алена. Номер в Госкаталоге 36444141; Неизвестный художник. Карикатура на О. Л. Кохановского в роли Рамона. Номер в Госкаталоге 36444158; Неизвестный художник. Карикатура на А. А. Богдановского в роли Пастора. Номер в Госкаталоге 36444171 // ULR: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?museumIds=2717> (дата обращения 18.05.2023).

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Горев Б., Воловой Ст. Большой Драматический. Детский лепет или мертвый фильм // РиТ. 1926. 23 февр. № 8. С. 7

Обычно на первом спектакле публика жадно обменивается мыслями и соображениями о постановке. На «Мировом фильме» этой жадности не видно было, хотя в Большом Драматическом было полно. Публика в антрактах гуляла, истребляла лимонад и фабрикаты пищестреста. А о пьесе? О ней почти не говорили. И на взаимные, случайные вопросы отвечали полуулыбками.

Нет, нет: это не провал. Но так отвечают детям на милый лепет. Да и что ответить? Как подвергнуть анализу строгой критики пустячок,

лишенный настоящего содержания, надуманный и не дающий актеру возможности развернуться?

Можно ли упрекать очень приятную, недостаточно еще у нас оцененную Перегонец, за то, что она не создала ничего запоминающегося, если всего-то в роли у нее слов 100-150! По-настоящему интересен только Кровицкий, для которого все же нашелся материал и который выигрышно разработал его. Все остальные исполнители – на месте, хотя и недостаточно легки, и подвижны.

Режиссер Кроль сделал все, что можно было из литературной стряпни В. Зака и вел спектакль в надлежащем «американизированном» темпе, чему в значительной мере помог художник В. Дмитриев, давший, с большим вкусом разработанную сценическую установку.

Этот непритязательный пустячок смотрится с улыбкой и, право же, не без удовольствия и является как бы интермедией, после которой следует новая большая работа театра.

В Большом Драматическом бывают работы в большей или меньшей мере удачные и значительные, но на каждой работе этого театра лежит печать большой вдумчивости и подкупающей свежести.

Борис Горев

<...>

Кто виноват?.. Постановщик или автор?..

Несомненно одно: текст и сценическое его оформление друг с другом не в ладах! Одно из двух: или это комедия-полусатира на Голливуд – тогда не прав автор, чересчур трагически закончивший ее, – или же это пьеса с трагическим концом и дозой морали – «комедия нравов», тогда неуместен сплошной комедийный план всей постановки.

В самом деле, разработанные, в виде остроумного гротеска, попытки «смирения строптивой» – отказавшейся сниматься героини «мирового фильма» – никак не могут оправдать и не вяжутся с трагическим финалом.

Тягучесть в развитии действия (кроме нескольких картин) и недостаток внутренней динамики не искупается чрезмерным обилием движений и беготни.

По своему сюжету, рисующему быт американского киноактера, который имеет «8 часов на работу, 8 часов на сон и 8 часов на кино», пьеса могла бы иметь и успех, и общественное значение, но необходимое условие для этого – органическая увязка текста с постановкой – не соблюдено.

Ст. Воловой

Недоброе Вл. Мировой фильм // ЖИ. 1926. 2 марта. № 9. С. 12-13

<...> При оценке сценической подачи пьесы сразу же бросается в глаза вялость и неровность темпа. Действенность в развертывании интриги ощущается до 3-ей картины. Затем она прерывается на отказе Нэлли, и все последующие эпизоды в смысле заинтригования – немощны. От вариаций впечатления, произведенного этим отказом (положение как таковое остается неизменным) делается скучно, независимо от того, как они подаются. Поэтому удачность в компоновке некоторых сцен (хотя бы проповедь пастора или обольщение Нэлли Рамоном) стирается.

И. Кроль, развернувший действие на конструкции (лестницы, площадки, переходы), не достиг желаемого эффекта – умножения динамики спектакля. Нет кинематографичности и стремительности бега в массовых сценах: какая-то нелепая суета и рябь в глазах.

То, что делает Коханский с ролью Рамона, позволяет отметить его в особую строку. Конфектно-красивый киноактер – кумир женщин, объект их болезненно-патологического воображения – явление социально-психическое в капиталистических странах. Мы знаем много примеров его жизненности сейчас (Рудольф Валентино, Рэджинальд Дэни – в Америке, Гарри Лидтке в Германии и проч.). Этот тип мужчины – «*troupe de femmes*» – воплощен Коханским ярко и сочно в небольшой сравнительно сцене 4-ой картины.

Достаточно хорош Богдановский в сутане пастора, смиренно вещающий об отдании «божьего – богову, кесарева – кесарю и кинематографического – кинематографу».

Комментарии

1. Зак Виталий Германович (псевдоним В. Черноярв; 19 (31). 03. 1899 – 1965) – либреттист, драматург, критик. Учился на юридическом факультете Московского университета. С 1922 года печатал театральные фельетоны в газетах. Автор либретто первой советской оперетты «Сирокко» (совместно с Ю. Данцигером, музыка Л. А. Половинкина, 1928, Московский Камерный театр). Написал новые либретто к опереттам «Корневильские колокола» Р. Планкета (стихи В. Инбер, 1934, Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко), «Прекрасная Елена» (стихи М. Улицкого, 1937, там же) Ж. Оффенбаха, «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (стихи М. Улицкого, 1938, Театр Оперетты), «Граф Люксембург» Ф. Легара (1958, Ленинградский театр Музыкальной комедии).

СПЕКТАКЛЬ БДТ «НАСТАНЕТ ВРЕМЯ»

Сценическую постановку драмы в трех действиях Р. Роллана «Настанет время» (перевод Н. Д. Волкова) осуществил П. К. Вейсбрем. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам академика архитектуры В. А. Шуко. Композитор Н. М. Стрельников. Грим – С. М. Маковецкого. Премьера – 23 октября 1926 г.

Н. И. Комаровская вспоминала: «Пьеса посвящена вопросам колониальной политики, по действию статична, изобилует философскими разговорами и размышлениями, а потому Вейсбрему, как говорится, негде было развернуться. Несмотря на это, спектакль получился интересный, с отчетливой характеристикой действующих лиц. Сцены столкновения Деборы, вдовы убитого командира буров (ее играла я), с лордом Клиффордом (его превосходно играл Лаврентьев), были поставлены режиссером ярко, эмоционально и произвели большое впечатление»¹⁹³.

Действительно, пьеса Р. Роллана посвящена осмыслению феномена войны с самых разных точек зрения. Особо стоит тут выделить позиции лорда Клиффорда и генерала Грэхэма. Клиффорд переживает сложную внутреннюю драму. Как фельдмаршал Королевской Британской армии и командующий войсками англичан в ЮАР, Клиффорд решителен и тверд в выработке стратегии войны с бурами. Но, с другой стороны, его смущает откровенная ненависть Деборы Эразмус де-Вит, чей муж погиб от рук британцев и в чьем доме Клиффорд устроил свою резиденцию и штаб. Фельдмаршал Королевской Британской армии погибает волею случая – его застрелил шестилетний сын Деборы, играя с револьвером, оставленным Клиффордом на столе. Во главе английских частей встает генерал Грэхэм, позиция которого по вопросу войны предельно ясная – враг должен быть уничтожен.

¹⁹³ Комаровская. С. 200.

Театр ставил задачу затронуть актуальные социально-политические темы *колониализма и колониальной войны*¹⁹⁴. В целом подобное стремление БДТ оценивалось критикой положительно, но делать шаги в данном направлении, считали рецензенты, желательно было на другом драматургическом материале¹⁹⁵.

Роли и исполнители

Лорд Клиффорд, фельдмаршал Королевской Британской армии – А. Н. Лаврентьев; Сэр Томас Мильс, штабной врач – Л. А. Кровицкий; Грэхэм, генерал – А. И. Ларииков; Полковник Симпсон – Ю. М. Сви-рин; Лоуренс, адъютант лорда Клиффорда – В. П. Николаев; Оуэн, солдат – В. Я. Софронов; Алэн, солдат – Б. М. Дмоховский; Эбене-зир, солдат – А. С. Животов; Президент Африканской Республики – А. О. Итин; Дебора Эразмус де-Вит – Бернер; Ноэми, ее мать – Ка-ратыгина; Мистрис Изабелла Симпсон – Яковлева; Корреспондент – А. И. Орехов; и др.

Источники

1. Вейсбрем П. (Вейсбрем П. К.). Трагедия об империализме. К поста-новке «Настанет время» в Б. Драм. театре // РиТ. 1926. 19 окт. № 42. С. 7-8.
2. Мазинг Б. «Настанет время» // КГвв. 1926. 25 окт. №251. С. 4.
3. Тасин Л. «Настанет время» // КГ. 1926. 26 окт. №247. С. 6.
4. Дрейден С. (Дрейден С. Д.). «Настанет время» // ЛП. 1926. 26 окт. С. 6.
5. Б. Настанет время // ЖИ. 1926. 2 нояб. № 44. С. 13.
6. Тверской Конст. (Тверской К. К.). Когда же настанет время? // РиТ. 1926. 2 нояб. № 44. С. 6.
7. Шебалков И., Давыдов М., Либерман А. (рабкоры). О «Настанет вре-мя» // РиТ. 1926. 7 нояб. № 45. С. 10.
8. Комаровская. С. 200.
9. Роллан Ромэн. Настанет время. Драма в трех действиях / перевод Н. Вол-кова. М.: Изд-во МОДПиК, 1926. 53 с.
10. Музей БДТ: Программка.
11. Музей БДТ: Папка № 83; 12 фото №№ 3257-3268. Эскизы костюмов – 26 листов №№Э 800-825.

¹⁹⁴ См., напр.: Вейсбрем П. (Вейсбрем П. К.). Трагедия об империализме. К поста-новке «Настанет время» в Б. Драм. театре // РиТ. 1926. 19 окт. № 42. С. 7-8.

¹⁹⁵ См., напр.: Тверской Конст. (Тверской К. К.). Когда же настанет время? // РиТ. 1926. 2 нояб. № 44. С. 6.

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

Вейсбрем П. (Вейсбрем П. К.).

Трагедия об империализме. К постановке «Настанет время»

в Б. Драм. театре //

РиТ. 1926. 19 окт. № 42. С. 7-8

Постановкой «Настанет время» Большой Драматический театр – подходит к теме «империализма», к теме «колониальной войны и восстания угнетенного народа». Именно, в таком разрезе я трактую сильную, полную больших страстей и больших идей трагедию Ромэн Роллана. Это – одна из ранних пьес французского писателя, написанная под влиянием англо-бурской войны.

Мотивы «пацифизма», которые получили позднее преобладающее значение в творчестве Ромэн Роллана, и оправдывают наименование «римского папы мировой интеллигенции», данные ему А. В. Луначарским, в «Настанет время» еще не заглушают основного тона негодования против насилия империалистов, ненависти к угнетателям, призыва к борьбе, к восстанию, к отмщению.

Все это делает пьесу революционной трагедией. Но это именно «трагедия», а не социальная пьеса или историческая хроника. Поэтому, наряду с окрашенными в одну краску жестокими, властными и жадными представителями британского империализма и колониального капитала, Ромэн Роллан выводит трагическую фигуру фельдмаршала Клиффорда, по-своему благородного человека, поставленного в необходимость во имя «империи» совершать преступления против своей воли. Поэтому, героиня пьесы – несчастная вдова Дебора – лишь к финалу спектакля отрекается от надежды на чудесное, с неба идущее, спасение своего народа и бросает вызов бессильному богу. Поэтому в трагедии нет завершенного восстания солдат империалистической армии, а есть лишь намечающийся процесс такого восстания, олицетворенный в образе, отказывающегося повинаться, рядового.

«Настанет время» идет по тексту значительно более близкому к оригиналу Ромэн Роллана, чем имевшиеся до сих пор русские переводы. Этот новый текст энергичнее и, как мне кажется, много полнее

раскрывает протестующую сущность трагедии Ромэн Роллана. Много сокращены лишь отдельные места, могущие вызвать у нашего зрителя случайные и, разумеется, нежелательные и для самого автора-революционера, сентиментальные или полумистические представления. Но и таких ничтожных изменений, как мне кажется, достаточно, чтобы строгая и сильная пьеса Роллана предстала перед зрителем, как своя, близкая и понятная.

В режиссерской работе я ставил себе задачу выявить и подчеркнуть именно эту трагическую природу пьесы, наметить столкновение не отдельных только лиц, но целых культур и классов. Недаром свою пьесу Ромэн Роллан посвятил «цивилизации». Подобным же целям обобщения спектакля служат декорации В. А. Шуко, далекие от фотографического воспроизведения южноафриканского пейзажа.

Тасин Л. «Настанет время» //
КГ. 1926. 26 окт. №247. С. 6

<...> Большой Драматический театр в постановке пошел по пути так назыв. «психологического натурализма» и, счастливо удержавшись на этой скользкой плоскости, дал подлинную трагедию на тему об империализме.

Из исполнителей надо в первую очередь назвать Лаврентьева, блестяще справившегося с труднейшей задачей создания образа английского фельдмаршала со сложнейшей гаммой внутренних противоречий и переживаний.

Вскрывая сущность империализма, характеризуя уродливые формы и чудовищную систему европейской цивилизации, порождающей отвратительные империалистические войны, и являясь в то же время протестом против угнетения народов и призывом к героической борьбе против угнетателей, спектакль несомненно должен восприниматься зрителем, стать ему близким и понятным.

Б. Настанет время //
ЖИ. 1926. 2 нояб. № 44. С. 13

Доброй памяти французский классицизм, мелодраматическая героика и гиньоль романтической драмы вскормили пьесу Ромэна Роллана.

Из соединения этих источников и родились все качества «Настанет время»: борьба между чувством и долгом в лице центрального героя; высокая и напряженная декламация, мотивированная событиями за сценой; морализующие диалоги в совершенно неправдоподобной обстановке; «физиологические» ужасы расстрела, смерти и нищеты; обезумевшие женщины, напоминающие Федру; враги, умирающие в объятиях друг у друга и не забывающие произнести перед смертью мелодраматическую тираду.

Пьеса посвящена «европейской цивилизации в целом» и направлена против маховика империализма, завоевывающего и давящего колониальные народы.

Так хотел Ромэн Роллан.

Но литературная схема значительно сузила эту тему, придав ей характер общего этического протеста и вооружив ее эффектами индивидуальных трагических коллизий, замкнутых в себе. Нужны комментарии извне, чтобы за классической декламацией и мелодраматической героикой Ромэна Роллана увидеть прямой общественный и политический смысл проходящих в пьесе ситуаций.

По-видимому, от индивидуалистического гуманизма до борьбы колониальных народов за свое освобождение – еще большая дистанция.

«Римский папа мировой интеллигенции» и не мог, конечно, говорить другим языком, менее традиционным.

Но тогда упреки нужно отнести к режиссеру П. К. Вейсбрему.

