

Л.В. Старостина

---

# ЯЗЫК И ТЕАТР

---

*Избранные работы*







**Л.В. Старостина**

# **ЯЗЫК И ТЕАТР**

---

**Избранные работы**

**Составитель Н.Н. Колотилова**



---

**МОСКВА – 2025**

УДК 81+792  
ББК 81:85.33  
C77

**Старостина, Людмила Владимировна.**

C77    **Язык и театр. Избранные работы : сборник статей /**  
Л.В. Старостина; сост. Н.Н. Колотилова. – Москва : МАКС  
Пресс, 2025. – 180 с. : ил. [16]

ISBN 978-5-317-07382-4

<https://doi.org/10.29003/m4643.978-5-317-07382-4>

В сборник включены работы разных лет лингвиста и театроведа Людмилы Владимировны Старостиной (1988–2024), дающие представление о сфере ее научных интересов. Первая часть сборника, «Язык», охватывает работы по языкоznанию, посвященные концепту «огонь» в немецкой фразеологии, вопросам перевода сонетов Пабло Неруды, а также экология языка. Во вторую часть, «Театр», вошли работы по истории театра. Хочется верить, что книга будет интересна как специалистам, так и широкому кругу читателей.

*Ключевые слова:* экология языка, языкоznание, перевод, история театра, «Дон Карлос» Ф. Шиллера.

УДК 81+792  
ББК 81:85.33

### **Liudmila Starostina**

**Language and Theatre. Selected works:** Collection of articles/ Compiled by N.N. Kolotilova. – Moscow: MAKS Press, 2025. – 180 p.: ill. [16]

ISBN 978-5-317-07382-4

<https://doi.org/10.29003/m4643.978-5-317-07382-4>

The book contains some works of Liudmila Vladimirovna Starostina (1988–2024). They are devoted to different subjects of linguistics and theatre history. In the first part of the book, “Language”, some problems of the ecology of language, phraseology and translation are discussed. The second part, “Theatre”, is dedicated to different aspects of theatre history. We hope that the book will be of interest to readers of different specialties.

*Key words:* ecology of language, linguistics, translation, theatre history, “Don Carlos” by F. Schiller.

**ISBN 978-5-317-07382-4**

© Н.Н. Колотилова, 2025

© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2025

## **К ЧИТАТЕЛЯМ**

*Красота души создается из терпения,  
чистоты, смирения и добрых дел любви.*

Трудно писать о безвременно ушедшем родном, самом любимом и дорогом человеке, красивой и талантливой, веселой и жизнерадостной, доброй и доброжелательной девочке, чей жизненный путь прошел у тебя перед глазами. Нелегко найти верные слова, чтобы рассказать о лучшей на свете дочери, о молодой маме, до самопожертвования любившей свою маленькую дочку Василису, об образцовой жене, о невероятной труженице, героически преодолевавшей все преграды, вплоть до смертельной болезни (ее выдержка и жизнелюбие были столь велики, что о болезни почти никто не догадывался). Все эти слова относятся к Люсеньке (Людмиле Родионовой, позднее Старостиной), автору работ, вошедших в этот сборник. Всегда оптимистично настроенная, верный друг, незаменимый сотрудник, она оставила о себе добрую память среди родных и близких, друзей и коллег, которым ее сегодня так недостает.

В качестве предисловия приведем несколько формальных фактов биографии, изложение которых неизбежно будет субъективным.

Людмила Владимировна Старостина (урожденная Родионова) родилась в Москве 17 декабря 1988 г. (под огненным зодиакальным знаком Стрельца). Ее родители и старшие родственники

в трех поколениях были связаны с наукой и преподаванием (медицина, физика, филология, микробиология, история науки).

Рождение Люси было стремительным и легким. С первых дней жизни девочка несла добро и радость, хотя эмоциональная обстановка в семье была непростой. Особенно счастливым стало время, проведенное на даче, где Люсенька жила в единении с природой, которую любила и понимала.

Некоторое время она посещала детский садик при Московском университете, где за развитием детей следили внимательно и с любовью, а по окончании подарили на память куклу Василису. По странному совпадению именно так она назовет позднее свою дочку.

Как дань традиции, Люсю с детства учили музыке. Обладая слухом и музыкальностью, она с отличием окончила школу им. И.О. Дунаевского и в дальнейшем не только могла вспомнить свою концертную программу, но блестяще импровизировала, подбирала, а в годы учебы в ГИТИСе посещала курс о романтизме в музыке, который вела известный музыковед, дочь знаменитого актера Екатерина Михайловна Царева.

Важной жизненной вехой стала немецкая школа № 1249. В школьные годы состоялась ее первая поездка в Германию, были сданы экзамены по немецкому языку в Гете-институте, оформлены результаты первых научных проектов. Окончив в 2006 г. школу, Люся, следуя бабушкиному совету, поступила в МГУ имени М.В. Ломоносова на кафедру немецкого языка и литературы; как второй язык она выбрала свой любимый испанский. Во время учебы она снова ездила на стажировку в Германию, тесно знакомясь с европейской культурой. Видимо, изучение именно немецкого языка позволило воспитать в ней умственную дисциплину, ее аккуратные конспекты действительно были образцовыми. Она сама придумала тему дипломной работы, выбрав объектом концепт огня в немецкой фразеологии; эта тема получит в ее работах дальнейшее развитие.

В 2011 г. Люся оканчивает университет и преподает немецкий язык, а с 2012 г. работает в Государственном центральном теат-

ральном музее им. А.А. Бахрушина. Одновременно она, наряду со школьниками-abitуриентами, посещает подготовительные курсы по театроведению в ГИТИСе: волшебный мир театра она любила с раннего детства. В декабре того же года (10.12.11) она выходит замуж и с этого времени носит фамилию Старостина, а на свой день рождения едет в Германию, в знаменитый замок Нойвансхтайн.

Вскоре Люся становится студенткой Театроведческого факультета ГИТИСа и одновременно работает методистом; благодаря ей деканат становится уютным и гостеприимным местом для преподавателей и студентов. Она с упоением учится, слушает лекции по истории театра, вдохновенно пишет многочисленные творческие работы. Университетское образование не только позволяет ей легко справиться с программой, но и дает право поступить в аспирантуру. В 2014 г. она становится аспиранткой кафедры истории русского театра (руководитель Б.Н. Любимов) и готовит диссертацию по истории режиссуры в Малом театре, поставив акцент на присутствие в нем учеников Вс.Э. Мейерхольда (И. Ильинского, М. Царева, Б. Равенских, Л. Варпаховского). Великий Мейерхольд уже давно привлекал ее внимание.

Жизнь летит стремительно, 15 октября 2015 г. у Люси рождается дочка Василиса. Несмотря на декретный отпуск, она по-прежнему много работает, а также проходит (онлайн) несколько курсов по повышению квалификации, выступает с докладами на конференциях, пишет. Особенно плодотворным выдался 2018 год: доклады и статьи на очень разные темы, вплоть до экологии языка. С дочкой и мужем они осваивают мир: Карловы Вары, Будапешт, Гродно, города России.

Летом 2019 г. она успешно выступает с докладом об аспирантской работе и неожиданно кардинально меняет тему диссертации. Выбранная ей новая тема — «“Дон Карлос” Ф. Шиллера на русской сцене» — была невероятно интересной, многогранной и многоплановой; она охватывала историю Европы, немецкую и испанскую литературу, вопросы языка, перевода, сценичности, наконец, собственно историю русского, немецкого и испанского

театра. Для нее нужна была широкая эрудиция. «Ну, правда же, интересно?», — с надеждой спрашивала Люся, рассказывая об очередной находке. Это было потрясающе интересно!

Но в сентябре 2019 г., вернувшись из университетского пансионата «Буревестник», она вдруг обнаруживает симптомы страшной болезни. На следующий день после дня рождения Василисы (девочке исполнилось 4 года), Люсе делают операцию и начинают лечение. После его окончания она, не теряя бодрости духа, поступает на работу в музей-квартиру Вс.Э. Мейерхольда (2020), где ее давно ждали. Начался новый этап ее биографии.

Люся становится душой музея: работает с архивами, участвует в проведении вечеров, разработке проектов, вместе с отцом создает виртуальный тур по музею, который теперь, после формирования в нем новой экспозиции, стал уникальным архивным документом.

В 2021 г. в силу обстоятельств (в частности, закрытием музея на ремонт), Люся переходит на работу в Малый театр, где блестяще выполняет данные ей поручения: организовать выставку, разработать экскурсию и детские проекты. И в фойе театра она создает интересную выставку «История в программке», проводит с детьми экскурсии по Закулисью, ведет программу «В царстве сказки» с просмотром и обсуждением замечательного спектакля «Сказка о царе Салтане», а еще предлагает лекции по произведениям русской (и зарубежной) литературы на сцене Малого театра и т.д. Одновременно она некоторое время продолжает работать в ГИТИСе.

В конце лета 2021 г. ею был сделан в ГИТИСе научный доклад по результатам работы, фактически предзащита новой диссертации. Можно поставить точку. Но Люся продолжала увлеченно обрабатывать, переводить, обобщать материалы, собирать иллюстрации. Она не стремилась к большому количеству публикаций, мечтая написать книгу. В конце 2023 г., несмотря на перегрузку и развитие болезни, она закончила текст диссертации, защиту которой все с нетерпением ждали. Но защитить ее уже не успела. Возможно, стоит издать эту работу в виде монографии.

Весной 2023 г. Люся навсегда вернулась в Бахрушинский музей, на должность старшего научного сотрудника и и.о. заведующей (а в последние дни жизни — уже просто заведующей) Музея-квартиры Вс.Э. Мейерхольда. Ее энергичность поражает. Летом и осенью три конференции (в Москве и Санкт-Петербурге) с докладами, подготовка и открытие 9 сентября 2023 г. во МХАТе им. М. Горького выставки «Виват, королева!» (к юбилею Татьяны Дорониной), но главное — интенсивная подготовка к грядущему 150-летию со дня рождения Вс.Э. Мейерхольда (2024). К этому событию Люся готовит проект конференции Бахрушинские чтения—2024 «Вс. Мейерхольд. Театр будущего», создает концепцию выставочного проекта «Маскарад» (в доме-музее М.Н. Ермоловой, сентябрь 2024 г.), пишет шесть заявок на издания книг в 2024 г., из которых в пяти (!) позиционирует себя как куратора: «К 150-летию Вс. Мейерхольда — каталог (Ежедневник и календарь)», «Я — семьянин» (семейный альбом), «“Маскарад” Лермонтова в театральных эскизах А.Я. Головина» (переиздание книги 1941 г.), книга-альбом «“Горе уму” Вс. Мейерхольда», альбом эскизов и фотографий «Учитель Бубус, к 100-летию со дня премьеры». А еще она предлагает проект выставки «Сквозной мотив. Театральное и жизненное» к юбилею Алисы Фрейндлих и многие другие мероприятия, осваивает новую профессию: проходит в РУДН профессиональную переподготовку по теме «Менеджер по связям с общественностью и рекламе». Дел хватит на целую долгую жизнь!

Люси не стало 25 апреля 2024 г. В это невозможно было поверить, нельзя принять. Ответом стали сотни (!) горьких высказываний друзей, коллег, преподавателей, выложенные в те дни на Фейсбуке. Некоторые из них смогли прийти на прощание. Наперекор горю, вспоминаются Люсин тезис о концепции дома-музея Вс.Э. Мейерхольда «Несмотря на трагизм, это не должен быть музей смерти!», слова на могиле Г. Бортникова «Смерти нет, а есть любовь и память сердца», а также ключевые выражения Люси: «Радость моя!», «Надо радоваться!».

Память о ней будет долгой и светлой.

Настоящий сборник состоит из двух частей: работы по языко-  
знанию и по театроведению. Тексты и списки литературы приве-  
дены в авторском варианте. Большинство из них не были опубли-  
кованы, многие сделаны лишь в форме докладов и вряд ли  
известны филологам и театроведам. Эти работы не охватывают  
все Люсино наследие. Хочется надеяться, что в обозримом буду-  
щем удастся подготовить 2-е издание сборника, дополненное и  
снабженное комментариями специалистов. Спасибо всем, кто за-  
интересовался этой книгой.

*H.N. Колотилова*

## Часть I

# ЯЗЫК



### 1.1. ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ И БЫТОВЫХ РЕАЛИЙ В НЕМЕЦКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ С КОМПОНЕНТОМ «FEUER» В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ<sup>1</sup>

Проблема взаимоотношения языка, культуры и общества имеет важный научный и политический аспект. Сегодня всё более подробно и разносторонне изучается взаимодействие языковых и социокультурных процессов, поскольку феномены языка и культуры тесно связаны с мышлением и коммуникацией.

Фразеология — это фрагмент языковой картины мира. Фразеологические словосочетания позволяют в сжатом виде выразить некоторые стереотипы национальной концептосферы народа. Фразеологизмы отражают в своей семантике длительный процесс развития культуры народа, фиксируют и передают от поколения к поколению культурные установки, эталоны и архетипы [Маслова 2001: 81].

<sup>1</sup> Доклад на II Международной конференции «Язык Культура. Перевод. Коммуникация» (МГУ имени М.В. Ломоносова, 2–3 ноября 2017) и статья на основе доклада, опубликованная в сборнике научных трудов конференции (М.: «КДУ», «Университетская книга», 2018. С. 394–398). Отметим, что дипломная работа Л.В. Родионовой (Старостиной) также посвящена теме огня (2011).

Как писали в своих исследованиях В. Н. Телия и Н. М. Шанский, фразеологизм как языковая единица имеет не только осо- бую семантику, представляющую собой часть языковой картины мира, способную выражать различные экспрессивно-оценочные оттенки в речи, но и свое происхождение, свои словообразова- тельные связи с другими словами, индивидуальную этимологию и историю.

Во фразеологическом составе немецкого языка одно из первых мест по количеству занимают единицы, связанные с различной деятельностью человека, а также с физической активностью. Поскольку огонь для человека являлся и является совершенно незаменимым, то во фразеологии отразились многие процессы, связанные с ним — от добывания до применения в качестве своеобразного детектора лжи. Непредсказуемость огня, его неукро- тимость и своенравие всегда вызывали у людей уважение и страх. С огнем связано большое количество обрядов и ритуалов. Как раньше, так и сейчас огонь используется человеком повсе- дневно — для обогрева и освещения дома, приготовления пищи. Огонь одновременно является источником жизни (свет, тепло) и мощнейшей разрушительной силой (стихийные бедствия, огнестрельное оружие).

С точки зрения лингвокультурологии огонь является культур- ной универсалией, т.е. элементом общего понятийного базиса человеческого языка, мышления и культуры [Вежбицкая 1999: 299]. В проанализированном корпусе фразеологизмов с компо- нентом Feuer (150 ФЕ) нашли свое отражение способы добычи огня и материалы горения, отношение германцев к семье и к со- седям, а также многое другое. Особый же интерес представляют собой фразеологизмы с компонентом «Feuer», в которых содер- жится национально-культурный компонент.

Механизм формирования таких фразеологизмов состоит в том, что сначала возникает прототипная ситуация, т.е. ситуа- ция, соответствующая буквальному значению фразеологизма, например, работа в кузнице или испытание огнем. За этой ситуа- цией закрепляется содержание, которое затем переосмысливает- ся, т.е. формируется образ фразеологической единицы на основе

первичных значений слов в прототипной ситуации. Ярким примером может служить как кузнечное дело, которое имеет длинную историю, так и средневековая реалия — суд Божий, или ордания (*Gottesurteil*). Остановимся подробнее на этих двух группах фразеологизмов.

Кузнечное ремесло испокон веков ассоциировалось с магией. В мастерской кузнеца творились непонятные вещи: неукротимая огненная стихия становилась послушной, самый прочный металл плавился и становился жидким, бесформенные куски железа превращались в красивые и полезные вещи. Поэтому кузнецы нередко считались колдунами, обладающими тайными знаниями и связанными с дьяволом и тёмными силами. А из-за опасности возгорания кузнецы, как правило, селились на окраине, что лишь добавляло им загадочности. Интересно, что персонаж трагедии И. В. Гете «Фауст» и романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — Воланд — «происходит» от бога-кузнеца скандинавской мифологии Велунда, персонажа «Песни о Велунде» в «Старшей Эдде».

Поскольку кузнечное ремесло является одним из самых древних и это активная физическая деятельность, то постепенно произошла метафоризация каждого значимого этапа этого процесса и сформировалась целая группа фразеологизмов. Сперва кузнец брал железную заготовку, клал ее в горн, в огонь, отсюда произошло выражение — **ein Eisen im Feuer haben** (досл. *Иметь железо в огне*), в современном языке имеет значение «торопиться, не терпеть отлагательств, срочно», и действительно, если у кузнеца находилось железо в горне, он должен был внимательно за ним следить. Чтобы не терять времени, в огне, как правило, находилось одновременно несколько заготовок, так произошло словосочетание **mehrere/zwei/noch Eisen im Feuer haben** (досл. *Иметь несколько/два/еще железо в огне*) — в наше время употребляется, когда говорят, что у кого-либо есть несколько вариантов действия, выбор. Выражение **das ist nicht so ans Feuer gerichtet** (досл. *Это не направлено в огонь, не в огне*) в современном языке употребляется в значении «это не срочно, не горит, это терпит». Затем железо раскалялось до нужной температуры — одно из свойств металла — изменение цвета под воздействием

высокой температуры: сначала металл становится красным, затем белым (ср. *довести до белого каления*). Именно по цвету металла кузнецы определяли степень готовности металла. С этим свойством металла связано выражение **sich weiss brennen** (досл. *раскалить до белого каления*), имеющее в противоположность русскому выражению значение «пытаться себя обелить, искать себе прощения». Считалось, что очищаясь в огне от примесей и шлака, металл становится белым, поэтому словосочетание надолго прижилось в религиозной христианской сфере, где белый цвет является символом невинности и безгрешности (ср. *eine weiße Weste haben*). Когда металл достаточно раскален, он становится «мягким», и ему можно придать нужную форму, отсюда выражение **das Eisen schmieden solang es heiß ist** (*куй железо, пока горячо*), то есть побуждение к действию, пока есть благоприятные условия. Как известно, чтобы поддерживать в горне нужную температуру, использовались меха, которые раздували огонь. С этим предметом связано еще одно достаточно употребительное словосочетание **ein Feuer anschüren** (досл. *раздувать огонь*), имеющее значение «провоцировать, раздувать спор, скандал». После того, как изделие принимало нужную форму, его охлаждали (закаливали). Работа кузнеца требовала особого мастерства и терпения, он не мог бросить ее, не доведя до конца. К этой особенности ремесла восходит выражение **etwas nicht aus dem Feuer reißen können** (досл. *Не иметь возможность достать что-либо из огня*) — о невозможности закончить что-либо мгновенно. Считается, что около 17-го века также из кузнечного ремесла пришло выражение **mit dem Feuer spielen** (*играть с огнем*), которое, как и в русском языке, употребляется, когда кто-либо легкомысленно относится к опасности.

Другой яркой реалией, отражающей некоторые культурные особенности является Суд божий, нем. *Gottesurteil* (или ордалия, англосакс. *ordal* — приговор, суд) — древнейший способ судебных доказательств — испытания огнем и водой, реже — ядом, весами и т.д. Их использовали при недостатке улик в делах об убийстве, разбое, краже, колдовстве, это считалось последним шансом для невиновных. Однако не только ответчику могли

назначаться такие испытания. В случае отсутствия доказательств у возбудившей иск стороны ей также предстояло их пройти.

Ордalia огнём состояла в том, что испытуемый должен был держать руки на огне, проходить через горячий костёр, ходить по горячим углам или раскаленному железу или держать его руками.

Например, христианская святая, жена германского короля и императора Священной Римской Империи Генриха II — Кунигунда (ум. в 1033), обвиненная в супружеской неверности, как гласит легенда, была осуждена на пытки и, пройдя по раскаленной жаровне, осталась невредимой, доказав свою невиновность. Изольда также должна была пройти по горячим углам, чтобы доказать истинность своих слов. Поскольку эта испытание имело достаточно длинную историю — оно было популярно в Европе вплоть до середины XVIII века — процесс также метафоризировался.

