

Государственный институт искусствознания
Государственный центральный театральный музей
им. А.А. Бахрушина
Российская государственная библиотека искусств

...Глядеть на вещи без боязни

К столетию Камерного театра

Сборник статей

Материалы международной научной конференции,
посвященной 100-летию Камерного театра
16–18 декабря 2014 года

Москва 2016

УДК
ББК

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Ю. Силюнас, доктор искусствоведения

Е.А. Дунаева, доктор искусствоведения

«...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. – 308 с.

ISBN 978-5-98287-107-7

В сборнике представлены доклады Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра (16–18 декабря 2014 года). Материалы охватывают широкий круг тем и проблем, касающихся стиля, метода, эстетики театра. Наряду с отдельными спектаклями анализируются гастрольные выступления в России и за рубежом (Германия, Франция, Италия). Затрагивается тема сотрудничества с Камерным театром художников (А.А. Экстер, Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина), хореографов (М.М. Мясин, Н.А. Глан), художника по свету (А. Зальцман). Новые сведения содержатся в докладе, посвященном одному из ведущих актеров театра В.А. Соколову. Книга адресована специалистам гуманитарной сферы, а также всем интересующимся русским театром.

ISBN 978-5-98287-107-7

© Коллектив авторов, 2016

© Государственный институт
искусствознания, 2016

© Государственный центральный
театральный музей

им. А.А. Бахрушина, 2016

© И.Б. Трофимов, оформление, 2016

Содержание

- 6 Владислав Иванов
От составителя
- 13 Елена Струтинская
От экспрессионизма к ар деко.
Остилевых формах спектаклей Камерного театра
начала 1930-х годов
- 26 Светлана Сбоева
О творческом методе А.Я. Таирова
(по материалам теоретических статей, опубликованных во время
зарубежных гастролей Московского Камерного театра. 1923–1930)
- 42 Владимир Колязин
Экспрессионист ли Таиров?
(О восприятии немецкими экспрессионистами гастролей Камерного
театра и восприятию Таиривым немецкого экспрессионизма)
- 53 Галина Шелогурова
Фамира Иннокентия Анненского и Николая Церетели
- 70 Вадим Щербаков
К вопросу о поэтике «каприччио» Камерного театра
«Принцесса Брамбилла» (Магия трюка)
- 86 Дасия Н. Познер
Америка на сцене Камерного театра: «Косматая обезьяна» (1926)
и «Машиналь» (1933)
- 103 Виолетта Гудкова
Как родился спектакль «Оптимистическая трагедия»

- 120 Ольга Купцова
Пресса Камерного театра: журнал «Мастерство театра»
и газета «7 дней МКТ»
- 134 Георгий Коваленко
Александра Экстер – художник книги Александра Таирова
«Записки режиссера»
- 142 Мария Липатова
Эскизы В.Ф. Рындина для Камерного театра:
новые атрибуции предметов из ГЦТМ им. А.А.Бахрушина
- 149 Анастасия Лупандина
Евгений Коваленко и Валентина Кривошейна в Камерном театре:
условность и изобразительность
- 160 Татьяна Бартеле
Рижский сезон Александра Таирова в зеркале критики
- 172 Мария Хализева
Сезон «Художественной драмы».
Смоленские гастроли Камерного театра (1918)
- 182 Михаэла Бёмиг
Первые гастроли Камерного театра в Германии
в зеркале немецкой прессы
- 198 Жерар Абенсур
Камерный театр в Париже.
Сомнения критиков и поддержка деятелей культуры
- 214 Аврора Эджидио
Окно в будущее. Александр Таиров
и становление итальянской режиссуры
- 233 Ирина Сироткина
Художник и философ света Александр Зальцман

- 251 Марина Литаврина
Артист Московского Камерного театра В.А. Соколов
в зарубежье: к проблеме профессиональной самореализации
русских актеров-эмигрантов
- 276 Елизавета Суриц
Балетмейстеры в Камерном театре: М.М. Мордкин
и К.Я. Голейзовский
- 293 Наталья Коршунова
Наталия Глан: работа в Камерном театре
- 305 Авторы

Владислав Иванов
От составителя

Камерному театру исполнилось сто лет. Его искусство стало одним из эпицентров художественной силы в театре XX века. А между тем в его истории остается много неисследованного и неосмысленного.

Самоопределение Камерного театра происходило в ситуации взрыва театральных направлений, часто полемически направленных друг против друга. Взаимоотношения Таирова с Художественным театром, Николаем Евреиновым, Федором Комиссаржевским и особенно с Всеволодом Мейерхольдом образуют острые драматические сюжеты. Каждый из этих сюжетов достоин тщательного исследования. О том, какого градуса достигало напряжение в кругу русского театрального модернизма свидетельствует мемуарный очерк Евреинова «Нас было четверо... (Театр под советской ферулой)»¹, опубликованный уже в начале 50-х годов.

Таиров чутко вглядывался в то, что происходит в изобразительном искусстве, и часто рисковал, приглашая художников, не всегда имеющих театральный опыт, но несущих нужную художественную энергию. Спектакли Камерного театра оформляли П.В. Кузнецов, Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, А.В. Ленгулов, А.А. Экстер, А.А. Веснин, Г.Б. Якулов, братья Стенберги, В.Ф. Рындин, В.Е. Татлин, В.А. Щуко, Е.Г. Коваленко и В.Ф. Кривошеина.

Установка на «чистую» театральность повлекла за собой отказ от «промежуточных» жанров разговорной драматургии (пьеса, драма) и ориентацию на «крайние» жанры – трагедию («мистерия») по

¹ *Евреинов Н. Нас было четверо... (О театре под советской ферулой) // Возрождение. Париж, 1952. № 21. С. 89–94.*

терминологии Таирова) и комедию («арлекинаду»). С наибольшей последовательностью она осуществлялась во второй половине 1910-х и в начале 1920-х гг. Но даже в эту пору при ближайшем рассмотрении обнаруживаются неожиданные и парадоксальные подробности усложняющие и смазывающие искомую чистоту

Таиров проповедовал культ «синтетического актера», способного слить пантомиму, пение, танец и цирк в монолитное целое, играть как трагические, так и комические роли. Высшим достижением и оправданием его теорий стало искусство Алисы Коонен. Можно сказать, что для Таирова она была актрисой-манифестом.

Таиров добился того, что Камерный театр обрел своеобразие, оказался непохож ни на какой другой. Но эта победа в некотором смысле оказалась ловушкой, поскольку вела к художественному одиночеству, отсутствию союзников, что привело сначала к первому закрытию театра в конце 1916 года, а потом сыграло немалую роль в окончательной ликвидации 1950 года. Да и насильственное слияние Камерного в 1938 году с Реалистическим театром Охлопкова едва не привело к летальному исходу.

Нужна была фантастическая вера в свое предназначение и нечеловеческие силы, чтобы вести корабль на протяжении 35 лет.

Да и историки движущую театральную коллизию часто толковали в духе Гегеля. Тезис (Станиславский) – антитезис (Мейерхольд) – син-тез (Вахтангов). В этой триаде Таирову места не находилось.

Художественный опыт Александра Таирова, подвижника и мученика красоты, долгие годы оставался невостребованным. Но по мере того, как падает в цене утилитарный подход к искусству, проясняется значение сценической реформы Александра Таирова.

Таировский эстетизм в отечественной критике часто ставился под сомнение как отвлеченный, узкий, не способный вобрать в себя драматизм эпохи. Те, кто поддерживал режиссера, возводили в добродетель именно то, что «театр не давал зрителю повода выйти из сферы эстетической реальности и театральности»¹. Но вот Камерный театр приехал на гастроли в Париж. И на фоне европейской культуры, знающей толк в эстетической изоляции от действительности, открылось особое качество этого эстетизма. Он оказался «проникнут огненной жизнью»².

¹ *Игнатов С.* Два театра // Экран. 1922. № 26. 21 марта. С. 8.

² Слова мюнхенского критика Риты Мартини-Лассман цит. по: Политическое отклики западной прессы на гастроли МГКТ. М. 1924. С. 10.

Такие спектакли, как «Саломея» и «Федра», заставляли говорить о «чудовищной красоте, которая перепрыгивает через все дискуссии» (Ж. Кокто)¹. Таиров, освободившись от стилизаторства и ретроспективности, создал в театре современный, неклассический образ красоты – красоты двадцатого века.