Постановщик отнесся с большим пиететом к классической трагедийной схеме Ромэна Роллана и к ее романтическому наполнению.

Поэтому постановка не ушла дальше сценического эквивалента своей литературной основы – обычной манеры «разговорного театра». Поэтому спектакль не дал прямого социально-политического комментария к общему гуманистическому смыслу, который вложен в пьесу самим «папой римским». Поэтому спектакль оказался скорее «реконструктивным», нежели современным в своем театральном характере.

Зритель уже не верит в события, спрятанные за кулисами, и в испуленную декламацию, лишенную событий. Это было хорошо во времена вестников и трагических монологов, но плохо в наши дни, утверждающие открытую зрелищность.

Трудно верить и в морализующие разговоры английского лорда, генерала Клиффорда, с бедной бурской вдовой и пленным

повстанцем – эти разговоры (раскрытие трагедии!) слишком напоминают снисходительную манеру романтического театра.

Наконец, не оправдывает себя и самая установка режиссера на трагедию генерала Клиффорда, главнокомандующего колониальными войсками (долг перед империалистическим государством и – чувства гуманиста). Спектакль схематизировался в психологических интонациях, лишился театрального движения, обескровился. Буры, борьба поработаемой колонии с англичанами, солдатский бунт – весь этот основной социальный материал спектакля оказался в положении второстепенного аксессуара, полуспрятанного за сценой и только оттеняющего эпюлеты генерала Клиффорда.

Это верно по отношению к пьесе, но пиетет – едва ли не главное препятствие для режиссера, желающего быть современным.

При всем том и в своих пределах – неподвижных и тяжелых – постановка не лишена известной четкости и строгости построения. Мастерская фигура Клиффорда (артист Лаврентьев) заполняет пустующее сценическое пространство и разговорное время спектакля с силой, достаточно компенсирующей схему постановщика. В том же направлении действуют отдельные эффекты сценических конфликтов – как раз там, где «разговор» прерывается подлинным театральным действием. Этих конфликтов немного, но они трагически ясны и зрелищно активны – именно здесь режиссер показал, что он все-таки сильнее декламации Ромэна Роллана и мог бы перекроить ее до конца, не будь руки связаны пиететом.

Блестящую декоративную рамку спектакля создал акад. Щуко, удачно сочетав в своей системе условные объемные и живописные формы со сценически полезными предметными установками.

Тверской Конст. (Тверской К. К.).

Когда же настанет время? //

РиТ. 1926. 2 нояб. № 44. С. 6

Большой драматический театр расчетливо и с тонким, тщательным выбором строит свой репертуар... После «Женитьбы Фигаро», поданной в плане почти музейной реконструкции, необходимо нужен был спектакль современный, достаточно острый по теме, свежий по форме... Старая пацифистская пьеса Ромэна Роллана «Настанет время» по мысли руководителей театра должна была послужить «великолепным»

материалом для создания «трагедии об империализме»... Большой Драматический, как и во всех своих работах, сделал, кажется, все возможное для того, чтобы сценически расцветить вялое драматургическое построение пьесы.

Постановка стремится во что бы то ни стало дать интересное, внешне занимательное зрелище. Пышное, громоздкое оформление сцены, бесконечные разводы караулов, маршировка, пальба, часовые во всех углах сцены, даже загорающиеся в ночном небе звезды (трюк, блестяще выполненный осветителем) – все это только отвлекает внимание от основной темы, выраженной у Роллана в простых, четких, хотя, может быть, не очень «театральных» формах.

Психологическая драма (а таковой, несомненно, является «Настанет время») не может быть раскрыта во внешней зрелищной занимательности. Расхождение автора и постановщика – основная беда спектакля. Трудно, конечно, сказать, может ли пьеса Роллана стать актуальной в какой-либо иной режиссерской трактовке. Протестующие тирады героев в наши дни звучат не слишком убедительно.

Что же касается до отдельных моментов спектакля, то здесь – ряд удач. Прежде всего – раскрытие актерских возможностей А. Н. Лаврентьева. До сих пор его приходилось видеть чаще всего в комических или небольших ролях. Всегда прекрасно отделанные, самые разнообразные фигуры, свежо задуманные и совершенные по технике, выдвигали их исполнителя в первые ряды труппы Большого Др. театра. Но роль «неврастеника», английского маршала, лорда Клиффорда, чрезвычайно трудная по необычным, в жизни, вероятно, совершенно невозможным сочетаниям – глубокого великодушия и человечности с крайней жестокостью военачальника, исполненная Лаврентьевым с громадным подъемом и разнообразием технических приемов, обнаруживает новые стороны и диапазон его актерского дарования. На большой технической высоте – декоративное оформление спектакля. Правда, художник иногда повторяет самого себя: портал по форме и общему замыслу напоминает и «Заговор», и «Орлиный бунт», и «Азефа» – все работы того же В. А. Шуко, но и павильон первого акта и два южноафриканских экстерьера сделаны с большим вкусом и мастерством.

Под стать им – безукоризненная работа электротехника Н. П. Бойцова. Много раз уже приходилось отмечать эту сторону сценической техники Большого Драматического театра, которой могут позавидовать остальные центральные ленинградские театры. Игра света, когда

ею управляет Бойцов, часто забывает игру актеров, становится в центре зрительского внимания. Не всегда, конечно, это входит в расчеты режиссера, чаще всего, вероятно, даже вредит ходу пьесы в ущерб ясности содержания ее, но нельзя не отметить блестящих технических возможностей и достижений театра...

В конечном итоге, основной дефект спектакля в том, что «Настанет время» – плохая пьеса. И если уж Большой Драматический не может найти ничего лучшего, значит, весьма неблагоприятно обстоит дело на нашем драматургическом рынке. Нужно верить: настанет время, хорошие современные пьесы – будут, театр заживет настоящей жизнью. Но когда же?

Еще один сезон начался, показан ряд премьер, – и нет пока нигде настоящей удачи. А сейчас, ведь, все дело за драматургом... Когда же?..

Шебалков И., Давыдов М., Либерман А. (рабкоры)

О «Настанет время» //

РиТ. 1926. 7 нояб. № 45. С. 10

Спектакль, вскрывающий всю подноготную империалистических хищников: их захватническую колониальную политику, их насильственное насаждение своей цивилизации среди колониальных народов, их «гниюники» и полный крах. Тема безусловно нужная советскому зрителю.

И трагедия Ромэн Роллана «Настанет время», правда, пахнущая пацифизмом, как нельзя кстати в Большом Драматическом. Она еще раз подтверждает, что этот театр самый отзывчивый, самый смелый, самый революционный в Ленинграде.

Но все-таки, трактовать моменты империалистических захватов и грабежей, не противопоставляя им ничего серьезного, кроме петушащихся муштрированных солдатиков и истеричных, стоящих за свое «отечество» буров (как это делается в «Настанет время»), – театру сейчас немного не к лицу. Жалко, конечно, покоренных буров, жалко отнятой у них свободы, большая ненависть накапливается на сердце к культурным завоевателям – слов нет, но пацифистский душок надо было бы изгнать трагедии.

«Если вы хотите выйти из положения паралитика искусства,
прислушайтесь к здоровому голосу рабочей критики»

Возникает сомнение у зрителя и насчет фигуры лорда Клиффорда, – этого «главного завоевателя». – Наивный он какой-то, надуманный... Совсем не представитель своего класса. Думается, не таковы Клиффорды в действительности. Все они большие собственники, грабящие ради увеличения своих прибылей плохо вооруженные страны. А Клиффорд по пьесе какой-то особенный, сердобольный человек.

Артист Лаврентьев подал «Клиффорда» очень рельефно. Большой Драматический в этом спектакле показал несколько больших технических единиц (Лаврентьев, Каратыгина, Софронов) и крепко спаянный коллектив. Надо надеяться, что «Настанет время» не последний спектакль на тему об империализме.

СПЕКТАКЛЬ БДТ «БЛОХА»

Постановку пьесы Евг. Замятина [1] «Блоха» (игра в 4 действиях на тему Лескова) осуществил на сцене БДТ Н. Ф. Монахов. Декорации Б. М. Кустодиева выполнены художниками Е. И. О कोरोковым и К. Б. Кустодиевым; композитор Ю. А. Шапорин; грим С. М. Маковецкого. Премьера – 7 ноября 1926 г.

Б. М. Кустодиев оформлял спектакль «Блоха» [2], поставленный А. Д. Диким по одноименной пьесе Евг. Замятина в МХАТ Втором в 1925 году, при этом стилизацию под лубок соотносил с приемами авангардного театра¹⁹⁶; драматургическое произведение Евг. Замятина изначально предполагало сценическое воплощение на основе предложенного в спектакле Е. Б. Вахтангова *игрового* способа существования актера.

Н. И. Комаровская вспоминала: «Приглашение Б. М. Кустодиева в качестве художника вызвало большой интерес. Пьеса только что прошла в Москве во МХАТ-2, и в печати отмечались исключительно удачные декорации и костюмы Кустодиева. К сожалению, недостаточная четкость в определении основной идеи пьесы привела Е. И. Замятина к тому, что повесть Лескова, рассказывающая о трагической судьбе русского талантливого самородка, приобрела в обработке Замятина характер *чисто развлекательной комедии*. Эту трактовку принял и режиссер спектакля Н. Ф. Монахов (курсив мой. – А. Р.)»¹⁹⁷.

К сожалению, актриса Комаровская соотносила пьесу Евг. Замятина с прозаическим произведением Н. С. Лескова, но не с *новейшими театральными течениями* (П. А. Марков) в русском театре 1920-х годов, в частности – с вахтанговской «Принцессой Турандот». Это говорит о слабости режиссуры БДТ, далекой от новаторских исканий.

Официально режиссером-постановщиком спектакля БДТ выступал Н. Ф. Монахов, но он ориентировался на разработки Б. М. Кустодиева и указания драматурга Евгения Замятина.

¹⁹⁶ См., напр.: Хмелева Н. П. Художники «Мира искусства» // Хмелева. С. 34.

¹⁹⁷ Комаровская. С. 200.

Монахов свидетельствовал: «<...> “Блоха” соблазняла возможностью построить *веселый, музыкальный и красочный* спектакль. И такой мастер, как Б. М. Кустодиев, действительно обогатил театр ярким оформлением. Постановка эта была поручена мне. Общение с Б. М. Кустодиевым, человеком необычайного юмора и жизнерадостности, доставило мне много прекрасных творческих минут. Я совершенно незаметно для себя проводил с Борисом Михайловичем целые часы в разговорах о том, как должен выглядеть тот или иной персонаж, тот или иной костюм, та или иная сцена. При каждой встрече мы все меняли, пока наконец не пришли к последней редакции спектакля (курсив мой. – А. Р.)»¹⁹⁸.

Б. М. Кустодиев заново разработал декорационное решение спектакля, подчинив стилизацию под лубок эстетике балагана. Художник выстроил на сцене БДТ «<...> единую установку, состоящую из балаганного деревянного портала и примитивной сцены, выгороженной полукругом деревянных столбов. Портал <...> с подъемным балаганно-роскошным занавесом остается неизменным в течение всего спектакля»¹⁹⁹. Места действия (Тула, Петербург, Англия) обозначались сменными пестрыми ситцевыми занавесками. «Занавесы были невысокими, меньше зеркала сцены, и поэтому, несмотря на буйство цвета и ерничество форм, декорация не подавляла артиста и напоминала о тесноте подлинных балаганов»²⁰⁰.

Б. М. Кустодиев не только обращался к эстетике балагана и стилизовал лубок, но в определенном смысле создавал и *стилизацию* в духе *экспрессионизма*, деформируя пропорции и форму сценических предметов и фигур действующих лиц. «Облик персонажей “Блохи” художник сгущает до гротеска. <...> Художник смело деформирует фигуры актеров при помощи накладных животов, плеч и даже огромных бутафорских кистей рук. Изменяет лица, приклеивая подчеркнуто фальшивые носы, брови и бороды, по-кукольному расписывает лица, использует маски, смехотворные парики и шляпы. Костюмы открыто, без намеков и особенностей, характеризовали своего персонажа»²⁰¹.

Н. М. Монахов утверждал: «Постановочный план “Блохи” был мне подсказан Б. М. Кустодиевым. Когда мы с ним беседовали о постановке, он просил меня: “Все примитивнее, проще, нельзя ли свести все к лубку”. Он хотел, чтобы все персонажи были сделаны как можно проще. “<...> я даю очень *примитивное и простое оформление*. Хотелось бы, чтобы и люди на сцене *играли также примитивно и просто*” (курсив мой. – А. Р.)».

¹⁹⁸ Монахов. С. 211.

¹⁹⁹ Хмелева Н. П. Художники «Мира искусства» // Хмелева. С. 34.

²⁰⁰ Там же. С. 37.

²⁰¹ Там же. С. 37-38.

Комаровская констатировала: «Монахов показал себя одаренным режиссером при постановке пьесы Е. И. Замятина «Блоха» <...>. Щедро делился Николай Федорович с актерами своим сценическим опытом, своими режиссерскими “домыслами”, охотно прибегая к показу. И все же, несмотря на успех этого спектакля, Монахов решительно отказался на будущее время от режиссерской работы, так как, по его словам, не желал лишать себя чисто актерской радости непосредственного общения со зрителем»²⁰².

В спектакле предполагалась эстетика балагана и лубка, исполнение ролей ориентировалось на *игровой театр*.

По свидетельству К. К. Тверского, делать этого актеры БДТ не умели.

Левша в толковании В. Я. Софронова олицетворял собой широту русской души и неистребимость силы русского гения. В плане музыки композитор Ю. А. Шапорин ориентировался на «Петрушку» И. Ф. Стравинского [3].

Монахов утверждал: «Как режиссеру спектакля мне пришлось выдерживать настоящие бои с композитором Ю. А. Шапориным, оформлявшим музыкальную сторону спектакля. Я настаивал на том, чтобы в основу оркестровки к этой пьесе был положен не струнный квартет, а гармоники, балалайки и домры. Ю. А. Шапорин сначала против этого очень возражал и лишь после упорной и долгой борьбы сдался <...>. То, против чего возражал Ю. А. Шапорин, составило чуть ли не самую большую прелесть музыки этого спектакля. <...> блестящая сюита Шапорина из “Блохи” [4] – и теперь желанный гость симфонических программ»²⁰³.

У Комаровской на этот счет была другая точка зрения: «Очень удачную музыку написал к “Блохе” Ю. А. Шапорин. С восхищением говорил Шапорин о великолепном языке Лескова, об умной иронии, неподражаемом юморе писателя. Остроумно, с неистощимой изобретательностью он сочинил увертюру, музыкальные характеристики действующих лиц – царя, Платова, Левши и др. В оркестре композитор широко применил народные инструменты – жалейки, гармонь, бубны, балалайки. Музыка Шапорина к “Блохе” явилась настоящим событием в жизни Большого драматического театра. В дальнейшем композитор переделал ее в оркестровую сюиту, и она неоднократно исполнялась в симфонических концертах»²⁰⁴.