Итак, испытание проводилось в тех случаях, когда хотели доказать свою невиновность или невиновность близкого человека, что требовало решительности и самоотверженности, отсюда появилось два выражения. **Für jem. durchs Feuer (und Wasser) gehen** (досл. *Пойти для кого-л. в огонь и в воду*), это выражение и до сих пор употребляется в разговорной речи, когда говорят о чьей-либо самоотверженности, готовности пойти на все. Другое выражение **für jmdm/etwas die Hand ins Feuer legen** (досл. *Ради кого-л./чего-л. положить руку в огонь*) также указывает на самоотверженное действие, чтобы показать ответственность за действие или человека, в современном языке имеет значение «руться за кого-либо» (ср. рус. *поручиться головой*). Следующие два выражения, связанные с ордалией, это **sich weiss brennen** и **sich brennen**. Как уже говорилось, малоупотребительное выражение **sich weiss brennen** (раскалиться до белого каления), означает «искать прощения, пытаться себя обелить». Скорее всего выражение произошло из кузничного ремесла, затем перешло в религиозную сферу, однако оно также связано и с ордалиями. т.к. человек с помощью раскаленного (возможно до бела) железа искал себе оправдания. Очевидно, что не всем удавалось пройти испытанием огнем, нередко, получая сильнейшие ожоги, люди признавали свою вину или беспочвенность своего иска, благода-

ря этому глагол **sich brennen** (*обжигаться*) приобрел дополнительное идиоматическое значение — «с сожалением признавать грубую ошибку, заблуждение». С процессом в целом связано выражение **die Feuerprobe bestehen** (досл. *выдержать испытание огнем*), пришедшее из ювелирного (кузничного) дела, где чистоту золота проверяли с помощью огня, и перешедшее затем в военную сферу, в современном языке чаще всего употребляется в значении «побывать в первом бою», реже — выйти из затруднительного положения (ср. *Feuertaufe*).

Продолжая тему преступлений, небезызвестное явление отражает фразеологизм **jemanden brandmarken**, означающее «заклеймить кого-либо» и употребляющееся в современном языке в своем переносном значении, а именно «скомпрометировать» (ср. клеймо позора). Это выражение восходит еще к античному обычаю ставить преступникам и рабам клеймо на лоб или на руку. В Германии этот обычай был распространен в Средние века — преступнику выжигали символическое изображение его преступления, например, фальшивомонетчику — монету на лбу.

Говоря о культуре, нельзя не вспомнить о живописи. И в частности фразеологизм **in der einen Hand Feuer und in anderen Wasser tragen** (досл. «нести в одной руке огонь, а в другой воду») означает «быть двуликим, нерешительным» (ср. «и нашим, и вашим»). Выражение получило распространение благодаря Питеру Брейгелю-старшему, южно-нидерландскому художнику XVI века, создавшему серию иллюстраций и затем одно большое полотно «Фламандские пословицы» (1559 г.).

Еще одно интересное явление отражает выражение **einen Brandbrief schreiben (schicken)**, (досл. *написать/послать горячее письмо*), имеющее значение — написать (отправить) письмо со срочной просьбой о деньгах. Выражение появилось в эпоху Позднего Средневековья и имело разные значения: в северной Германии это было письмо с угрозой о поджоге дома и двора (во время междуусобиц), в южной Германии — распоряжение властей, которое сообщало о сборе вещей для пострадавших в пожаре. Через язык студентов конца XVIII века выражение получило свое новое, современное значение. Чтобы дать понять своим ро-

дителям, что студент «прогорел», остался совершенно без денег, он слегка поджигал уголок письма. Это новое значение продолжает существовать в разговорном языке, а в последнее время часто употребляется в СМИ в контексте ситуации с беженцами и мигрантами в Германии.

Особого внимания заслуживает выражение *St. Martin macht Feuer im Kamin* (досл. «Святой Мартин разжигает огонь в камине»). 11 ноября в Германии празднуется Martinstag (День Святого Мартина) — праздник в честь католического святого, покровителя воинов и обездоленных, этот день является также праздником сбора урожая. В День Святого Мартина принято наедаться перед постом, традиционно готовят гуся. По легенде Мартин не хотел быть избранным на пост епископа и спрятался в гусятнике, но гуси выдали его своим громким гоготанием. Для детей в этот день устраиваются театральные постановки по легенде о Святом Мартине и нищем. А вечером происходит Laternenumzug («Шествие с фонариками»). В этих шествиях участвуют до нескольких сотен человек.

Далее следуют два шутливых замечания, основанных на делении «загробного мира» на рай, чистилище и ад. *Frauen sind ein Paradies für die Augen, ein Fegefeuer für den Beutel und eine Hölle für die Seele*, дословно: «женщины — это рай для глаз, чистилище для кошелька и ад для души». Считается, что эта поговорка пришла в немецкий язык из испанского, хотя в основе ее лежит афоризм Бернара де Фонтенеля: «красивая женщина для глаз — рай, для души — ад, а для кармана — чистилище». А с итальянского языка на немецкий по такому же принципу была переведена такая поговорка: *England ist das Paradies der Frauen, das Fegefeuer der Männer und die Hölle der Pferde*, дословно: «Англия — это рай для женщин, чистилище для мужчин и ад для лошадей», что, очевидно, отражает отношение итальянцев, а затем и немцев к Англии.

Стоит обратить внимание на шутливое выражение *Wo Bacchus das Feuer schürt/ bläst, sitzt Frau Venus am/beim Ofen* (досл. где Вакх раздувает огонь, сидит Венера у очага). Нет точных данных об этимологии данного фразеологизма, однако, как

ни странно, считается, что это не заимствование, а немецкая поговорка. Употребляется она, очевидно, когда хотят сказать, что от алкогольного опьянения (т.к. Вакх покровитель виноделия) недалеко до любви (Венера — древнеримская богиня любви).

И продолжая тему горячительных напитков — ведь алкоголь также является частью культуры — рассмотрим следующие выражения. Таких фразеологизмов всего три: *Schnapps (aus Kartoffeln) brennen* (досл. жечь шнапс из картофеля) — переводится, как «гнать шнапс (из картофеля)», является устойчивым выражением; *der Wein hat Feuer* (досл. это вино с огоньком) в значении «это вино хмельное», от него можно быстро опьянеть, и *sich einen brennen* (досл. сжечь один) со значением «пропустить стаканчик». Неслучайно, что огонь употребляется в контексте алкоголя (ср. горилка, огненная вода и т.п.), т.к. он согревает тело и разжигает чувства, при чем как положительные, так и отрицательные. И, конечно, нельзя не вспомнить о таком напитке, как *Glühwein* (глинтвейн), название которого произошло от сочетания *glühender Wein* — раскалённое вино. Этот горячий алкогольный напиток на основе вина со специями традиционно употребляется по всей Европе на рождественских ярмарках.

Таким образом, несомненно, фразеологический состав языка представляет собой весьма ценное наследие, потому что именно в нем отражается культурно-историческое мировоззрение народа, его культура, обычаи, традиции, а фразеологизмы немецкого языка сохраняют и воспроизводят его менталитет, его культуру от поколения к поколению.

### Литература

1. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков. — М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Маслова В. Лингвокультурология. — М.: Издательский центр «Академия», 2001.
3. Телия, В.Н. Русская фразеология: семантический, pragматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996.
4. Шанский, Н.М. Фразеология современного русского языка. М.: Высшая школа, 1985.

## **1.2. ТРАНСФЕР ТЕРМИНОЛОГИИ ИЗ ЭКОЛОГИИ В ЭКОЛИНГВИСТИКУ<sup>2</sup>**

В эпоху глобализации, когда резко сократилось время и расстояние, и общение, в том числе научное, приобретает действительно глобальный характер, начинают развиваться новые отрасли науки. Последние десятилетия особенно активно продолжают свое развитие различные меж- и трансдисциплинарные исследования, например, биоинформатика, биоинженерия, компьютерная лингвистика, лингвокультурология, психолингвистика, этнолингвистика, эколингвистика, геopoэтика, геофилософия, экокритика и др.

Эколингвистика зародилась в 70-е гг. XX века, родоначальником этого понятия считается американский лингвист Эйнар Хауген (1972). Он определяет экологию языка как **«науку о взаимоотношениях между языком и его окружением, где под окружением понимается общество, использующее язык»**, также он отмечал, что экология языка имеет частично физиологическую природу (взаимодействие с другими языками в сознании говорящего), а частично социальную (взаимодействие с обществом, как средство коммуникации). Основная идея Хаугена состоит в том, что языки, подобно различным видам растений

---

<sup>2</sup> Старостина Л., Колотилова Н. Трансфер терминологии из экологии в эколингвистику // Русистика 2018: материалы международного научного симпозиума «Экология языка и современная коммуникация» 26–29 апреля 2018 г. (Шумен — СОК Камчия), посвященного 45-летию русистики в Шуменском университете им. Епископа Константина Преславского (г. Шумен, Болгария) / Отв. ред. Е. Стоянова. Шумер, изд-во «Химера», 2018. С. 191–194.

В настоящей публикации опущен фрагмент, написанный Н.Н. Колотиловой, представляющий лишь незначительное дополнение к тексту Л.В. Старостиной.

и животных, находятся в равновесии, а само существование их зависит друг от друга, как внутри государства или социальной группы, так и в сознании человека. Интересно, что в это же время (1971 г.) возникает международная независимая экологическая организация Greenpeace.

В отечественной науке это направление связывают с именем Д. Лихачева и его эссе 1980 г. «Экология культуры», одной из главных мыслью которого является важность сохранения культуры. Однако особенно стремительно эта отрасль развивается лишь последние 10–15 лет. Поскольку это направление в лингвистике является молодым, его методология и терминологический аппарат еще во многом находятся на стадии формирования. Также, несмотря на многочисленные попытки разграничения понятий лингвоэкологии и эколингвистики, в отечественной науке они пока употребляются скорее в качестве синонимов.

В связи с неоднозначностью нового направления представляется интересным вернуться к истокам и рассмотреть изначальное понятие «экологии», как науки, круг вопросов, которые она в себя включает, и ее основные термины. Нашей задачей было найти такие методы, процессы и понятия, которые могли бы быть перенесены в эколингвистику. В работе сделан акцент на относительно специфические естественнонаучные термины, поэтому такие словосочетания, как, например, «антропогенное загрязнение (языка)», «бюро по вопросам окружающей языковой среды», «дозиметрия (лингвоэкологическая)» и т. п., обсуждаемые в литературе в качестве потенциальных лингвоэкологических терминов, не рассматриваются [2, с. 345].

Сама идея рассмотреть язык с точки зрения и с помощью методов биологии является отнюдь не новой. Еще в середине 19 века крупный немецкий языковед **Август Шлейхер**, бывший большим любителем ботаники, считал язык таким же организмом, как растение или животное, а само языкознание относил к естественным наукам. Главной чертой научного мышления Шлейхера являлось стремление приблизить языкознание по точности и строгости метода к естественным наукам. Под влиянием идей **дарвинизма** он заимствовал некоторые методы и термины этой

научной сферы в языкознание, и так он создал генеалогическое древо индоевропейских (или по-немецки индогерманских) языков, которое разделил, подобно ветвям, на языковые *семьи, виды и роды*. \*Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft — offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Haeckel. Weimar, H. Böhlau (1863)\*

По его теории язык, подобно живому организму (или экосистеме), рождается, достигает зрелости, дает потомство и умирает, а его рост происходит по определенным законам. Однако не стоит забывать, что развитие языка тесно связано с потребностями людей, а также с развитием культуры.

Термин «экология» был введен в 1866 году немецким ученым Эрнстом Геккелем (*сторонник полигенетической теории происхождения человеческих рас в разных местах и от разных предков, которую он развил не без влияния идей лингвиста Августа Шлейхера, теоретик «научного расизма»*) и сохраняет сегодня близкое к первоначальному значение как **наука о взаимоотношениях организмов между собой и с окружающей средой в самом широком смысле слова**. Таким организмом может выступать микробное сообщество, особь, популяция, вид и т. д. В понятие окружающей среды входят такие факторы, как физические и химические процессы, среда обитания и т. д. К числу важнейших теоретических понятий экологии относятся представление о биосфере, биоценозе, экосистеме, взаимосвязанной системе циклов элементов как «биогеохимической машине планеты». В связи с ростом масштабов деятельности человека на планете и глобальным влиянием этой деятельности на природу, во второй половине XX века термин «экология» приобретает новое значение — **наука о защите окружающей среды**. Именно в этом смысле он сейчас используется особенно широко — вплоть до понятия «экология» как эквивалента неблагоприятных условий для человека, связанных с загрязнением атмосферы, почвы, воды, обусловленных антропогенной, прежде всего, техногенной деятельностью. Таким образом, на сегодняшний день наиболее востребованными можно назвать следующие определения экологии.

1. Наука (часть биологии), изучающая взаимоотношения организмов между собой и окружающей средой, законы функционирования экосистем [3, с. 93].

2. Совокупность отраслей знаний, изучающих, как правило, негативные результаты антропогенного воздействия на окружающую среду, разработка методов борьбы с ее загрязнением и восстановления нарушенных экосистем.

Очевидно, что язык не является живым существом, подобно микроорганизмам, животным или растениям. Однако язык также обладает такими присущими живым существам свойствами, как изменяемость и подвижность, приспособляемость и т.п. (*динамизм, классификация на роды и виды и законы функционирование. Поэтому анализ языка с позиций экологии, кажется, возможным, хотя такими вопросами, как, например, взаимовлияние и взаимодействие языков давно занимается сравнительное и сравнительно-историческое языкознание*). Также здесь важно сказать об одном существенном отличии экологии от лингвистики. Очевидно, что экология (п. 1) может изучать явления, не связанные с человеком (и на которые человек не влияет), в то время, как в лингвистике (и в любой гуманитарной области) такое невозможно, поскольку любой язык создается, развивается и изменяется лишь благодаря и с помощью человека.. Еще в работах Я. Гримма и В. Гумбольдта утверждалось, что язык возникает и развивается в обществе, т. е. язык социально обусловлен. Второй же пункт определения является «антропогенным», и именно с ним связана активно развивающаяся область эколингвистики. Вопросы о «загрязнении» языка дали толчок к развитию эмотивной лингвистики.

Рассмотрим некоторые фундаментальные понятия и принципы экологии с точки зрения применения в эколингвистике (с учетом иных механизмов действия). Одним из основных понятий экологии является понятие **экосистемы**. Экосистема — это «любое сообщество живых существ и его среда обитания, объединенные в одно функциональное целое, возникающее на основе взаимозависимости и причинно-следственных связей, существующих между отдельными экологическими компонентами» [3, с. 98].

Экосистема — сложная самоорганизующаяся, саморегулирующаяся и саморазвивающаяся система. Важной характеристикой экосистемы является наличие относительно замкнутых, стабильных в пространстве и времени потоков вещества и энергии между частями экосистемы.

Несмотря на сегодняшнюю популярность сравнения языка с экосистемой, все же очевидно существенное различие языка как системы со всеми ее составляющими от настоящей (биологической) экосистемы. Хотя, несомненно (как и в любой системе) есть и сходства — функционирование и взаимовлияние некоторых элементов системы друг на друга. Открытым остается вопрос о круговороте энергии (или вещества) в языке. Развитие экосистемы проходит несколько стадий (фаз) от молодой до зрелой, при которых происходит последовательное замещение простых сообществ более сложным, с более богатым биологическим разнообразием, с более сложной пространственной и трофической структурой, в результате чего экосистема становится более устойчивой.

Следующее важное понятие — *биоценоз* — исторически сложившаяся совокупность растений, животных и микроорганизмов, населяющих участок суши или водоема, не последнюю роль в его формировании является конкуренция и естественный отбор. Здесь, наверное, можно провести параллель с вариантами или диалектами языка, развивающимися на определенных территориях государства.

Еще одно важное понятие экологии — *сукцессия* — последовательная смена во времени одних биоценозов другими под воздействием внутренних или внешних факторов на определенном участке земной поверхности. При отсутствии нарушений сукцессия завершается возникновением сообщества, находящегося в равновесии со средой [3, с. 81]. Примером сукцессии может быть смена микробных сообществ, участвующих в выветривании горных пород и почвообразовании, причем на каждом этапе сукцессии создаются условия для развития следующего сообщества. Или еловый лес, уничтоженный пожаром: на следующий год на занимаемой им территории образуется травяное сообщество, за-

тем вырастают злаковые, которые сменяются кустарником, а затем древесными породами. Под покровом осинового или берескового леса вырастают ели, со временем вытесняющие лиственные деревья. Вероятно, отчасти можно говорить о сукцессии и в отношении языка, когда система одного языка «готовит почву» для другого, например, язык науки. Также можно говорить о *ремедиации языка* (или его части), т.е. восстановлении после некоего нарушения (разрушения) или загрязнения.

Важным моментом в экологии является *вопрос о видах-вселенцах* — организмах, попавших в данную систему из других мест обитания и закрепившиеся в новых условиях. Их жизнедеятельность может иметь неблагоприятные последствия для обитателей данной местности. Не имея каких-либо конкурентов или отрицательно влияющих на них организмов, которые сдерживали или контролировали бы их рост в прежнем местообитании. Они могут начать неудержимо размножаться, вести себя агрессивно по отношению к аборигенам, вытесняя их и занимая их экологические ниши (например, завоз чуждых для Евразии животных, как американская норка, пятнистый олень и ондатра в СССР с целью обогащения фауны), что может привести к необратимым последствиям. Очевидно подобные ситуации возможны и в языке. Например, благодаря Интернету и бурно развивающимся технологиям, в русский (и не только русский) язык попадает масса англицизмов, которые, не успев до конца адаптироваться и осознаться носителями, начинают активно использоваться, как в устной, так и в письменной речи (гаджет, нейминг, брэндинг, хайп, лайк, шер, рапорт и др.) Здесь также можно говорить о заилии жаргонизмов в современном русском языке. Но, несмотря на схожесть ситуаций, данный термин вряд ли имеет будущее в лингвистике.

Многое, о чем здесь говорилось, связано с понятием *гетерофобии (ксенофобии)*, т.е. боязни чужого, неприятием чужака, хорошо известным и в социальной жизни, и в собачьих и волчьих стаях, и в микробных сообществах. Что касается языка это противопоставление (свой — чужой) закреплено в множестве устойчивых выражений (например, «и дым отечества нам сладок

и приятен» (А. С. Грибоедов), своя ноша плеча те тянет) и активно исследуется в лингвокультурологии. Что касается языка как системы, вряд ли можно говорить о гетерофобии в языке, хотя активные заимствования («чужие» слова), нередко вызывают очень активную реакцию носителей языка. Здесь можно сказать и о понятии **иммунитета**, т. е. невосприимчивости к болезням и способности элиминировать чужеродные элементы, обеспечивая постоянство состава, *гомеостаз*. И может быть применено к языку. **Иммунитет языка** — как способность противостоять вселению иностранных слов, распространению слов-паразитов, ненормативной лексики, устойчивость грамматики. И, таким образом, мы вновь вернулись к проблеме загрязнения и сохранения языка. Очевидно, именно в этой области **антропогенной экологии** и охраны окружающей среды может найти свою нишу эколингвистика.

### Литература

1. Haugen, E. The Ecology of language. Essays by Einar Haugen. — Stanford: Stanford University Press, 1972.
2. Сквородников, А. П. Экология русского языка. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2016.
3. Экологический словарь. КОНКОРД Лтд — Экопром. Москва, 1993.

### **1.3. LXX СОНЕТ ПАБЛО НЕРУДЫ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ<sup>3</sup>**

Книга «Сто сонетов о любви» посвящена жене Пабло Неруды Матильде Уррутиа и была издана в Аргентине в 1960 г.

Книга разделена на 4 части, каждая из которых включает в себя разное количество сонетов — Утро (*La mañana*), 32 сонета; Полдень (*El mediodía*), 21 сонет; Вечер (*La tarde*), 25 сонетов; Ночь (*La noche*), 22 сонета. Стихотворения каждой части имеют свой лейтмотив:

- часть «Утро» посвящена любви в момент ее наивысшей страсти;
- «Полдень» — безмятежной любви в состоянии спокойствия;
- «Вечер» — это преддверие ночи;
- «Ночь» рассказывает о конце любви и смерти, о том, что произойдет, когда один умрет, а второй останется в одиночестве.

LXX сонет относится к части «Вечер». Сонеты этой части открывают читателю вдумчивого и в чем-то даже пессимистичного поэта, он осознает боль, причиняемую любовью, для него становится более ценной духовная составляющая, а не физическая.

---

<sup>3</sup> Доклад, сделанный в июне 2022 г. на конференции в МГУ имени М.В. Ломоносова и подготовленный в виде статьи. Развитию этой темы посвящен и последний доклад Л.В. Старостиной «Стихия воды в LXX сонете Пабло Неруды. Оригинальный текст и русские переводы», сделанный 23 ноября 2023 г. на международной конференции «Латиноамериканские чтения» (МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, 23–24 ноября 2023 г.).

Традиционно испанский сонет состоит из 14 строк, образующих два кватрена и два терцета, имеет определенную схему рифмовки, как правило, используется 11-сложный размер с постоянными ударениями на определенных слогах, в зависимости от типа сонета. Сонеты Неруды, однако, не соответствуют такому шаблону полностью, чаще всего в них соблюдается форма и количество слогов в строке, но при этом они часто лишены четкого ритма, рифмы и, соответственно, сонетной рифмовки.