Спектакли Таирова часто могли служить примером самовлюбленности культуры, высокомерной ко всему, что вне ее. Тем не менее, они оказались причастны к движению во времени сущностной проблематики, представленной как в виде основной оппозиции космос-хаос, так и производных: культура-стихия, разум-страсть, эстетизм-варварство. Противоречивое, драматическое единство этих элементов определило эволюцию искусства.

У реформаторов сцены достоверная, неряшливая, «узнаваемая» пластика вызывала взрывы сарказма. Таировское восхищение балетом – полным антиподом бытового театра – продиктовано тем же неприятием обыденного, что и вахтанговское: «“Характерные” актеры больше не нужны»². Отказ от характерности был связан с поиском новых средств воздействия, нового контакта со зрителем.

Соединение драматического искусства с той повышенной выразительностью, которой обладает балет, стало непреходящей режиссерской задачей.

Если в Художественном театре вслед за Львом Толстым искали «диалектику души», то Таиров был увлечен «алгеброй страсти». Страсть для него была первичнее и сильнее человеческого «я». На пути к ней должно было преодолеть и характер как нечто ограниченное, обусловленное обстоятельствами времени и места. Характер понимался Таировым как трофей, захваченный обществом в борьбе против природного, естественного человека. И поэтому его нужно было «взять назад».

Старомодного Антуана обескураживало, что Таиров с его «чисто научными, головными, современными устремлениями» возвращается к «театральным истокам, к театральному примитиву»³. Но уже его мо-

¹ Цит. по: *Луначарский А.* Заграничная критика о Камерном театре // Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов. 1923. № 230. 9 окт. С. 3.

² *Вахтангов Е.Б.* Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 466.

³ Цит. по: *Фельдман К.И.* Камерный театр и французская публицистика // Театр и музыка. 1923. № 9. 1 мая. С. 743.

лодые коллеги не видели противоречия в союзе «головного», вооруженного научными навыками искусства с архаическими формами мифа и ритуала. И дальнейшее развитие европейского театра (от Антонена Арто до Ежи Гротовского) подтвердило как закономерность этого союза, так и тревожность форм, в которых он осуществлялся.

Французские деятели культуры, среди которых были Леже и Кокто, писали в Манифесте, выпущенном в связи с гастролями Камерного театра: «Живость их попыток дать новый блеск старым формулам несомненно войдет в список наиболее интересных опытов обновления и усовершенствования форм духовного творчества»¹. Этот прогноз можно считать сбывшимся.

Преследуемый недружественной критикой, для которой определены «эстетский морг» применительно к спектаклю Таирова было в порядке вещей, и Главреперткомом, Таиров находил поддержку верхних эшелонов власти и, прежде всего, Луначарского. Доказательством могут служить зарубежные гастроли Камерного (1923, 1925, 1930). В этом отношении с Камерным театром мог сравниться только Художественный театр. А, скажем, Мейерхольда, беспощадного оппонента Таирова, выпустили в Европу только в 1930 году.

После закрытия Камерного театра и смерти Александра Таирова наступило десятилетие полного забвения. Преодолевалось забвение урывками. Журнал «Театр» в начале 1960-х годов печатал фрагменты воспоминаний Коонен, которые в 1975 г. вышли отдельной книгой. В 1969 г. Н.Я. Берковский опубликовал блестящую статью о поэтике Таирова². В 1970 г. вышел том творческого наследия Таирова, над которым работали Ю.А. Головащенко, П.А. Марков и архивисты³. Издание и поныне остается основополагающим. В том же году Юрий Головащенко выпустил монографию «Режиссерское искусство Таирова»⁴.

Таиров был реабилитирован не только политически, но и художественно. Но советский театр 1970-х годов, даже в лучших его

¹ Comoedia. Paris, 1923. 23 mars. P. 3

² Берковский Н.Я. Таиров и Камерный театр // Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 305–393.

³ Таиров А.А. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Ред. П. Марков; сост., подготовка текстов к печати Ю. Головащенко; подготовка аппарата книги Р. Брамсон; подготовка к печати писем и подбор иллюстраций К. Кириленко и В. Коршунова. М.: ВТО, 1970. – 603 с.; илл.

⁴ Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. – 352 с.; илл.

проявлениях, влекли совсем другие ценности. Все то, что было дорого Таирову – эстетизм, красота – осталось невостребованным, не актуализированным. Вместе с тем слабел интерес историков театра.

В 1985 году в Институте искусствознания прошла конференция, посвященная великому режиссеру. Позже ее материалы вышли тонкой книжицей¹. Значение конференции было неочевидно, не лежало на поверхности, но имело долгосрочные последствия, потому что обратило исследователей к архивам. Не могу сказать, что институт стал оплотом «таироведения», но заявленная тема в его трудах то вырывается на поверхность, то скрывается в глубине. Одним словом – живет.

Тема европейских гастролей Камерного театра была впервые намечена Микаэлой Бемиг в ее книге о русских театрах в Берлине (1990)². Более подробно массив немецкоязычных рецензий был представлен в статье Владимира Колязина «Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год», опубликованной в первом выпуске альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века»³ и монографии «Мейерхольд, Таиров и Германия. Пискатор, Брехт и Россия»⁴ (1998).

В пятом выпуске альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века», Мария Хализева опубликовала дневники Коонен (1914–1925)⁵ и переписку Коонен и Таирова

¹ Режиссерское искусство А. Я. Таирова: (К 100-летию со дня рождения) [Материалы конференции] / Ред. К.Л. Рудницкий. М., 1987. – 150 с.

² *Böhmig M.* Das russische Theater in Berlin: 1919–1931. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1990. S. 183–193.

³ Колязин В. Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 242–265.

⁴ Колязин В. Ф. Гастроли Камерного театра в Германии // Колязин В. Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 27–69. Дополненное переиздание монографии вышло в Германии (Palmarium Academic publishing, 2013. S. 38–87).

⁵ «Я – не Ермолова, не Рашель. Я, пожалуй, – современная Адриенна Лекуврёр». Дневники А.Г. Коонен 1914–1925 гг. / Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 9–175.

(1943)¹. Светлана Сбоева в том же выпуске «Мнемозины» сделала публикацию отзывов немецкой и австрийской прессы на спектакль «Человек, который был Четвергом»².

Сценографические открытия Камерного театра находили отклик в статьях и монографиях, посвященных художникам: Якулову, Экстер, Веснину, Стенбергам. Назову труды Виктора Березкина и монографию Георгия Коваленко об Экстер³.

Из статей хочу отметить появление работы Валерия Семеновского «Конец непримиримой розни. О Мейерхольде и Таирове» в журнале «Театр»⁴.

В 2005 году наша итальянская коллега Аврора Эджидио опубликовала монографию, посвященную Александру Таирову и Камерному театру, охватывающую период с 1907 по 1922 год⁵.

В 2009 году израильский театровед ленинградского происхождения Арье Элкана выпустил книгу, насыщенную архивными материалами «Александр – Алиса – Камерный театр»⁶.

Значительным событием стал выход в 2010 г. фолианта Светланы Сбоевой, посвященный зарубежным гастролям Камерного театра⁷.

¹ «...Письма ползут, разминаются в пути, пропадают...» Переписка А.Г. Коонен и А.Я. Таирова. 1943 г. / Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 272–330.

² Московский Камерный театр. «Человек, который был Четвергом» в немецкой и австрийской критике / Публ., лит. редакция переводов, вступ. статья и коммент. С.Г. Сбоевой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 176–240.

³ Коваленко Г. Александра Экстер, Alexandra Exter: В 2 т. М.: Московский музей современного искусства, 2010. Т. 1 – 303 с.; илл.; Т. 2 – 361 с.; илл.

⁴ Семеновский В. Конец непримиримой розни. О Мейерхольде и Таирове // Театр. 2003. № 4. С. 116–122; 2004. № 4. С. 100–113.

⁵ Egidio A. Aleksandr Tairov e il Kamernyj teatr di Mosca: 1907–1922. Roma: Bulzoni Editore, 2005. P. 250: ill.

⁶ Элкана А. Александр – Алиса – Камерный театр. Москва; Тель-Авив: Крук, 2009. – 619 с., илл.

⁷ Сбоева С.Г. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 685 с., илл.

Дасия Познер не может смириться с тем, что на Западе слишком мало и вяло знают о Камерном театре, и пишет монографию о нем.