Ленинградская критика не приняла спектакль, театр упрекали в аполитичности и отрыве от современности.

²⁰² Комаровская. С. 176.

²⁰³ Монахов. С. 213.

²⁰⁴ Комаровская. С. 201.

Монахов вынужден был констатировать: «Прекрасное оформление Б. М. Кустодиева и превосходная музыка Ю. А. Шапорина были теми китами, на которых держался весь спектакль. Ни моя режиссерская работа, ни работа актеров (за исключением В. Я. Софронова, давшего исключительно сочный и яркий образ) не были равноценны декорациям и музыке»²⁰⁵.

Роли и исполнители

Удивительные люди – Халдеи: трое – один из них – девка; 1-й Халдей – Б. М. Дмоховский; 2-й Халдей – Ю. М. Свирин; Халдейка – О. И. Беюл; Левша – В. Я. Софронов; Казак – Антонов; Граф Кисельвроде – Л. А. Кровицкий; Маша – О. П. Беюл; Платов – Н. Ф. Монахов, А. И. Лариков; Царь – Г. М. Мичурин; Камергерный генерал – В. С. Чернявский, В. П. Николаев; Егупыч – Никитин, А. Л. Треплев; Силуян – А. О. Итин, Н. М. Ульрих; Подшкипер – Н. П. Кузнецов, А. С. Животов; Аглицкий половой – Орехов; Свистовой Платова 1-й – В. Н. Чайников; Свистовой Платова 2-й – Жернаков; Свистовой Платова 3-й – С. Н. Антонов; Цапские генералы – Н. И. Чернов, В. С. Чернявский, Е. Г. Альтус (сотрудник Мастерской ГБДТ), А. С. Животов, В. И. Тиханович, Колосов, Н. А. Тенуев, В. П. Николаев; Околоточный – К. Н. Булатов; Ямщик – Бельский (сотрудник Мастерской ГБДТ); и др.

Литература

1. «Блоха». Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сборник статей: Евг. Замятина, Б. Эйхенбаума, Н. Ф. Монахова, Б. М. Кустодиева и А. Лейферта. Л.: Academia, 1927. 27 с., с ил.
2. Дикий А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминания М.: Искусство, 1967. 502 с.
3. Золотницкий Д. И. «Измена литературе». Е. И. Замятин-драматург // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб.: Российская национальная библиотека, 2002. С. 64-107.
4. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века. М.: Русское слово, 2002. 416 с.
5. Любомудров М. Режиссерские искания Большого драматического театра во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Л.: ЛГИТМик, 1976. Вып. 5. С. 122-127.
6. Монахов. С. 211-213.
7. Комаровская. С. 176, 200-201.
8. Рождественский Г. Н. Прембулы. М.: Советские композиторы, 1989. С. 125-126.
9. Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 177-179.
10. Хмелева Н. П. Художники «Мира искусства» // Хмелева. С. 34-38.: Фото. Сцена из спектакля. С. 35. Фото. Халдейка – О. Беюл. С. 36.; Фото. Свистовой – С. Антонов. С. 36. Фото. Сцены из спектакля. С. 37, 37.; Эскиз

²⁰⁵ Монахов. С. 213.

- занавеса. С. 54.; Эскиз декорации «Англия». С. 55.; Эскизы бутафории. С. 56.; Эскизы костюмов халдеев. С. 57. Эскиз костюма Кушца (второй халдей). С. 58.; Эскиз костюма тульской девки. С. 58. 1
11. Цв. фото: Эскиз декораций. Худ. Б. М. Кустодиев // Советское изобразительное искусство. 1917–1941. Живопись. Скульптура. Графика. Театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1977. Илл. № 415.

Источники

1. Кузнецов Е. (Кузнецов Е. М.). «Блоха» // Красная газ. 1926. 29 нояб. № 284. С. 4.
2. «Блоха». Гос. Большой драматический театр // Смена. 1926. 30 нояб.
3. Дрейден Сим. (Дрейден С. Д.). Премьера в Большом Драматическом // Ленинградская правда. 1926. 30 нояб. № 277. С. 5.
4. Мазинг Б. (Мазинг Б. В.). «Блоха» // Красная газета. 1926. 30 нояб.
5. Падво М. (Падво М. Б.). «Блоха» в микроскопе // Рабочий и театр. 1926. 7 дек. № 48. С. 12.
6. Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Блоха. (Б. Драматический театр) // Жизнь искусства. 1926. 7 дек. № 49. С. 12-14.
7. Тверской Конст. (Тверской К. К.). «Блоха» в Большом драматическом театре // Красная панорама. 1926. 10 дек. № 50. С. 15.
8. Малков Н. (Малков Н. П.). Музыка в драмтеатре. (По поводу музыкального оформления «Блохи») // Жизнь искусства. 1926. 14 дек. № 50. С. 8-9.
9. Цехновицер О. (Цехновицер О. В.). Народный театр // Советское искусство. 1927. № 3. С. 37-38.
10. Плакат к спектаклю худ. Б. Кустодиева // Советский театральный плакат. Л., 1977. № 17.
11. Цв. ил.: Эскизы костюмов и декорации. Худож. Б. М. Кустодиев // Художники Большого Драматического театра. К 85-летию основания БДТ: [Буклет]. СПб., б. г. – 3 цв. ил. на с. 6.
12. Эскизы костюмов, декорации, занавеса к спектаклю: [Цв. ил.] // Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2005. № 73. С. 129, 138-141. 6 цв. ил.
13. Музей БДТ: Программка.
14. Папка № 11: 47 фото №№ 611-657. Эскизы мужских гримов – 4 листа №№Э 70, 76-78. Эскиз занавеса – 1 лист №Э 80. Эскизы костюмов – 19 листов №№Э 69, 71-75, 79, 93, 95, 97-105, 2886. Эскиз декорации – 6 листов №№Э 81, 85-90. Эскиз деталей декорации – 2 листа №№Э 82, 91. Эскиз реквизита – 2 листа №№Э 83, 84. Эскиз портрета – 1 лист №Э 92. Эскиз лошади с кучером – 1 лист №Э 94. Эскиз афиши (двусторонний) – 1 лист №Э 96.
15. Радлов С. Д. «Блоха» // Радлов 2019. С. 164-179.: Фото. Эскизы костюма Халдейки в роли Тульской Девки Машки. С. 164.; Фото. Сцены из спектакля. С. 166, 167.; Фото. Оружейник – старик Егупыч – Федор Никитин. С. 168. Фото. Царь – Геннадий Мичурин. С. 169.; Эскизы грима царских генералов. С. 170, 171.; Эскизы костюмов 1-го Халдея. Слева направо: Английский химик-механик, Голландский лекарь-аптекарь, Раёшник. С. 172,

173.; Эскизы к спектаклю «Блоха» МХАТа Второго. 1925 год. С. 175.; Халдейка в роли Англицкой Девки Мэри – Ольга Беюл. С. 176.; Фото. Постановочная бригада спектакля «Блоха» с Борисом Кустодиевым и его сыном Кириллом, соавтором декораций к этой постановке. С. 178-179.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

Тверской К. (Тверской К. К.). Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 177-179

<...> Показателем такого рода репертуарных «блужданий» театра является поставленная в следующем сезоне после «Мятежа» «Блоха» (премьеры 27 ноября 1926 г.). В руках Е. Замятина, переделавшего для сцены лесковский рассказ «Левша», последний претерпел весьма существенную трансформацию: из него оказались вытравленными сатирически-обличительная тенденция и скорбь о грустной судьбе русского неуча, самородка-изобретателя, в которой заключается идейный смысл рассказа. Зато выдвинуты были элементы квасного патриотизма, настроения «шапками закидаем». Правда, и автор и театр имели в виду создать в спектакле такую сценическую форму, которая позволила бы «осовременить» лесковскую тему. «В сюжет игры с большим удобством может войти современность, даже злободневность», – говорил сам Е. Замятин. С этой целью были введены интермедии – в форме частушек о любви – и разговаривающие с публикой своеобразные конференсье – «халдеи».

Главный интерес спектакля заключался в его внешней форме. «Условная», «праздничная», уводящая от «бытовщины» форма была одной из приманок, которая, явно ошибочно, соблазнила на постановку этого спектакля «театр большой драмы и высокой комедии». Задуманный в условной манере народно-скоморошьей игры (чему Замятин придавал явно-реакционный смысл, как это видно из его статьи, выпущенной в брошюре, изданной театром к премьеры), спектакль получил в лице покойного художника Б. Кустодиева первоклассного мастера, сумевшего дать незабываемое по своей яркой красочности декоративно-сценическое оформление. Художнику удалось чрезвычайно простыми

и экономными средствами создать красочный фон, на котором разворачивается действие комедии, и ввести множество оригинальных и остроумных, играющих декоративную роль, деталей (сани, трон, дым и т.д.). Исключительное декоративное значение приобрели костюмы: сплошь и рядом одно появление актера на сцене вызывало сильнейшую реакцию зрительного зала (бабы, царь, граф Кисельвроте и другие). Затем критика единодушно отмечала высокое качество музыкального материала, ценного и вне связи со сценическим оформлением. В общем музыку Ю. А. Шапорина правильнее было бы определить как сюиту на тему «Блохи». В качестве таковой она впоследствии и появилась на симфонической эстраде.

Ярко выраженный в работе Кустодиева и Шапорина псевдонародный стиль спектакля требовал и соответствующей манеры актерского исполнения. И вот тут-то явственно обнаруживалось, что стилизовать сценическую игру актеры Большого Драматического театра по-настоящему не умеют. Построенный по принципу «полусамодетельной» игры, спектакль требовал от актеров огромной инициативы, умения импровизировать, выдумывать «шутки», свойственные театру, необходимые для того, чтобы преодолеть явные драматургические недостатки пьесы: отсутствие интриги, медленное, вялое развитие действия и др. Всего этого у них не было, да, собственно говоря, и неоткуда было взяться: работа этого плана, несомненно, требовала особой школы, особой тренировки. Не мудрено, что в этом своеобразном зрелище актерское исполнение оказалось на заднем плане. Налицо – явное «засилье» художника. Его победа – симптоматическое и опасное для театра «поражение»: декорация заслонила человека, а в конечном счете – и самую пьесу.

В целом спектакль воспринимался как нарядное, забавное зрелище. Вся критика дружно упрекала театр в том, что он «прозевал» идеологию, что через яркую, занятную внешнюю форму пробивается явно-реакционная идейная направленность автора. «Увлечение красотой, постановочными эффектами не всегда идет на пользу. Часто это заставляет забыть главное – социальную сущность спектакля, и в результате – большие формальные плюсы и некоторые идеологические минусы»²⁰⁶.

Постановка «Блохи» при всех ее высоких технических достоинствах говорила о том, что на данном этапе развития Большого Драматического театра «подойти ко всякой роли с точки зрения ее классовой сущности», как об этом еще совсем недавно писал постановщик спектакля Н. Ф. Монахов <...>, ни актеры, ни режиссер театра еще не могут. Они не умеют

²⁰⁶ Падво М. (Падво М. Б.). «Блоха в мелкоскопе» // РИТ. 1926. 7 дек. № 48. С. 12.

разглядеть настоящую, подлинную классовую «суть» вещей за ее внешне безобидной и даже как будто «политически-актуальной» формой.

Кузнецов Е. (Кузнецов Е. М.). «Блоха» //
КГ. 1925. 29 нояб. № 284. С. 4

Несомненно, одной из наиболее ценных форм современного комедийного театра мог бы стать «народный спектакль», – спектакль, построенный на народных сказках, на народной речи, на мотивах народного зрелища. Счастливое разрешение такой задачи, предоставляющей самые заманчивые возможности, помогло бы отвлечь нашу сцену от мелкого бытоописательства и создало бы свежий жанр праздничного демократического комедийного представления.

Постановкой «Блохи» Большой драматический театр как нельзя более своевременно выдвигает эту задачу.

Народный сказ о тульских мастерах-самоучках, перехитривших английских механиков, нашедший блестящую литературную шлифовку у Лескова («Левша»), получил у Замятина во многом отличную сценическую форму. Богатая словесная игра, густой черноземный юмор, наивная условность сценических форм – таковы первые достоинства пьесы. В новой редакции она более свободна от квасного национализма, пропитавшего рассказ Лескова и сохраненного Замятиным в постановке Московского Художественного театра: с противопоставления народной сметки – западноевропейской технике ударения переместилось теперь на противопоставление низов – верхам, туляков – петербургской знати.

Некоторые сомнения возбуждает драматическая композиция пьесы и сюжетные изменения, внесенные Замятиным. У Лескова Левша после возвращения из Англии трагически гибнет в каком-то больничном коридоре, всеми брошенный, тогда как приехавший с ним английский «полшкипер» встречает заботливый уход – так народный сказ мудро рисует участь русских самородков. Этот обличительный выпад, пропущенный Замятиным, мог бы очень кстати подкрепить скромную социальную ценность «Блохи». Драматическая композиция с третьего акта кажется мелкой – представлялось более богатое и сложное развитие действия!..

Большой драматический театр стремился найти нужные сценические формы, исходя из принципов стилизованного народного балаганного представления, богато уснащенного музыкой, пляской, трансформацией, сценическими «чудесами» и трюками. Стилизация балагана, конечно же, дала повод худ. Кустодиеву создать великолепное

декоративное оформление, которое, однако, отяжелило спектакль, придав ему чрезмерную живописность и уведя его в сторону от подлинного волшебства балаганов, основанного на содружестве машиниста, бутафора, пиротехника. Это особенно сказывается в сцене у лондонских «химиков-механиков», где Левше надлежит удивляться всяческому техническим диковинам: живописец, разумеется, оказался не в силах воссоздать те чудеса иллюзии, которые шутя достигаются мастерами увеселительной физики на народных гуляньях.

Монахов, впервые выступивший в роли режиссера, добился от исполнителей несомненных результатов в области речевой, дал сложный и интересный интонационный узор в роли Платова, где иронический тон военного рапорта сменяется церковным чтением или внесмысловой скороговоркой вроде зазываний на базаре, но искомой сценической формы не нашел; преувеличенная условность пьесы кажется неиспользованной: некоторые группы актеров местами играют слишком всерьез, тяжелят; пантомима – неременная спутница балагана – совершенно не введена, хотя многие моменты сами напрашиваются на это. Сценические моменты балагана шумливее и богаче, там больше магического волшебства и условности, больше шутих и бенгальских огней.

Спектакль смотрится с интересом, и имел успех у зрителей.