Сам автор определяет их, как «так называемые сонеты» (*estos mal llamados sonetos*), а также сравнивает их с «маленьчиами домиками из 14 досок», в которых должны жить глаза его возлюбленной (*requeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos*) [Neruda 2003: 47].

Известная советская переводчица Маргарита Алигер писала: «Поэтические переводы — дело тончайшее, и решительно неизвестно, что надо делать для того, чтобы они удавались». Поэтический перевод, очевидно, один из самых сложных видов перевода, а для его оценки нет (и не может быть) никакого универсального критерия, как нет и универсального метода перевода поэтического текста. Е. Г. Эткинд отмечал, что в зависимости от того, к какому виду поэзии относится переводимое произведение, будут меняться и критерии его оценки. В одном случае будет важен наиболее точно переданный смысл, а ритм отойдет на второй план; в другом — на первом месте будет формальная игра рифмами и звуками, тогда как интонация или эмоция будет играть менее важную роль и т.д. [Эткинд 1963: 39].

Валерий Брюсов также обращает внимание на составные элементы стихотворного (поэтического) произведения — образы, размер и рифма, стиль языка, игра образов и звуков, движение стиха — «сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника». Брюсов также отмечает: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение

*стиха, рифмы, звуки слов). <...> Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода». [Брюсов 1955: 188–189].*

Поэзия чилийского поэта Пабло Неруды во многом сложна для перевода, Илья Эренбург утверждал, что передать ее на русском языке почти невозможно: «...очарование поэзии Неруды — в органической связи слов, образов, чувствований; они не нуждаются в корсете стихотворного размера, ни в бубенцах рифм» [Эренбург 1965: 631].

Маргарита Алигер также отмечала, что вопрос перевода поэзии Неруды занимает и волнует самих чилийцев, однако они никак не могут занять определенную позицию: «С одной стороны, хочется, чтобы их Неруду знали и любили во всем мире, но, с другой стороны, все время хочется настаивать на том, что все равно это невозможно и никому не под силу, что ни на каком языке Пабло Неруда не может звучать так прекрасно, как на родном “кастельяно”» [Алигер 1968: 7].

Свободный стих, часто без четкого ритма, отсутствие рифм, непривычная система образов были особенно сложны и для переводчиков, и для русского читателя, не без труда воспринимавшего такую поэзию. И тем не менее в СССР Неруду переводили довольно много, и в 1978–1979 гг. было издано собрание его сочинений. Среди переводчиков его творчества были Илья Эренбург, Лев Осповат, Маргарита Алигер, Борис Дубин, Сергей Гончаренко и многие другие. И конечно, нельзя не назвать поэта и драматурга Павла Грушко, который перевел большую часть стихов чилийского поэта и по праву считался и считается его лучшим переводчиком. Сейчас интерес к творчеству Неруды не угасает, новые переводы нередко появляются на многочисленных сайтах и форумах, посвященных поэзии, литературе Латинской Америки и Испании, а также выходят отдельными изданиями, часто с параллельными текстами на русском и испанском языках.

Для сравнительно-сопоставительного анализа были выбраны три перевода: два современных — Михаила Меклера и Сергея Крюкова, и третий — Маргариты Алигер, вошедший в собрание

сочинений П. Неруды 1979 г. Все три перевода достаточно удачные и имеют одну общую черту: в них не только по возможности соблюдается количество слогов в строке, но и появляются ритм или рифма. Очевидно, что ритмичные или рифмованные строки приближают текст к русской стихотворной традиции, и тем самым облегчают его восприятие.

Подстрочный перевод, конечно, не передает полной картины образов сонета Неруды, так как ассоциативные поля каждого слова и их сочетаемость не совпадают, однако он позволяет почувствовать некоторые импульсы.

LXX сонет овеян загадочностью, и может восприниматься даже как несколько психodelический. Лирический герой находится в чаще таинственного леса (сельвы), наполненного разными звуками, он чувствует, что ранен, и идет к свету, который излучает его возлюбленная, осознавая при этом, что это, очевидно, она его и поразила. Можно предположить, что **возлюбленная (любовь) олицетворяется здесь в водной стихии, которая обрушивается на героя, поражая его и проникая в него.**

*Сонет состоит из 14 строк, четырех строф, каждая из которых имеет свою интонацию. Сонет написан 11-сложником, одним из наиболее популярных размеров испаноязычной поэзии. Стихотворение не имеет константных ударений, чаще всего 2, 6, 9 или 10 (предпоследний) слоги являются ударными, однако общее количество ударных слогов в каждой строке различно (от 3 до 7), размер близок к белому ямбу. Последний слог всегда безударный, то есть все строки сонета имеют женское окончание.*

*Сонет состоит из трех предложений, хотя деление на предложение в данном случае можно рассматривать по-разному. Первое сложносочиненное предложение совпадает с первым катреном, второе также сложносочиненное — со вторым катреном, к нему же, по-видимому, относятся и два вопроса в первой строке первого терцета, остальная часть первого терцета и весь второй терцет являются третьим сложносочиненным предложением.*

*Традиционно в сонете также максимально избегается повтор слов, за исключением служебных частей речи. В LXX сонете три раза в разных формах повторяется глагол *ir* (идти) — *voy, ir, fui* — дважды из них в конструкциях — *voy herido* и *fue herido*, причастие *herido* (раненый, пораженный), соответственно, также встречается два раза; еще по два раза повторяются: существительные *selva* (сельва, джунгли), *agua* (вода), *sombra* (тень) и *lluvia* (дождь), один раз однокоренное причастие *llovido* (пролившийся), и два раза глагол *saber* (знать) в настоящем и прошедшем времени — *sé* и *supe*, остальные слова не повторяются. Таким образом, можно отметить, что поэт не особенно стремится избегать повторов.*

Несмотря на то, что с точки зрения грамматики испанский и русский языки имеют общие черты (оба языка являются флексивными, имеют категории рода, числа, падежа существительных, категории лица, залога и времени глагола, категории рода и числа имени прилагательного и т.д.), между ними есть и ряд различий. Например, неполное соответствие наклонений и их изменений в категории времени или глагольные конструкции. Порядок слов в обоих языках достаточно свободный. Однако в испанском определение, как правило, находится после определяемого им существительного, а в русском перед ним; логический акцент в предложении в испанском языке нередко находится в конце предложения, тогда как в русском чаще в начале. Таким образом, очевидно, что перевод с испанского языка на русский — а особенно поэтический — должен быть не пословным, а посинтагменным.

Таблица 1  
Подстрочник

Tal vez herido voy sin ir sangriento por uno de los rayos de tu vida y a media selva me detiene el agua: la lluvia que se cae con su cielo.	Возможно раненый /пораженный иду, не истекая кровью По одному из лучей твоей жизни И в середине сельвы меня останавливает вода: Дождь, который падает вместе со своим небом
--	--

<p>Entonces toco el corazón llovido: allí sé que tus ojos penetraron por la región extensa de mi duelo y un susurro de sombra surge solo:</p> <p>Quién es? Quién es? Pero no tuvo nombre la hoja o el agua oscura que palpita a media selva, sorda, en el camino, y así, amor mío, supe que fui herido y nadie hablaba allí sino la sombra, la noche errante, el beso de la lluvia.</p>	<p>Тогда я прикасаюсь к пролившемуся сердцу: Туда, я знаю, твои глаза проникли В (за) обширную область моего страдания И возникает только шорох тени:</p> <p>Кто это? Кто это? Но не имело имени Лист или темная вода, что дрожит В середине сельвы, глухо, на пути,</p> <p>И так, любовь моя, я понял, что был ранен И никто не говорил там, кроме тени, Блуждающей ночи, поцелуй дождя.</p>
---	---

Отметим некоторые особенности оригинала.

В первом катрене три строки содержат по 11 слогов, четвертая — 10; стабильно ударными являются второй слог и предпоследний (10 и 9), в первой и третьей строках также 4-й и 8-й слоги ударные, а во второй и четвертой строках — 6-й. Лирический герой, возможно, ранен (чувствует боль) и идет по лулу судьбы своей возлюбленной, затем его останавливает поток воды. Все четверостишие написано в настоящем времени. Лексически наиболее неоднозначным местом в первом катрене является начало второй строчки: испанский предлог *por* может соответствовать разным предлогам в русском. Один из возможных вариантов перевода — «по» (иду... по одному из лучших...), однако в данном случае его можно перевести и как «ради», «к» или «за», хотя кардинально это не меняет смысла. Можно также предположить определенную игру (значений) слов *herido voy...por uno de los rayos...* (я ранен... одним из лучших...). Слово *rayo* можно также перевести не только как «луч», но и как молния. Некоторые сложности для перевода может вызвать конструкция *sin ir sangriento* (*sin + inf.*), выражаяющая обстоятельство действия, которая переводится, как правило, деепричастием в отрицательной форме, что в данном случае представляется довольно громоздким — «не истекая кровью», «не кровоточа». Вторая часть четверостишия представляет собой описание тропического дождя, который останавливает героя.

Во втором катрене все строки имеют 11 слогов, стабильно ударным является лишь предпоследний, 10-й слог, рифмы нет. Катрен состоит из одного сложносочиненного предложения, которое заканчивается переходом к вопросу (в терцете). Здесь можно выделить три действия — герой дотрагивается до сердца, чувствует проникший в сердце взгляд и слышит шепот тени. В целом и синтаксически, и лексически катрен представляется достаточно простым. Интересно употребление причастия прошедшего времен *llovidido*, от глагола *llover* («дождиться», проливаться), употребленного в качестве определения к слову *corazón* (сердце), т.е. сердце, пролившееся дождем, или сердце, из которого льется, течет. Не очень поэтическое сочетание «*la región extensa*» (обширная область, регион) используется здесь для описания «размера» его страдания, такое смешение стилей — одна из характерных черт поэзии Неруды. И далее возникает лишь шепот тени.

Терцеты являются, наверное, самой загадочной, таинственной частью сонета, которая представляет собой смешение звуков, образов и ощущений героя. Первый терцет начинается с повторяющегося вопроса «*Quién es?*», который возникает, вероятно, в шепоте тени, а возможно, его задает лирический герой. Не получив ответа, видя лишь дрожащий лист и темную воду на дороге в чаще сельвы, герой понимает, что все-таки был ранен, обращается к возлюбленной, и никто больше не говорит там, лишь тень, блуждающая ночь и поцелуй дождя. Почти весь первый терцет и весь второй терцет синтаксически представляют собой одно предложение. Все строки имеют 11 слогов, кроме второй строки первого терцета и первой строки второго терцета, которые состоят из 10 слогов. Константно ударными остаются предпоследний (9 или 10), второй и 4 слоги (кроме второй строки первого терцета), остальные ударения варьируются. Сонет завершается ярким чувственным образом — *el beso de la lluvia* (поцелуй дождя), который, возможно, является и ключом к образной системе всего сонета.

## **Перевод Михаила Меклера**

Первая строфа, наиболее ритмичная, с перекрестной рифмой, первая и четвертая строки содержат по 11 слогов, вторая и третья — по 10. Катрен разделен на два предложения. Автор не стремится дословно следовать оригиналу, возможно несколько упрощая систему образов Неруды для понимания. Слово *selva* Меклер оба раза — в первой и третьей строфе — переводит словом «джунгли», что вполне оправдано и опять же делает текст более понятным, так как хотя в русском языке есть заимствованное из испанского слово «сельва», означающее экваториальные леса Южной Америки, но употребляется оно не так часто. В целом, автор находит вполне удачные аналогии. Так, «раненый», он переводит, как «ощущая боль», как бы конкретизируя ощущение. Во второй строке он опускает яркий образ — «луч твоей судьбы», заставляя героя слепо двигаться по судьбе, что в целом не противоречит оригиналу. Вторая часть первого катарама также достаточно точно передает образ тропического дождя, однако он не останавливает героя (*detiene*), а «ждет», что, очевидно, снижает динамику действия.

Во второй строфе меняется размер, рифма также перекрестная, во второй строке — 10 слогов, в остальных строках — 11. Во втором катараме одно сложносочиненное предложение. Сочетание *corazón llorido* о котором говорилось выше, Меклер переводит, как «дождливое сердце», что является дословным переводом. Пассаж Неруды о глазах, Меклер умеет в сочетание «пронзительный взгляд», не распространяясь, насколько глубоко (или широко) его этот взгляд пронзил. Второе предложение второго катарама на лексическом уровне не совсем соотносится с текстом оригинала, возможно отражая некоторые особенности восприятия и, соответственно, интерпретации текста переводчиком. Но стоит отметить, что найден достаточно яркий образ «мыслей каскад».

В терцетах снова меняется ритм, он становится менее четким, однако рифма соблюдается, но становится смежной. Количество слогов в строчке варьируется от 10 до 12. Первый терцет состоит из двух вопросов и одного повествовательного предложения.

Второй терцет состоит из двух предложений. Интересно, что отдельным предложением выделена последняя строка, что еще больше усиливает яркость ее образов. При этом пропущено обращение «любовь моя», но сделан акцент на болезненности и тревожности, что, видимо, также является особенностью интерпретации переводчика.

Ощущая боль, без крови и огня,  
По судьбе передвигаюсь слепо.  
Наводненье в джунглях ждет меня,  
На землю падают и дождь, и небо.

Я прикасаюсь к дождливому сердцу,  
Ощущая твой пронзительный взгляд.  
Торжественно приношу себя в жертву,  
Поглотив твой шепот и мыслей каскад.

Кто это? Кто? Без имени всегда,  
Они не отвечают, ни лист, ни вода,  
Посреди джунглей на глухой дороге.

Я знаю, что боль рождается от тревоги,  
И никто не говорил там, кроме теней.  
Блуждающая ночь и поцелуй дождей.

### Перевод Сергея Крюкова

В этом переводе появляется и размер (ямб), и рифма, причем переводчик соблюдает традиционную сонетную рифмовку: abba (опоясывающую) в катренах и ccdeed в терцетах. Таким образом, переводчик как будто превращает «так называемый» сонет в «настоящий». Нельзя не отметить, что стихотворение с рифмами и ритмом воспринимается очень легко, особенно для русскоязычного читателя. Данный перевод — одна из первых серьезных попыток перевести и LXX, и остальные сонеты Неруды в силлабо-тонической системе, в целом сонет выстроен с удивительной математической точностью. Переводчик как бы пропускает через себя систему образов Неруды и заключает их в очень четкую

форму. Многие образы также уточняются, становясь более однозначными, из-за чего теряется некоторая многогранность восприятия и в целом загадочность сонета. Еще одним серьезным отличием этого текста от оригинала является стиль: сонет Неруды написан достаточно простым языком, в нем используются общеупотребительные слова, хотя иногда и в необычных сочетаниях; в переводе же С. Крюкова создан возвышенный стиль (возможно подчеркнуто поэтический), почти в каждом предложении использованы книжные и малоупотребительные слова.

Первая и четвертая строки первой строфы содержат по 11 слогов, вторая и третья — по 10, рифма достаточно точная, кватрен разделен на два предложения. Переводчик опускает часть о боли или возможном ранении лирического героя, акцентируя внимание с помощью повтора предлога «по» на том, где он идет (по следу, по тонкому лучу...). Яркий образ первой строки «остужая разум», не имеющий прямой аналогии в оригинале, возможно, соотносится с общим настроением данной части книги сонетов («Вечер»). Во втором предложении создается образ тропического дождя, но, в отличие от оригинала, не подчеркивается, что он останавливает главного героя. Также использованы книжные слова (проредь, ветви, небеса, наземь), отсылки к месту действия оригинала или ассоциативной связи с ней (сельве, джунглям и т.п.) пока нет.

Второй кватрен также разделен на 2 предложения — простое и сложносочиненное, соблюдена рифма, в первой и четвертой строках по 11 слогов, во второй и третьей — 10, точно как в первом кватрене. Сочетание *corazón llorido* С. Крюков переводит целим предложением «сочится брешь сердечная дождями», однако глагол *tocar* (дотрагиваться, прикасаться) пропущен. Достаточно удачно переводчик передает образ пронзившего его взгляда, усиливая его повтором (пронзил взгляд, глаза горят), образ «обширной области страдания» также усилен повтором (мои страдания, в большой душе). В последней строке квадрины, как и в оригинале, использован прием аллитерации, делающий «шелест тьмы» слышимым.

В первом терцете два предложения, в первой и второй строках 11 слогов, в третьей — 10, срифмованы первые две строки, последняя строка первого терцета срифмована с последней строкой второго терцета. Все образы этой строфы выстроены четко и однозначно

Во втором терцете так же, как и в первом, два предложения, и также по 11 слогов в первой и второй строках, и 10 слогов в третьей строке. Образная система также очень четкая. Однако пропущено обращение (*amor mio*) в первой строке, и интересный образ оригинала — поцелуй дождя (*el beso de la lluvia*) — в последней строке. В данном переводе в целом пропущены слова, так или иначе отсылающие к чувственному восприятию, к страсти, пусть и наполненной болью. Возможно, неслучайно в первой же строке возникает слово «разум».

Иду по следу, остужая разум,  
По тонкому лучу судьбы твоей.  
Река открылась в прореди ветвей,  
Дождь небеса обрушивает наземь.

Сочится брешь сердечная дождями.  
Пронзил мои страдания твой взгляд,  
В больной душе глаза твои горят,  
Тьма шелестит, сливаясь с небесами.

Кричу: «Кто — там?» — но в сельве нет ответа.  
В молчанье листьев, и воды, и света -  
Я слышу лишь неразличимый звук.

Я, оказалось, ранен был тобою.  
А думалось, косматый сумрак воет,  
И дождь звенит и шепчется вокруг.

### Перевод Маргариты Алигер

Перевод советской поэтессы написан белым стихом, рифма отсутствует, что возможно затрудняет восприятие, однако в определенной степени дает представление об оригинальном

тексте, как будто «выструганном из дерева». Количество слогов в строках колеблется от 10 до 14. Переводчик почти дословно следует за текстом Неруды, наполняя свой перевод его образами без ярко выраженной дополнительной интерпретации и адаптации для русскоязычного читателя. Деление на предложения, кроме первой строфы, также соотносится с текстом Неруды, в некоторых предложениях даже по возможности сохранен оригинальный порядок слов.

В первой строфе повторяется глагол «идти» (раненный иду, иду по одному лучу), тем самым усиливается динамика, несмотря на то, что в целом эти две строки представляются достаточно громоздкими. И далее дождь, как и в оригинале, резко останавливает лирического героя. Слово *selva* в одном случае переводится, как «сельва», в другом, как «чаща». Во второй строфе также найдена удачная аналогия сочетанию *cogazón Novido* — дождем сочащееся сердце. И, как и в оригинале, герой прикасается к нему. Аллитерация в последней строке отсутствует. В первом терцете дважды с помощью повтора снова акцентируется образ воды, темной и глухой, которая противопоставлена дождю в начале сонета. Во втором терцете, в отличие от двух предыдущих переводов, есть обращение «любовь моя», а в последней строке также не пропущен «поцелуй дождя», что подчеркивает чувственность.

Должно быть, раненный иду, но крови не видать.

Иду по одному лучу твоей прямой судьбы.

Мне в сельве путь вода перерезает,

Дождь падает на землю вместе с небом.

Касаюсь я дождем сочащегося сердца

И знаю, что глаза твои проникли

За все пределы моего страданья

И возникает только шелест мрака.

Кто это? Кто? Но мне не отвечают

Ни листья, ни вода, трепещущая в чаше,

Вода глухая, темная, в пути.

Итак, любовь моя, выходит, был я ранен,  
И мне сказали: это только сумрак,  
Бродяга ночь да поцелуй дождя.

В целом, перевод Маргариты Алигер, кажется, наиболее полно и точно передает и смыслы, и общую атмосферу сонета Неруды. Возможно дело в том, что поэтесса была не только современницей чилийского поэта, но и была лично знакома с Нерудой, а также бывала у него в Чили. После поездки она писала: «Я только теперь поняла поэзию Неруды, ее странные ритмы. Это ритмы океана, ритмы, в которых живет Пабло, ритмы, которые живут в Пабло, которые слышит только он» [Алигер 1966: 43]. И, конечно, здесь нельзя не вспомнить слова Гете из примечаний к «Западно-восточному дивану»:

**«Кто хочет понять поэзию,  
Должен идти в страну поэзии;  
Кто хочет понять поэта,  
Должен идти в страну поэта».**

### Литература

1. Neruda, Pablo. Antología poética. Córdoba, Ediciones del Sur, 2003.
2. Алигер, М.И. Возвращение в Чили. М.: Советский писатель, 1966.
3. Алигер, М.И. Огромный мир. М.: Прогресс, 1968.
4. Брюсов, В. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., 42 Гослитиздат, 1955.
5. Эренбург, И. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1965.
6. Эткинд, Е. Поэзия и перевод. М.-Л: Советский писатель, 1963.
7. Меклер, М. Пабло Неруда. Только о любви. ISBN 9785449872357. — литературные переводы. Доступ через [proza.ru/2020/05/15/375](http://proza.ru/2020/05/15/375)
8. Крюков, С. «Иду по следу, остужая разум...» Переводы. [Litera.online/publications/authors/sergey-kryukov/edu-po-sledu-ostuzhaya-razum](http://litera.online/publications/authors/sergey-kryukov/edu-po-sledu-ostuzhaya-razum)
9. Неруда, Пабло. Собрание сочинений в 4 тт. Том 2 М., Художественная литература, 1979. С. 244.