Можно добавить, что в 2009 году в популярной серии «Жизнь замечательных людей» режиссер Михаил Левитин выпустил не столько научную биографию Таирова, сколько роман о нем¹. Так создатель театра для избранных пришел к широким читательским массам.

Спустя почти двадцать лет после таировской конференции Государственный институт искусствознания совместно с ЦИТМ им. А.А. Бахрушина и РГБИ провел международную конференцию, посвященную 100-летию Камерного театра (16–28 декабря 2014 г.). Был затронут широкий круг проблем, многие из которых сформулированы впервые. В докладе Е.И. Стругинской поставлена проблема движения искусства Камерного театра от экспрессионизма к ар деко, причем тема ар деко применительно к спектаклям Таирова 1930–1940-х годов прозвучала впервые. В.Ф. Колязин полемически размышлял о превращениях темы экспрессионизма Камерного театра в немецкой прессе. Также на материале зарубежной критики С.Г. Сбоева поставила проблему творческого метода Таирова. Цикл докладов посвящен спектаклям: «Фамира-кифарэд» (Г.Н. Шелогурова), «Принцесса Брамбилла» (В.А. Щербаков), «Косматая обезьяна» и «Машиналь» (Д. Познер), «Оптимистическая трагедия» (В.В. Гудкова). Содержательная и функциональная стороны изданий Камерного театра («Мастерство театра» и «7 Дней МКТ») проанализированы в докладе О.Н. Купцовой. Оформление книги «Записки режиссера» рассмотрено Г.Ф. Коваленко в контексте совместной работы А.Я. Таирова и А.А. Экстер над спектаклями. М.В. Липатова поделился проблемами атрибуции, которые возникали в процессе подготовки каталога-резюме «Камерный театр и его художники». А.Г. Лупандиной представлено сотрудничество Таирова с В.Ф. Кривошейиной и Е.К. Коваленко в контексте меняющихся идеологических и художественных условий конца 1930–1940-х годов. Цикл докладов посвящен критической рецепции гастролей Камерного театра в Германии (М. Бемиг), Франции (Ж. Абенсур), Италии (А. Эджидио). К ним примыкает сообщение о рижском сезоне (1910/1911) Таирова (Т.М. Бартеле). Последним стал раздел, посвященный персоналиям, так или иначе связанным с историей Камерного театра: художник света Александр Зальцман (И.Е. Сироткина), артист В.А. Соколов (М.Г. Литаврина), хореографы М.М. Мордкин (Е.Я. Суриц) и Н.А. Глан (Н.А. Коршунова). Остается добавить, что не все доклады удалось получить в письменном виде, подготовленными к публикации.

¹ Левитин М.З. Таиров. М.: Молодая гвардия, 2009. – 359 с., илл.

Аврора Эджидио
Окно в будущее.
Александр Таиров и становление
итальянской режиссуры¹

Александр Таиров оказался в Италии в апреле 1930 года. Он приехал в страну, очень важную в истории театра, обладающую древней традицией, но в которой с начала XX века стал ощущаться характерный налет театрального провинциализма. По-прежнему существовали заметные актеры, на какое-то время вернулась на сцену и Элеонора Дузе. И не стоит забывать про Луиджи Пиранделло, который в 1925 году решился на то, чтобы стать руководителем Театро д'Арте, «Художественного театра», – театральной труппы основанной в Риме для того, чтобы выступать на постоянной основе в театре Одескальки, умело перестроенном для этой цели архитектором Вирджилио Марки.¹

Амбициозный замысел великого драматурга состоял в том, чтобы выйти за пределы современной ему театральной панорамы Италии, предложив публике спектакли с подобающей сценографией и особым упором на режиссуру. Но он быстро потерпел крах: уже через три года труппа оказалась распущена².

Все события в Италии 1910–1940 годов, мелкие конфликты и союзы между яркими театральными личностями казались при этом безнадежно далекими от больших европейских проблем.

¹ Благодарю Михаила Визеля за драгоценную помощь при разрешении всех переводческих сомнений.

² См.: *Vicentini C. Pirandello il disagio del teatro.* Venezia: Marsilio, 1993. P. 119–126.

Вот почему историки итальянского театра повторяют слова об «отставании» итальянского театра в 1920–1930-е годы¹.

Если в других европейских странах, в особенности в Германии и России, можно видеть триумф режиссуры, то Италия застряла в бесконечном повторении модели актеров-премьеров, уходящей, но еще окончательно не рухнувшей. Ситуация, когда драматург становился руководителем труппы, получила распространение, но необходимость, смысл и функции режиссуры по-прежнему подвергались сомнению.

И в самом деле – не случайно, что вплоть до 1932 года в Италии не существовало специального термина, обозначающего режиссуру. Отсутствовало не только само слово, не хватало и концептуальной ясности в понимании самой идеи режиссуры².

Идея обрела плоть в основном благодаря сопоставлениям с моделями иностранными, за которыми наблюдали с острым любопытством. Задержавшийся в прошлом, итальянский театр страстно жаждал новизны – об этом свидетельствует периодика тех лет. Из нее вырисовывается образ страны, лишь отчасти оцепеневшей, замкнувшейся, изолированной, противостоящий художественным движениям, сотрясавшим современную ей Европу.

В течение десяти лет, с 1923 года, когда Адольф Аппиа подготовил для театра Ла Скала «Тристана и Изольду», весьма прохладно встреченную,

¹ Первые высказывания по этому поводу можно найти уже в 1928 году в полемическом ответе Сильвио д'Амико драматургу Нино Беррини.

Он писал: «Мы сейчас отстаем от Европы по крайней мере на тридцать лет» и «необходимо навёрстывать». *d'Amico S. Crisi del teatro. D'Amico risponde a Berrini // Gazzetta del popolo. 1928. 2 agosto.* Позиция критика оставалась неизменной на протяжении лет и нашла своё наивысшее выражение во введении к фундаментальной книге о режиссуре *d'Amico S. Introduzione alla regia moderna // La regia teatrale. Roma: Belardetti, 1947. P. 10.* Идея «итальянского отставания» позже нашла своё существенное отражение в *Meldolesi C. Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984. P. 3–4; 145–152;* Также в статьях недавно опубликованы: *Schino M. La nascita della regia teatrale. Roma-Bari: Laterza, 2005. C. X* и *Brunetti S. L'anomalia italiana // Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870–1950) / A cura di U. Artioli. Roma: Carocci, 2004. P. 173–185.*

² О сложном положении итальянского театра к концу двадцатых годов и в начале тридцатых см.: *Mango L. Silvio d'Amico spettatore del Teatro d'Arte // Ariel. 2008. № 3. P. 128–129.*

и по 1933 год, – год основания оперного фестиваля «Флорентийского музыкального мая», триумфаторами которого стали Макса Рейнхардт и Жака Копо, спектакли «мастеров сцены», в том числе и А. Я. Таирова, регулярно объезжали Италию, предваряемые подробными статьями и интервью¹.

О Таирове уже с 1924 года упоминали видные авангардисты футуристического толка. Энрико Кавакиоли – поэт, драматург и критик опубликовал краткое изложение его теоретических построений и экспериментов². В декабре того же года Антон Джулио Брагалья написал полемическую статью о работах Александры Экстер, выставленных на XXIV Венецианской международной экспозиции, и о книге Таирова 1923 года «Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs» [«Освобожденный театр. Записки режиссера»]. В этой статье автор провозглашал приоритет художественных изобретений итальянского футуризма, усвоенных русским авангардом, но все-таки отдавал дань уважения талантливому московскому режиссеру³.

Художник Джино Гори в 1926 году в своей истории сценографии со времен Древней Греции до современности, хоть и поставил таировские эксперименты в зависимость от итальянского футуризма, тем не менее, высоко ценил их значение⁴.

Итальянские театральные критики с особым вниманием отнеслись еще к гастролям Таирова во Франции и Германии⁵. Но в 1927 году они имели уникальную возможность лично оценить результаты экспериментов разных московских театров, в том числе и Камерного. На III Международной выставке прикладного искусства в Милане, проходившей на Королевской вилле в Монце с 31 мая по 16 октября, Камерный

¹ Об отношениях между итальянской и европейской сценой в 1910–1930 гг. см. очень подробный обзор *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934* // *Teatro e storia: L'Italia e i Maestri della scena*. 2008. № 29. P. 27–255.