Дрейден Сим. (Дрейден С. Д.).
Премьера в Большом Драматическом //
ЛП. 1926. 30 нояб. № 277. С. 5

Для тех, кто пойдет на этот спектакль с одним желанием над «чем-то» посмеяться, развлечься «чем-либо» красочным и нарядным, спектакль явится действительной находкой. Недаром проработана «Блоха» такими мастерами русской ярмарочной речи, праздничного яркого лубка, веселой комедийной игры, звонкой театральной музыки, как Замятин, Монахов, Кустодиев, Шапорин и актеры театра.

Сказ о тульском мастере Левше, подковавшем «аглицкую» блоху, разработан в виде пестрой под-балаганной «игры» с многочисленными трюками и шутками, лубочной издевкой над царской Россией и мелодраматической историей любви красавца Левши и девушки Машки.

Неясен только **упор спектакля**. Для чего все это, собственно, делается? Ведь не ради же одной **потехи** Большой Драматический Театр, театр (по программе) **большого социального захвата**, отдал немалые силы и средства на постановку «Блохи»? Если это **народный спектакль**,

на котором так настаивают предварительные статьи, то почему здесь так много кабаретной, Балиевской [5] **стилизации**, лакомых, забавных, но чисто эстетских «красивостей»? И отчего такой отрыв от злободневности? Ларек ЛСПО и две-три остроты «не делают погоды»! Разве не характерно, что даже в такой благодарнейшей области, как вводные «частушки», – современности касаются только краешком (да и каким!) – «В комитете разберут, всем по мальчику дадут».

Столь же мало в спектакле и злободневного, органически-**живого** (а не стилизованного) **балагана**, сегодняшнего народного праздника. Оживленный лубок, Малявинские «бабы», и, наконец, всерьез трагический финал (плач Левши – «Блоху испортили»), наряду с превосходно поданной иронией (донской казак Платов). – Все это разбивает восприятие, что не умаляет, впрочем, **«чисто развлекательных» достоинств спектакля**.

При общей слабости конструкции спектакля, отдельные места его поставлены Монаховым с **заманчивой изобретательностью**. Несомненная удача режиссера – 4-й акт (парад, расход и др.), – почти целиком **удовлетворяет игра актеров**. Надо при этом отметить, что второй состав нисколько не уступает первому. Как и следовало ожидать, цветистая живопись Б. К. Кустодиева вызывает неизменные аплодисменты. Особо следует остановиться на остроумной и темпераментной музыке Ю. А. Шапорина, расширившего духовой оркестр привнесением как народных инструментов (гармонь, ложки, домра и др.), так и «орудий» европейского джазбанда (свистящий флексфаон).

Мазинг Б. (Мазинг Б. В.). «Блоха» // КГ. 1926. 30 нояб.

Мало известны и почти не исследованы формы русского народного театра. Обрядовые игры, Петрушки, деды-раешники, – вот то немногое, что частично известно о нем, и то, что, живя и развиваясь самостоятельно, миновало сцены – коробки городских профессиональных театров.

Большой драматический театр постановкой «Блохи» напоминает о неиспользованных возможностях народного театра, приемы и формы которого смогли, быть может, разрядить атмосферу застоя и дешевого бытовизма, в которой заплутался современный нам театр.

Сказ о тульской левше, перехитрившем механиков-англичан, бывший достоянием народных рассказов, получил свое литературное оформление в рассказе Лескова «Левша» и, наконец, переделанный Замятинным для сцены, он служит темой для создания яркого сценического зрелища.

Правда, Большой драматический театр не мог, конечно, сразу в постановке «Блохи» исчерпать разнообразие красок русского балагана.

На сцене был скорее стилизованный лубок «Рассеи», чем непринужденное, иногда примитивное веселье народных комедиантов. Не было достаточной смелости и подвижности в работе над движением действующих лиц. Не было заостренной колкости народных прибауток. Должное оформление получило лишь красочное, исключительное в своей пестрой яркости слово. Словесная часть – наиболее удавшаяся сторона спектакля. Тульский говор, напевность народного сказа, комизм разговоров англичан и придворных, слова, которые контрастируют с их положением и поведением, – все это порадовало со сцены, утратившей за последние годы подлинную культуру слова. Это уже много, и за это можно простить ряд других недостатков спектакля, в частности, бедный по выдумке третий (английский) акт. Балаганный театр был во многом иллюзорный театр: механическая выдумка, сценические эффекты в нем играли иногда главную роль. Потому здесь можно было бы не ограничиться малым, а пустить полным ходом театральную машинерию.

Полные солнечной яркости краски декораций, народная музыка (гармоника в оркестре) подчеркивали праздничность спектакля, главным героем которого был все-таки актер, но не весь театральный коллектив в целом. Монахов, как актер, во много раз выше Монахова-постановщика. Софронов – «Левша» сделал очень многое, чтобы оттенить контраст между фигурой единственной «живой души» балаганного представления и окружающими ее скоморошенными масками.

В «Блохе» Большой театр взял от балагана его форму, но форма эта, уложившись в рамки почти академической стилизации, не дошла до зрителя непосредственной, ненадуманной веселостью народных представлений.

«Блоха» Гос. Большой драматический театр // Смена. 1926. 30 нояб.

Автор «Блохи» – Евг. Замятин говорит: «нужно руду народного театра пропустить через машину профессиональной обработки, нужно отсеять весь налипший в царской казарме, в кабаке мусор, нужно использовать не темы, а формы и методы народного театра, спаяв их новым сюжетом». «Блоха» и является опытом такого использования форм русской народной комедии. В основе – бродячий народный сказ о блохе и туляке-левше и рассказ на эту тему Лескова.

Пьеса поставлена в виде старинного балагана.

Яркие цветистые декорации. Сочное слово, забавная сочная шутка, крепкий земляной юмор и усмешка, порой переходящая в сатиру.

Комические положения. Нарочито подчеркнутая игра актеров и их интонации. Веселая свежая музыка, в которую введены и гармонии, и бубны, и домры, и жалейки. Переход от фокстрота к «Разлуке» чрезвычайно эффектен по неожиданности и сочности.

Этот блестящий балаган захватывает зрителя с первого же акта. Обороты речи актеров, их поговорки звучат в антрактах среди шумливой толпы зрителей. «Так и так» казака Платова и «Технически» Левши – со смехом повторяют зрители.

Спектакль веселый, забавный, бодрящий, свежий.

Можно много спорить о «народности» этого спектакля, но нельзя отказать в том, что после «Блохи» зритель выходит из театра возбужденный яркими переливчатыми красками, отдохнувший и с улыбкой, в приподнятом бодром настроении.

Если одной из задач театра является смешная забава и отдых – то «Блоха» эту задачу выполнила блестяще.

Падво М. (Падво М. Б.). «Блоха» в мелкоскопе //
РиТ. 1926. 7дек. № 49. С. 12

В спектакле яркость красок. Радуют краски декораций. Свежесть музыки. Нарядность всего «действия». Отдыхает глаз. Отдыхает ухо. И точка. Только глазу и уху служит спектакль. Об этом уже писали.

Несколько слов о социальной ценности «Блохи».

Кстати. Мы отрицаем «развлекательный» театр только как развлекательный. Как театр без «идеологии». Мы глубоко уверены, что каждое театральное зрелище, даже помимо воли автора, режиссера, актера, так или иначе социально воспитывает зрителя. То есть содержит в себе определенную идеологию. Это относится не только к театру. В равной степени применимо это и к литературе, музыке, живописи – ко всей «литературно-художественной надстройке», что равно идеологической надстройке. Эти положения от классовости театра, литературы, искусства. Внеклассового театра нет.

Ну так что же – «Блоха» лишь только развлекательное зрелище? Без сомнения, развлекательное. Но не только. Есть в ней и определенная социальная сущность. Как же звучит она в «Блохе»? То-то и оно, что в «Блохе» Б. Драматического Театра почти никак не звучит. Или вернее: звучит остатками квасного национализма, которым так богата первая редакция «Блохи». Театр честно старался затушевать, смазать этот национализм. Но увлеченный игрою

красок и звуков он забыл, что нельзя оставлять пьесу без идеологии «вообще». И в результате, в ряде мест национализм проскакивает, прорывается. Вот где ошибка театра, ставящего «безидеологическую» пьесу.

А была возможность сделать из «Блохи» современный актуальный спектакль. Дело не в морализовании. Но современная мораль все же напрашивалась. Разве моменты, говорящие о необходимости учебы, не актуальны? Установка: – у нас уйма талантов, масса самородков. Но мы культурно отстали, малограмотны, невежественны. Для того, чтобы созидать, нужно твердо знать «таблицу умножения и четыре действия сложения» – необходима учеба. Нужно не хуже английских мастеров познать премудрость арифметики. Вот по какому пути нужно было бы направить спектакль. Заострить его.

Ходульности, сухой морали бояться нечего. Б. Драматический театр уже показал, что он умеет избегать штампов, шаблона. Могут возразить, что эта «идеология» нарушила бы всю композицию пьесы, спектакля. Это неверно. Введены же режиссером интермедии. Распеваются частушки, как будто «современные». Дан раешник. В том то и дело, что в этой современности театр дальше «от меня Иисус Христос все равно не родится» не пошел. А можно было сделать куда больше. Ту напрашивающуюся мораль, о которой мы писали, углубить, подчеркнуть, осовременить в данных ли интермедиях или же путем введения новых. Это отнюдь не повлияло бы на композицию пьесы и спектакля, если уж их так бояться ломать.

Вот отсюда и мораль: увлечение красотой, постановочными эффектами не всегда идет на пользу. Часто это заставляет забыть главное – социальную сущность спектакля. И в результате большие формальные плюсы и некоторые идеологические минусы.

Авлов Гр. (Шперлинг Г. А.). Блоха. (Б. Драматический театр) // ЖИ. 1926. 7 дек. № 49. С. 12-14.

Индустриализация страны и постановка пьесы «Блоха» в Большом Драматическом театре – имеют какие-либо точки соприкосновения? И не покажется ли тот человек, который будет говорить совместно о двух вопросах, мудрствующим лукаво? Утверждаю: имеют. И потому беру себе право говорить об одном в связи с другим.

<...> Теперь о театре. Чтобы ни говорили о необходимости просто веселого смеха, просто «беспредметного» или безгорестного развлечения

(а необходимость смеха и развлечения не подлежит никакому сомнению), есть одно обстоятельство, которое заставляет серьезно призадуматься над тем, как и какими средствами этого развлечения достигать.

Широкая масса трудящихся-зрителей относится к театру с большим уважением. Она не хочет больше поверхностной агитации – это непреложный факт, но она требует от театра каких-то глубоких и серьезных мыслей, освещения волнующих ее вопросов, хотя бы (и сейчас, быть может, особенно) в живой и веселой форме.

Сплошь и рядом бывает так, что массовик-зритель, присутствуя на очень веселом спектакле, безудержно и искренно смеется, усиленно хлопает, но, уходя из театра, испытывает чувство горького разочарования и, сбросив с себя чары театрального воздействия, сетует на театр, который заставил его потерять столько времени (бюджет времени начинает играть серьезную роль в нашем быту!) и ничего не дал существенного, ничего не прибавил для его развития, не указал никаких путей практического поведения, или для выработки отношения к тем или иным явлениям.

В этом отношении «малые жанры» менее уязвимы: там не приходится расточать время, там развлечения на час-полтора, и, если оно, это развлечение, и ничего не даст – обида за потерю времени прямо пропорциональна количеству потерянного.

В связи с постановкой «Блохи» возникали сомнения, касающиеся всех только что изложенных вопросов. Но они усугублялись еще и тем, что «Блоха» может оказаться не только спектаклем пустого развлечения, но и по своей социальной установке прямо противоречить тем задачам, которые сейчас стоят перед нами во весь рост.

В самом деле – прославление славянофильской «самобытности», наплевательская точка зрения на развитую технику, так как-де мы «сами с усами» и своей природной сметкой всякому англичанину с его техническими достижениями «нос утрем»; «любовь к отечеству и народная гордость», которая простирается так далеко, что даже родная грязь кажется приятнее и завлекательнее, чем «аглицкая» чистота в некоторых местах – все это вряд ли содействует раскрытию зрителю тех путей, по которым должна идти его схоластическая мысль.

Вот почему спектакль «Блоха» возбуждал серьезные сомнения. Казалось, что это может быть не только простой веселый спектакль, который способен вызвать чувство обиды за пусто проведенное время, но и социально вредный спектакль.

Но театр преодолел трудности, прежде всего он использовал вторую редакцию пьесы (не ту, которая взята во МХАТе II). Это, конечно, изменило весь облик спектакля.

Далее, он приял пьесу, как игру, усилил, подчеркнул это начало, взяв в основу балаганное представление, и в этом балаганном вихре, развеселом и нелепом, завертел аудиторию. Такой подход продиктовал спектаклю бурный темп, крепкий и сочный тон без какой-либо заметной нюансировки и потому весь спектакль окрашен был в яркие – чуть-что не режущие глаз – цвета. В таком толковании оправдалось почти все – и анахронизмы, усиленные еще введением современных наименований («Леспо», «Пищтрест»), словечек и современных частушек (нельзя не отметить эту группу девушек-частушечниц, очень стройно и крепко исполняющих свои частушечные интермедии) и естественные алогизмы; бахвальство и презрительное отношение к развитой технике – предстало как балаганное преувеличение.

Весь спектакль предстал в ярко праздничном ослепительном Кустодиевском наряде с своеобразной музыкой Шапорина.

Так неожиданно удачно, усилиями театра и режиссера Монахова, преодолены социально-отрицательные уклоны пьесы. Спектакль, конечно, не свободен от упрека в невесомости, легковесности (по содержанию), но обилие впечатлений зрительных и слуховых, обилие эффектов, игра вещей и предметов на сцене – все это так насыщает зрительское восприятие, что он не чувствует обычного разочарования, которое испытывает после легковесных спектаклей. Тут, как кажется, хорошо удавшаяся стратегическая хитрость режиссера.

В области исполнения есть явный разнороб. Далек не все исполнители играют в плане постановки. Иные совершенно вне балаганных приемов всего спектакля, сбиваются целиком или местами на простой бытовой тон натуралистического театра; у иных за балаганным нарядом чувствуется движение и жест комнатной, павильонной пьесы.

Но это, так сказать, рецензентские придирки. В общем же спектакль Большого Драматического театра – удачный спектакль.

Тверской К. (Тверской К. К.).
«Блоха» в Большом драматическом театре //
КП. 1926. 10 дек. № 50. С. 15

Постановка «Блохи» в государственном Большом Драматическом театре является, несомненно, крупнейшим пока событием ленинградского театрального сезона. Пьеса Е. Замятина, обработавшего известный рассказ Лескова «Левша» – в условной манере народно-скоморошьей игры, требует соответствующего вещественного и музыкального оформления, необычной мизансцены и своеобразного стиля актерской игры.