## Часть II

# ТЕАТР



### 2.1. ГЕОРГИЙ ТАРАТОРКИН. XXI ВЕК

#### Актерский портрет Георгия Тараторкина<sup>4</sup>

*Важно, чтобы спектакль породил эмоцию,  
которая позволит встретиться с самим собой.  
Это самая дорогая встреча, на которую мы  
нечасто решаемся.*

Г. Г. Тараторкин

Георгий Тараторкин вырос в северной столице, городе Пушкина, Достоевского, Блока, что навсегда оставило некий отпечаток на судьбе актера. В тяжелые послевоенные времена мать Тараторкина делала все, чтобы дети не замечали трудностей. Самым любимым праздником для будущего актера и его сестры были семейные походы в театр, особенно в ленинградский ТЮЗ. Впечатлений от спектаклей хватало на много дней. Мать старалась воспитывать в детях чувство прекрасного, учила их видеть и ценить красоту, окружающего их мира. Маленький Юра подсознательно боялся привыкнуть к этой красоте и перестать удивляться ей каждый день.

---

<sup>4</sup> Учебная работа. ГИТИС, театроведческий факультет, 2 курс (2013).

В школьные годы Георгий мечтал стать вовсе не актером, он хотел стать учителем. Чуть позже все-таки решил поступить в любимый ТЮЗ учеником художника, но по стечению обстоятельств стал работать в ТЮЗе осветителем. Там юношу и заметил художественный руководитель театра и студии Зиновий Яковлевич Корогодский. Тараторкину предложили принять участие в отборе в студию, куда и был принят к своему удивлению. Именно Корогодский разглядел в долговязом застенчивом мальчике будущего актера и поверил в него. Студийная обстановка во многом сформировала Тараторкина как актера и как личность. В студии воспитывали трудолюбие, преданность делу, умение не щадить себя, высокие нравственные и гражданские принципы. И первая же роль молодого актера, еще студийца — роль школьника Виталия Ромадина — положила начало той актерской теме, которая потом прошла через все основные его роли. Главным в этой работе было ощущение нравственной стойкости героя и органическая неспособность к дурному. Во многом таким же был в его исполнении лейтенант Петр Петрович Шмидт в спектакле ленинградского ТЮЗа «После казни прошум...», ставшем событием в культурной жизни города на Неве. Молодой Тараторкин тогда не так уж много знал и умел как актер, но трепетный талант, тонкая интуиция, страстная любовь к человеку, которого он играл, поклонение и восхищение им, стремление к идеалу определили в этой роли все. Шмидт Тараторкина был человеком поистине идеальным, возвышенным, удивительным. Так, начинаяющий артист привлек внимание ассистентов режиссера Льва Кулиджанова, которому Тараторкин понравился настолько, что он решил пригласить совсем молодого неизвестного актера на роль Раскольникова в своей экranизации романа Достоевского «Преступление и наказание».

23-летний актер сыграл Раскольникова сложно и тонко — совпали не только внешние черты актера и героя: какая-то осо-бая, присущая страдающим людям аскетичность и нервность. Во внутреннем мире Раскольникова многое было близко Тараторкину — и мучительная совестливость, и смертельная боль от чужих страданий, яростная гордость и честолюбие. В фильме раскры-

лась актерская сущность Тараторкина, его умение самозабвенно отдаваться роли, не играть, а жить жизнью своего героя.

Творчество Ф. М. Достоевского сыграло в жизни и судьбе актера Г. Тараторкина решающую роль. Недаром отечественная критика пришла к единодушному мнению, что лучшего актера для воплощения образов Достоевского трудно представить.

Вскоре после ошеломляющего успеха в кулиджановском фильме он получает приглашение от художественного руководителя Московского академического театра имени Моссовета Ю. А. Завадского сыграть Раскольникова в поставленном им спектакле «Петербургские сновидения». В 1974 году Г. Тараторкин переезжает в Москву. Для него этот переход был непростым решением — ведь к тому времени в ТЮЗе в его репертуаре были такие роли, как Гамлет, Борис Годунов, Петр Шмидт, Подхалюзин — репертуар, о котором мечтает почти каждый актер. Но, с другой стороны, в Москве работала его жена, и жизнь между двумя столицами не могла продолжаться долго.

После «Петербургских сновидений» Тараторкин неоднократно «возвращался» к Достоевскому. Были сыграны Иван Карамазов в «Братьях Карамазовых» в постановке П. Хомского и Ставрогин в «Бесах», поставленных на сцене театра имени А. С. Пушкина Ю. Ереминым. Но нельзя считать Тараторкина актером «одного автора». Достоевский — лишь одна из граней его творческого таланта. Актер удивительно органичный, многоплановый и разнообразный, он с блеском сыграл, например, роль Александра Блока в спектакле по пьесе А. Штейна «Версия». Это рассказ о судьбе художника, пути поэта в революции, а в более широком понимании — об отношении к своему времени, о том, как жить в современном мире. «Через игру Георгия Тараторкина в спектакль входит душа Блока, такая, какой мы ее познали в его стихах, дневниках, воспоминаниях современников», — писал о работе актера автор пьесы А. Штейн.

Чтобы объяснить успех Тараторкина-актера, необходимо постичь личность Тараторкина-человека. По мнению окружающих его друзей и коллег, он обаятелен, тонок, умен, у него прекрасная внешность и заразительный сценический темперамент.

Он умеет вести себя с особым достоинством, оставаясь естественным и скромным в любых обстоятельствах.

Сейчас Георгий Тараторкин известный российский актер и театральный деятель. Он — народный артист России, лауреат Государственной премии РФ имени братьев Васильевых, член и с 1996 года первый секретарь Союза театральных деятелей России, член Союза кинематографистов РФ. Будучи профессором ВГИКа, он набрал курс молодых актеров, а в 2002-м создал для них Театральную мастерскую.

За последнее десятилетие на сцене Театра им. Моссовета Г. Тараторкин сыграл главные роли в спектаклях режиссёра Ю. Еремина «Не будите мадам» по Ж. Ануй и «Серебряный век» по М. Рощину. Также он играет в двух антрепризных спектаклях вместе со своей дочерью Анной Тараторкиной и участвует в поэтических вечерах.

В спектакле «Не будите мадам» Тараторкин играет роль Жюльена Палюша, необычайно талантливого французского режиссера. События в спектакле развиваются то в хронологическом, то в ассоциативном порядке. Вот Палюш восстанавливает спектакль «Три сестры» со своей новой женой в главной роли, а вот репетиция того же спектакля с Розой, предыдущей его женой, которую, возможно, до сих пор любит; вот пришла его мать, а вот он маленький ищет маму в театре, а вот уже он нанимает гувернантку для своих детей. Таким образом, сложнейшая психологическая роль, полная рефлексий и эмоциональных поворотов, она сложна не только ломаной линией развития, но и тем первом, который движет главным героем. Жюльен Палюш — гений, глубоко вникающий во все психологические нюансы, психологию каждого персонажа, он не человек, «он явление» (как характеризует его жена). Его мечта поставить и сыграть Гамлета. Одетый во все черное, он постоянно цитирует принца датского и как будто ищет внутреннее сходство с ним. В ключевой, по его мнению, сцене с матерью, Палюш во многом отталкивается от своих жизненных переживаний. Как и сам Тараторкин, Палюш живет образом. Возможно, сам Ануй не задумывал своего Палюша настолько глубоким, каким он стал в исполнении Тараторкина. В каждом

эпизоде Тараторкин показывает новую психологическую и эмоциональную грань своего персонажа, тонко играя на каком-то другом, почти невидимом зрителю уровне, сгорая изнутри. Работа режиссера переплется с его личной жизнью в единый эмоциональный клубок, в котором он вынужден существовать, продолжая стремиться к высоким идеалам. Помимо аскетичной внешности, Тараторкин передает своему персонажу обостренное чувство нравственности, которое доводит его до отчаяния. Таким образом, эта излюбленная Ануем тема нравственной чистоты в кругах театральной элиты, заостряется до предела. В конце спектакля отчаявшийся Палиуш, безумными глазами взглядываясь куда-то в зал и борясь с занавесом, задает себе и зрителю вопрос: «Так надо?». И этот вопрос звучит, как главный вопрос всего спектакля. И этот надлом во взгляде Тараторкина не проходит во время поклонов.

В спектакле «Серебряный век» Тараторкин предстает совершенно другим. Виктор Михайлович — типичный спекулянт и делец послевоенной Москвы. Кажется, он со своим другом-евреем готов заработать на всем — «покупаем яблоки вторым сортом, продаем — первым, разве ж это воровство?», при этом он стремится помочь всем окружающим — «артели» инвалидов, бедному художнику, мальчику Мише и его маме из той же коммуналки, хозяйке букинистического магазина, которая после войны осталась совершенно одна. Таким образом, в этом образе необычно сочетаются умение приспосабливаться, пусть и не совсем честным путем, нечто, противоречащее «уставу» советского человека, с высокими, можно даже сказать, романтическими идеалами и стремлениями. В хорошем костюме, шляпе, с одеколоном, рассуждениями о том, что деньги дают время и свободу и что все продается и покупается, поначалу он предстает дельцом и прожигателем, что в советском сознании остальных персонажей не делает его «хорошим человеком». Однако позже он неожиданно раскрывается с совершенно другой стороны: оказывается, его идеалами были граф Монте-Кристо и инженер Гарин, а все, что он хочет — это сделать всех немного счастливее в это сложное послевоенное время, ведь «мне-то самому ничего не

нужно», говорит он. А в последней сцене нервом и открытым текстом раскрывается жажда свободы этого персонажа: «со следующего дня живите, как хотите!!! Это я Вам говорю!», — провозглашает он с импровизированной трибуны и исчезает в сопровождении людей в черном (НКВД). В этой роли Тараторкин, как пружина, сжатая в начале и неожиданно выстреливающая в конце. И снова он играет на почти невидимом уровне — неуловимая задумчивость во взгляде, другая интонация — и вот поверхностный делец становится глубоким борцом за свободу. Таким образом, в обоих спектаклях Ю. Еремина в театре им. Моссовета, Тараторкин предстает человеком, «плывущим против течения», в первом случае — творчески, нервно и открыто, во втором — сопротивляясь где-то внутри, без того оголенного психологизма, раскрываясь лишь изредка.

Одним из событий театрального мира в 2005 году стала премьера Иркутского драматического театра «Колчак», где главную роль сыграл Тараторкин. По словам директора иркутского театра, в постановке сливаются личные качества Колчака и Георгия Тараторкина и получается очень интересная сценическая конструкция. И действительно, роль Колчака стала одной из знаковых для актера. Интерес к личности настолько захлестнул Тараторкина, что его не остановили регулярные поездки в далекий Иркутск: «Оказалось, все решает расстояние не до здания театра, а до судьбы. До Иркутска действительно далековато — 5 тысяч километров, 6 часов лету и 5 часов разницы во времени. Но жизнь за последнее время ничего ближе не предлагала. Когда главный режиссер Иркутского театра Геннадий Шапошников, с которым я был знаком по Москве, сказал мне о Колчаке, сначала на меня нашла оторопь, связанная с возможными организационными сложностями. Но потом я имел неосторожность погрузиться в судьбу...» — рассказал артист в одном из интервью. По мнению Тараторкина, судьба Колчака — это удар по человеческому сознанию, жесткий диагноз, вынесенный человеческому беспамятству, рабскому существованию в угоду стереотипов и шаблонов. И хотя официально не принято реабилитировать Колчака, этот спектакль дает возможность понять изнутри этого великого

и талантливого человека, воздать ему должное и попытаться открыть правду. После выхода спектакля, Колчак еще долго «не оставлял» артиста. «Неожиданность, открытие, удивление и радость, и боль, и восхищение» — так охарактеризовал Тараторкин работу над ролью. Как в 1967 году он столкнулся с малоизвестной широкому кругу судьбой Петра Шмидта, так и теперь с судьбой Колчака. А позже оказалось, что Петр Шмидт, которого Тараторкин сыграл в самом начале карьеры, был одним из инициаторов перезахоронения Колчака, несмотря на то, что они находились по разные стороны. Так, в «Колчаке» Тараторкин предстает человеком слова и чести, самоотверженным и преданным Отечеству. «Погружаясь» в личность Колчака, Георгий Георгиевич открыл богатейший материал для внутренней работы над ролью и над собой, тем самым приобретя еще большую духовную глубину и открыв зрителю неизвестного Колчака.

А в 2007 и 2009 годах состоялись премьеры двух антрепризных спектаклей, в которых Георгий Тараторкин выходит на сцену со своей дочерью — Анной. Первый из них «Самое дорогое — бесплатно» — постановка Юрия Еремина, второй — «Американские горки» постановка Александра Назарова. Спектакль «Самое дорогое — бесплатно» погружает зрителя в атмосферу Японии, подчеркивая при этом интеллектуальные и эмоциональные мотивы общечеловеческого уровня. Тараторкин играет здесь главу семейства, который приводит в дом бывшую возлюбленную, обедневшую и готовую работать за еду. Однако скоро она понимает, что ей здесь не место и исчезает из дома. Пьеса сделана довольно тонко и содержит немало загадок, остроумных ходов и тонкой иронии. Тараторкин тонко вычерчивает свой психологический образ, строящийся в данном случае больше на внешних «раздражителях», нежели на внутренних чувствах и порывах героя, который смирился со своей судьбой. Пластика, интеллектуальное обаяние и чуть холдинговая, печальная ирония актера делают его персонаж особенно привлекательным.

Спектакль же «Американские горки» будучи лирической комедией, тем не менее открывает в актерах потенциал к глубокому психологизму. Он — известный финансист, она — девушка из

ниоткуда, они встречаются однажды вечером в баре, чтобы податься своим простым желаниям и полностью окунуться в эротику чувств и отношений. И тут начинаются «горки»: то она журналистка, то она проститутка, то ее подослала его жена, а в финале, оказывается, что она его дочь. И если персонаж Тараторкиной разыгрывает всю историю, изначально зная, кто из них кто, то персонаж Тараторкина каждую новую ситуацию принимает за чистую монету и пытается «осознать» себя в каждой новой роли. Занятно, что по ходу действия спектакля актеры забывают, кем приходятся друг другу в реальной жизни. И хотя пьеса не дает глубокого психологического материала, Тараторкины тонко обыгрывают каждый поворот сюжета.

В 2010–2012 годах Георгий Тараторкин работает в проектах по озвучиванию спектаклей, создает цикл вечеров для детей совместно с детским музыкальном театром им. Н. Сац. А в 2013 выпускает новую программу «Благословляю все, что было...», в которой тонко ассоциативно сплетает отрывки из романов Ф. М. Достоевского, дневников и стихов А. А. Блока со своими размышлениями, воспоминаниями работы над образами, сменой точек отсчета. Один перед микрофоном, без бумажек в руках, в слегка затемненных очках, он как будто здесь и сейчас создает это сплетение мыслей и чувств. Зал слушает этот задумчивый глубокий монолог, затаив дыхание, и даже не хлопает, как будто боясь нарушить ту тонкую нить, которая связывает Федора Достоевского, Александра Блока и Георгия Тараторкина.

Блистательный актер, мастер тонкой психологической игры, искренний, вдумчивый и глубокий, он играет незаурядных и выдающихся личностей, наделяя их высокими нравственными принципами и интеллектуальным обаянием. Он живет судьбами своих героев, репертуарный театр позволяет жить судьбами по 10 и больше лет. Но даже когда спектакль снят с репертуара или работа над фильмом закончена, эти судьбы продолжают жить где-то в нем.

## **2.2. «НЕ БУДИТЕ МАДАМ». О ЖИЗНЕННОМ, О БЛИЗОСТИ, О ТЕАТРЕ...**

### **Актерский ансамбль<sup>5</sup>**

Премьера спектакля «Не будите мадам» состоялась еще в 1998 году. И хотя играют его с каждым годом все реже, но из репертуара он не пропадает. За 15 лет сценической истории этого спектакля актерский состав не изменился, за исключением двух актрис (одна замена и второй состав) и каждые 2–3 года меняющегося мальчика, исполняющего роль главного героя в детстве.

Спектакль Юрия Еремина по одноименной (и недоступной!<sup>6</sup>) пьесе Жана Ануя (*Ne réveillez pas Madame*) рассказывает о судьбе человека, целиком посвятившего себя театру. Действие происходит то в хронологическом порядке, то резко перемещается куда-то в прошлое, в воспоминания главного героя. Главный герой — режиссер Жюльен Палюш, исполненный Георгием Тараторкиным — гений, фантастически увлеченный своим делом. Он является стержнем (основой) и центром всей композиции. Вокруг него «вертится» и закручивается действие, и именно его глазами зритель видит театр, со всеми подводными камнями и грязью, «как это бывает в театре». С каждым из персонажей, а их немного, его связывают свои отношения, свои эмоции, свое настроение. Единственный персонаж, знакомство с которым показывается зрителю — его вторая жена Аглай, изначально исполнявшаяся Евгенией Крюковой, позднее Яной Львовой. Но это знакомство зрители видят в воспоминаниях Палюша уже после ее разоблачения в измене

---

<sup>5</sup> Учебная работа. ГИТИС, театроведческий факультет, 2 курс (2013).

<sup>6</sup> Поэтому невозможно сравнить образы в пьесе и образы в спектакле.

и после воспоминаний о единственной любви Палюша — его первой жене Розе, исполненной Ольгой Остроумовой. И с каждой из этих исполнительниц ансамбль складывается по-разному.

Можно сказать, что исторически существовало 2 вида актерского ансамбля — первый, когда актеры труппы, подобранный по принципу амплуа, годами притирались друг к другу и как бы срастались в ансамбль (это и сейчас можно встретить в некоторых репертуарных театрах); и второй вид ансамбля, возникший с появлением режиссерского театра, когда режиссер подбирает актеров в соответствии со своим замыслом и видением.

Возвращаясь к спектаклю, наверное, можно сказать, что в нем отчасти присутствуют оба этих вида. Георгий Тараторкин и Ольга Остроумова не один год и не в одном спектакле играли вместе (не говоря о том, что они в принципе не один год работают в одном театре), что добавляет им на сцене какой-то внутренней связи. Их сыгранность и чувство партнера дает им возможность импровизировать, не нарушая сюжетной линии. И эта сыгранность помогает им в этом клубке отношений их героев. Жюльен и Роза любили друг друга, он ставил для нее спектакли, потом она ему изменила с его лучшим другом, они расстались, но она продолжает жить в его воспоминаниях. Он не перестает ее любить, но не может простить измены, это не соотносится с его мировоззрением и представлениями о любви, поэтому в мизансценах, где они вместе он всегда смотрит в сторону. Она же, «потаскуха», как ее нежно за сценой называют помощник режиссера, и «актеришко», с которым у нее была связь, всегда следит за его реакцией и пытается его провоцировать. В их линии есть два мощных момента. Первый, когда они репетируют диалог Маши и Вершинина — герои Чехова, как и герои Ануя, наслаждаются общением друг с другом — «Вы великолепная, чудная женщина» — «Сначала он казался мне сумасшедшим, а потом я его полюбила...», хотя с их личным подтекстом, текст Чехова приобретает совершенно иное звучание. Второй — после измены — выяснение отношений во время репетиции. Красивейшая сцена разрушения мира режиссера, увидев поцелуй и догадавшись о ее измене с его лучшим другом, он рассказывает о своейссоре с переводчицей, замахивается на Роже, показывая, как хотел ответить переводчице, и спускает

Розу со стула, объясняя, как спустил с лестницы эту злополучную переводчицу. Затем, не поднимая на нее глаз, напряженно смотрит в текст пьесы или в сторону, слушает провокации жены и обвинения в эгоизме. Она же в глубине, признавая измену, смотрит на него в упор и спрашивает за стоящим у нее за спиной Роже, женится ли он на ней, когда она уйдет от мужа. Эмоциональное напряжение сцены зашкаливает. Позднее произойдет их объяснение, когда он наконец взглянет на нее, чтобы увидеть в ее глазах ответ на вопрос, были ли ее чувства искренни тогда, раньше. А пока после суетливых безуспешных попыток Роже помирить супругов, он уходит, а Роза пробует начать разговор с мужем, как ни в чем ни бывало. Но он, так и не поднимая на нее глаз, отходит от нее, мучительно переживая двойное предательство. Именно в этот момент появляется его будущая вторая жена — Аглай.