² *Cavacchioli E. Nuove forme del teatro in Russia: Tairoff* // *Comoedia*. 1924. № XIII. 10 luglio.

³ *Bragaglia A. G. Avanguardia italiana e teatro russo* // *Comoedia*. 1924. № XXIII–XXIV. 10 dicembre.

⁴ *Gori G. Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea*. Roma: A. Stock, 1926.

⁵ См.: *Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Камерного Театра. 1923–1930*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 296.



III Международная выставка декорационного искусства, Милан, 1927
Зал 74: Эскизы костюмов «Любви под вязами» О'Нила
Archivio Fotografico ©La Triennale di Milano

театр демонстрировал макеты спектаклей, эскизы сцен и костюмов и был удостоен высшей награды¹.

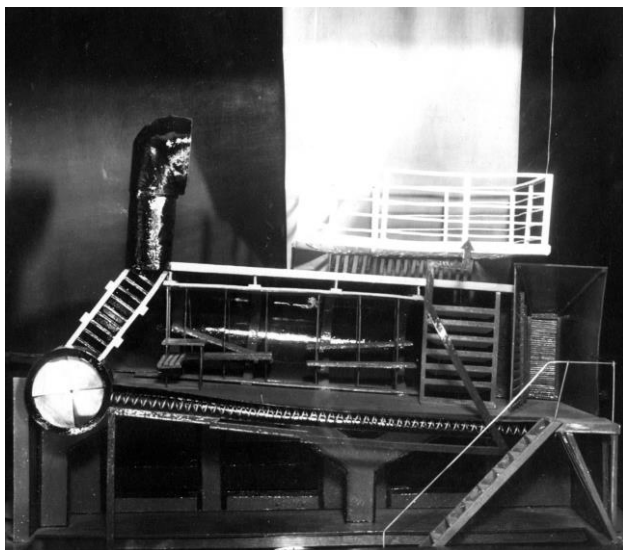
¹ Камерный театр, в частности, показывал макет и фотографии мизансцен «Косматой обезьяны» Ю. О'Нила; макет, эскизы костюмов и фотографии мизансцен «Дня и ночи» Ш. Лекока; эскизы костюмов и фотографии мизансцен «Любви под вязами» Ю. О'Нила; и макет спектакля «Антигона» В. Газенклевера. На выставке участвовали, кроме Камерного, Большой театр, Малый театр, Ленинградский Государственный Академический театр драмы, ГосТиМ, Театр Революции, Второй МХАТ Второй, ГОСЕТ, Театр имени Евг. Вахтангова и московский Детский театр. Все работы Театрального отдела Советской секции были выставлены в зале 74. См. официальный каталог выставки *Catalogo ufficiale della III mostra internazionale delle arti decorative: maggio–ottobre 1927. Milano: Casa editrice Ceschina. <1927? >. P.56–59 и Marangoni G. La III Mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza, 1927: notizie, rilievi, risultati. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche. <1927? >. P.51. Обе книги хранятся в Biblioteca del Progetto–La Triennale di Milano.*



III Международная выставка декорационного искусства, Милан, 1927
 Зал 74: Макет, эскизы костюмов и фотографии мизансцены «Дня и ночи»
 Лекока; Макеты спектаклей «Антигона» Газенклевера
 и «Косматая обезьяна» О'Нила
 Archivio Fotografico ©La Triennale di Milano

В числе тех, кто наиболее рьяно и заинтересованно следил за феноменами европейского театра, без сомнения, следует назвать Сильвио д'Амико, наиболее активного театрального критика тех лет. Чинovníк министерства народного образования с 1911 года, ставший секретарем Комиссии драматического искусства, д'Амико, наряду со своими служебными обязанностями, проявлял невероятную активность как обозреватель, ведя с 1918 года театральную рубрику в ежедневной римской газете «Идея Национале» («Национальная идея»), переместившуюся потом в «Трибуну», где она просуществовала до 1940 года.

В своих статьях д'Амико вел длительную борьбу за обновление итальянской сцены. Началась она еще в 1924 году, с развернутой на страницах «Идея Национале» дискуссии о взаимоотношениях драматического театра с государством. В ней, наряду с прочими, высказались Пиранделло и Маринетти. Все участники дискуссии, высказывали свою специфическую точку зрения, но все сошлись на нескольких

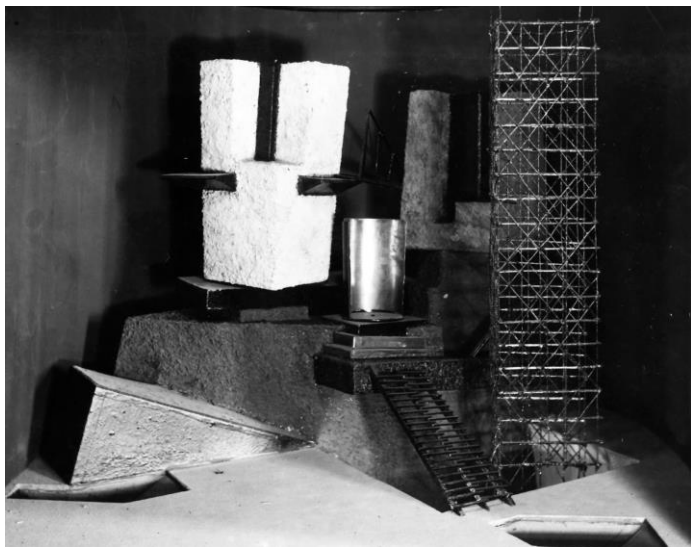


III Международная выставка декорационного искусства,
Милан, 1927
Зал 74: Макет спектакля «Косматая обезьяна» О'Нила
Archivio Fotografico ©La Triennale di Milano

фундаментальных положениях, высказанных д'Амико в предыдущие годы: создание нескольких больших постоянных (репертуарных) театров с постоянными (или почти постоянными) труппами; политика общественных (государственных) дотаций для поддержания этих больших структур; необходимость сильной фигуры режиссера, который умерил бы актерский произвол; и наконец – создание школ, в которых могли бы получать образование новые актеры¹.

Два события явно свидетельствуют, что к началу тридцатых годов д'Амико уже обладал самой настоящей культурной гегемонией в театральной среде. Это проведение в 1934 году представительного Конгресса Вольта, предложенного Итальянской Академией, возглавляемого Пиранделло, но фактически задуманного д'Амико – конгресса, на котором удалось собрать несколько наиболее важных деятелей европейского театра, от Таирова до Метерлинка, от Гордона Крэга до

¹ См.: *Orecchia D. Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento.* Torino: aAccademia University Press. 2012. P. 294.



III Международная выставка декорационного искусства,
Милан, 1927

Зал 74: Макет спектакля «Антигона» Газенклевера
Archivio Fotografico ©La Triennale di Milano

Гропиуса; и создание в 1935 году римской Академии драматического искусства, возникшей по проекту д'Амико.

При этой Академии критик сразу же вознамерился создать кафедру режиссуры и предложить занять ее Копо – но натолкнулся на авторитарический запрет Муссолини, который не желал видеть иностранца в только что основанной школе. Преподавание, таким образом, оказалось доверено Татьяне Павловой – к тому времени уже натурализовавшейся итальянке¹.

То, что д'Амико учредил именно кафедру режиссуры, впервые в Италии, эмблематично, потому что отражает провозглашаемую им крайнюю необходимость найти собственную итальянскую дорогу в режиссуре и преодолеть таким образом отставание, столько раз порицаемое им в статьях. Именно он, по всеобщему убеждению, вел наиболее яростную и последовательную борьбу за утверждение в Италии режиссуры.

¹ См.: Oteri A. Silvio d'Amico e la pedagogia teatrale dell'Accademia d'Arte Drammatica. L'altra via italiana alla regia // Ariel. 2008. № 3. P. 153–154.

Sanatorium Hediana
Scellera I. Bevilacqua

Cher Monsieur
L'Amico,
Vous m'avez fait un
grand plaisir de m'envoyer
votre livre,
qui m'intéresse beaucoup.
Je vous en remercie
de tout et j'espère, que
nous nous verrons
l'année prochaine
pendant la tournée

de mon théâtre en
Italie.
En attendant, veuillez
agréer, cher Monsieur,
me sentiment des
meilleurs
Votres
Taïrov

Письмо А.Я. Таирова Сильвио д'Амико [1929].