Настоящим, бесспорным достижением театра в этом спектакле является декоративное и костюмное сопровождение Б. Кустодиева. Художнику успешно удалось чрезвычайно простыми, по существу, и достаточно экономными притом средствами создать живой красочно-заразительный фон, на котором разворачивается действие комедии и ввести множество оригинальных и остроумных играющих декоративных деталей (сани, дым, трон и пр.). Особенно впечатляют костюмы: сплошь и рядом одно появление актера на сцене вызывает сильнейшую положительную реакцию зрительного зала (бабы, царь, граф Кисельврде). От художника не отстают композитор. <...> В этой роли хорошо бы видеть исполнителя, обладающего исключительными для нее данными – Н. Ф. Монахова. Сейчас он исполняет относительно несложную роль донского казака Платова, требующего главным образом богатого голоса и крупной фигуры. Думается, что имеющийся второй исполнитель (Лариков) во всех отношениях вполне удовлетворяет.

Остальные исполнители играют ровно (выделяется Софронов – живой, искренний и технически прекрасный «Левша»), ансамбль, как и всегда в этом театре, добросовестно проработан, но... в целом, они, конечно, почти незаметны за внешним оформлением спектакля. Здесь на лицо явное «засилье» художника. Его победа – неизбежное и опасное для театра поражение актера: декорация заслонила человека и, в конечном счете, и самую пьесу, которая едва ли будет восприниматься в качестве сатиры. Нарядное, забавное зрелище, конечно, даст (как это любят теперь говорить) моменты «здорового» отдыха, смеха, – но вряд ли удовлетворит широкую зрительскую массу, незнакомую с традицией русской литературы. <...> Представление комедии длится четыре часа, в то время как содержание ее может быть передано, вероятно, в немного минут. Нужна громадная изобретательность режиссера и четкое мастерство актера в подаче блестящего словесного материала, на котором в основном должна строиться игра. Здесь обнаружили кое-какие слабые места. Режиссер как будто нарочито упрощает, схематизирует мизансцену, в разработке ее, особенно в массах и ансамблях, не идет глубже поверхности, придавая всему спектаклю характер «самодеятельной», полуимпровизированной игры. Такой план, может быть, единственно правильный при постановке на сцене «Блохи», требует, однако, громадной и специфической актерской техники, особенно у исполнителей ведущих ролей – Халдеев. <...> В целом «Блоха» прекрасное и значительное формальное достижение нашего театра... Нужно еще помнить,

что несколько «отстающее» сейчас актерское исполнение в дальнейшем, несомненно, вырастет: пьеса такого стиля «разыграется» с каждым спектаклем. Актеры лишь работая на публике могут добиться необходимой легкости, непосредственности игры. Появятся новые импровизации, новые «шутки, свойственные театру», укрепится тонус исполнения: «Блоха» и дальше будет расти и развиваться – это живой, вырастающий спектакль...

**Малков Н. (Малков Н. П.). Музыка в драмтеатре.
(По поводу музыкального оформления «Блохи») //**
ЖИ. 1926. 14 дек. № 50. С. 8-9

Эволюция каждого искусства, – в том числе, конечно, и музыкального – складывается из больших и малых достижений, в совокупности образующих ряд напластований, характеризующих ту или иную эпоху в истории развития художественно-творческой мысли.

С этой точки зрения каждое вновь появляющееся произведение искусства или расширяет и утолщает образовавшийся уже слой художественных формаций или починает стройку новых художественных образований. Иными словами, творческая мысль развивается или по линии горизонтали, содействуя упрочению того или иного пласта художественных отображений, или по линии вертикали, намечая новые этапы в поступательном движении искусства.

Сейчас, на переломе путей старой художественной культуры, в обстановке образования новых форм и изыскания новых средств искусства, движение творческой мысли по вертикали представляет особую художественную ценность, и каждое мало-мальски значительное явление в этой области привлекает к себе сугубое внимание.

Наше музыкальное искусство, видимо, начинает сознавать свое переходное состояние, свое нахождение у черты, резко разграничивающей прошлое музыкальной культуры от ее будущего. В музыкальном творчестве стали пробуждаться жизненные силы, которые принесут обновление в области форм и средств музыкального выражения.

Но вместе с тем процесс органического роста искусства настолько своеобразен, разнообразен и заранее неучтим, что предугадать изгибы эволюции современной музыки почти невозможно.

Вот, например, области музыкального оформления драматического спектакля. Та область музыки, которая до недавнего времени считалась чисто прикладной, почти ремесленной (с точки зрения эстетского

чванства – эпитет обидный), особым почетом не пользовалась и ознаменовалась лишь небольшим числом крупных художественных достижений (примеры общеизвестны: «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Снегурочка» Чайковского и т. д.).

Казалось бы, что здесь-то уж никак невозможно ждать каких бы то ни было сдвигов, «новых слов» и т. п.

И, однако, «рассудку вопреки, наперекор стихиям», именно с этого краешка музыкального творчества началось в послереволюционный период заметное оживление. Никогда еще не писалось столько партитур, специально приспособленных к тому или иному драматическому спектаклю, как в революционные годы. Некоторые музыканты (как Стрельников, Шапорин и др.) даже специализировались в этой области. И мы сейчас имеем ряд ценных произведений, относящихся к роду музыкального искусства, именуемому «музыкальным оформлением» или «звукомонтажем» («Лизистрата», «Кто самый глупый», «Гуси-лебеди» и др. Стрельникова, «Сарданапал» Шапорина, «Еремка-лодырь» Пашенко, «Рельсы» Дешевова и пр.).

Несомненно, что здесь проделана большая художественная работа, ожидающая специального исследования. И несомненно также, что в этой вновь развившейся отрасли музыкального искусства вырабатывались свои навыки и свои приемы, которые неминуемо должны оказать свое влияние на общее развитие у нас музыкального творчества. Театрализация музыки не может пройти бесследно, особенно сейчас, когда театр в области искусств является наиболее действенным началом современности. Театрализация музыки призвана разбить застылость канонических форм, уничтожить в звуковом искусстве преобладание статики, столь противоречащее природе художественного произведения, развертывающегося во времени, внести в музыкальное содержание максимум контрастного и красочного движения.

Борьба музыкального и театрального начал, характеризующая долгую историю взаимоотношений музыки и сцены, в конечном счете всегда оканчивалась победой на стороне театра. На наших глазах свершилось поражение вагнеровской оперной «реформы», пытавшейся подчинить музыке театр, и расцвет творчества Р. Штрауса, насквозь проникнутого стихией театральности даже в своих симфонических произведениях.

Тем больше есть оснований предрекать театрализацию музыки у нас в ССС. при современной художественной конъюнктуре. Доказательство – исключительный успех постановки «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, где театральное начало убедительно празднует свою победу над самостийными тенденциями музыкальной стихии.

Больше того: можно с уверенностью утверждать, что в процессе дальнейшего развития музыкального искусства за театрализацией последует кинофикация музыки, которая сообщит звуковому творчеству еще более усиленный темп движения и еще большую динамичность. Намеки на это можно найти, например, в форт. сонате-рапсодии И. Шиллингера, где автор сознательно пользовался кинематографическими методами экспозиции. Но к этому я еще вернусь в связи с откликом на интересную брошюру С. Бугославского и В. Мессмана, посвященную вопросу о музыке в кино.

Сейчас же мне хочется, после затянувшихся предисловий и предпосылок, коснуться конкретно того значительного художественного произведения, которому, по существу, посвящена настоящая статья и которым Ю. А. Шапорин, в плане театрального представления, т. е. в плане участия в коллективной работе над созданием синтетического спектакля, – обогатил русскую музыкальную литературу крупным творческим вкладом.

По объясненной выше терминологии, Ю. Шапорин в данной художественной работе шел именно по линии вертикали. Ему удалось здесь подняться над уровнем современной художественной идеологии и мастерства. Он перелистнул страницу и написал на ней новое слово, которое еще не звучало, но которое будет звучать в разных вариантах.

И подсказал ему это новое слово, которое, вероятно, не раз еще ему и другим пригодится, театр, с которым Шапорин столкнулся в своей работе.

Одаренный большим и здоровым композиторским талантом, вооруженный гибкой техникой письма, автор нескольких крупных произведений (в том числе двух превосходных форт. сонат), Шапорин оказался чутким, тонким и изобретательным театральным мастером музыки.

Музыка Шапорина к замятинской «Блохе», так хорошо и прочно увязанная со стилем декоративного оформлением Кустодиева и сценической постановки Монахова, насквозь проникнута театральной выразительностью, прозрачной ясностью контуров и чрезвычайной доходчивостью до зрителя-слушателя.

Этой доходчивостью до театрального посетителя-массовика музыка Шапорина обязана отчасти своему тематическому материалу, смело заимствованному из ходячих народных и уличных песен, с детства завязших у каждого в ушах. Однако эта площадность песенного материала и некоторая даже мещанская его пошловатость совершенно обезвреживаются как целевой установкой лубочного спектакля, так и художественным достоинством средств музыкальной обработки, достигающей вершин звуковой колоритности и оркестраторского мастерства.

У Шапорина, правда, есть сильный предшественник. Это – Стравинский, давший в своем «Петрушке» образец возведения в художественный перл музыкальной пошлости. И несомненно, что Стравинский (равно как отчасти и «Золотой Петушок» Корсакова) оказал влияние на музыку к «Блохе». Но также ясно и то, что Шапорин пошел дальше Стравинского, хотя бы в области оркестровки, где им сделан необычайно смелый и вполне оправдавший себя опыт введения в симф. оркестр хроматических гармоник, домр и флекстона (особого инструмента, издающего певуче-свистящий звук). Получился оркестровый ансамбль совершенно своеобразной, небывалой звучности, дающий новые инструментальный тембры. Шапорин узаконил гармонику (жалкую, презираемую «серьезным» искусством гармонику) в утвержденном традицией штате «настоящего» симф. оркестра. Гармоника благодаря Шапорину получила права гражданства наравне с общепризнанными европейскими инструментами. Это – заслуга не малая и неисчислимая по последствиям. Зрители «Блохи» оценили смысл этого завоевания, и овации по адресу композитора могут быть рассматриваемы, как овации смелому новатору.

Цехновицер О. (Цехновицер О. В.). Народный театр //
СИ. 1927. № 3. С. 37-38

Осуществленная ныне в Ленинграде постановка «Блохи» Евг. Замятина – новая попытка привнести в современный театр лицедейские начала народных балаганов. Пред постановщиками стояла сложнейшая задача – отсеять подлинно-ценные и действенные, формальные приемы из народной драмы, а также из репертуара масленичных и пасхальных балаганов. Стояла задача избавиться от эстетической реконструкции и, используя не темы, а формы и методы народного театра, насытить его новым содержанием и новой динамикой.

Кустодиев дал ярко-радостные, нарочито стилизованные лубки, костюмы и гримы. Зрители аплодировали при поднятии занавеса вещам и оформлению.

Постановщики вправили в сцену вторую – балаганную, разрисованную под досчатый сруб. Под этим ложным стенам, как в былых балаганах на Марсовом поле – плакаты «1-й РАЗ ЧУДО ЖЕНЩИНА С БОРОДОЙ», «КАТЯ! УЧЕНАЯ СВИНЬЯ».

Балаганы на плакатах, но театр не балаган, а наш суровый и строгий Академический. Плакаты же на сцене оформлены будто по-гульбищному, по-старому – даже Лесков через ять и вместо микро – мелкоскоп.

Ярко-ситцевым декорациям следует веселый и ядерный бисер словечек и присказок. Тот же ситец, яркая лоскутность в музыке Шапорина: темы фокстрота и джаза – с гармошкой и с русскими народными и уличными песенками вперемежку.

Веселят режиссерские выдумки того же лубочного лада. Вот, похлестывая нагайками, вылетают свистовые Платова, на детских деревянных лошадках-палочках; вот ямщик, оставляя свое туловище-декорацию, слезает с козел; вот чудеса «аглицкие» и прочие российско-тульские выдумки.

Радостный спектакль, данный со вкусом и мастерством, и все же... не народный, массовый, а ухищренно-эстетный, реконструкционно-музейный. Правда, современность проскальзывает в плакате о раках и пиве ЛСПО, в присказках деда-раешника и в аглицких машинах, но все это извне, не спаяно с нашим днем, не им рождено.

То, что вправе мы требовать от народного театра – массовости, злободневности и жизнерадостности, вытекающих из форм современной зрителю жизни, – этого нет.

Народный театр в городе предназначен обслужить городского пролетария нашего времени, а не пролетария времен царя-Гороха. Современному потомственному рабочему уже не созвучен лубок, ибо он целиком впитал в себя городскую, индустриальную культуру. Новые же кадры пролетариата, вливающиеся ежегодно из деревень на фабрики и заводы, как знаем, до актеатров не доходят. Отсюда основная ошибка постановки, базирующаяся вообще на «народ», а не на определенные дифференцированные слои населения. Ежели этот спектакль для пролетария, не порвавшего еще пуповины с деревней, то его целесообразнее было бы дать в специально-построенном балагане, с зазывателями у входа, с ценою по гривне с человека, ежели для основной массы пролетариата нужно было бы порвать со стилизованной формой лубка и дать – спектакль, насыщенный динамикой нашего дня. Здесь же – старые изжитые уже традиции сделали спектакль, при всем его мастерстве, несозвучным эпохе. Единственный класс, кого сполна удовлетворяет «Блоха» – эстетический интеллигент, взыскующий по новой, обновленной народностью, форме. Но ведь для него Старвинский пишет свою изумительную «Свадебку», где мастерски, на новых основах воскрешает народный фольклор, для него Кокто переносит народное зрелище-цирк на сцену французского театра. Сам же народ пролетарий остается обездоленным в искусстве.

Тяга утонченной интеллигенции к народным истокам понятна, здесь жажда обновления, жажда новой бодрости, новых сил.

Комментарии

1. Замятин Евгений Иванович (псевдоним Мих. Платонов; 20.01(1.02).1884, Лебединь, Тамбовская губерния – 10.03.1937, Париж, Франция) – русский писатель, публицист и литературный критик, киносценарист, инженер. В 1908 году окончил кораблестроительный факультет Санкт-Петербургского политехнического института, начал работу инженера и одновременно пробовал себя в литературе. В 1916 году Замятин был командирован в Англию для участия в строительстве ледоколов для России. В 1917 году вернулся в Россию, принял Октябрьскую революцию. Входил в литературную группу «Серапионовы братья». В 1922 году закончил роман-антиутопию «Мы» (впервые был издан в 1925 году на английском языке). Замятин состоял в списках на высылку, месяц содержался в тюрьме, но за счет ходатайства друзей высылка была отменена. В 1924 году участвовал в создании независимого литературно-художественного журнала «Русский современник». Из-за многочисленных зарубежных изданий романа «Мы» подвергся нападкам. В 1931 году Замятин написал письмо Сталину с просьбой выпустить его за границу, по просьбе М. Горького разрешение было получено. Замятин уехал в Ригу, потом перебрался в Берлин, в 1932 году – осел в Париже. Пьеса «Блоха» была поставлена в МХАТ Втором (1925) и БДТ (1926).