С ней отношения главного героя складываются, с одной стороны, по-другому, с другой, — точно так же. Она приходит к нему в театр. Провинциальная девочка, завороженная театром и влюбленная в Палюша, она просит взять ее в труппу. Его покоряет ее искренность и несколько наивно высказанное желание «так притворяться и быть многими другими, не такой, как я». Позднее он будет вспоминать, как репетируя монолог Маши, она скажет ему, что если полюбит, то навсегда, и больше никогда не сможет признаваться в любви на сцене человеку «с накрашенным лицом». Поучившись у матери Палюша, старой актрисы, «но еще очень женщины», имевшей массу романов, актерскому мастерству, постепенно она привыкает к театру, с его интригами, и тоже изменяет Палюшу, потому что он не такой, как все. Евгения Крюкова и Яна Львова играют эту роль по-разному. Аглай Евгении Крюковой продолжает любить Жюльена, хотя она понимает, что никого, кроме Розы, он никогда по-настоящему не любил, и хотя их внутренний разрыв уже произошел, и это составляет основу ее образа — несчастливая жизнь с любимым. Ее измена — это скорее провокация от отчаяния. Ту любовь, которая ей необходима, она обретает только тогда, когда Палюш репетирует теперь уже с ней диалог Вершинина и Маши. Боясь поверить в эти «чеховские» чувства, Аглай-Крюкова одновременно и не может этого вынести, т.к. это лишь иллюзия, а рядом стоит ее любовник, и в то же время

не может отпустить Палюша, цепляясь за него как за обрывок надежды. Эту эмоциональную волну с «откатом» актеры воплощают пластически: произнося реплику, Палюш идет к Аглае, она пятится от него, они смотрят друг на друга, закончив реплику, он страстно обнимает ее, она же сначала вырывается, затем оседает в его объятиях, и тут он, успокоившись отпускает ее, пятится, а она, не в силах оторваться, как бы приросшая следует за ним, и повисает паузу. Жюльен легко целует Аглаю и сразу же разворачивает спиной к себе. Перерыв. Через полчаса продолжим.

С другой исполнительницей Аглай дуэт, в частности и ансамбль в целом, складывается по-другому, в ней нет какого-то трагического надлома, ее Аглай проще. Но в этом дуэте появляются новые нотки. Яну Львову ввели на эту роль сразу после окончания ВГИКа, где она училась в мастерской Г. Тараторкина. Таким образом, в этом дуэте, при том же тексте и основных ми-зансценах иногда проскальзывает ощущение мастера и ученика на сцене, которое заложено в пьесе.

Жюльен, как он говорит, живет за счет привязанностей. И среди этих привязанностей, кроме его двух жен, есть еще две женщины. Одна из них — его мать, которая с детства привила ему ненависть к закулисной жизни, но ее образ его не оставляет. Ее исполняет народная артистка Татьяна Бестаева (несколько лет назад появился и второй состав на эту роль — Ольга Анохина). Она — легкая, кокетливая, «еще очень женщина», стареющая актриса, с одной стороны, безумно любящая своего единственного и крайне «неправильного», по ее мнению сына, с другой — заводящая молодых протеже, как и 20-30 лет назад. Именно ее напоминают Палюшу его жены, и именно с мыслями о ней он будет ставить спектакль-мечту своей жизни — «Гамлет». Эпизодов у Риты, так зовут мать Жюльена, немного — всего три. В первом она приходит к сыну в театр, чтобы попросить роль и денег, он же стремится от нее избавиться, несколько стыдясь такой матери и нежно называя ее старухой-процентщицей, и она обижается на него за «старуху». Другой эпизод — она приводит на «прослушивание» своего молодого протеже и начинающую Аглаю. В этом эпизоде Бестаевой и Тараторкина особенно ярко проявляются разные миры их персонажей, блестящие воплощенные актерами:

он — в духовно-эмоциональном, окрыленный и полный новых идей, она — в телесно-материальном: ее протеже, настоящий Нерон и «гениальный» в ее понимании артист, работая в мясной лавке, украл деньги, и ему нечем отдать долг. И последний ее эпизод — это сон-воспоминание Палюша о детстве и о театре, в котором маленький Жюльен видит часть репетиции и в отчаянии бросается на партнера Риты.

Еще один женский образ, к которому привязывается режиссер, это гувернантка Маурин. Комический образ с надломом. Ярко-рыжая в ярко-зеленом пиджаке, ирландка Маурин по объявлению приходит в театр к Палюшу, чтобы работать у него гувернанткой. Несмотря на все попытки скрыть чувства, Палюш сразу догадывается о ее влюбленности — «И Вы влюблены в меня... Все женщины, которые меня не знают, влюблены в меня, а вот которые знают — почему-то нет. В частности, моя жена». Обе исполнительницы гувернантки — Марина Кондратьева и Елена Валюшкина играют эту небольшую роль примерно по одной линии, единственное существенное различие — это их рост. Ярко-зеленые туфли на огромном каблуке придают образу невысокой, если не сказать маленькой, Валюшкиной еще больший комизм, а слова Палюша «моя дылда» звучат скорее, как издевка. Палюш несерьезно относится к Маурин, она готова ради него на все. Совместных сцен в этом дуэте не так много, как правило, они комичны. Единственный эмоционально напряженный момент в их дуэте — это танец, когда Маурин ночью приносит Палюшу ужин в театр, и они «пируют» вместе с работником сцены-аккордеонистом и помощником режиссера. Помощник режиссера, бесподобно сыгранный Александром Леньковым, подбивает их станцевать танго, очень забавно, ему все же удается заставить их это сделать. Танго превращается медленный танец, во время которого Маурин — Марина Кондратьева, испытывает целую гамму, если не сказать симфонию, чувств — от неудобства и стеснения до счастья и от счастья до отчаяния. Все эти чувства попеременно появляются на лице актрисы, которая танцует, робко поглядывая на партнера. Палюш-Тараторкин тоже проигрывает несколько «чувственных аккордов»: от стеснения к интересу и от интереса к этой женщине к разочарованию в себе: «как

жалъ, — говорит он, — как жаль, что я не влюблён в Вас...». И это заключительный аккорд их органичного дуэта.

Конечно, Палюша окружают не только дамы, но и «кавалеры», с которыми тоже есть некие отношения и свои привязанности. Так с партнером Аглай — месье Амбруази, исполненным Дмитрием Журавлевым, его связывает ревность, проявляющаяся в основном в подтексте взглядов. Говоря о «невыученности», незнании роли и об актерской игре, Палюш срывает на нем злость за измену жены (Аглай проводит свободное время именно с Амбруази). Амбруази же, не самый одаренный актер, не совсем его понимает. В этом дуэте Тараторкин и Журавлев раскрывают еще одно столкновение разных миров.

Есть у Палюша и два друга. Лучший друг — тот самый «актеришко», который увел у него первую жену — Роже, исполняемый Александром Яцко, и уже упоминавшийся помощник режиссера, настоящий друг Палюша — Фисар, Александр Леньков. Что касается первого, несмотря на историю с Розой, он продолжает работать в труппе Жюльена, который, в свою очередь, не может простить ему Розу, хотя Роже был у Розы, наверное, десятым, как он говорит. Роже — легкий, обаятельный, спокойный, неглубокий — восхищается своим другом Палюшем, пытается поддержать его, объясняя, что с таким режиссером, как он — сложно, но в то же время, совершенно по-дружески подбадривая, рассказывает ему про волшебство театра: «Вообще не надо быть таким серьезным, Жюльен, это же все-таки театр, понимаешь?» и «Прислушайся, эта музыка играет для тебя! Она играет из-за тебя! Черт бы тебя подрал! Волшебный мир! Он твой! Эти кулисы, за которыми вечно торчим мы, твои актеры! Мы любим тебя! Мы верим в тебя! Мы ждем — вот только прикажи — будет все, что пожелаешь!». Но Палюша ни на минуту в присутствии Роже не покидают мысли о Розе. И снова зрители видят это столкновение двух реальностей — легкой театральной действительности у Роже и серьезного «внешеатрального» переживания и, возможно, даже потерянности в этом иллюзорном мире Жюльена. Ключевой момент в их дуэте — драка. Очень красивая, театральная, на вращающейся сцене, с летящими стульями под захватывающую музыку. Она происходит после воспоминаний Палюша о матери

и ее любовнике и через несколько сцен после попытки Роже обмануть Палюша, что с Розой ничего не было, они просто репетировали одноактную пьеску, как это бывает в театре. Этот дуэт строится на попытке одного постоянно что-то по-житейски, по-человечески объяснить и на нежелании второго быть, как все. Столкновение миров в этом случае актеры воплощают в том числе за счет беззаботной болтливости одного и многозначительного молчания другого. Этот сценический прием они используют как в сценах дружеской болтовни, так и в сценах ссор.

И наконец Жюльен и Фисар. Пожалуй, это настоящие друзья. Их связывает не только какая-то близость, особая близость духа, но и вполне житейские моменты, так в начале спектакля Палюш говорит: «У моего помощника всегда найдется для меня лишнее яйцо». В отличие от всех персонажей, Жюльен общается с ним, глядя не только в пустоту, но и в глаза. Именно с ним откровенно говорит о смерти матери и размышляет о жизни и о времени: «Все в жизни происходит одновременно!». Фисар, Александр Леньков, почти постоянно присутствующий на сцене — маленький, незаметный, полукомический образ. Очевидно, из всего театрального мира именно он ближе всего Палюшу. Они оба невероятно одиноки. Тараторкин «протягивает» это одиночество своего персонажа среди людей через весь спектакль, Фисар-Леньков же раскрывается в одном монологе, когда рассказывает, как он остается в театре один и на сцене играет сам с собой и для себя. Оба героя не могут запомнить фамилию ненавистного Амбруази. Ленькову и Тараторкину тонко и точно удалось воплотить эту внутреннюю близость персонажей, хотя внешне — один высокий, другой низкий, один в черном, другой — в белом и сером — их дуэт строится скорее на противоположности.

Сложная система персонажей этой пьесы — с главным героем в центре, складывается и распадается, как в калейдоскопе, то на дуэты, то на любовные треугольники. Интересно, что любовные треугольники выстроены аллитерационно: обе жены Палюша изменяют ему с актером, имя которого начинается на ту же букву, что и имя жены — Роза и Роже, Аглай и Амбруази. Эмоциональные сплетения заканчиваются риторическим вопросом главного героя Жюльена Палюша: «Так надо?».

## 2.3. ОДИН НА ВСЕХ

### Портрет режиссера Ю. Еремина<sup>7,8</sup>

Юрий Еремин — один из самых востребованных и приглашаемых режиссеров столицы. Каждый год в одном, а то и в нескольких московских театрах выходят его спектакли. Многие зрители, многие актеры и многие художественные руководители любят спектакли Еремина, однако критики относятся к творчеству режиссера, мягко говоря, прохладно. Несмотря на большое количество постановок — за 40 лет он поставил около 60 спектаклей — выделить какие-либо сквозные темы в его творчестве или предпочтаемых авторов<sup>9</sup> практически невозможно. Однако в его творческой жизни есть немало закономерностей...

После окончания ГИТИСа Еремина ждал невероятный карьерный взлет — в 29 лет он возглавляет Ростовский ТЮЗ, после чего около 25 лет занимает руководящие должности разных Московских театров. И лишь с 2000-го года отправляется в относительно вольное плавание по театрам — сегодня его спектакли идут в театре Сатиры, им. Пушкина, РАМТе, МХТ, им. Моссовета и др. А в последнее время он не только сам пишет инсценировки и пьесы, но и создает scenicографию для своих спектаклей, как будто следя словам Н. Евреинова, что «режиссер должен быть всем, от актера, художника и музыканта до старшего дворника включительно».

---

<sup>7</sup> Учебная работа. ГИТИС, театрологический факультет, 2 курс (2013).

<sup>8</sup> Портрет состоит из двух глав, которые можно читать в любом порядке. Первая — хронологический обзор творчества, вторая — краткие выжимки закономерностей и тенденций творчества режиссера (Примечание автора).

<sup>9</sup> Из примерно 60 постановок — по 4 постановки по Достоевскому и Пушкину, по 3 постановки по Шварцу и Чехову, по 2 по Платонову, Горькому, Островскому и Гоголю, остальные авторы по одной.

## Глава 1

Итак, поступив на актерский факультет ГИТИС во вполне со-знательном возрасте (около 22 лет), сразу после окончания его Еремин неожиданно становится режиссером. По окончании ГИТИСа в 1970-м году Еремин некоторое время работает акте-ром в Московском ТЮЗе, художественным руководителем кото-рого был в то время его мастер курса — П.О. Хомский. Здесь же он ставит свой первый *самостоятельный* спектакль «Как дела, молодой человек» по повести венгерского автора Ш. Тота, в ко-тором играли его однокурсники (Ольга Остроумова и Влад Дол-горуков). А в марте 73-го Еремин по приглашению директора ро-стовского ТЮЗа уезжает в Ростов, где в том же году, в возрасте 29 лет, становится главным режиссером этого театра. На этом месте он провел 4 года, которые теперь называет режиссерским «детством» и «юностью». А после приглашения в Ростовский те-атр драмы им. Горького, наступила его «режиссерская зрелость».

Вообще творчество Юрия Еремина можно условно разделить на 4 периода: 1) становление (Ростов), 2) Москва, 1981–1986, театр армии — переходный, 3) 1986–2000, театр им. Пушкина, 4) свободное плавание (подробный).

Что касается первого периода, в Ростовском ТЮЗе Еремин пробовал ставить «Трех сестер» А. Чехова, «Дон Кихота» по Е. Шварцу<sup>10</sup>, «В поисках радости» В. Розова<sup>11</sup>. После приглаше-ния в ростовский театр драмы им. М. Горького (1979–1981) в бурное театральное время конца 70-х — начала 80-х Юрий Иванович, будучи главным режиссером, ставит такие яркие спек-такли, как «Судьба человека» по М. Шолохову (1980), «Послед-ние» М. Горького (1980), «Последний срок» В. Распутина. Не-смотря на, казалось бы, отдаленность Ростова от Москвы, Еремин отвечает театральным настроениям столицы: в 1973-м выходит «Чайка» Марка Захарова, в 1976 «Иванов» Олега Ефремова, в 1980-м его же «Чайка» — Еремин в 1978 ставит «Трех сестер»;

---

<sup>10</sup> Кстати, единственный спектакль, который он поставил дважды.

<sup>11</sup> А после обвинения в «овзрослении» репертуара, очевидно, поставил «Алень-кий цветочек»!

вслед за товстоноговскими «Поднятой целиной» и «Тихим Доном» М. Шолохова, начинающий режиссер ставит «Судьбу человека». Слух о его талантливых постановках распространился настолько, что вскоре театр был приглашен на гастроли в Москву, где Еремин обратил на себя пристальное внимание критики.

В том же 1981-м году, Еремина приглашают в Москву на должность главного режиссера Центрального Академического Театра Советской Армии, где в продолжение темы М. Горького выходит его громкий спектакль «Старик». А в 1986-м, в последний год работы в этом театре, Еремин ставит спектакль «Статья» по Р. Солнцеву. Он рассказывает о том, как начальник областной инспекции архитектурно-строительного контроля пишет в центральную газету критическую статью о недостатках в местном строительстве, вызывая тем самым недовольство областного руководства. Руководство находит предлог, чтобы освободить начальника (написавшего статью) от занимаемой должности, однако один из журналистов помогает восстановить справедливость. Незамысловатый по сюжету, в духе времени, спектакль пользовался успехом у зрителей. Уже в этом спектакле можно наблюдать любовь Еремина к необычным и эффектным сценографическим решениям. Так, в этом спектакле появляются большие телевизоры, которые позволяют актерам играть как бы в «нескольких» пространствах одновременно. Также в этой постановке появляется задний верхний план, так, что действие происходит на двух уровнях, в данном случае верхним уровнем становится длинный по всей длине «сцены» балкон с дверьми кабинетов.

В 1987-м году Юрия Ивановича приглашают в театр им. Пушкина, он с удовольствием принимает предложение и становится там главным режиссером. К концу 1980-х годов, когда отмечалась некоторая растерянность театра перед стремительно меняющейся действительностью, Юрий Еремин выпускает свои, наверное, наиболее известные и удачные спектакли. Определенным «культурным шоком» для театральной публики стала его «Палата № 6», вышедшая в 1987 году, — один из самых популярных спектаклей конца 80-х, он получил большой междуна-

родный резонанс, был с успехом показан на крупных европейских театральных фестивалях. Декорации этого необычного спектакля, призванные подчеркнуть замкнутость пространства палаты, представляли собой нечто вроде загона, окруженного высокими стенами, так, что зрители подглядывали за происходящим внутри сквозь щели этих стен. А для режиссера Юрия Ерёмина важно было в этом спектакле сочетание несвободы (в замкнутом пространстве) и абсолютная свобода актеров в их взаимоотношениях с текстом — каждый раз актеры импровизировали по канве чеховского рассказа, фиксированного текста не было. А в конце 80-х это была еще и злободневная история о свободе и несвободе, о норме и исключительности, которую так удобно назвать ненормальностью и — изолировать от здорового общества.

Следующие несколько постановок Еремина — «Подонки» Я. Гловцацкого (1987), «Одержимые» (пьеса А. Камю по роману Ф. Достоевского «Бесы», 1988), «Черный монах» по А. Чехову (1991), «Эрик 14» Стриндберга (1992), «Призраки» Э. де Филиппо (1992) привлекли в театр ценителей современного концептуального театра и вызвали интерес театральной публики. Постепенно с 1987 по 1999 Еремин создает серьезный разноплановый репертуар, в лучших традициях соблюдая золотую середину в количестве постановок по классическим произведениям — Островского, Гоголя, Достоевского, Пушкина и таким малоизвестным, как Птушкиной, Буэро-Вальехо, Пьецуха и т.п. В 1988 году Юрий Иванович возвращается к попытке поставить Достоевского и обращается к пьесе А. Камю «Одержимые» по роману «Бесы». Инсценировка, сделанная французским писателем-экзистенционалистом, знатоком творчества Ф.М. Достоевского — своего рода пьеса-концентрат, где все узлы и повороты сюжета, все образы и идеальные мотивы находятся в сгущенном, сжатом, но не кратком или обрезанном виде. Камю также включил в пьесу главу «У Тихона» с исповедью Ставрогина у «проклятого психолога» архиерея Тихона, которая становится одним из кульминационных моментов в спектакле. На роль Ставрогина был приглашен Георгий Тараторкин, известный к тому времени по фильму «Преступление и наказание», спектаклям «Братья Карамазовы»

и «Петербургские сновидения». Художник В. Фомин создал для этого спектакля такую декорацию, что на глазах зрителя происходило буквальное разрушение «культурного слоя» эпохи «Дворянского гнезда». Как говорил об этом спектакле Г. Тараторкин, Еремину удалось собрать людей одной творческой группы крови, а благодаря своей вере и любви к актеру, он, будучи сочинителем спектакля, сохранил ярчайшие актерские работы.

После этого сильного спектакля в творческой деятельности режиссера наблюдается некоторый спад, он делает в основном «проходящие» (детские) постановки. С начала 90-х параллельно с работой в театре им. Пушкина, он ставит спектакли в РАМТе и в театре им. Моссовета. В 1997 и 1998 гг. выходят два его спектакля-долгожителя: оба идут до сих пор.

В 1997-м Еремин, возвращаясь к Пушкину, ставит свой спектакль-долгожитель «Повести Белкина», который идет уже больше 15 лет. Изюминка этого спектакля вновь в замкнутом пространстве (как и в «Палате № 6») и в необычной манере исполнения, также снова появляется игра экраном. В этом спектакле зритель наблюдает за происходящим на своеобразном ринге, обозначенном четырьмя длинными скамейками и символизирующем почтовую станцию, со столбиком-версткой в центре. Еремин намеренно ушел от попытки превратить повести в драмы: четыре отрывка («Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель») исполняются четырьмя актерами, как четыре моноспектакля, перетекающие в беседу за чаем четырех людей, случайно встретившихся на почтовой станции, где живут станционный смотритель с дочерью.

«Не будите мадам» по неизвестной в России пьесе Жана Ануя выходит в 1998 году. Эта пьеса никогда не издавалась на русском языке и появилась на сцене в переводе Е. Радугина под сценической редакцией театра. Очевидно поэтому герои произведения — французские актеры, актрисы, работники театра — предстают чувствующими, страдающими (что характерно скорее для русской традиции), а не грязными и лживыми чудовищами, какими их обычно рисует Жан Ануй. Блестящий актерский состав — Г. Тараторкин, О. Остроумова, Е. Крюкова, А. Леньков — почти

два часа (спектакль идет без антракта) не дает перевести зрителю дух и втягивает его в эту гремучую смесь из воспоминаний, закулисной жизни театра и репетиций сначала «Трех сестер», затем «Гамлете». Сделав ставку на невероятный дуэт мастера психологического театра Георгия Тараторкина и свою любимицу, прекрасную актрису Ольгу Остроумову, а также «досочинив» своеобразного домового театра, помощника режиссера Фисара специально для Александра Ленькова, Еремин сделал, пожалуй, наиболее сильный и глубокий спектакль со временем своего взлета рубежа 80-х и 90-х годов («Подонки», «Одержаные», «Эрик 14»).