Fondo Silvio d'Amico. Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Его книга «Закат великого актера», опубликованная в 1929 году, – веха на пути к режиссерскому театру в Италии¹. Ее даже называют порой «манифестом итальянской режиссуры»².

Тем не менее во вступительной главе, носящей название «Актер и мизансцена», д'Амико демонстрирует противоречивый и осторожный подход к режиссуре. Он не доверяет режиссуре, когда она проявляется как теоретическая конструкция или же как театральный проект, в сущности, – как личностная манера. При этом, считает д'Амико, она уклоняется от своего прямого назначения: быть функцией чисто практической необходимости: правильно работать с драматургическим текстом.

¹ Д'Амико направил экземпляр «Заката великого актёра» Таирову, который в письме выразил свою признательность и интерес к приводимым в книге рассуждениям. См.: Таиров А. Я. Письмо Сильвио д'Амико. Рукопись. <1929?>. Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Fondo Silvio d'Amico. Sezione Corrispondenza.

² Giammusso M. La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri.s.d. <1988>. С. 10.

На самом деле критик не отходит от своей позиции, враждебной по отношению к «творческий режиссуре» в духе Гордона Крэга, выраженной несколькими годами раньше в эссе «То, что ставится на сцене». По д'Амико, автор, до того момента имевший врага в лице актера, получил отныне более могущественного и опасного соперника, постановщика (*il metteur en scène*). Вспомним, что необходимость во французском термине возникла потому, что соответствующего итальянского слова тогда еще просто не существовало. И далее следует длинный подробный перечень главных европейских режиссеров: Станиславский, Рейнхардт, Апшиа, Крэг, Копо, Питоев, Пискатор (Таиров в этот список не включен – но мы еще вернемся к этому моменту). Этим режиссерам мы обязаны идеей режиссуры, основывающейся на представлении о режиссере-деспоте, использующем актеров как «первичную материю», наравне со сценой, освещением и текстом, «который также сведен к одному из многих элементов того, чему суждено родиться, – элементов, преобразенных и воодушевленных его фантазией»¹.

Он объединяет в одну категорию всех режиссеров, вне зависимости от того, к какой школе они принадлежат, каково их происхождение и какую стилистику они исповедуют. Все они, просто в силу того, что являются режиссерами, обладают единым стилем и единым театральным видением, они – новые диктаторы сцены и мешают выразить смысл самого драматургического текста.

Таким образом, кажется, что главная забота д'Амико – защита священной неприкосновенности текста. Как писал он несколькими годами ранее, в 1925 году, задача театра – «перевести в действие творение поэта, усилить впечатление, создавая подобающую атмосферу, подчеркивая и обнажая все его достоинства с помощью всех имеющихся в его распоряжении сценических средств»².

Итак, режиссеру следует быть верным исполнителем авторской воли, сценическим переводчиком литературного произведения.

Жестко застывшие на подобной позиции, взгляды д'Амико должны войти в конфликт с любой режиссерской трактовкой в современном ключе. Но в том же 1929 году в журнале «Комедия» критик публикует

¹ *d'Amico S. L'attore e la messinscena // Tramonto del grande attore. Milano: Mondadori. 1929. P.21.*

² *d'Amico S. I piccoli teatri // L'Ida Nazionale. 1925. 9 gennaio // Cronache 1914/1955 (a cura di A.Tinterri e L. Vito), volume II, tomo II, Palermo: Novecento. 2002. P. 462.*

статью «Кредо Таирова»¹. В ней он снова возвращается к своему интервью с Таировым, взятому в 1927 году² по случаю Международного театрального фестиваля в Париже, который сопровождался Первым всемирным театральным конгрессом. Главной темой этого конгресса, как и следовало ожидать, стала режиссура. «Очевидно, – писал в отчете о конгрессе д'Амико, – что без постановщика (за которым нужно следить, чтобы он знал свое место, и препятствовать ему выходить за его пределы) сегодня не обойдешься»³.

При переиздании этого интервью критик делает новое предисловие, в котором подчеркивается, что по всей Европе наблюдается самое настоящее «нашествие русского искусства». Но «допуская это нашествие, – замечает он, – мы признаем не столько собственную неполноценность, сколько то, что находимся в худшем положении. Невозможно отрицать: ни в одной стране мира не чувствуется так “религия” театра, как в России». Поэтому д'Амико советует «распахнуть пошире глаза и направить их в эту сторону; особенно, и прежде всего, это касается нас [итальянцев]: оборотившись к себе, мы найдем, увы, слишком много причин снова покрепче зажмуриться». Но на Россию следует глядеть для того, чтобы просветиться, а не для того чтобы «копировать», и необходимо «припасть к первоисточникам; поддерживать контакты не с артистами-эмигрантами <...>, а с артистами, оставшимися там, в пламени Революции, с нынешними мастерами <...> – предвестниками грядущего. Один из них, – уточняет дальше автор – это Александр Таиров». Так что предстоящий «набег» этого «ошеломляющего русского мастера» и его труппы заслуживает того, чтобы следить за ним с особым интересом⁴.

После состоявшихся на следующий год гастролей Камерного театра непримиримая позиция д'Амико относительно режиссуры оказалась заметно смягчена и пересмотрена. В рецензии на римское представление «Грозы» Островского (1 мая 1930 года, на сцене театра Валле) критик делает важное замечание: «Таиров среди нас считается одним из тех постановщиков, что не интерпретируют текст – а переделывают его. Вчера, незадолго до начала представления, кто-то спросил

¹ *d'Amico S. Il credo di Tairoff // Comoedia. 1929. 15 febbraio, anno XI, n. 2.*

² *d'Amico S. Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff // La Tribuna. 1927. 12 luglio.*

³ *d'Amico S. Adunata teatrale a Parigi. Conclusioni: la messinscena // La Tribuna. 1927. 16 luglio.*

⁴ *d'Amico S. Il credo di Tairoff // Comoedia. 1929. 15 febbraio, anno XI, n. 2.*

№ 677 di recapito - Rimesso al fattorino ad ore _____

SILVIO DAMICO TRIBUNA ROMA =

ROMA

UFFICIO TELEGRAFICO
DI
ROMA

Mod. 30 Teleg. 1927

INDICAZIONI DI URGENZA

A. _____
Tel. _____
Per pag. _____
Punte radio _____

Il Governo non assume alcuna responsabilità e
Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a falsità o irregolarità del destinatario devono essere completate dal mittente.
Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presentata dal fattorino ed a segnarvi, in data e l'ora della consegna del telegramma, in mancanza di tali indicazioni, il destinatario perde il diritto a reclamare in caso di ritardo della consegna.

Ricevuto il _____ 1927
29 Circuito N. _____
GIACCHETTI
Circovente

Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio del Cavigli con le ore di Roma e con tutti gli altri meridiani convenuti all'Italia. 22 APR 1930 10:24
Nei telegrammi impressi in caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello del giorno, gli altri la data.

QUALIFICA _____ STAZIONE _____ VIA E INDIRIZZO _____
1005 TORINO PN 10062 15/14 21 22:45 =

COMINCIANDO RECITE IN ITALIA VI MANDO SALUTO CORDIALE =

ALESSANDRO TAIROFF =

Chi è correntista della posta paga e si fa pagare merci bancoggi, che costano per qualunque somma solo ro centesimali.

264.875 — 22-12-28 V.I. — S.I.T.A. Roma — C. 4.807.000

Телеграмма, отправленная А.Я. Таировым Сильвио д'Амико в начале итальянских гастролей. 22 апреля 1930
Fondo Silvio d'Amico. Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

русского артиста: «Гроза», которую мы нынче услышим – это “Гроза” Островского и Таирова, или же одного Таирова? Ответ русского *metteur en scène* гласил: «Полагаю, что мы представим всего лишь “Грозу” Островского»¹.

Стоит обратить внимание на использованное выражение «услышать», а не увидеть пьесу, подчеркивая тем самым значение текста, авторской речи, а не визуального аспекта. И действительно: именно текст Островского – вот что интересует в первую очередь зрителей и критиков в Италии, уже хорошо с ним знакомых благодаря постановке «Грозы», показанной в 1929 году в римском театре Валле (в том самом, где гастролировал театр Таирова) труппой Татьяны Павловой, в режиссуре Петра Шарова, со сценографией и костюмами Леонида Браиловского. Подавляющее большинство критиков ринулись в неизбежное сравнение двух постановок. Д'Амико, отдавая должное попытке

¹ d'Amico S. Tairof al Valle. «L'uragano» di Ostrowski // La Tribuna. 1930. 3 maggio.