2. «Блоха», спектакль А. Д. Дикого в МХАТ Втором, художник Б. М. Кустодиев, премьера 11 февраля 1925 г.

3. [«Петрушка» И. Ф. Стравинского] – Имеется в виду одноактный балет в 4 картинах композитора Игоря Стравинского, либретто А. Н. Бенуа с участием Стравинского, постановка М. Фокина, декорации и костюмы А. Н. Бенуа. Премьера состоялась в Париже, на сцене театра Шатле 13 июня 1911 года в рамках «Русских сезонов» Сергея Дягилева.

4. [...блестящая сюита Шапорина из “Блохи”] – Имеется в виду симфоническая сюита Ю. А. Шапорин, созданная в 1928 году на основе музыки, сочиненной для драматического представления пьесы Евг. Замятина «Блоха».

5. [Балиевская стилизация] – Имеется в виду театральная деятельность Н. Ф. Балиева.



ИМЕННОЙ АННОТИРОВАННЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авербах Александр Л. (01.11.1896 – 1966) – актер БДТ в 1919–1922 гг. – 12, 16, 32, 39.

Авлов Г. – см. Г. А. Шперлинг.

Азанчеев Владимир Михайлович (наст. фам. Мичурин, брат актера Геннадия Михайловича Мичурина (1897–1970); ? – 20.10.1932) – актер. – 12, 16, 74.

Азеф (Азеф Евно Фишелевич (Евгений Филиппович); партийные псевдонимы – Иван Николаевич, Валентин Кузьмич, Толстый; псевдоним в работе с Охранным отделением – инженер Раскин; 1869, Лысково Волковысского уезда Гродненской губ. (ныне – Пружанский район Брестской области) – 24.04.1918, Берлин) – революционер, террорист, член партии социалистов революционеров (эсеров) и глава ее Боевой организации, агент-provokator. – 11, 182, 202, 236-249, 275.

Акимов Николай Павлович Акимов (3(16).04.1901, Харьков – 6.09.1968, Москва) – театральный режиссер, сценограф, педагог, художник (портретист, книжный график, иллюстратор, плакатист, кино), публицист. – 7, 11, 12, 23, 127, 152, 155, 162, 163, 218, 221-223, 226, 230, 233.

Александровская Екатерина Владимировна (дочь актрисы Н. П. Корчагиной-Александровской; 12(24).10.1899, Иваново-Вознесенск – 4.01.1973, Ленинград) – театральная актриса. – 11, 13, 18, 171, 254, 256, 263.

Аленева Ксения Александровна (08(20).09.1893, Псков – 1977 или 1978) – театральная актриса, певица, педагог, режиссер. – 11, 13, 254.

Альтус Ефим Григорьевич (наст. фам. Альтшуль; 1899, Киев – 3.05.1949, Ленинград) – театральный актер и режиссер. – 12, 16, 281.

Андреева Мария Федоровна (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская; 4.07.1868, Санкт-Петербург – 8.12.1953, Москва) – актриса, театральный и общественно-политический деятель. – 7, 116, 126.

Анненков Юрий Павлович (литературный псевдоним – Борис Темирязов; 11 (23). 07. 1889, Петропавловский Порт, Приморская область, Российская империя – 12.07.1974, Париж, Франция) – художник театра и кино, писатель, театральный критик, поэт, автор мемуаров. – 7, 12, 16, 77, 80, 82, 83, 127.

Антонов Александр Павлович (1(13).02.1898, Москва – 23.11.1962, Москва) – актер театра и кино. – 281.

Антонов С. Н. (? – ?) – актер БДТ в 1919–1928 гг. – 12, 17, 170, 237, 265, 266, 281.

Асафьев Борис Владимирович (литературный псевдоним – Игорь Глебов; 17(29).07.1884, Санкт-Петербург – 27.01.1949, Москва) – композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, общественный деятель, публицист. – 12, 24, 42.

Балиев Николай Федорович (1876, Ростов-на-Дону – 4.09.1936, Нью-Йорк) – актер, режиссер, конферансье, основатель и директор театра-кабаре «Летучая мышь» и ряда подобных театров, созданных в эмиграции. – 299.

Бальмонт Константин Дмитриевич (3(15).06.1867, деревня Гумнищи, Шуйский уезд, Владимирская губ., Российская империя – 23.12.1942 (или – 24.06.1942), Нуази-ле-Гран, Франция) – поэт-символист, переводчик и эссеист. – 35, 40, 41.

Бернер Мария Александровна (? – 1.12.1947) – театральная актриса. – 11, 13, 265, 270.

Беюл Ольга Павловна (по мужу – Гальперина; 16.03.1901 – 18.12.1985) – актриса театра и кино. – 11, 13, 100, 170, 186, 206, 208, 214, 237, 281-283.

Бенелли Сем (Benelli Sem; 10.08.1877, Прага, Италия – 18.12.1949, Дзоальи, Италия), итальянский поэт, сценарист, драматург, либреттист, публицист, редактор. – 10, 70, 74-76, 78, 81-85, 87.

Бенуа Александр Николаевич (3.05.1870, Санкт-Петербург – 9.02.60, Париж) – художник, историк искусства, художественный критик, основатель и идеолог объединения «Мир искусства». – 9, 12, 22, 23, 42, 43, 46, 48, 54, 57, 59, 89-91, 93-98, 107, 116, 252-255, 257-263, 299.

Бенуа Николай Александрович (19.04(2.05).1901, Ораниенбаум, Санкт-Петербург – 31.03.1988, Милан, Италия) – художник. Сын А. Н. Бенуа. – 12, 23, 42, 43, 46, 48, 54, 57, 59, 107, 110, 111, 114.

Богдановский Алексей Александрович (3(15).03.1869 – 9.06.1952, Ленинград) – актер театра и кино. – 12, 17, 146, 147, 170, 188, 198, 220-222, 229, 232, 237, 249, 265, 266, 268.

Бойцов Николай Петрович (1885 – 30.04.1944, Ленинград) – театраль- ный художник-осветитель. – 206, 213, 275, 276.

Болконский (Боронихин) Борис Александрович (нас. фам. Боронихин; 1893, Окуловка Новгородской губ. – 194?) – театраль- ный актер. – 12, 17, 32, 37, 40.

Боок В. А. (? – ?) – театраль- ный актер. – 12, 17.

Боронихин Евгений Александрович (1889, станция Окуловка, Новгородская губ. – 1929, Ленинград) – актер театра и кино. – 12, 17, 116, 120, 123.

Бродский Моисей Соломонович (10(22).08.1896, Полтава – июнь 1944, Ленинград) – живописец, публицист. – 253, 254, 260, 263.

Брюсов Александр Яковлевич (псевдоним: Alexander; брат В. Я. Брюсова; 17(29).09.1885, Москва – 1.12.1966, Москва), ученый-археолог, беллетрист, поэт, переводчик. – 70.

Брюсов Валерий Яковлевич (псевдонимы: Валерий Маслов, Аврелий, Бакулин, Нелли; брат А. Я. Брюсова; 1(13).12.1873, Москва – 9.10.1924, Москва) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературный критик, литературовед, историк. – 10, 27-34, 37, 41.

Вахтангов Евгений Багратионович (1(13).02.1883, Владикавказ – 29.05.1922, Москва) – актер, режиссер, педагог, основатель Студенческой студии (1913–1919, с 1919 года – Третья студия МХАТ, с 1922 года – Студия имени Е. Вахтангова, с 1926 года – Театр имени Е. Вахтангова). – 8, 23, 26, 102, 106, 205, 212, 213, 216, 278.

Вейсбрем Павел Карлович (1899, Ростов-на-Дону – 5.08.1963, Ленинград) – режиссер. – 7, 9, 12, 22, 128, 133, 134, 138, 141, 205-207, 209, 212, 269-271, 273.

Венгерова Зинаида Афанасьевна (6(18).04.1867, Гельсингфорс, Российская империя – 29.06.1941, Нью-Йорк) – писательница, переводчица, литературный критик. Сестра С. А. Венгерова. – 126.

Венкстерн Наталья Алексеевна (в замужестве Перепечко; псевдоним Энвз; 9(21).10.1893, Москва – 6.09.1957, Москва) – писательница, драматург, переводчица из рода Венкстернов (отец – писатель и переводчик Алексей Алексеевич Венкстерн, двоюродная сестра – актриса С. В. Гиацинтова. – 245, 250.

Верховский Никита Юрьевич (24.11.1903, Пермь – 08.02.1954, Москва) – поэт, переводчик, филолог, исследователь искусства художественного слова. – 146, 156, 209, 221, 238, 246, 250.

Ветвеницкая Александра Валерьевна (? – ?) – театральная актриса. – 12, 14, 237.

Вольф-Израэль Евгения Михайловна (21.12.1897, Санкт-Петербург – 9.11.1975, Ленинград) – театральная актриса, играла лирико-комедийные и острохарактерные роли. – 12, 14.

Воздев Алексей Александрович (9(21).03.1887, Санкт-Петербург – 10.04.1939, Ленинград) – театровед, литературовед, историк театра, театральный критик и педагог. – 5, 7-10, 27, 31, 75, 156, 162, 205, 206, 208, 217, 222.

Гейрот Александр Александрович (8(20).03.1882, Санкт-Петербург – 8.02.1947, Москва) – актер театра и кино, художник, режиссер. – 12, 17, 218, 223.

Глебова Тамара Андреевна (23.06(05. 07). 1894, Санкт-Петербург – 1944, Новосибирск) – актриса театра и кино, танцовщица – балерина-босоножка, оперный режиссер, музыкальный педагог, театральный художник. – 12, 14, 46, 108, 111, 113, 169, 177, 186, 190.

Голычников Вячеслав Андреевич (13.03.1899, Нижний Новгород – 29.01.1955, Ленинград) – драматург, киносценарист, переводчик, театральный деятель. – 218, 222, 226.

Голубев А. А. (? – ?) – театральный актер. – 12, 17, 120.

Голубинский Д. М. Дмитрий Михайлович (наст. фам. Тростянский; 17(29).11.1880, станица Голубинская, Второй Донской округ, Область Войска Донского, Российская империя – 29.01.1958, Одесса) – театральный актер. – 12, 17, 46, 64, 66, 68, 89, 93, 108, 114, 120, 124, 131, 133.

Гомелло Владимир И. (1889 – февраль 1944) – театральный актер. – 12, 17, 131.

Гринкова Софья Павловна (? – ?) – театральная актриса. – 12, 14.

Грипич Алексей Львович (30.09(12.10).1891, Орел – 1.10.1983, Москва) – режиссер. Двоюродный брат поэта С. М. Городецкого. – 9, 205, 212, 216.

Д'Актиль А. – Анатолий Д'Актиль (настоящее имя – Анатолий Адольфович Френкель, при рождении – Носон-Нахим Абрамович Френкель; др. псевдонимы – А д'А, три д'Актиль, Желчный Поэт, Евгений Онегин; 3(15).06.1890, Иркутск – 29.11.1942, Молотов) – поэт-песенник, драматург, писатель-сатирик, критик, переводчик. – 117-121, 123, 126.

Деранков С. Е. (? – ?) – театральный актер. – 12, 17, 186, 187, 208.

Державин Константин Николаевич (5(18).02.1903, Батуми – 2.11.1956, Ленинград) – литературовед, сценарист, переводчик, литературный и театральный критик. – 31, 33, 37, 40.

Дешевов Владимир Михайлович (30.01(11.02).1889, Санкт-Петербург – 27.10.1955, Ленинград) – композитор, автор первых советских опер и балетов. – 12, 25, 207, 210, 214, 295.

Дмоховский Борис Михайлович (16(28).01.1899, Санкт-Петербург – 7.06.1967) – актер театра и кино, режиссер, педагог. – 12, 17, 74, 86, 170, 188, 198, 218, 223, 233, 237, 238, 246, 265, 270, 281.

Дрейден Симон Давидович (19.12.1905, Санкт-Петербург – 4.12.1991, Москва) – театровед, театральный и литературный критик. – 90, 97, 98, 186, 187, 189, 192, 209, 221, 225, 254, 270, 282, 286.

Дункан Айседора (англ. Isadora Duncan; 26.05.1877 (или 27.05.1878), Сан-Франциско – 14.09.1927, Ницца) – танцовщица-новатор, основоположница свободного танца. Жена Сергея Есенина в 1922–1924 годах. – 213.

Жернаков И. Д. (? – ?) – театральный актер. – 12, 18, 131, 170, 208, 265, 281.

Животов Александр С. (? – ?) – театральный актер. – 12, 18, 170, 186, 187, 237, 270, 281.

Жюль Верн (Жюль Габриэль Верн; 8.02.1828, Нант – 24.03.1905, Амьен) – французский писатель-фантаст, основоположник и классик литературного жанра научной фантастики. – 39.

Загорский Иван Васильевич (22.01(3.03).1899 – 27.01.1973) – актер, режиссер. Народный актер ССС. (1960). – 12, 18, 156, 160, 170.

Зак Виталий Германович; псевдоним В. Чернояров; 19 (31). 03. 1899 – 1965; либреттист, драматург, критик. – 203, 264, 266, 267, 268.

Замятин Евгений Иванович (псевдоним Мих. Платонов; 20.01(1.02).1884, Лебедин, Тамбовская губерния – 10.03.1937, Париж, Франция) – русский писатель, публицист и литературный критик, киносценарист, инженер. – 278, 280, 281, 283, 285-288, 292, 296, 297, 299.

Иванов Михаил Васильевич (19.10(01.11).1905, Санкт-Петербург – 06.11.1980, Ленинград) – театральный актер. – 12, 18, 208.

Иванова Зинаида Сергеевна (литературный псевдоним Н. Мирович (другие псевдонимы Ив., З.; И-ва, З.; М-ч, Н.; Мирович, З. С.; З. С. Мирович); 1865, Сычѳвский уезд, Смоленская губ. – 24 августа 1913, Владыкино, Московская губ.) – писательница, публицистка, критик, переводчица. – 107.

Ильгекют Н. Ф. (? – ?) – театральный актер. – 12, 18, 32.

Иридина С. Н. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 14, 32, 40, 46.

Итин Александр Осипович (наст. фам. Итин, младший брат актера Госдрамы Якова Осиповича Малютина (Итина; 1886–1964), муж актрисы Е. В. Александровской; 28.07(10.08).1903, ст. Лозовая Екатеринославской губ. – 20.12.1930, Кингесепп) – театральный актер. – 12, 18, 270, 281.

Каратыгина Клеопатра Александровна (урожд. Глухарева, дебютировала под псевдонимом Сморова; 10(22).01.1848, Санкт-Петербург – 1934, Ленинград) – театральная актриса. – 12, 14, 90, 93, 95, 98, 270, 277.