«Не будите мадам», наверное, можно назвать поворотным моментом в жизни Ю. Еремина. Проработав почти 25 лет главным режиссером того или иного театра, то есть работая отчасти в «предлагаемых обстоятельствах», Еремин ставит пьесу об одержимом творческими идеями режиссере, который хочетставить спектакли не ради денег, а ради идей. Однако в финале, в отчаянии отказываясь от своих творческих мыслей и надежд и понимая, что играть придется «что попало», он задается риторическим вопросом: «Так надо?» Хотел ли Еремин сказать этим спектаклем что-то о себе и своей жизни, выставляя напоказ театральное закулисье (в прямом и переносном смысле) и обнажая душу режиссера, продолжение ли это темы одержимости или просто удачное сочетание беспрогрышной темы театра в театре и человеческих отношений — остается загадкой.

Через два года после этого спектакля, в 2000-м, Еремин уходит с поста главного режиссера театра им. Пушкина и начинает работать штатным режиссером в театре им. Моссовета под художественным руководством своего учителя П.О. Хомского. С этого же года Юрия Ивановича чаще приглашают и в другие театры — он регулярно ставит в РАМТе и МХТ, позднее в театре Сатиры. На этом более свободном периоде в творчестве режиссера стоит остановиться подробнее. Одной из главных особенностей этого периода творчества стало то, что во многих постановках Еремин стал предлагать зрителю не просто некую свою интерпретацию текста в необычном пространстве, режиссер все чаще пишет свои пьесы «по мотивам» или делает своеобразный

микс из нескольких произведений. Во многих постановках (независимо от того, сценография Валерия Фомина или Юрия Еремина) появляется экран, действие на разном уровне по вертикали, обыгрывание авансцены — либо «через» нее актеры попадают на сцену (из-под), либо на ней располагаются рельсы — господам актерам она предоставляется редко.

Так, после небольшого перерыва, поработав в США и, очевидно, набравшись творческих идей, Еремин с новыми силами приступает к работе в театре. За три театральных сезона выходит сразу 8 его спектаклей. В 2002 в театре им. Моссовета выходят спектакли «Серебряный век» по М. Рощину и «Муж, жена и любовник» по Ф. Достоевскому.

Спектакль «Серебряный век» по одноименной пьесе Михаила Рощина с заголовком «Сцены 1949-го года в двух частях» был поставлен, видимо, к юбилею драматурга. Эта автобиографическая пьеса Рощина о его детстве в послевоенной Москве была сильно переделана Ереминым, как сказал в одном из интервью драматург: «Изначально пьеса была более многослойной, авангардной. В ней переплетались реальное и ирреальное, бытовое и фантасмагорическое. Было еще больше поэзии, живыми являлись и вступали в разговор с героями Блок и Пастернак, как предчувствие цитировалось еще ненаписанное стихотворение Окуджавы... Режиссер держал свою линию. Боролся с громоздкостью пьесы, спрятывая её. Например, его больше интересовали конкретные детали быта той жизни, атмосфера, аромат времени. Поэтому он вводит в спектакль элементы кинематографа»<sup>12</sup>. Однако в целом Рошин считает «Серебряный век» сильной постановкой и на тот момент новаторской: Еремин стал одним из первых, кто воссоздал атмосферу послевоенного времени, позднее вышло несколько сериалов со схожей тематикой. Особенно драматург отмечает работу Ольги Остроумовой, сыгравшей героиню, прототипом которой была мать Рощина, и Георгия Тараторкина, хотя при написании пьесы он в этой роли представлял

---

<sup>12</sup> <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://wek.ru/mixail-roshhin-dramaturg>

Валентина Гафта. Юрий Иванович достаточно метко и ярко воссоздает атмосферу коммуналки с совершенно разными людьми, уживающимися вместе, и настроения послевоенной Москвы, с постоянным наблюдением КГБ<sup>13</sup>. Вводя тему кинематографа, Еремин несколько раз по ходу действия спектакля опускает на сцену большой экран с характерными красными светящимися звездами на нем. Он служит то экраном кинотеатра, то тонкой стеной коммуналки, из-за которой «просвечивают» ее обитатели, а в начале и в конце спектакля по нему бегут титры — в начале с действующими лицами и исполнителями, а в конце с фамилиями поэтов Серебряного века, эмигрировавшими, расстрелянными, покончившими жизнь самоубийством. Мимолетом здесь проскаивает и тема измены, но Еремин не заостряет на ней внимания и не делает ее драматическим узлом в сюжете. Два раза Юрий Иванович обыгрывает в этом спектакле вертикаль: в первом случае возвышенная Кира Августовна, работающая в букинистическом магазине, появляется где-то наверху среди книжных полок — такое появление дает Еремину возможность выстроить мизансцену, как в пьесе Ростана «Сирано де Бержерак», когда Сирано подсказывает Кристиану стихи для Роксаны, стоя под балконом; так и здесь Виктор Михайлович (Георгий Тараторкин) подсказывает Мише (Андрей Смирнов) стихи для Киры Августовны (Ольга Кабо)<sup>14</sup>. Вторая же вертикаль вводится в основном для антуража, когда мальчик Миша и Борис — начинающий поэт с Магадана — размышляют о Серебряном веке на крыше дома. Еще одна характерная черта постановок Еремина — обыгрывание авансцены — также проявилась в этом спектакле. В отличие от «Не будите мадам», когда на переднем плане были рельсы, по которым проносились режиссерское кресло вместе с режиссером, здесь на переднем плане подобие оркестровой ямы, которая трансформируется в подъезд и прихожую квартиры, так что персонажи нередко появляются из-под сцены. Что касается музыкального оформле-

<sup>13</sup> «В рамках свободы ликует народ» (JCS).

<sup>14</sup> Интересно, что в постановке 2001-го года Кабо играет Роксану в Сирано де Бержераке».

ния спектакля, Юрий Иванович использует в основном популярные мотивы послевоенного времени и романсы Вертиńskiego, однако главной темой спектакля почему-то становится музыка Исаака Дунаевского из фильма «Дети Капитана Гранта». То ли потому что детство Миши прошло в Севастополе, и пapa служил во флоте, то ли просто музыка стремительная и красивая.

Спектакль «Муж, жена и любовник» был поставлен в продолжение темы Ф. Достоевского в театре им. Моссовета в целом и в творчестве Ю. Еремина в частности. Такое водевильное название выбрано Ереминым по заголовку одной из глав рассказа «Вечный муж», легшему в основу постановки. Драматизм темы любовного треугольника и обостренный психологизм творчества Достоевского делают спектакль напряженным и эмоционально насыщенным. Еще одной особенностью постановки стало то, что Ю. Еремин «добавил» несколько сцен из «Провинциалки» И. Тургенева. Такой странный, по мнению некоторых критиков, ход вполне оправдан текстом Ф. Достоевского. Интересно и то, что сцены «Провинциалки» играются в совершенно другой манере, в духе провинциального театра, местами на грани фарса. И вновь для своего спектакля Еремин подбирает очень сильный актерский состав. Так, в спектакле по Достоевскому играют Валентин Гафт и один из наиболее ярких актеров театра им. Моссовета А. Яцко (занятый Ереминым и в спектакле «Не будите мадам»), а в сценах из «Провинциалки» играют Ольга Остроумова и Геннадий Бортников (позже Анатолий Адоскин). В результате Еремин создает необычный полудетективный (с соответствующими звуковыми и световыми эффектами) спектакль, где тема любовного треугольника с двумя мужчинами и одной женщиной рассматривается как комедия — в случае «Провинциалки» — и как драма (если не сказать трагедия, для данного спектакля) — в случае «Вечного мужа».

2003-й год побил, наверное, все рекорды: выходят сразу четыре спектакля Ю. Еремина в трех театрах Москвы: «Последняя жертва» по А. Островскому в МХТ им. Чехова, «Тень» по Е. Шварцу в РАМТе и два спектакля в театре им. Моссовета «Учитель танцев» по Лопе де Вега и «Дама! Дама! Еще дама!» по

Н. Гоголю. Все четыре спектакля — три комедии и одна сказка — пользовались любовью зрителей и были довольно кассовыми, два из них («Последняя жертва» и «Тень») идут и сейчас. Наиболее серьезный спектакль из этой «великолепной четверки» — «Последняя жертва». Главные роли исполнили Марина Зудина и Олег Табаков. В этом спектакле не было ничего лишнего и болтающегося без дела. Выстроенные мизансцены, незамысловатые приемы, продуманные образы, блестящие актеры. Интересно, что, как и в спектакле «Ва-банк» Марка Захарова по той же пьесе, вышедшем в 2004-м, Прибыткин трактуется, как совершенно положительный образ.

На основной сцене театра им. Моссовета Юрий Иванович ставит «Учителя танцев» по Лопе де Вега. К глубокому сожалению и полному недовольству критиков от комедии плаща и шпаги не осталось совсем ничего, и говорят они не стихами, а прозой. Незадолго до телевизионного бума таких программ, как «Танцы со звездами» и т.п., Еремин выпускает «танцевальный» спектакль с профессионалом танцором Гедиминасом Тарапандой в главной роли. Благодаря большому количеству зажигательных танцев и незатейливому сюжету, спектакль быстро стал хитом. Очевидно, для большего музыкального разнообразия и по модной тенденции Еремин переносит действие в послевоенные годы начала XX века (в Испании), так, что уже звучит блюз и танго, а герои катаются по сцене на велосипедах. Эти детали, так раздражающие критиков, во многом вызывали восторг в зале. Однако изюминкой постановки стал выход на сцену живой козы. Она покорила даже самых негативно настроенных критиков.

Следующий 2004-й год оказался не таким плодотворным: Еремин выпустил два спектакля в двух театрах: «Кошки-мышки» в МХТ и «В пространстве Теннеси У.» в театре им. Моссовета. Моссоветовская премьера стала одним из ярких событий театрального сезона. В постановке «В пространстве Теннеси У.» Еремин снова смешивает две пьесы. Взяв за основу пьесу Теннеси Уильямса «Трамвай «Желание», он добавил к ней персонажей из романа японского писателя Сюгоро Ямamoto «Город без времени года»: так, к основным персонажам — Стелле (Е. Гусева)

и ее сестре Бланш (Е. Крюкова), Стенли (В. Яременко) и его друзьям, добавился еще сумасшедший трамвайщик Року (А. Леньков) и его сестра Окуни. Если не углубляться в анализ пьесы Уильямса и образов Ямамото, Еремин рисует красивую и страшную картину, где затейливо переплетаются темы любви и сумасшествия. Этот пошатнувшийся и разбитый мир ловко отражен в scenicции спектакля (сценография Марии Рыбасовой): сцена наклонена к зрителю почти на 45 градусов и составлена из нескольких секторов разного размера, напоминая чем-то разбитое зеркало. Сокращение и упрощение текста Еремин компенсирует театральной эффектностью (или эффектной театральностью) — знакомые всем песни в исполнении Фрэнка Синатры, создающие особое настроение, небольшой рояль с пианистом, невероятные платья Бланш, ее силуэт, на который любуется Стенли. В тот же год в ТЮЗе Генриетта Яновская тоже ставит спектакль по этой пьесе Уильямса. В целом достаточно разные постановки схожи в одном важном моменте: если раньше «диковатый» Стенли противопоставлялся сестрам высокого происхождения и некой нормой казался все-таки аристократизм сестер, то в обеих постановках 2004 года акцент сдвигается. Так, в постановке Яновской Стелла и Стенли воспринимаются как совершенно нормальные люди, а Бланш, как экзотика, в постановке Еремина Бланш не так экзотична, хотя и необычна, а Стенли (эта «обезьяна», если по тексту пьесы) обладает невероятной витальной силой и чувственным обаянием. Наверное, в современном мире многим ближе чувственная грубоватость, нежели прохладный аристократизм.

В 2006 Юрий Иванович выпускает два спектакля — в МХТ и театре им. Моссовета. В то время как в Москве, да и по всему миру начинается бум запутанных детективов Дэна Брауна, в МХТ выходит «Последняя ошибка Моцарта» (Концерт обреченных) по пьесе Минчека — своеобразное расследование жен Моцарта и Сальери смерти Моцарта. В кульминации спектакля оказывается, что Моцарта случайно убила влюбленная в него жена Сальери, ненароком перепутав бокалы с ядом. Не самая сильная пьеса, как с точки зрения литературы, так и с точки зрения театра. Поэтому Еремин прибегает к одному из излюбленных

приемов — ломает пространство. Поместив зрителей по обе стороны площадки, и так же, симметрично по диагонали, рассадив в углах сцены два инструментальных квартета, наигрывающих то Моцарта, то Сальери, он создал музыкально-драматическую композицию, так что странноватый сюжет воспринимается не так остро. А с легкой игры Евдокии Германовой и Ольги Барнет вся эта музыкально-драматическая композиция на псевдоисторический сюжет превращается в легкий увлекательный детектив.

Кроме детективов Дэна Брауна к массовым увлечениям, начавшимся в то время, можно отнести и ледовые шоу центральных телеканалов — «Звезды на льду», «Ледниковый период» и т.п. Идя в ногу со временем, Еремин в своей новой постановке в театре им. Моссовета «Кавалеры» (по пьесе Гольдони «Хитроумная вдова») ставит всех актеров на ролики. Такое своеевременное и современное решение оправдывается венецианским карнавалом и замерзшими каналами. Однако ко второму действию наступает весна, и актеры продолжают играть уже без роликов. Интересно, что в этой постановке Еремин заявляет тему патриотизма, которая раньше им не поднималась — в финале Розалина (итальянка) делает выбор в пользу итальянца. Незамысловатый и несколько видоизмененный сюжет — сватовство трех иностранцев (испанца, француза и американца) и одного «своего» (итальянца) к молодой вдове, и проверка этой вдовы своих четырех поклонников — яркие образы, карнавальная атмосфера обеспечили этой комедии успех у зрителя.

В 2007-м году Юрий Еремин в продолжение японской темы («В пространстве Теннеси У.») ставит антрепризный спектакль по Юкио Масиме «Самое дорогое — бесплатно». В этом спектакле впервые вышли на сцену вместе Георгий Тараторкин и Анна Тараторкина (в роли отца и дочери), также в спектакле задействованы Людмила Чурсина, Нелли Пшениная, Ольга Кабо и Нелли Уварова. Необычный сюжет — возвращение возлюбленной из прошлого в роли служанки в семью давно уже женатого господина со взрослой дочерью, — довольно стильные предметы так любимой Ереминым японской культуры (хотя с учетом внешности всех актеров, чайные церемонии и поклоны друг другу

ту смотрятся иногда несколько странно), общечеловеческие чувства и проблемы делают этот спектакль легким, лиричным, универсальным, понятным каждому зрителю.

В 2008-м и 2009-м выходят два монументальных спектакля-близнеца. «Красное и черное» в РАМТе (2008) и «Царство отца и сына» в Массовете (2009). Разные по тематике, внешне они выстроены почти одинаково, хотя в первом случае художник Валерий Фомин, а во втором Юрий Еремин. В схематичном варианте «Красного и черного» (пьеса написана Ереминым) от романа остается лишь одна сюжетная линия любовных приключений Жюльена Сореля с красивыми сценами соблазнения, хотя и не всегда следующими из предыдущих действий персонажей. Основной мыслью, занимавшей Еремина при написании этой пьесы и оказавшейся главной идеей всей постановки, стало то, что «красный» и «черный» — это, в первую очередь, цвета, а потом уже метафоры, а у Казимира Малевича есть картины «Красный квадрат» и «Черный квадрат». Благодаря этому в пьесе Еремина возникает художник Мале, который весь спектакль находится в центре сцены. На протяжении первого действия он рисует красный квадрат, подсказывая героям, что делать, и общаясь с залом афоризмами, а на костюмах героев, по мере возрастания чувств, появляются красные мазки, так, что к концу все оказываются в красном. На протяжении второго действия Мале перекрашивает свой красный квадрат в черный, продолжая подсказывать героям и общаться со зрительным залом афоризмами, а на костюмах героев появляются все новые черные детали (но не мазки), так что к концу все оказываются в черном. Все, кроме госпожи Реналь и Жюльена Сореля перед казнью — они в трагическом сочетании черного с красным, как в цветовом и метафорическом плане. Персонажи выходят на сцену через люк авансцены, а декорация представляет собой стену с дверями и квадратом в центре, которая двигается вперед и назад по ходу действия спектакля.

В случае же спектакля «Царство отца и сына», пьеса Еремина написана по двум пьесам А.К. Толстого «Иван Грозный» и «Царь Федор». Спектакль вновь выстроен «по цветовой гамме» — в мире Ивана Грозного в первом действии все в черном, в мире Федо-

ра во втором действии все в белом, и лишь Борис Годунов в финале спектакля снова в черном. А в центре сцены установлен огромный квадрат-экран, который в основном служит небом, то тревожно-закатным, то беззаботно-голубым. Сначала черная толпа, затем белая находится в пустых стилизованных черных палатах (декорация в течение спектакля, как и в «Краном и черном» не меняется). Одной из интересных особенностей этого спектакля является портретное сходство Александра Яцко с Иваном Грозным. А вот Федор в исполнении Виктора Сухорукова скорее похож на человека с синдромом Дауна, а его жена Ирина (Екатерина Гусева) на сиделку. Таким образом, Еремин, наверное, хотел заострить противопоставление двух царей. Один властный, сам по себе, но черный, а второй беспомощный, с сиделкой, но белый. В целом, спектакль скорее удался: несмотря на сокращенный объем, линии всех образов в основном сохранены, как пишет Григорий Заславский: «спектакль эффектно и убедительно смонтирован в двух с половиной часовое действие». Однако все-таки в обоих спектаклях-близнецах Еремина явно больше всего занимал цвет и другие внешние эффекты, нежели содержание и внутреннее наполнение персонажей, глубина их образов.

Затем Ю. Еремин два года сотрудничает с театром Сатиры, где в 2009-м выходит его спектакль «Мольер» по М. Булгакову с Александром Ширвиндтом в главной роли, а в 2010-м «Между светом и тенью» (Орфей) по пьесе Т. Уильямса. А в 2011-м на сцене театра им. Моссовета Юрий Иванович выпускает спектакль «Casting/Кастинг», в котором он вновь выступил не только в качестве режиссера, но и как драматург и сценограф. Пьеса вновь написана самим Ереминым по мотивам либретто Джеймса Кирквуда к мюзиклу «A Chorus Line». В первом действии в реальном времени (на стене висят часы) показывается, как проходит кастинг (рассказ о себе и танец), во втором — вторая часть кастинга, когда все соискатели вместе учат несколько элементов, и в финале те же несколько элементов, но в красочных костюмах. С точки зрения литературы, пьеса мало что собой представляет — галерея не самых интересных и не очень естественных персонажей, говорящих нередко языком школьных сочинений, намек

на любовную интригу главного хореографа, намек на закулисные интриги, «театральный Фирс» — старый актер, который регулярно пересекает сцену в разных направлениях и которого забыли ночью в театре... Пьеса написана, очевидно, для Аллы Сигаловой, поставившей всю хореографию и исполнившей главную роль, так что танцы, пожалуй, удались в этом спектакле лучше всего. Хотя и здесь не обошлось без шероховатостей, заключительный «танец», состоящий в основном из шагов и поворотов со шляпой в руках в неспешном темпе, участники кастинга повторяют раз шесть, а затем в том же темпе кланяются, что сильно затягивает финал.

В 2012-м году Еремин вновь обращается к творчеству Ф. Достоевского (и к школьной программе) и ставит яркий и зрелищный спектакль «Р.Р.Р.» по роману «Преступление и наказание», где снова выступает не только режиссером, но и в качестве scenicografa. Постановка напоминает Колossal на глиняных ногах: с одной стороны, эффектная сценография с настоящим дождем, завораживающим туманным лабиринтом Петербурга, игрой света, красивая музыка, с другой, — сокращенный почти до голой фабулы Достоевский, с основными мыслями, выведенными на экран (чтоб все-все поняли тезисы теории Раскольникова), и неровной игрой. Актеры не скрывают, что спектакль поставлен для тех, кому в современном бешеном темпе жизни некогда читать великое творение классика. И действительно, не считая Достоевского, спектакль Юрия Еремина довольно неплох и вполне отвечает запросам массового зрителя — он яркий, понятный музыкальный и на известный сюжет. Однако, видимо, из-за утерянных внутренних связей, которые так важны у Федора Михайловича, через год после премьеры спектакль затрещал по швам: главные образы, доверенные молодым актерам, стали превращаться в схемы, что особенно бросается в глаза на фоне игры опытных артистов. Возможно, для Еремина этот спектакль — это своеобразная попытка услышать пульс нового поколения, просчитать его клиповое-СМСное мышление<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> А не просто огрызочек Достоевского в красивой упаковке.