Павловой и Шарова, пишет, что их спектакль решен «в сплошном преувеличении: свет, краски, музыка, танцы, сцены и фольклор», делая порой зримость характеров «чрезмерной до гротеска».

Не так поступает Таиров, который «следует совсем другой дорогой», погружаясь в «текст поэта до самой глубины, чтобы извлечь из него вечную человеческую суть и передать ее “актуальными методами” современной публике, оставляя в тени или даже отсекая остальное». А для того, чтобы «свести все к самому простому, непосредственному и сущностному выражению», необходимы «актеры, духовно и физически сформированные единой школой, методической и твердой – его собственной». Но при этом актеры не могут использоваться просто как «пассивные инструменты», а должны быть «думающими и готовыми к соучастию сотрудниками». И если, заключает д'Амико, увидев другие русские труппы, мы начинаем испытывать что-то вроде роскошного пресыщения их внешней виртуозностью, соединенной с таким же искусством танца и кинематографичностью, то здесь мы чувствуем, как из самого сокровенного прорывается духовное, здесь не злоупотребляют и даже вообще почти не употребляют краски, не подчеркивают настойчиво фольклор, не взыскуют ни грациозности, ни гротеска: здесь – душа»¹.

Д'Амико, таким образом, столкнувшись с предельно личностным таировским прочтением «Грозы», не только не приходит в ужас и не проклинает его, как можно было бы ожидать, но и расточает ему высочайшие похвалы. Он пишет: «То, что Таиров, преодолевший веризм XIX века и натурализм Станиславского, чувствует в “Грозе” Островского – это именно то, что Островский в ней намеревался выразить». Он далек от того, чтобы считать Таирова «режиссером-деспотом», но находит теперь острый ум в том, как режиссер взаимодействует со своими актерами, невзирая на ту легкость, с которой он доминирует во всем спектакле. «Чувствуется, что Таиров – невидимый, но вездесущий суверен; он не создатель спектакля, но интерпретатор произведения». Таиров открывает себя, таким образом, как «подлинный интерпретатор», хоть и пренебрегает некоторыми правами текста, потому что опускает те пассажи, которых «не чувствует». Текстом – и это неожиданное признание в устах д'Амико – можно манипулировать, если подобное изменение функционально служит выражению более глубокого смысла. И в этих допущения может и должна выражать себя режиссура»².

¹ *d'Amico S. Tairof al Valle. «L'uragano» di Ostrowski // La Tribuna. 1930. 3 maggio.*

² *Ibid.*

Venerdì 2 Maggio 1930 - Ore 21
 SECONDA RAPPRESENTAZIONE
GIROFLÈ - GIROFLÀ
 Operetta in tre atti di *Charles Lecocq*

Sabato 3 Maggio 1930 - Ore 21
 TERZA RAPPRESENTAZIONE
IL NEGRO (TUTTI I FIGLI DEL BUON
 DIO HANNO LE ALI)
 Giuoco tragico di *E. O'Neill*

Domenica 4 Maggio 1930 - Ore 21
 QUARTA RAPPRESENTAZIONE
IL GIORNO E LA NOTTE
 Commedia musicale buffa di *C. Lecocq*

La vendita dei biglietti è iniziata presso il Botteghino del Teatro Valle - (Telefono 53-794).

TEATRO VALLE

DAL 1° AL 4 MAGGIO 1930 - ore 21

RECITE STRAORDINARIE
 DEL
 TEATRO KAMERNY DI MOSCA

DIRETTO DA
A. TAIROF

Программа спектакля «Гроза» Московского Камерного Театра
 в театре Валле Рима (обложка)
 Fondo Silvio d'Amico – Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

Подобный пересмотр позиций не является эпизодическим. 3 мая, все в том же театре Валле, была представлена, невзирая на тысячи технических проблем, пьеса Ю. О'Нила «Негр», известная в оригинале под названием «Крылья даны всем детям человеческим». Старая, плохо оснащенная сцена римского театра оказалась едва приспособленной для задуманного спектакля, пишет д'Амико, «чтобы соответствовать не только запросам актеров, но и принять театральные механизмы, осветительное оборудование, создающие особую среду усилиями специально подготовленного персонала». И хотя рабочим сцены Валле пришлось выступить «пылким ополчением под началом нового командира», умным зрителям часто приходилось призывать на помощь фантазию. Но, оставляя в стороне неадекватность итальянских сценографических возможностей, внимание д'Амико в большей степени устремлено на сложные, неоднозначные отношения между текстом и сценой. Оговариваясь, что об оригинальном тексте не следует «судить, не зная его» (драма О'Нила и впрямь была новинкой для итальянского театра), он снова подчеркивает особый талант Таирова «усиливать внутреннюю драматичность произведения, а не забивать его»¹.

¹ d'Amico S. Tairof al Valle. «Il negro» di O'Neill // La Tribuna. 1930. 6 maggio.

Проследим, что вскоре произойдет с теоретическими воззрениями Сильвио д'Амико. В 1931 году он публикует книгу «Кризис театра», в которой впервые по-настоящему признает возможности режиссерской интерпретации, – те самые возможности, которые вплоть до 1929 года он отрицает. В этом сочинении имеется пассаж, характерный для нашей темы, в нем критик использует ту же самую формулировку («il metteur en scène подменяет собой актера по отношению к тексту»), что и прежде, но на сей раз выводит из нее совсем иное заключение.

Теперь на режиссеров не наклеивается ярлык деспотов, злоупотребляющих текстом; оценка их работы, всегда спорной, открывает различные перспективы. Как пишет д'Амико, режиссеры «интерпретируют выбранного для постановки автора, разумеется, в соответствии со своим собственным видением, которое, что нередко случается, может оказаться искажением... но в любом случае – искажением “с умом”. И в результате их штудий рождается совершенный организм, маленькое сценическое чудо»¹.

Резкий поворот налицо. Режиссер – это, разумеется, интерпретатор. Более того: это интерпретатор драматургического текста. Интерпретатор, неизбежно принимающий участие в заострении сюжета. Что, однако, может привести к предательству намерений автора – и это не обязательно следует осуждать.

В какой степени на рассуждения критика повлияли виденные годом ранее спектакли Таирова, нам неизвестно. Что можно сказать наверняка – из списка режиссеров, и на сей раз предложенных д'Амико, разом исчезли Аппиа и Крэг: их заменили Мейерхольд и Таиров. Подобный выбор может означать обновление, актуализацию дискурса, но может также нести отпечаток зрительского опыта, полученного при просмотре постановок Камерного театра. С этого момента во всех последующих сочинениях, посвященных Таирову, вплоть до некролога великому русскому режиссеру, д'Амико всякий раз будет подчеркивать важность его режиссерских находок².

У д'Амико мы видим ясные свидетельства эволюции его концепции режиссуры, произошедшие в том числе благодаря непосредственному контакту с таировскими творениями. Но не вся итальянская критика отреагировала столь же чутко. Во многих отзывах выражается все та же

¹ *d'Amico S. La crisi del teatro. Roma: ed. Critica fascista, 1931.*

² См.: *d'Amico S. E' morto Tairov, l'amico dell'attore // Il Tempo. 1950. 10 ottobre.*

Giovedì 1° Maggio 1930 - ore 21

TEATRO KAMERNY DI MOSCA

DIRETTO DA

A. TAIROF

L'URAGANO

Dramma in tre atti di *A. Ostròvskij*

La Kabànova, ricca mercantessa	<i>Natalia Efron</i>
Tichon, suo figlio	<i>Nikolaj Novljanshij</i>
Varvára, sua figlia	<i>Inna Stejn</i>
Katjerina, moglie di Tichon	<i>Alice Koonen</i>
Dikòj, ricco mercante	<i>Ivan Arkadin</i>
Boris Grigòrjevic, giovinotto, suo nipote	<i>Nikolaj Ciaplyghin</i>
Kulighin	<i>Viktor Ganscin</i>
Vànja Kudrjás	<i>Serghjej Tsenin</i>
Sciàpkin	<i>Grigorij Zagarof</i>
Feklúscia	<i>Galina Kirejevskaja</i>
Glàscia, domestica dei Kabànov	<i>Natalija Gorina</i>
Una vecchia signora	<i>Eljèna Uvarova</i>

L'azione si svolge in una città di Provincia del Volga.