Карпова Евгения Владимировна (21.05(03.06).1893, Санкт-Петербург – 1980, Ленинград) – актриса, театральный педагог. – 12, 14, 90, 95, 265.

Качалов Василий Иванович (наст. фам. Шверубович; 30.01(11.02).1875, Вильно, Российская империя – 30.09.1948, Москва) – актер, мастер художественного слова, педагог. – 44, 50, 56, 62, 217.

Кенель Александр Александрович (30(31).10(11(12).11).1898, Санкт-Петербург – 6.07.1970, Абакан), композитор, пианист, музыковед, педагог. – 12, 25.

Книппер Лев Константинович (21.11(3.12).1898, Тифлис – 30.07.1974, Москва) – композитор, дирижер. Племянник актрисы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой и оперного певца Владимира Леонардовича Нардова, родной брат актрисы Ольги Константиновны Чеховой (урожд. Книппер, Чехова по мужу – М. А. Чехову). – 204, 216.

Колосов Г. В. (? – ?) – театральный актер. – 12, 18, 281.

Комаровская Надежда Ивановна (1885–1967, Ленинград) – актриса театра и кино. – 5, 12, 14, 64–68, 70–74, 77–79, 84, 86, 108, 109, 112, 113, 119, 120, 128–132, 140, 145–147, 150, 151, 169, 171, 173–175, 178, 181, 186, 190, 237, 253, 254, 259, 269, 270, 278, 280, 281.

Копейщикова Мария И. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 14, 170.

Коханский Орест Львович (1894, Або (в настоящее время Турку), Великое княжество Финляндское, Российская империя – ?) – актер театра и кино, режиссер. – 12, 18, 32, 221, 225, 227, 235, 237, 265, 268.

Кравченко И. Н. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 15, 96, 265.

Кровицкий Лев Аркадьевич (27.02.1900, Санкт-Петербург – 25.12.1962, Ленинград) – актер театра и кино. – 12, 18, 64, 68, 74, 86, 89, 95, 100, 105, 120, 131, 132, 134, 135, 170, 206–208, 213, 214, 221, 225, 227, 229, 231, 233, 237, 246, 254, 263, 265, 267, 270, 281.

Кроль Исаак Моисеевич (вариант – Кроль; 1898–1942) – театральный режиссер. – 7, 9, 12, 23, 184, 187, 191, 199, 264, 268.

Кузмин Михаил Алексеевич (6(18).10.1872, Ярославль – 1.03.1936, Ленинград) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик и композитор. – 12, 25, 27, 99, 127.

Кузнецов Евгений Михайлович (3(15).01.1900, Санкт-Петербург – 27.03.1958, Москва) – теоретик и историк искусства, театровед, театральный критик. – 31–33, 40, 148, 187, 193, 209, 238, 243, 254, 266, 282, 285.

Кузнецов Николай Павлович (? – ?) – театральный актер. – 12, 18, 32, 46, 170, 186, 237, 281.

Куракина Ксения Владимировна (Ксения Стракач; 8.03.1903–1988, Ленинград) – театральная актриса, педагог. – 12, 15.

- Курцер Т. В. (? - ?) – театральная актриса. – 12, 15, 170, 265.
- Кустодиев Борис Михайлович (23.02(7.03).1878, Астрахань – 26.05.1927, Ленинград) – художник, портретист, театральный художник, декоратор. – 11, 12, 23, 24, 278, 279, 281-287, 292, 296, 297, 299.
- Кустодиев Кирилл Борисович (сын Б. М. Кустодиева (1878–1927); 11.10.1903, Санкт-Петербург – 1971, Ленинград) – живописец, график, сценограф. – 12, 24, 278.
- Лавренев Борис Андреевич (наст. фам. Сергеев; 4 (16).07.1891, Херсон – 7.01.1959, Москва) – прозаик, поэт, драматург, журналист, военный корреспондент, переводчик. – 11, 184-188, 190, 191, 193, 194, 196-199, 201, 202.
- Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 15.04.1935, Ленинград) – театральный актер и режиссер. – 9, 12, 19, 90, 107-110, 112, 116, 120, 121, 124, 134, 138, 145, 149, 164, 166, 167, 179, 184, 187, 191, 199, 209, 218, 220-222, 224-226, 233, 235-238, 246, 249, 254, 263, 269, 270, 272, 274, 275, 277.
- Лавров Юрий Сергеевич (1(14).03.1905, Санкт-Петербург – 20.08.1980, Ленинград) – актер театра и кино, театральный режиссер. Сын – К. Ю. Лавров. – 12, 19, 50, 121, 122.
- Лариков Александр Иосифович (29.08(10.09).1890, Санкт-Петербург – 13.05.1960, Ленинград) – актер театра и кино. – 12, 19, 186, 187, 221, 227, 230, 232, 237, 249, 270, 281, 293.
- Лебедев Владимир Васильевич (14(26).05.1891, Санкт-Петербург – 21.11.1967, Ленинград) – живописец, график, мастер плаката, книжной и журнальной иллюстрации, основатель ленинградской школы книжной графики. – 7, 11, 12, 19, 63, 70, 71-74, 76-88, 169, 170, 173, 178, 181, 186, 207, 208, 213, 237, 265.
- Лебель Л. С. (? - ?) – театральная актриса. – 12, 15, 208.
- Левин Моисей Зеликович (16(28).02.1895, Вильно – 19.08.1946, Ленинград) – художник театра и кино. – 7, 11, 201, 205, 206, 210, 213, 214, 217, 222, 234.
- Лежен Нина Флориановна (10(23).07.1901, Териоки – 8.11.1984, Ленинград) – театральная актриса. – 12, 15, 90, 93, 98, 146, 147, 150, 168, 169, 171, 178, 265, 266.
- Леонидов Леонид Миронович (наст. фам. Вольфензон, отчество Мейерович; 22.05(3.06).1873, Одесса – 6.08.1941, Москва) – актер и кино, режиссер, педагог, театральный деятель. – 50, 62.
- Леонтьев Петр Иванович (23.06(6.07).1883 – 22.10.1951, Москва) – актер театра и кино. – 117, 119-121, 125, 156, 158.
- Лисянская Н. И. (? - ?) – театральная актриса. – 12, 15, 131, 265.
- Лужский Василий Васильевич (наст. фам. Калужский; 31.12.1869, Шуя, Владимирская губ., Российская империя – 2.07.1931, Москва) – актер, режиссер и театральный педагог. – 62, 217.
- Лузанов Донат Матвеевич (1893 – 8.12.1944, Ленинград) – актер театра и кино, чтец. – 12, 19, 237, 265.
- Любич Эрнст (нем. Ernst Lubitsch; 29.01.1892, Берлин – 30.11.1947, Лос-Анджелес) – кинорежиссер, актер, сценарист, продюсер. – 213.

Лянцман Г. Л. (? - ?) – театральный актер. – 12, 19.

Мазинг Борис Владимирович (1898, Санкт-Петербург – 15.08.1941) – театральный критик, кинокритик, киновед, журналист, литературный и театральный деятель. – 254, 263, 270, 282, 287.

Макашев А. А. (? - ?) – театральный актер. – 12, 19, 64, 68.

Масимов Владимир Васильевич (наст. фам. Самусь; 15(27).07.1880, Санкт-Петербург – 22.03.1937, Ленинград) – актер театра и кино, мастер эстрадного чтения, театральный педагог. – 12, 13, 19, 46, 50, 58, 120, 128-133, 134-137, 141.

Манухова Александра Михайловна (? - ?) – театральная актриса. – 12, 15, 170, 208.

Масловская Софья Дмитриевна (9(21).06.1885, с. Подсолнечное, Московская губ. – 19.05.1953) – артистка оперы (меццо-сопрано), драмы, режиссер и педагог. – 12, 23, 58, 107, 111, 128, 130, 134, 135, 138, 140.

Масс Владимир Захарович (18.02.1896, Москва – 30.11.1979, Москва) – драматург, сценарист. – 238, 239, 250.

Матусов М. И. (? - ?) – театральный актер. – 12, 20, 131, 208.

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (при рождении – Карл Казимир Теодор Мейерхольд, нем. Karl Kasimir Theodor Meyerhold; 28.01(9.02).1874, Пенза – 02.02.1940, Москва) – актер, режиссер, теоретик театра, театральный педагог, создатель актерской системы – биомеханики. – 8, 9, 11, 19, 20, 23, 40, 129, 137, 141, 142, 143, 155, 158, 161-163, 204, 210, 213, 215, 216, 258, 263.

Мешков Василий Никитич (25.12.1867 (6.01.1868), Елец – 26.11.1946, Москва) – живописец, график. – 164.

Мирович Н. – см.: Иванова Зинаида Сергеевна.

Михайлов Николай Федорович (20.11(3.12).1902, д. Лужницы, Санкт-Петербургская губ. – 1969, Ленинград) – театральный актер, режиссер и педагог. – 20.

Мичурин Геннадий Михайлович (22.08(3.09).1897, Санкт-Петербург – 12.10.1970, Ленинград) – актер театра и кино. – 5, 12, 20, 30-33, 41, 44, 46, 47, 58, 61, 60, 64, 66, 68, 71-75, 77, 79, 82, 84, 86, 89-91, 93, 94, 98-100, 108, 109, 112, 114, 130-135, 137, 146, 150, 151, 156, 167-171, 178, 182, 184, 186, 221-223, 225, 227, 229, 232, 233, 235, 237, 238, 249, 253, 254, 281, 282.

Модестов Василий Иванович (24.01(5.02).1839, с. Кемцы Валдайского уездв Новгородской губ. – 13(26)02.1907, Рим, Королевство Италии) – историк, филолог, переводчик и публицист. – 56, 63.

Мокульский Стефан Стефанович (26.07(7.08).1896, Тифлис – 25.01.1960, Москва) – литературовед, театровед, театральный критик. – 43, 45-47, 90, 92, 117, 121, 126, 146, 149, 187, 222, 233, 253, 254, 262.

Моммзен Кристиан Маттиас Теодор (нем. Theodor Mommsen; 30.11.1817, Гардинг, Шлезвиг-Гольштейн – 1.11.1903, Берлин) – немецкий историк, филолог-классик, юрист и политик. Автор фундаментального труда «Римская история». – 56.

Монахов Николай Федорович (18 (30). 03. 1875, Санкт-Петербург – 5.06.1936, Ленинград) – актер оперетты, эстрады и драматического театра. – 5, 7, 8, 12, 20, 30-33, 44, 46-52, 54, 57, 60, 89, 90, 92-101, 103, 105, 116, 121, 131, 145-148, 150, 155-157, 159, 160, 162-164, 166-171, 173-175, 177-179, 181, 183-188, 194, 195, 196, 198, 200.

Москвин Иван Михайлович (18.06.1874, Москва – 16.02.1946, Москва) – актер театра и кино, театральный режиссер, мастер художественного слова. – 50, 61.

Музалевский Георгий Васильевич (1892–1942) – театральный актер. – 12, 20, 32, 37, 44, 46, 58, 60, 74, 83, 84, 108, 112, 113.

Мясникова Варвара Сергеевна (22.09(5.10).1900, Санкт-Петербург – 25.04.1978, Москва) – актриса театра и кино. – 12, 15, 265.

Никитин Николай Николаевич (27.07(8.08).1895, Санкт-Петербург – 26.03.1963, Ленинград) – писатель, драматург, сценарист. – 10, 128, 130-133, 136-139, 141.

Никитин Федор Михайлович (? – ?) – театральный актер. – 12, 20, 281, 282.

Николаев В. П. (? – ?) – театральный актер. – 12, 20, 170, 208, 237, 270, 281.

Николаева А. Н. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 15, 169, 235.

Никольская В. Н. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 15, 237, 265.

Орехов Алексей Иванович. (? – ?) – театральный актер. – 12, 20, 170, 208, 237, 270, 281.

Павликов Матвей Степанович (р. 1905 – ?) – актер театра и кино. – 12, 20.

Панов Александр Арсентьевич (? – ?) – театральный актер. – 12, 21, 170.

Перегонец Александра Федоровна (15.11.1895, Кузнецк-Сибирский (ныне – Новокузнецк), Томская губ. – 10.04.1944, Симферополь) – актриса театра и кино, в годы Великой отечественной войны – подпольщица. – 12, 15, 186, 187, 194, 221, 225, 227, 234, 265, 266, 267.

Петров М. Г. (? – ?) – театральный актер. – 12, 21.

Петров Николай Васильевич (22.06.1890, Екатеринбург, Пермская губ. – 29.09.1964, Москва) – советский театральный режиссер и педагог. Народный артист РСФСР. (1945). – 6, 9, 27, 30-32, 36, 38-41, 118, 121, 127.

Пинеро Артур Уинг (24.05.1855, Лондон – 23.11.1934, Лондон) – английский актер, драматург. – 161.

Пиотровский Адриан Иванович (8 (20). 11. 1898, Вильно – 21.11.1937, Ленинград) – филолог-античник, историк театра, театральный критик, переводчик, драматург, либреттист, киновед, театральный и кинодеятель. Внебрачный сын выдающегося филолога-классика Ф. Ф. Зелинского. – 5, 7-10, 27, 31, 74, 75, 80, 82, 86, 116, 121, 126, 156, 162, 204-213, 215, 221, 222.

Потоцкий Борис Николаевич (наст. фам. Авсеенко; 25.04(07.05).1899, Санкт-Петербург – 04.05.1938, Красноярск) – театральный актер. – 12, 21, 32, 44, 46, 61.

Радлов Сергей Эрнестович (23.09(5.10).1892, Санкт-Петербург – 27.10.1957, Рига) – театральный режиссер, педагог, теоретик и историк театра. – 6, 9, 15, 24, 99.

Реут Наталья Сергеевна (6.11.1901, село Левая Россось, Коротоякский уезд, Воронежская губ – 5.09.1988, Ленинград) – актриса, режиссер, прозаик, драматург. Муж – Скрябин Михаил Евгеньевич (Сергеевич; 1909–1999) – прозаик, драматург. – 12, 15, 32, 40.

Решимов Юрий Николаевич (наст. фам. Бронштейн; 26.12.1896, Ростов-на-Дону – 1962) – театральный актер, режиссер. – 12, 21, 208, 237, 265.

Руссат Е. – см. Руссат Евгения Рудольфовна.

Руссат Евгения Рудольфовна (наст. фам. Руссатъе; псевдонимы Е. Р., Евг. Р., Евг. Р-ье, Лель, Лель-Ли, Е. Руссат; 19 (31). 01. 1885, Санкт-Петербург – 22.10.1934, Ленинград) – поэтесса, прозаик, драматург и переводчица. – 218, 221, 222, 226.

Рыболовлев Николай Степанович (? – ?) – театральный актер. – 12, 21.

Рындин Вадим Федорович (2(15).01.1902, Москва – 9.04.1974, Москва) – живописец, театральный художник, сценограф, педагог. – 204, 216.