Следующей и самой новой постановкой Юрия Ивановича стал театральный детектив, послуживший когда-то основой для культового фильма Хичкока «В случае убийства набирайте М» по пьесе Фредерика Нотта «Телефонный звонок». Подойдя к пьесе «не творчески», Еремин создал незатейливый и вполне удачный спектакль. В этой детективной истории, построенной, как «Преступление и наказание»<sup>16</sup>, Еремин вновь выступил и как сценограф. Напряженное действие происходит в одних и тех же незамысловатых декорациях, представляющих роскошную квартиру. В основе интриги любовный треугольник. В целом театральная пьеса, поставленная без эффектных излишеств, производит довольно положительное впечатление.

## Глава 2

Говоря о творчестве Юрия Еремина в целом, можно сказать, что оно является неким фоном современного театрального процесса. Он не пытается создать или сказать нечто совершенно новое, а скорее, идя в ногу со временем, пытается уловить и отразить некоторые современные тенденции — как, например, массовое увлечение танцами, коньками, детективами и т.п.

В постановках Еремина условно можно выделить несколько видов постановок: 1) значимые и проходящие, 2) по крупным литературным формам и по театральным пьесам. Что касается, значимых и проходящих постановок, с ними все более-менее понятно: проходящие постановки бывают, наверное, у каждого современного режиссера, руководящего театра, к значимым же постановкам режиссеры в целом и Еремин в частности идут какое-то время, осмысливая его. Говоря конкретно о Еремине, нельзя сказать, что его успешные (значимые) постановки занимают важное место в современном театральном процессе, скорее они являются некими вехами в его творчестве. Так, несложно заметить, что в жизни Еремина, как режиссера, было четыре волны успеха, после которых шел неизменный спад, а с течением времени пере-

---

<sup>16</sup> Зритель изначально знает, кто убийца, и наблюдает за тем, как его ловят.

рыв между этими волнами успешных постановок становился все длиннее. Первые успехи Еремин сделал в ростовском ТЮЗе и ростовском театре драмы им. Горького в середине и конце 70-х, это такие спектакли, как «Орфей», «Последние» и т.п. Следующая волна в начале 80-х наступила после приглашения Еремина в театр армии, где он поставил «Старика». Затем в конце 80-х в театре им. Пушкина «Палата № 6», «Подонки», «Одержимые», после чего до следующей волны режиссеру придется ждать почти 10 лет. Так, четвертая (и пока последняя) волна успеха накрыла Еремина в 2000-х, начиная со спектакля «Не будите мадам» (1998) и заканчивая «В пространстве Теннеси У.» (2004). Несложно также заметить, что каждый такой творческий подъем связан с переходом режиссера в новый театр, где, очевидно, сначала он реализует какие-то свои идеи, а затем либо исчерпывает себя в данном пространстве (как это было в театре им. Пушкина), либо теряет ориентир (как это, видимо, происходит сейчас).

Что же касается литературной основы постановок Юрия Ивановича, то здесь бросается в глаза одна закономерность: беря пьесу (или рассказ), режиссер, как правило, ставит крепкий продуманный спектакль с сильным актерским составом, как это было, например, в спектаклях «Старик» (пьеса М. Горького), «Одержимые» (пьеса А. Камю), «Ревизор» (пьеса Н. Гоголя), «Не будите мадам» (пьеса Ж.Ануя), «Учитель танцев» (пьеса Лопе де Вега), «Кавалеры» (пьеса К. Гольдони), «Муж, жена и любовник» (рассказ Ф. Достоевского), «В случае убийства набирайте М» (пьеса Ф. Нотта) и др. В случаях же с крупной литературной формой, Еремин либо оставляет одну-две главные линии-схемы и по ним строит спектакль, либо смешивает несколько литературных произведений, как, например, в спектаклях «В пространстве Теннеси У.» (Теннеси и Ямamoto), «Красное и черное» (Стендалль), «Р.Р.Р.» (Достоевский).

Будучи актером по образованию, Юрий Иванович во многом делает ставку на актера, поэтому выбирает произведения и строит по ним постановки так, чтобы актеру было интересно работать (было что играть). Поэтому с Ереминым работают такие актеры, как О. Табаков, А. Ширвиндт, О. Остроумова, Г. Тараторкин,

В. Сухоруков, В. Гафт, Л. Чурсина и др. *На репетициях своих спектаклей 80-х-90-х годов Еремин нередко просил актеров импровизировать, на импровизации также был построен и его громкий спектакль «Палата № 6», однако позже Еремин, очевидно, отказывается от такого приема.*

Нельзя отказать Еремину и в актерском чутье. Так, по воспоминаниям актеров, в спектакле «Одержимые» по пьесе А. Камю (по роману Ф. Достоевского «Бесы»), режиссеру удалось собрать людей «одной творческой группы крови». В театре им. Моссовета он раскрывает талант А. Яцко, который играет в постановках режиссера либо героев-любовников (несмотря на не самую привлекательную внешность) — как Вельчанинов («Муж, жена и любовник») и Роже («Не будите мадам»), либо страшных демонических персонажей, как Иван Грозный («Царство отца и сына»), на которого актер удивительно внешне похож, или Свидригайлов («Р.Р.Р.»), который буквально светится обаяние зла.

Характерной чертой творчества Ю. Еремина является и ориентирование на массового зрителя. Проработав около 25 лет главным режиссером того или иного театра, Еремин был вынужден создавать такой репертуар и ставить такие спектакли, на которые точно пойдет зритель. И тогда (примерно с начала 90-х) и сейчас (наверное, по инерции) Юрий Иванович ставит (если не сказать, штампует) красивые, нередко эмоционально напряженные спектакли, которые на 100% отвечают потребностям среднестатистического неискушенного зрителя, которому хочется после тяжелого трудового дня (или недели) посмотреть нечто яркое, но не очень сложное и, говоря современным языком, напрягающее.

По этой же причине Еремин нередко сильно сокращает и упрощает ту литературную основу, по которой ставит спектакль. Сокращение сюжетных линий и глубины образов, как правило, компенсируется сценографией. Многие спектакли Еремин ставит вместе со сценографом Валерием Фоминым, удачные решения, затем, «тиражируются» и слегка видоизменяясь кочуют из одного спектакля в другой. К таким удачным находкам режиссера и сценографа можно отнести обыгрывание пространства по вертикали — на сцене либо появляется лестница («Серебряный век»,

«Кастиг», «В случае убийства набирайте М»), либо –уровень над сценой, как помост, балкон, мост и т.п. («Серебряный век», «Статья», «Муж, жена и любовник», «Не будите мадам», «Р.Р.Р.»). Также в сценографии спектаклей Еремина почти всегда «работает» авансцена. Чаще всего она используется для появления актеров (из-под сцены), как, например в спектаклях «Серебряный век», «Красное и черное», «Учитель танцев», «Царство отца и сына» и др., но спектаклях «Не будите мадам» (худ. М. Рыбасова) и «В случае убийства набирайте М» (сценография Ю. Еремина) по авансцене проходят рельсы, по которым в нужный момент проезжают персонажи (на кресле или платформе в первом случае и сидя за столом — во втором). Еще одна нередкая деталь постановок Еремина — экран, который появился в постановках режиссера еще в 86-м в спектакле «Статья» (а может, и раньше). С тех пор экран на сцене Юрия Ивановича показывает самые разнообразные вещи и выполняет разнообразные функции. Так, в «Повестях Белкина» (1997) на экране показывается крупный план актера, отвернувшегося от публики (парадокс). В «Не будите мадам» на экране- занавесе появляются тени прошлого. В «Серебряном веке» экран служит и экраном в кинотеатре, и тонкими стенами, тени на котором создают «эффект присутствия» соседей. Так же используется экран и в спектакле «Р.Р.Р.»: на него транслируются основные тезисы теории Раскольникова, а в сцене признания Раскольникова в преступлении за экраном находится тень Свидригайлова. В «Царстве отца и сына» на огромной плазменной панели в глубине сцены плывут облака, всходит и заходит солнце. Такое активное использование экранов вызвано, очевидно, тем, что современный человек привык сначала к телевизору, на котором постоянно меняется картинка, потом привык к рекламным щитам, потом ко множеству других экранов вокруг себя — и Еремин как бы создает привычную для зрителя обстановку.

Последние несколько лет Юрий Иванович часто сам становится сценографом своих спектаклей, однако несложно заметить, что в этой «своей» сценографии, он так или иначе копирует те или иные идеи и детали постановок прошлых лет со сценографией В. Фомина, М. Рыбасовой.

Продолжая в целом линию психологического реализма вслед за своим учителем П.О.Хомским, последнее время Еремин, однако, нередко увлекается и сосредотачивается на обстановке и атмосфере спектакля. И если в «Не будите мадам» или «Серебряном веке» это не помешало выстроить до конца все образы, то, например, в «Красном и черном» и «Р.Р.Р.» визуальные эффекты и сценография в целом нередко затмевают невыверенные образы.

В целом же творчество начинающего и зрелого Еремина, условно можно было бы назвать спектаклями-переживаниями, т.к. тогда в центре его спектакля было переживание, психологически точно переданное актером. А спектакли последних лет, можно было бы назвать спектаклями-представлениями, т.к. нередко они похожи на шоу и строятся по когда-то найденным удачным сценографическим решениям.

Однако, следует заметить, что Еремину, как режиссеру, не ставящему себе цель донести какие-то свои мысли, какую-то философию до зрителя или открыть в театре что-то новое, все еще удается идти в ногу со временем и привлечь зрителей, не эпатируя, не шокируя, не прибегая к черному пиару. На его спектакли ходят, его ненавязчивые спектакли любят, за них платят. За последние лет 10 лет он выпустил спектаклей 5–6, которые почти сразу стали хитами. А то, что они красочные, но неглубокие, во многом отражает современные процессы, происходящие в культуре и искусстве.

## **2.4. Р. Р. Р.**

### **Актерский ансамбль<sup>17</sup>**

#### **Вместо вступления**

14 декабря 2012 года театр им. Моссовета представил широкой публике свою сценическую версию бессмертного романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» — под названием «Р. Р. Р.». Надо сказать, эта постановка занимает особое место, как в жизни этого театра, так и в творчестве режиссера Юрия Еремина. Впервые он выступил не только как режиссер, но и как художник и scenicограф спектакля. Очевидно, именно поэтому на сцене Моссовета наконец появилась игра светотеней, разнообразных проекций и компьютерной графики. При этом сам спектакль отнюдь не превращается новомодный перформанс, насыщенный спецэффектами, наоборот, видео-проекции служат удивительным, своеобразным задником, необычно и неожиданно углубляющим и расширяющим сцену. В центре сцены «построен» самый настоящий питерский мостик через какой-нибудь небольшой канал, и его проекции и тени на заднике-экране создают нереально правдоподобное ощущение Петербурга, с его приглушенными туманом фонарями. А на поднимающемся и опускающемся экране то появляется текст романа, например теория Раскольникова, то, ярко подсвеченный прожектором сзади, этот экран становится подобием ширмы в теневом театре, и в сцене подслушивания тень Свидригайлова визуально становится безмолвным слушателем разговора Сони и Родиона.

---

<sup>17</sup> Учебная работа. ГИТИС, театроведческий факультет, 2 курс (2013).

Несмотря на то, что спектакль создан «по мотивам», в нем, хотя отчасти довольно поверхностно, но сохранены основные идеи Достоевского и хронология сюжетной линии. Достаточное необычно решены образы некоторых персонажей, но в целом это не меняет их внутреннего наполнения. Еремин рушит стереотипы традиционной интерпретации, перекраивая хрестоматийные образы порой до неузнаваемости, очевидно для того, чтобы приблизить ту реальность к этой. Другими словами, чтобы зрителю, вполне возможно и не осилившему роман целиком, было интересно и «красиво». Так, например, старуха-процентщица предстает не ведьмой, какой она кажется по книжке (или по фильму), а довольно стильной мадам, попивающей абсент под звуки патефона. Такую и убивать-то жалко. И хотя патефон будет изображен лишь через несколько лет после выхода романа, а «абсентщицы» вряд ли встречались в низших слоях Петербурга того времени, такая «трансформация старушки» не влияет на рисунок спектакля и совершенно не выбивается из его концепции. В общем-то, почему бы и нет? Возможно, подобное очеловечивание этого образа способно вызвать в современном зрителе ту эмоцию и те мысли, от которых позже мучается Раскольников, и которые занимали современников Достоевского. Образ же Лизаветы, наоборот, несколько снижен. В исполнении Марины Кондратьевой она становится простой и недалекой бабой, а не возвышенной девушкой, способной передать Соне Мармеладовой духовные чувства. Еще один непривычный персонаж — Катерина Ивановна, жена Мармеладова. Ее блестяще исполнила Нина Дробышева. С ее длинными черными волосами и аскетичной миниатюрной фигурой она кажется то колдуньей, то блаженной. Свидригайлов — Александр Яцко — предстает не просто душегубом, он тоже «очеловечивается» и становится каким-то галантным и отчаянно влюбленным. Разумихин — Андрей Смирнов — не умудренный студент, а скорее студентик, вечно спешащий к ученикам и неуклюже держащий под мышкой портфель.

## **Теоретические размышления**

Теперь об ансамбле. Как известно, в ансамбле проявляется основная природа сценического действия как искусства коллективного и синтетического. Общая стилистика актерского исполнения работает на общий замысел спектакля, усиливает его эмоциональное воздействие на зрительный зал. Исторически можно выделить два вида актерского ансамбля: 1) ансамбль актеров в труппе, собранной по принципу амплуа (в таком ансамбле актеры десятилетиями притираются друг к другу и в принципе могут играть любые композиционные комбинации); 2) режиссерский ансамбль актеров, т.е. когда режиссер подбирает актеров для своего спектакля по лишь ему одному известному принципу, и иногда сидя молча часами, вписывает их в свой замысел спектакля. В современных же репертуарных театрах, можно сказать, складывается некий смешанный тип ансамбля, т.е. актеры, собранные в театре очевидно по принципу амплуа, играют в режиссерских спектаклях, где либо ломают свое амплуа, либо предстают в своем амплуа, но с необычного ракурса.

## **От теории к практике**

Возвращаясь к театру им. Моссовета, нужно сказать, что Юрий Еремин, наверное, как и другие режиссеры, которые регулярно работают с одним и тем же театром и одними и теми же актерами, как бы создает для них некое амплуа или некий общий образ, в котором они предстают только в его спектаклях. Некоторая эксплуатация образа и перенос актера-образа из одного спектакля в другой. Не первый раз, сотрудничая с большинством актеров, задействованных в этом спектакле, Еремин виртуозно играет на «штампах» и особенностях каждого из них. Так, Разумихин, воплощенный Андреем Смирновым, неумолимо напоминает милого и наивного Мишу из «Серебряного века» (реж. Ю. Еремин), там школьник, здесь студент — забавный, голубоглазый и искренний. А Свидригайлов, которого ужасно обаятельно играет Александр Яцко с его запоминающейся мелодикой речи и необычными интонациями, крайне похож на бабника и волокиту Роже из спектакля «Не будите мадам» (реж. Ю. Еремин).

Что же касается исполнителей главных ролей Родиона Раскольникова и Сони Мармеладовой — их сыграли молодые и пока малоизвестные актеры Алексей Трофимов и Анастасия Пронина. Несмотря на неопытность обоих, они «попали» в своих персонажей (по крайней мере, в концепции данного спектакля). Алексею Трофимову удалось найти «своего» Раскольникова и сыграть его соответственно и литературному образу, и режиссерскому замыслу. Со своим огромным ростом (или несмотря на него) он органично вписался в пространство действия, с его расплывчатыми фонарями и полумраком. Соня (Анастасия Пронина) кажется еще совсем школьницей, хрупкой и какой-то слишком маленькой и удивительно тихой на фоне всех этих мостов и теней. Робость ли это самой исполнительницы или режиссерская задумка — сказать пока сложно. Однако внутренняя гармония этого странного союза Сони и Родиона, воплощенная жестами, взглядами, паузами, «прочитывается» с первого же их совместного появления на сцене.

Ансамбль актеров в этом спектакле достаточно необычен. Интересно, что наряду с такими мастеровитыми и широко известными актерами, как Виктор Сухоруков, исполнивший Порфирия Петровича, на равных (в том смысле, что не на второстепенной или эпизодической роли) играют начинающие актеры. Но самое, пожалуй, необычное, это то, что каждый из актеров по-своему органично вписан в действие и в пространство, но при этом выверенной внутренней связи («сцепки») между собой у актеров нет. То есть они взаимодействуют между собой, но при этом каждый сам по себе, за исключением влюбленных пар (Разумихин и Дуня, Раскольников и Соня), в целом же они, подобно мозаике, составляют единую картину. Объяснить это можно двумя способами: с одной стороны, возможно, причина в премьере, в первых показах, и со временем такой эффект исчезнет, а возможно, это попытка показать художественную полифонию Достоевского на сцене. Если смотреть с точки зрения, что Ю. Еремин поставил себе одной из задач доступно показать современным людям Ф. М. Достоевского, второе объяснение кажется не только красивым, но и вполне логичным.

## **2.5. К. А. ВАРЛАМОВ. ДРАМАТИЧЕСКИЕ РОЛИ ВЕЛИКОГО КОМИКА<sup>18</sup>**

### **Содержание**

Введение

Глава 1. Константин Александрович Варламов

    2.1. Биография

    2.2. Особенности комического таланта и обаяние личности

Глава 2. Драматические роли великого комика

    2.1. Н.В. Гоголь

    2.2. И.С. Тургенев

    2.3. А.В. Сухово-Кобылин

    2.4. А.Н. Островский

Заключение

Литература

### **Введение**

Константин Александрович Варламов — явление совершенно необычное на русской сцене последней четверти XIX века и рубежа веков. Несмотря на то, что он не создал своей актерской школы или системы, его влияние на молодых актеров, работавших рядом с ним, и интуитивная интерпретация образов сыграли свою, пусть и небольшую, роль в развитии театра. Его значение для петербургской сцены того времени сложно переоценить. Врожденный, естественный комизм сделал его любимцем как

---

<sup>18</sup> Курсовой проект. Руководитель: доктор искусствоведения, профессор Н.А. Шалимова (ГИТИС, театрологический факультет, 2 курс, 2013).

зрителей, так и людей театра, а необыкновенный талант позволял ему быть одинаково органичным в легких водевилях, в классическом репертуаре — в пьесах Гоголя, Островского, Толстого и т.п. — и в зарождающемся театре нового времени — неслучайно Мейерхольд доверил ему роль Сганареля в своем «Дон Жуане». Несмотря на то, что сейчас Константин Александрович Варламов мало известен в широких кругах, в свое время он был, наверное, наиболее популярным жителем Петербурга, а его трактовка образов, сценические находки и приемы, нередко подхватывались и использовались позже многими актерами как в театре, так и со временем в кино.

Данная курсовая работа посвящена исследованию самых ярких драматических ролей классического репертуара этого великого комика, сыгранных им в основном в конце XIX века на сцене Александрийки. В работе не рассматриваются водевильные роли Варламова и роли сыгранные в провинции, не рассматривается дуэт Давыдова и Варламова и уникальное комическое трио Варламова, Давыдова и Стрельской.

Актуальность работы состоит в том, что творчество Варламова именно как драматического актера исследовано мало, хотя в его репертуаре был и Гоголь, и Островский, и Л. Толстой, и Шекспир. Несомненно, что его не всегда привычная трактовка образов имела определенное влияние на развитие театрального канона, не говоря том, что под его влиянием в текстах пьес иногда появлялись ремарки и новые реплики, хотя не было ни одной пьесы, написанной «под» Варламова.

Цель данной курсовой работы — исследовать наиболее крупные драматические роли Константина Александровича Варламова, их необычность в контексте комического таланта данного актера.

Задача данной курсовой работы — рассмотреть биографию актера как контекст творчества, исследовать особенности таланта Варламова применительно к драматическим ролям, рассмотреть игру комического актера в драматических ролях.

В работе были использованы работы биографов и исследователей творчества Варламова — Э. Старка, Г. Крыжицкого

и С. Кара, исследования и учебники по театроведению разных лет таких авторов, как П. Марков, А. Альтшуллер, Б. Алперс, работы А. Кугеля, Ю. Юрьева, П. Гнедича и др., а также воспоминания современников. В работе приводится большое количество цитат этих авторов.

Работа состоит из двух глав, вступления, заключения и списка литературы. В первой главе, состоящей из двух подглав, кратко описывается биография актера и особенность его комического таланта, во второй главе исследуются драматические роли актера в пьесах Гоголя, Тургенева, Сухово-Кобылина и Островского.