Messa in scena di A. TAIROF.

Regisseur: *L. LUKJANOF*. Scene e costumi *G. e V. Stenberg e K. Medumetskij*

Musica di scena: Canzoni popolari russe.

Программа спектакля «Гроза» Московского Камерного Театра
в театре Валле Рима (первая страница)
Fondo Silvio d'Amico - Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

текстоцентричная установка, что и у д'Амико вплоть до конца двадцатых годов. В основном это заметно в рецензиях на «Грозу».

Энрико Рокка, например, хоть и принимал стремление Таирова придать выпуклость самой сути драмы – «грех, раскаяние и самоубийство

Катерины», но определял купюры, произведенные режиссером над текстом как самые настоящие «ампутации»¹.

Кроме того, критике пришлось четко высказываться по вопросу сравнения «Грозы» Таирова с постановкой Павловой и Шарова. Нашлись те, кто рассматривал «фольклорную избыточность», в которой упрекали Павлову, как «осторожную верность тексту, определенно душившую или, по меньшей мере, обесцвечивающую драму», одобряя в то же время выбор Таирова – вырезать и сократить «по меньшей мере треть» текста, чтобы облегчить его и создать не театр нравов, а образчик поэзии².

В Милане рецензенты отдают предпочтение версии, предложенной русской актрисой, подчеркивая при этом, что Павлова «беспокоилась, может быть, в противоположность Таирову, о том, чтобы сохранить поэтическую сущность драмы, не сокращая <...> ее потенциала драмы буржуазной»³. В том числе и потому, уточняет Ренато Симони, что в «прекрасной интерпретации» Павловой «текст преобладает»⁴. Позиция Симони, в общем, соответствует его установке на драматурга – директора труппы, который не был склонен приветствовать приход в Италию режиссуры.

Были и такие, кто возобновил дискуссию о двух элементах спектакля, которые, с итальянской точки зрения, кажутся по-прежнему приоритетными – текст и актер. «Чтобы поставить пьесу так, как это делают в труппе Павловой, – писал один из критиков, – необходима хорошая большая труппа; необходим отличный директор; но необходимо, чтобы все эти элементы были сбалансированы, дозированы, выравнены, оставляя приоритет писаному слову, приходящему к зрителю через душу комедианта»⁵.

Неспособность части итальянской критики видеть спектакль как цельный и комплексный организм, рожденный в результате сложения нескольких художественных языков, а не просто как перенос на сцену

¹ См.: Rocca E. Prima apparizione di Tairof al Valle con «L'uragano» di Ostrovskij // Il Lavoro fascista. 1930. 3 maggio.

² См.: <Без поднису>. Tairof e la sua compagnia nell'«Uragano» al Valle // Il Messaggero. 1930. 2 maggio.

³ C. L. <Carlo Lari>. Il Teatro di Kamerny di Mosca ai Filodrammatici. // La sera. 1930. 7 maggio.

⁴ R. S. <Renato Simoni>. La Compagnia Tairoff ai Filodrammatici // Il Corriere della Sera. 1930. 7 maggio.

⁵ <Без поднису>. Da Pirandello a Tairof // Rivista di commedie. 1930. 15 maggio.

текста актером, объясняется тем, что такое искусство было многим просто незнакомо. Спектакль до сих пор читается как паратаксис, последовательное сочетание различных элементов (слова, сцена, свет, звуки), а не как их слияние.

Этим объясняется род разочарования, возникающего при изучении части итальянской периодики, посвященной спектаклям Таирова. Многие критики укрываются за формой типичной театральной рецензии, предусматривавшей в те годы обширный и детализированный пересказ текста, анализ и суждение о драматургических и литературных достоинствах, и лишь в конце – оценку сценической постановки, часто сводящуюся к восхищению (или неудовольствию) актерской игрой. Единственный выход за рамки этой модели – преувеличенный восторг перед сценографией, которая, в случае с Камерным театром, заслуживает особого внимания, особенно по сравнению с отсталой сценической практикой современных ему итальянских театров.

«К нам начали спускаться боги современной сценографии!» – восклицает газета «Амброзиано» после первого представления «Грозы» Таирова в Милане, 6 мая 1930, в театре Академии филодраматиков¹.

Лапидарная приписка, просто выражающая энтузиазм, почти детский, по поводу возможности увидеть, наконец, живую одного из «искуснейших и могущественнейших волшебников современного театра»², обнажает глубинный порок: попытку смешать воедино постановку со сценографией.

Вот почему для некоторых критиков сценографические решения, предложенные Камерным театром, кажутся порой отвлеченными, механистичными, – загадкой, предьявленной зрителю³. Неоднократно повторяется заявление, в первую очередь – в связи с декорациями «Грозы»: «они не совсем убеждали»⁴. В действительности, те, кто анализировали спектакль, не отладили еще свою оптику так, чтобы подобающим образом воспринимать сценографический элемент сложной комплексной системы знаков и обращаться со структурой. «<...> нужны

¹ А. F. <псевдоним не раскрыт>. La Compagnia Tairoff al Teatro Filodrammatici // L'Ambrosiano. 1930. 8 maggio.

² Ibid.

³ См. Например: R. S. <Renato Simoni>. La Compagnia Tairoff ai Filodrammatici // Il Corriere della Sera. 1930. 7 maggio.

⁴ F. B. <Francesco Bernardelli>. Al Teatro di Torino: «L'uragano», di Ostrovskij // La Stampa. 1930. 24 aprile.

ли нам произведения искусства, насыщенные подобным символизмом?» – вопрошает Симони¹.

Те же, кто выработал более зрелый взгляд на режиссерский спектакль – и здесь мы снова возвращаемся к д'Амико – говорит об «основательной, хорошо выстроенной геометрической конструкции, на двух уровнях», взаимодействующей со всеми прочими элементами спектакля «без болезненных символистских намеков или метафизических <...> покушений; но, благодаря внятному чередованию света и тени, <...> создающей эффект, доступный самому рассеянному и неискушенному созерцателю»².

До определенно выраженной идеи режиссуры, широко разделяемой итальянской критикой, кажется, еще далеко. И все-таки мы в одном шаге от нее. Это показывает нам рецензия, написанная как раз Рена-то Симони всего лишь двумя годами позже, в 1932 – в тот неизбежный год, когда произошло, наконец, рождение итальянского словаря режиссуры³.

Комментируя постановку пьесы модного в то время итальянского автора, ныне позабытого («Таковы женщины» Атилио Карпи), критик особо останавливается на сценографии: «превосходная <...>, вполне заслуживающая того, чтобы на нее посмотреть, предоставляющая богатые возможности для любых движений исполнителей», состоящая из

¹ R. S. <Renato Simoni>. La Compagnia Tairoff ai Filodrammatici // Il Corriere della Sera. 1930. 7 maggio.

² d'Amico S. Tairof al Valle. «L'uragano» di Ostrowski // La Tribuna. 1930. 3 maggio.

³ Первый раз неологизм «regia» употребляет Энрико Рокка в рецензии на спектакль «Oltre oceano» [«За океаном»] Татьяны Павловой (Rocca E. «Oltre oceano» di Jacopo Gordin al Teatro Argentina // Il lavoro fascista. 1931. 31 dicembre. P. 3). Критик принимает французский термин «régie», который, впрочем, обозначает скорее работу театрального директора, а не режиссуру в современном значении. В феврале 1932 года в первом номере «Scenario», журнала, основанного Сильвио д'Амико, филолог Бруно Мильборини обсуждает новые слова «regia» и «regista», вскоре получившие широкое распространение. См.: Migliorini B. Varo di due vocaboli // Scenario. febbraio 1932. n. 1. P. 36. Статья Мильборини будет снова опубликованная в расширенном виде под названием «Artista e regista» в сборнике «Saggi sulla lingua italiana» (Firenze: Sansoni, 1941, С. 200–211). См.: L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934 // Teatro e storia. P. 95, 97.

«лестниц и лестничных площадок», отсылающих к «конструктивистскому театру Мейерхольда и Таирова, к знаменитой лестнице Йеснера».