Сафаров А. Н. (? – ?) – театральный актер. – 12, 21.

Свиринов Юрий Михайлович (16(29).01.1900, Санкт-Петербург – 23.01.1986, Ленинград) – актер театра и кино, режиссер, драматург. – 12, 21, 169, 170, 208, 237, 265, 270, 281.

Сельвинский Илья Львович (в документах военного времени Илья-Карл Львович Сельвинский; псевдонимы – Элий-Карл или Илья-Карл Сельвинский; 11(23)(или 12(24)).10.1899, Симферополь – 22.03.1968, Москва) – поэт, писатель, драматург, теоретик стиха, конструктивист. – 204, 215.

Симов Виктор Андреевич (2 (14). 04. 1858, Москва – 21.08.1935, Москва) – художник, сценограф. – 43, 48, 57, 61, 69.

Скрябина Мария Александровна (по мужу Татаринова; 1901–1989) – театральная актриса. Дочь А. Н. Скрябина. – 12, 16, 32, 46, 60, 64, 66, 68, 90, 95.

Смирнова В. И. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 16, 237.

Соловьев Владимир Николаевич (22.05(3.06).1888, Санкт-Петербург – 9.10.1941, Ленинград) – режиссер, теоретик и историк театра, театральный критик и театральный педагог. – 11, 12, 23, 25, 116-124, 127, 131, 130, 133, 156, 161.

Софронов Василий Яковлевич (18(30).01.1884, Санкт-Петербург – 10.10.1960, Ленинград) – актер театра и кино, театральный режиссер. – 12, 18, 21, 32, 37, 40, 44, 46, 61, 64, 66, 68, 89, 93, 95, 98-100, 105, 120, 124, 168, 170, 171, 173, 177, 178, 181, 182, 186, 200, 221, 223, 227, 230, 237, 246, 249, 254, 263, 270, 277, 280, 281, 293.

Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев; 5(17).01.1863, Москва – 7.08.1938, Москва) – актер, режиссер, педагог, теоретик театра, создатель театральной системы, театральный и общественный деятель. – 9, 17, 22, 44, 50, 53, 54, 56, 62, 63, 126, 216, 217.

Старк Эдуард Александрович (псевдоним Зигфрид; 21.07(2.08).1874, Петербург – 29.07.1942, Ленинград) – музыкальный и театальный критик, искусствовед. – 30-32, 34, 40, 43, 45, 46, 48, 52, 55, 65, 66, 109, 112.

Стрельников Николай Михайлович (наст. фам. Фон Мейсенкампф, по сцене Стрельников; 2(14).05.1888, Санкт-Петербург – 12.04.1939,

Москва) – дирижер, композитор, музыкальный критик. – 12, 25, 164, 218, 269, 295.

Таиров Александр Яковлевич (24.06(6.07).1885, Ровно – 25.09.1950, Москва) – актер и режиссер, создатель и художественный руководитель Московского Камерного театра (1914–1949). – 8, 9, 88, 204, 216.

Тверской Константин Константинович (наст. фам. Кузьмин-Караваев; 17.03.1890, Тверь – 10.12.1937, Саратов) – режиссер, театральный педагог, театральный критик, драматург. – 9, 11, 130, 131, 137, 142, 143, 144, 156, 158, 165-170, 172, 182, 187, 200, 206, 207, 209, 213, 217, 222, 227, 230, 238, 247, 253, 254, 259, 270, 274, 281, 282, 283, 292.

Тенуев Н. Л. (? – ?) – театральный актер. – 12, 21, 131, 134, 135, 168, 170, 178, 186, 206, 208, 214, 281.

Тиханович В. И. (? – ?) – театральный актер. – 12, 21, 170, 186, 208, 237, 265, 281.

Толлер Эрнст (нем. Ernst Toller; 1.12.1893, Замотшин, Германская империя – 22.05.1939, Нью-Йорк) – немецкий поэт, драматург, революционер, антифашист. – 162.

Толстой Алексей Николаевич (29.12.1882 (10.01.1883), Николаевск, Самарская губ. – 23.02.1945, Москва) – писатель, поэт, драматург, сценарист, публицист, общественный деятель, представитель рода Толстых. – 21, 164, 165, 170, 171, 236, 238-242.

Треплев Анатолий Львович (? – ?) – театральный актер. – 12, 21, 131, 134, 169, 186, 265, 281.

Тренев Константин Андреевич (21.05(02.06).1876, хутор Ромашово, Харьковская губ. (ныне Волчанский район, Харьковская обл.) – 19.05.1945, Москва) – прозаик и драматург. – 202, 245, 250, 251.

Ульрих Н. М. (? – ?) – театральный актер. – 12, 21, 237, 281.

Фильштинская А. В. (? – ?) – театральная актриса. – 12, 16.

Фридлендер Макс Якоб (нем. Max Jakob Friedländer; 5.06.1867, Берлин – 11.10.1958, Амстердам) – немецкий историк и теоретик искусства. – 56, 57, 63.

Ходасевич Валентина Михайловна (13(25).03.1894, Москва – 25 мая 1970, Москва) – живописец, театральный художник, график. – 7, 12, 24, 99, 101, 103-105, 116, 117, 119, 121-124, 127.

Холодова (Халайджиева) Гаянэ Николаевна (урожд. Халайджиева, по сцене Холодова; 1898 – 28.01.1983, Ленинград) – театральная актриса. – 12, 16, 206, 208, 221, 234.

Хохлов Константин Павлович (20.10(1.11).1885, Москва – 1.01.1956, Ленинград) – актер, режиссер, педагог. – 7, 9, 11, 12, 22, 32, 37, 40, 42-44, 46-52, 56-59, 61, 64, 66, 68, 70, 71, 74, 76-79, 81-83, 85, 86, 91, 99, 100, 105, 116, 119, 121, 127, 152.

Царев Михаил Иванович (18.11(1.12).1903, Тверь – 4.11.1987, Москва) – актер театра и кино, театральный режиссер, общественный деятель. – 12, 22, 32, 74.

Чайников Виктор Николаевич (9.11.1904 – 9.08.1989) – театральный актер. – 12, 22, 281.

Чеглоков Д. А. (? - ?) – театральный актер. – 12, 22.

Чекрыгин Александр Иванович (26.07(7.08).1884, Санкт-Петербург – 17.05.1942, Ташкент) – артист балета, балетмейстер, балетный педагог. Младший брат артиста балета и композитора И. И. Чекрыгина. – 12, 26, 236.

Черкасов Дмитрий Петрович (26.10.1867 – 17.09.1925) – театральный актер. – 12, 22, 98, 120.

Чернявская Нина Александровна (1905 – ?) – актриса, мастер художественного слова, диктор Ленинградского радио. – 12, 16, 186, 208.

Чернявский Владимир Степанович (1889–1948) – театральный актер, тещ. – 12, 22, 169, 208, 237, 265, 281.

Шадуровский Александр Михайлович – актер театра и кино. – 12, 22.

Шапиро Рувим Абрамович (1898, м. Постава, Дисненский уезд, Виленская губ. – 9.03.1938, Севвостлаг (Колыма)) – управляющий БДТ с 1923 г., директор Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. – 7.

Шаповаленко Николай Николаевич (1887–1957) – писатель, драматург, автор исторических пьес. – 245.

Шапорин Юрий Александрович (8.11.1887, Глухов, Черниговская губерния, Российская империя – 9.12.1966, Москва) – композитор, дирижер, педагог, общественный деятель. – 12, 25, 70, 84, 116, 127, 128, 130, 138, 140, 164, 184, 236, 252, 278, 280, 281, 284, 286, 287, 292, 295–297, 299.

Шарбе Николай Баронович (1877, Санкт-Петербург – 1937) – художник, декоратор. – 99, 116, 126.

Шебалин Виссарион Яковлевич (29.05(11.06).1902, Омск – 29.05.1963, Москва) – композитор, педагог. – 12, 25, 26, 204.

Шперлинг Григорий Александрович (псевдоним – Авлов; 13(25).11.1885 – 6.02.1960, Ленинград) – российский театральный деятель, режиссер, критик и педагог. – 100, 101, 117, 121, 126, 253, 254, 257, 282, 290.

Шувалов А. А. (? - ?) – театральный актер. – 12, 22, 32.

Щёголев Павел Елисеевич (5(17).04.1977, Верхняя Катуховка, Воронежский уезд, Воронежская губ. – 22.01.1931, Ленинград) – историк литературы и общественных движений, пушкинист, драматург, сценарист, либреттист, общественный деятель. – 11, 164, 169, 170, 171, 177–181, 236–241, 245, 247.

Щуко Владимир Алексеевич (5.07.1878, Берлин – 17.01.1939, Москва) – архитектор, сценограф, педагог. – 12, 14, 23, 24, 27, 31, 34, 36, 39, 80, 164, 167, 179, 184, 200, 209, 236, 240, 247, 269, 272, 274, 275.

Юров Ю. И. (? - ?) – театральный актер. – 12, 22, 131, 186, 208, 237.

Яковлева Александра Федоровна (? - ?) – театральная актриса. – 12, 16, 90, 100, 186, 270.



УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

[Балиевская стилизация] – Имеется в виду театральная деятельность Н. Ф. Балиева. – 299.

[...блестящая сюита Шапорина из “Блохи”] – Имеется в виду симфоническая сюита Ю. А. Шапорин, созданная в 1928 году на основе музыки, сочиненной для драматического представления пьесы Евг. Замятина «Блоха». – 280, 284, 299.

«Блоха», спектакль А. Д. Дикого в МХАТ Втором, художник Б. М. Кустодиев, премьера 11 февраля 1925 г. – 299.

«12-ая ночь», комедия У. Шекспира, поставлена на сцене Ленинградского БДТ 20 мая 1921 года. – 202, 203.

«Д. Е.» («Дашь Европу!») – спектакль ТИМа; постановка В. Э. Мейерхольда; художественное оформление – В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепнина (разработка); премьера (в Ленинграде) – 15 июня 1924 г. – 163.

«Делец» – спектакль, поставленный Н. В. Петровым и В. Н. Соловьевым на сцене Ленинградского государственного театра драмы по пьесе В. Газенклевера «Ein besserer Herr», премьера состоялась 28 декабря 1928 года (художник Н. П. Акимов, композитор Ю. А. Шапорин). – 127.

«Джон Рид» – имеется в виду спектакль И. Терентьева (Клуб соавработников, 1924) по написанной им пьесе. – 203.

«Земная ось» – сборник стихов В. Я. Брюсова 1904 года, куда вошла драма «Земля». – 41.

[...игравших «Дон Карлоса»] – Имеется в виду спектакль БДТ по одноименной пьесе Ф. Шиллера. Постановка А. Н. Лаврентьева. Художник В. А. Шуко. Композитор Б. В. Асафьев. Премьера – 15 февраля 1919 г. – 200.

«Кандида» – комедия Б. Шоу (1894). – 127.

[«Лес» у Мейерхольда] – Имеется в виду спектакль ТИМа «Лес», поставленный В. Э. Мейерхольдом по одноименной комедии А. Н. Островского. Композиция текста – В. Э. Мейерхольд. Оформление сцены – В. Э. Мейерхольд (план), В. Ф. Федоров (разработка). Премьера – 19 января 1924 г. – 263.

«Литургия красоты» – имеется в виду сборник стихов К. Д. Бальмонта «Литургия красоты. Стихийные гимны», вышедший с светом в 1905 году, до событий первой русской революции 1905 года. Стихи этого сборника были проникнуты упреками современности и современным людям, которые, по убеждениям поэта, отпали от первооснов Бытия – Природы и Солнца, утратили слитность природных стихий. – 41.

Мейнингенство МХТ – речь идет о методе исторической реконструкции, который был применен В. И. Немировича-Данченко при постановке «Юлия Цезаря» в МХТ в 1903 году. – 61.

[«Петрушка» И. Ф. Стравинского] – Имеется в виду одноактный балет в 4 картинах композитора Игоря Стравинского, либретто А. Н. Бенуа с участием Стравинского, постановка М. Фокина, декорации и костюмы А. Н. Бенуа. Премьера состоялась в Париже, на сцене театра Шатле 13 июня 1911 года в рамках «Русских сезонов» Сергея Дягилева. – 299.

[... помню по Камерному театру] – имеется в виду Московский Камерный театр, созданный А. Я. Таировым в 1914 году. – 88.

[...сближать постановку «Близнецов» с московской «Турандот»] – Речь идет о спектакле «Принцесса Турандот», поставленном Е. Б. Вахтанговым в Третьей студии МХАТ 27 февраля 1922 года. Этой постановкой Вахтангов заложил основы системы игрового театра. – 106.

Спектакль МХТ «У жизни в лапах» по одноименной драме Кнута Гамсуна был поставлен К. А. Марджановым в оформлении В. А. Симова, художественным руководителем постановки был В. И. Немирович-Данченко; премьера состоялась 28 февраля 1911 года. – 69.

«Учитель Бубус» – спектакль ТИМа по одноименной пьесе А. М. Файко в постановке В. Э. Мейерхольда; художественное оформление – В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка); музыкальное оформление на основе произведений Ф. Шопена и Ф. Листа; премьера – 29 января 1925 г. – 163.

«Янки-дудль» (вариант «Янки Дудль», англ. Yankee Doodle) – национальная песня в США, которая в настоящее время понимается в патриотическом ключе, в годы войны за независимость была одним из первых гимнов США (в настоящее время является гимном штата Коннектикут). Использовалась в нескольких вариантах в качестве звуковой заставки радиостанции «Голос Америки». Считается, что мелодия этой песни была известна в Англии во времена Карла I под названием «Nankey-Doodle» и пелась королевскими кавалеристами в насмешку над Кромвелем. В 1755 году во время колониальной войны с Францией песня была завезена в Северную Америку. Считается, что новый текст песни был написан полковым врачом Ричардом Шакбергом (Richard Shuckburgh) и выражал насмешливое отношение английских офицеров к североамериканским новобранцам. Впоследствии текст неоднократно переписывался. – 126.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Галанина Юлия Евгеньевна – старший научный сотрудник сектора источниковедения ФГБНИУ РИИИ.

Лавринович Елена Сергеевна – начальник отдела исполнительских искусств и развития сферы культуры Комитета по культуре Санкт-Петербурга.

Ряпосов Александр Юрьевич – заведующий сектором источниковедения ФГБНИУ РИИИ, доктор искусствоведения.

Теплов Александр Александрович – заведующий научной библиотекой ФГБНИУ РИИИ, кандидат искусствоведения.

Научное издание

Премьеры БДТ

рецензии
документы
архивные материалы

Т. 2

Экспрессионистский БДТ (1922–1926)

Коллективное исследование

Составитель и отв. редактор А. Ю. Ряпосов

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 057. Подписано в печать 08.04.2024 Бумага офсетная.

Формат 60x84 ¹/₁₆. Объем 18.25 п.л. Тираж 80 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