Вдохновителем сценографии и постановки выступил Гуидо Сальвини, племянник Томмазо Сальвини, творец первых итальянских спектаклей с покушениями на режиссуру, сотрудник Рейнхардта по «Флорентийскому музыкальному маю» в следующем году. По замечанию Симони, «Сальвини лучше меня знает, что лестницы <...> нужны не для той вспомогательной цели, чтобы окружить актеров сверху и снизу на разных этажах, но для того, чтобы придать рельефности, и сделать это самым выразительным и красивым образом, для моделирования тел, для жестов, для движений. Необходима, однако, выверенная гимнастика для актеров, – не просто техническая, но передающаяся в гармонии, в красоте, в элегантности, в ритме». Мы увидели, как актеры «резко и хаотически подпрыгивают – и общее впечатление не было благоприятным». В общем, Сальвини, с точки зрения Симони, «удовлетворил вполне свое желание благородной архитектуры», но не сумел создать органический спектакль, соразмерный организм¹.

Идея режиссуры, с которой критики уже понемногу свыклись, не приемлет более, когда одна часть выдается за целое. Конечно, нельзя сказать, что в Италии появились театры по модели Таирова, Рейнхардта, Копо – но итальянский театр не остался незатронутым влиянием этих мастеров европейской сцены. И гастроли Камерного театра, возбуждив теоретические размышления и наивные подражания, немало послужили тому, чтобы распахнуть окно в будущее итальянской режиссуры, которая смогла выразить себя полностью лишь в пятидесятые.

¹ *Simoni R. Sono donne fatte così. 10 giugno 1932 // Trent'anni di cronaca drammatica. 3.: 1927–1932. Torino: ILTE. 1955. P. 547.*

Авторы

Абенсур (Abensour) Жерар (р. 1933) – славист, доктор наук, заслуженный профессор ряда университетов. Автор монографии о Вс.Э. Мейерхольде (Paris, 1998) и многочисленных статей о русском театре, в том числе об А.Н. Островском, В.В. Маяковском, А.В. Вампилове, Л.Н. Разумовской.

Бартеле Татьяна Моисеевна – доктор истории, ассоциированный профессор RISEBA (Рижская Международная высшая школа экономики, искусства и технологий). Автор статей о русских артистах в Латвии в 1920-х годах.

Бёмиг (Böhmig) Михаэла – славист, профессор русской литературы в Неаполитанском университете «Л'Ориентале». Автор книг и статей о русских поэтах и художниках XIX века и русского авангарда, о русском театре в Берлине 1920-х годов, об образе Италии в русской литературе рубежа XIX–XX веков, о взаимосвязях литературы и живописи, об Айседоре Дункан в России в предреволюционные годы.

Гудкова Виолетта Владимировна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра ГИИ. Автор более двухсот научных статей и нескольких монографий, в том числе: «Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем “Списокблагодетей”»: Опыт театральной археологии» (М., 2002); «Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов» (М., 2008); «Забытые пьесы 1920–1930-х годов» (М., 2014).

Иванов Владислав Васильевич (р. 1948) – историк театра, доктор искусствоведения, заведующий сектором театра ГИИ, редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века». Автор монографий «Русские сезоны театра “Габима”» (М., 1999), «ГОСЕТ: Политика и искусство. 1919–1928» (М., 2007) и многочисленных статей и публикаций о творчестве А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, Н.Н. Евреинова, С.М. Эйзенштейна, В.Г. Сахновского и др.

Коваленко Георгий Федорович (р. 1940) – историк сценографии, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы. Редактор-составитель серии «Искусство стран Европы гарда 1910–1920-х годов». Автор монографий, среди них: «Александра Экстер» (М., 1993), «Александра Экстер. Веры Мухиной» (М., 2012).

Колязин Владимир Федорович (р. 1945) – театровед, германист, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада ГИИ. Автор монографий, многочисленных статей, редактор-составитель сборников. Среди них: «Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия» (М., 1998), «Верните мне свободу! Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора» (М., 1997), а также статей и публикаций об берлинских гастрольях Камерного театра и ГОСТИМа.

Коршунова Наталья Александровна – историк балета, балетный критик, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра ГИИ. Автор научных статей и публикаций по истории отечественного хореографического искусства XIX–XX веков, критических статей о современном балетном театре.

Купцова Ольга Николаевна – историк театра и литературы, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, старший научный сотрудник сектора театра ГИИ. Автор книги «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» (М., 2003; совместно с Е.Е. Дмитриевой) и статей по истории русской театральной культуры, драматургии, театральной критики, русско-французских театральных связей (в частности, публикаций по теме «Мейерхольд и Франция»).

Липатова Мария Валерьевна – старший научный сотрудник отдела декорационно-изобразительных материалов и хранитель фонда советского и современного театра ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Автор статей по русскому театрально-декорационному искусству XX века.

Литаврина Марина Геннадиевна – историк театра, доктор искусствоведения, профессор ГИТИСа и исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Автор монографий и многочисленных статей. Среди них: «Американские сады Аллы Назимовой» (М., 1995), «Русский театральный Париж: 20 лет между войнами» (СПб., 2003), «Яворская, незаконная комета» (М., 2008).

Лупандина Анастасия Германовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории ИЗОГИТИСа. Автор ряда статей о художниках Камерного театра.

Познер (Posner) Дассия Н. – старший преподаватель театроведения и славистики, руководитель междисциплинарной аспирантуры по театроведению и драматургии в Северо-Западном Университете (Чикаго). Правнучка Федора Шаляпина. Среди ее книг: «Призма режиссера: Э.Т.А. Гофман и русский театральный авангард» (Evanston, 2016), а также «Справочник по кукольному и объектному театру» (в соавторстве с К. Оренстайн и Д. Беллом; London, 2014).

Сбоева Светлана Георгиевна – театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра РИИИ. Автор книги «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (М., 2010), статей о творческом методе А.Я. Таирова.

Сироткина Ирина Евгеньевна – кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН, автор книг «Свободное движение и пластический танец в России» (М., 2012), «Шестое чувство авангарда: танец, движение и кинестезия в жизни поэтов и художников» (М., 2014) и др.

Струтинская Елена Ивановна – историк театра, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГИИ. Автор статей, публикаций и монографий «Искания художников театра: Петербург–Петроград–Ленинград: 1910–1920-е годы» (М., 1998), «Художники Малого театра. XX век» (М., 2014), куратор каталога-резоне «Камерный театр и его художники» (М., 2014).

Суриц Елизавета Яковлевна – историк балета, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра ГИИ, заслуженный деятель искусств РФ (2000). Автор нескольких книг и многочисленных статей, в том числе: «Артист балета Михаил Михайлович Мордкин» (М., 2003, 2006), «Артист и балетмейстер Леонид Мясин» (Пермь, 2012), «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века» (М., 2012), «Балет и танец в Америке» (Екатеринбург, 2004).

Хализева Мария Валентиновна – историк театра, театральный критик, старший научный сотрудник сектора театра ГИИ, редактор газеты «Экран и сцена». Автор-составитель книги «Театр в русской поэзии» (М., 2007) и ряда публикаций из творческого наследия А.Г. Коонен, Ф.Ф. Комиссаржевского, М.А. Чехова и др.

Шелогурова Галина Николаевна – кандидат филологических наук, преподаватель Русского учебного центра Международного сотрудничества, специалист по русской литературе Серебряного века. Редактор и комментатор издания драматических произведений И.Ф. Анненского, автор многочисленных публикаций, связанных как с его творчеством, так и творчеством других поэтов начала XX века.

Щербаков Вадим Анатольевич (р. 1958) – историк театра, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда ГИИ. Редактор журнала «Вопросы театра». Автор монографии «Пантомимы Серебряного века» (СПб., 2014). Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (М., 1998 – в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд: режиссура в перспективе века» (М., 2001 – в соавторстве с Б. Пикон-Валлен).

Эджидио (Egidio) Аврора – профессор кафедры истории театра в Университете Салерно, кандидат искусствоведения. В 1999 и 2000 годах провела научные стажировки на театроведческом факультете ГИТИСа. Автор монографии «Александр Таиров и Камерный театр в Москве. 1907–1922» (Roma, 2005), опубликовала несколько научных статей, в том числе о гастролях Элеоноры Дузе в России, Михаиле Щепкине, приезде Филиппо Томмазо Маринетти в Россию. В 2015 году получила премию Министерства культуры Италии за перевод на итальянский язык русской версии «Гадибука» (2012).