## Глава 1. Константин Александрович Варламов

### 1.1. Биография

*Чудовище, талантище, актерище, животище...<sup>19</sup>*

Константин Александрович Варламов представлял собой воплощение многих чисто русских свойств и особенностей. Он был прост и добродушен, принимал людей такими, какие они есть, всех он готов был принимать у себя и кормить до отвала. «Всем рад — званым и незваным — русский человек»<sup>20</sup>.

На сцене он был разным. Варламов был бытовым актером настолько, насколько «бытовое» противоположно нервическим характерам героев модных пьес того времени. И постольку буфф, поскольку буфф может быть синонимом красочности и яркости тонов. «Кто видел Варламова в роли Клюквы («Много шума из ничего») или Основы («Сон в летнюю ночь»), тот должен сознаться, что это образцовое воплощение шекспировского юмора. Это было полно, сочно, ярко, трепетало здоровьем. Это наивно так же, как и гениально. Это инстинктивное чутье и постижение Шекспира...»<sup>21</sup>

Константин Александрович Варламов (11 (23).05.1849 — 2 (15).08.1915) — русский актёр, «сын знаменитого композитора

<sup>19</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты // К. А. Варламов. Л.: 1967. С. 131.

<sup>20</sup> Там же. С. 133.

<sup>21</sup> Там же. С. 136.

Варламова»<sup>22</sup>. По иронии судьбы будущий великий комик родился «при трагической обстановке»<sup>23</sup>, через 3 месяца после смерти отца. В семье было семеро детей, а вместо денег лишь нотные листы — «детство мое было полно лишений, голода и прикрыто бантиками нищеты». Константин рос тихим и болезненным ребенком, мог упасть в обморок от случайного громкого стука. Учиться он начал только в 9 лет «домашним способом», поскольку врачи запретили ему ходить в школу. На хороших учителей денег не хватало, и Варламов до конца своих дней так и остался человеком «малочитающим» и малограмотным — читал в основном пьесы, в которых предстояло играть, и театральные рецензии в газетах. К 16 годам Константин неожиданно окреп, вырос — словом, «удался хоть куда — здоровый, сильный, задира и пересмешник, молодец редкостной веселой закваски»<sup>24</sup>. С этого момента он стал неизменным участником спектаклей любительского кружка.

В 1867 году Варламов поступил в театр А. М. Читая-Огаревой в Кронштадте, где поначалу подметал сцену, помогал переставлять декорации, поднимал и опускал занавес и творил шумы за кулисами. Иногда ему поручали выходные роли в два-три слова. Будучи высоким и упитанным и не умея держаться на сцене, он смотрелся громоздко и даже нелепо. Благодаря таким внешним данным, в 18 лет Константин сыграл свою первую большую роль — роль Митрофанушки в «Недоросле» Д. Фонвизина<sup>25</sup>. Хотя настоящей игрой это вряд ли можно назвать: начинающий актер «заменил» образ собою, своим естеством. Именно после этой роли, Варламов познакомился с А. И. Шуберт, ученицей М. С. Щепкина, которая, разглядев в нем талант, взялась за его обучение актерскому мастерству. «Варламов тогда еще был юноша, но подававший большие надежды. Он имел много данных, чтобы сделаться замечательным артистом: простота игры,

---

<sup>22</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 8.

<sup>23</sup> Там же. С. 13.

<sup>24</sup> Там же. С. 15.

<sup>25</sup> Никаких отзывов об этом спектакле не сохранилось.

наивность и бездна чувств»<sup>26</sup>, — писала она позже в своей книге. Именно Александра Ивановна стала его настоящим другом, которому Варламов мог доверить любую тайну, с ней он не боялся быть осмеянным.

В течение 8 лет Варламов работал на сценах провинциальных театров (Вильно, Саратов, Казань, Нижний Новгород и др.), где играл такие роли, как судья Ляпкин-Тяпкин в «Ревизоре», Скотинин в «Недоросле», Загорецкий в «Горе от ума» и др. Благодаря невероятному обаянию, необычайной простоте и искренности исполнения Варламов вскоре стал известным комедийным актёром. «Варламов, когда служил в провинции, чего только не перенес, — писал Давыдов, работавший в Казани через несколько лет после Варламова, — В Казани, когда я приехал, о нем... театралы хранили восторженные воспоминания»<sup>27</sup>. Там же в Казани Варламов познакомился с А. П. Ленским. Вместе они поехали в Нижний Новгород, где Константин Александрович занял положение премьера в театре Ф. К. Смолькова, в то время этот театр считался одним из лучших среди провинциальных. Здесь Варламов играл самые разные роли, иногда несколько ролей в одном спектакле, «выручая» других актеров. Именно в этом театре он первый раз сыграл одну из своих любимых ролей — Платона Михайловича Горича в «Горе от ума». Частного в этой постановке сыграл А. Ленский.

Перебравшись в Саратов, Варламов воплотил на сцене образ Кочкирева в «Женитьбе» Н. В. Гоголя. «С пылающей рыжей шевелюрой на голове, в таких же рыжих в клеточку штанах со штрипками — носился по сцене как оглашенный, толкая людей, задевая и опрокидывая стулья».

Эту роль Варламов играл в радостном самозабвении, захлестнутый скоропалительным пылом легкодумца. И она сослужила добрую славу молодому актеру<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 18.

<sup>27</sup> Там же. С. 20.

<sup>28</sup> Там же. С. 22.

В 1875 К. А. Варламов вступил в труппу Александрийского театра, в котором остался до конца жизни, сыграв более 1000 ролей за 40 лет. Его «стихийное дарование»<sup>29</sup> вырывалось за рамки привычного театра. Будучи приглашенным на амплуа комика, первое время Варламов любил выделять комические «кренделя» и «фортели», вызывая аплодисменты публики, и уходить со сцены под бурные рукоплескания. Однако критика считала это дешевыми трюками, и постепенно Варламов отказался от подобных эффектов.

В первые неполные восемь лет службы в театре (1875–1881) Варламов исполнил сто шестьдесят девять ролей. И в обзоре сезона 1879/80 года тонкий ценитель сценического искусства Д. В. Аверкиев причислил Варламова к крупнейшим актерам труппы Александрийского театра. Однако всеобщее признание Варламов получил как актёр водевиля. Постепенно актер стал играть в спектаклях самых разных жанров, в том числе опереттах, балетах, дивертишентах. Варламов начинал играть как комедийный актёр в традициях Я. Д. Шумского, В. И. Живокини и др. В его игре смелая буффонада на злободневные темы сочеталась с психологически глубокой разработкой характеров, мастерством речевой характеристики образа, тонким лиризмом. Варламов был настоящим мастером импровизации<sup>30</sup>: во время спектакля он нередко беседовал со зрителем, придумывал свои шутки («отсебятыни»), исполнял куплеты собственного сочинения. Популярность Варламова была необыкновенно велика. На спектаклях с его участием зал был полон. Об артисте ходили многочисленные байки и анекдоты. В Петербурге одно время даже выпускали папиросы «Дядя Костя» с его портретом.

Замечательное комедийное дарование артиста (недаром Варламова называли «царём русского смеха») нещадно эксплуатировалось дирекцией императорских театров, стремившейся к тому, чтобы театр не поднимал общественно важных вопросов, а показывал развлекательные спектакли.

<sup>29</sup> Марков П. А. О театре. В 4 тт. М., 1974. Том 1, с. 208.

<sup>30</sup> Принципы комедии дель арте.

В 80-х годах Варламов тяжело заболел. Не имея возможности свободно передвигаться по сцене, играл он преимущественно сидя. «Однако изумительный голос, необычайное интонационное богатство, выразительность мимики, точный и характерный жест позволяли ему создавать сценические характеры/образы, отличающиеся большим разнообразием. До конца жизни он продолжал оставаться любимцем публики, замечательным актёром русской сцены»<sup>31</sup>.

## 1.2. Особенности комического таланта и обаяние личности

В большинстве работ о театре К. А. Варламов упоминается в одном ряду с Давыдовым и Савиной, как один из крупнейших актеров той эпохи. «Давыдов олицетворял собой стиль, школу, традиции Александринской сцены, Варламов же воспринимался как самородок-одиночка»<sup>32</sup>. Оптимизмом и жизнерадостностью было проникнуто его исполнение ролей маленьких чиновников, ремесленников и т.п. Со сцены он вселял людей веру в победу нравственных сил над злом.

«Огромный, с большим голосом, с прекрасной чеканкой в сочном говоре, он сразу захватывал, как выйдет на сцену. Но он был неряшлив, ролей не знал, подпускал от себя и, главное, слишком пользовался раз навсегда завоеванными средствами — обожанием публики, неоспоримостью своего имени»<sup>33</sup>. Не узнать его было невозможно: «При первых звуках голоса Варламова, раздававшихся из-за кулис, в зале наступало радостное и взволнованное ожидание»<sup>34</sup>.

По воспоминаниям современников, К. А. Варламов был необычен во всем. Среди прочего одной из главных особенностей был его удивительный голос: «Исключительным по силе, тембру

---

<sup>31</sup> Театральная энциклопедия <http://www.rulit.net/books/teatralnaya-enciklopediya-read-140781-302.html>

<sup>32</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 199.

<sup>33</sup> Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. (Театральные мемуары). Т. 1. С. 61.

<sup>34</sup> Марков П. А. О театре. В 4 тт. М., 1974. Том 2, с. 321.

и диапазону был его голос, доходивший до трех октав. Варламову нипочем были «контр-до» — самые густые, откуда-то, словно из преисподней возникающие звуки, и самый высокий теноровый фальцет. От своего отца, знаменитого в свое время композитора Александра Варламова, он унаследовал редкую музыкальность, и музыкальность эта сказалась на всей его манере разговаривать на сцене, в сложных и неожиданных интонационных модуляциях, которыми он так тонко и умно пользовался»<sup>35</sup>. Этот голос имел невероятную силу и гамму оттенков: «Его голос, необычайно богатый по диапазону, сочный, звучный, гибкий, напоминал музыкальный инструмент, из которого умелый артист извлекал различные звуки. К сожалению, звукозаписывающая техника того времени была очень несовершенна, но и те записи, которые сохранились, записи почти полувековой давности, дают возможность услышать и понять эту сторону варламовского дарования»<sup>36</sup>.

Секрет его успеха был и в «непохожести» на других: «Варламов привлекал необычайностью, исключительностью, неповторимостью — англичане бы сказали «экспрессионностью» — всей своей личности. (...) Его нельзя было забыть, нельзя было не узнать. Только такое яркое среди тусклого и составляет секрет успеха. Не только успеха, а и таланта. В этом и выражается оригинальность личности»<sup>37</sup>.

Талант К. А. Варламова был невероятно разнообразным и ярко проявлялся в каждом сыгранным актером образе. В начале карьеры он поневоле прибегал к фарсу, но постепенно выработал свои собственные комические приемы, и играл, быть может, больше всех комиков, когда-либо бывших на Александринской сцене, слывя «комическим Сальвиани»<sup>38</sup>. Театральный критик

<sup>35</sup> Малютин Я. О. Актеры моего поколения: Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурина-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Лерский, Шаповаленко, Чижевская. Л.; М., 1959. С. 106.

<sup>36</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 198.

<sup>37</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 133.

<sup>38</sup> Беляев Ю. Д. Статьи о СПб.: Гиперион, 2003. С. 56.

и драматург того времени Ю. Д. Беляев писал о нем так: «Все оттенки комизма, начиная от серьезной сатиры и кончая самым не-затейливым фарсом, прошли через его изображение. Это комик *par excellence*<sup>39</sup>, и все комическое ему не чуждо. Сальвини ли он, нет ли, но порой его игра достигает пределов великого. Актер, который заставляет вас и плакать и смеяться, который сейчас показывает вам драму и вслед за тем самый веселый водевиль, этот артист владеет секретом реального изображения жизни. Все, что ни играет г. Варламов, — все у него выходит необыкновенно жизненно и правдиво. Талант яркий и сочный, он не бросает роли, пока не сделает из нее цельной фигуры. Два-три слова, ненароком кинутые автором, не пропадают даром для его тонко чувствующей артистической натуры. Он подхватывает их на лету и делает иной раз то, что никогда не снилось и самому автору»<sup>40</sup>. Эту естественность и жизненность игры Варламова иногда называли «натуральным комизмом»: «Кстати сказать этим же даром «натурального комизма» обладали лишь три актера: главный комик Французского Михайловского театра 80-х годов — Хиттеманс (Hittemans), наш знаменитый Костенька Варламов и Н. Ф. Монахов»<sup>41</sup>.

От всех оттенков комизма до трагизма, от итальянской буффонады до трагических всплесков — таким был на сцене К. А. Варламов. «Он был великолепен в водевилях, в комедиях, чувствовал себя, как дома, в Островском, в Шекспире, в Гоголе, в Пушкине, в Сухово-Кобылине и вдруг создал титанический образ купца-кулака в известной федотовской пьесе «Хрущевские помешники». Мне не забыть его грозных реплик и какой-то зверской челюсти, которая грызла чувства зрителей и вызывала не-поддельный ужас. А после такой «постройки», как сам он смеясь называл успехи свои, Варламов выкидывал любимые сердцу его коленца в стареньких грешках репертуара сороковых годов —

---

<sup>39</sup> По преимуществу (*франц.*).

<sup>40</sup> Беляев Ю. Д. Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 57–59.

<sup>41</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. В 5 кн. М., 1980, Кн. 4, с. 9.

и смеялись не только люди, но самые театральные половицы будто смеялись»<sup>42</sup>.

Исключительное дарование и специфичность Варламова проявлялись во всем. Бессспорно он был одним из самых популярных жителей Петербурга и несомненно самым гостеприимным и любвеобильным хозяином. Еще одним проявлением его дара было и то, что «самые недостатки были его достоинствами»<sup>43</sup>. В театральных воспоминаниях того времени нередко говорится о малой образованности, непосредственности и наивности артиста, а многие мемуаристы «с умилением пишут о незнании Варламовым хрестоматийных вещей, возводя это в некое достоинство, которое, якобы, придавало игре актера особую искренность и простоту. Но сам Варламов ощущал очевидные изъяны в своем образовании и тяготился ими»<sup>44</sup>. Так, в одном из писем к своей приемной дочери Анне артист как-то писал: «Я по себе знаю, как тяжело быть невеждой и как тяжело отзывается это в жизни»<sup>45</sup>.

Однако, несмотря на свою необразованность, а Варламов не сильно пытался с ней бороться, и почти детскую непосредственность и наивность, он нередко играл сложные драматические роли, интуитивно выстраивая мощнейшие трагикомические образы. Так, по признанию современников, Варламов по праву считался одним из «наиболее могущественных комических актеров», он поражал «своим могучим трагикомическим талантом»<sup>46</sup>. Чтобы не превратиться в «прислужника» отсталой части зрительного зала и не наработать штампы, такой большой комический актер, как Варламов с его непосредственной выразительностью, должен был обладать поразительной силой обобщения<sup>47</sup>. Варламова можно назвать и актером гротеска. Помимо гротескной внешно-

<sup>42</sup> Беляев Ю. Д. Статьи о СПб.: Гиперион, 2003. С. 340.

<sup>43</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 133.

<sup>44</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 198.

<sup>45</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 123.

<sup>46</sup> Марков П. А. О театре. В 4 тт. М., 1974. Том 2, с. 392.

<sup>47</sup> По Маркову П. А. О театре. В 4 тт. М., 1974. Том 4, с. 238.

сти — огромного размера и «органныго голоса»<sup>48</sup> — и ее обыгрывания, ему был доступен и, так называемый, «психологический гротеск», Станиславский подобное искусство считал вершиной в творчестве актера: «в старом дореволюционном театре, по его словам, оно было доступно только большим артистам масштаба Сальвини в трагедии или Живокини и Варламова — в комедии»<sup>49</sup>.

Однако, несмотря на все особенности и невероятную мощь варламовского таланта, в его построении образа всегда было со-блудено классическое соотношение пропорций и чувство меры<sup>50</sup>.

В своих «Театральных очерках» Б. Алперс так пишет о Варламове: «Варламов был чрезвычайно разносторонним актером. В его список ролей входил и Большов из «Свои люди — сочтемся», и Сганарель в мольеровском «Дон Жуане». Но сильнее всего в нем были традиции комика-буффа; отсюда шло его пристрастие к чрезвычайно смелым по своей обнаженности комедийным трюкам, к импровизационным вставкам, обращению к публике и т.п. Но все эти приемы Варламов применял не ради самого трюка. Он пользовался ими для того, чтобы подчеркнуть свое ироническое отношение к играемому образу»<sup>51</sup>. Возможно именно поэтому в его игре всегда была чистота исполнения и отсутствие напряжения. Душевые движения он выражал «с необыкновенной легкостью, так что всегда кажется, что, в сущности, Варламов не столько играет, сколько пробует, и что за силами выраженным скрывается еще больше невыраженных — так сказать, в резерве»<sup>52</sup>.

Но в целом, надо сказать, что по ряду причин, Варламов был более склонен к изображению простых, несложных людей и характеров. «Его люди — здоровые, нормальные, «с беззаботностью жизни», проходящие перед нашими глазами. Все излишне

<sup>48</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 130.

<sup>49</sup> Алперс Б. Театральные очерки в 2 тт. М., 1977. Том 2, с. 478.

<sup>50</sup> По Маркову П. А. О театре. В 4 тт. М., 1974. Том 2, с. 509.

<sup>51</sup> Алперс Б. Театральные очерки в 2 тт. М., 1977. Том 1, с. 140–141.

<sup>52</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 136.

аффектированное, как в мелодрамах, или нервно-издерганное и усложненное, как в пьесах новейшего «настроения», все характеры: мизантропические и неврастенические ему не удавались. От Варламова веяло стариной, когда люди жили «просто по-простецки»<sup>53</sup>.

Однако всегда чувствовалось, «как этот большой актер, если можно выразиться, изнемогает под тяжестью ничтожных ролей. (...) И вот этими-то ничтожными, жалкими водевильными ролями, легче пуха, кормили поистине гигантский талант Варламова, все больше и больше отдавая его в жертву шаблону, атрофируя его изобразительные способности и утешая его званием «любимца», в то время как все, что почуднее, поживописнее, поразнообразнее и попестрее, играли другие, которых я не перечисляю...».

Сам же Варламов очень любил играть драматические роли и «обижался жестоким и тупым отношением к нему, как к какому-то гаеру»<sup>54</sup>.

## Глава 2. Драматические роли великого комика

Константина Александровича Варламова боготворили в комедийных ролях, его драматическим ролям удивлялись («Как может так играть Варламов!»), а слезам его не верили или не хотели верить.

«Публика привыкла видеть в нем актера, «который смешит». Сам Варламов чувствовал в себе силы и возможности играть драматические и даже трагические роли и неоднократно делился своей мечтой с товарищами по сцене. На их лице он видел улыбку, а иногда короткое, но достаточно веское: “Зачем тебе это, Костенъка?”»<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 136.

<sup>54</sup> Там же. С. 138–139.

<sup>55</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 194.

## 2.1. Н. В. Гоголь

*На том свете с Гоголем встречусь.  
Очень приятно будет познакомиться...  
Удивительный!<sup>56</sup>*

К.А. Варламов

Невероятным успехом Варламов пользовался в русских сатирических комедиях. Особенно острой гротесковостью, бытовой правдивостью и при этом психологической глубиной отличались образы, созданные им в пьесах Гоголя — Ляпкин-Тяпкин, Осип (1875), Земляника (1881), Городничий (1887) в «Ревизоре»; Чичиков (1877), Собакевич (1893), генерал Бетрищев (1892) в «Мёртвых душах».

Одной из самых любимых ролей Варламова была роль Осипа в «Ревизоре». После срочного ввода взамен П. В. Васильева в 1875 году, Константин Александрович играл ее почти всю жизнь и сыграл около 500 раз, год от года разрабатывая и доводя до совершенства. «Поистине грандиозным и совершеннейшим творением искусства представился мне тогда Осип в исполнении Варламова. Непомерно большой, грузный, круглоголовый Варламов, словно наперекор своим невероятным габаритам, был на сцене удивительно гармоничен, пропорционален и до такой степени подвижен, что казалось, начиная двигаться, он мгновенно сбрасывал с себя весь груз»<sup>57</sup>. Реплики и монологи Осипа-Варламова шли под непрерывный смех зрителей: «Словно рукою, не знающей скучности, полными пригоршнями бросал Варламов семена смеха в зрительный зал. И всходили они там безудержно, буйно...»<sup>58</sup>. С особой изобразительностью и красочностью рисовал Варламов-Осип («Ревизор») «тонкую и политичную» жизнь Петербурга. «Каждая фра-

<sup>56</sup> Беляев Ю. Д. Статьи о СПб.: Гиперион, 2003. С. 340.

<sup>57</sup> Малютин Я. О. Актеры моего поколения: Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурин-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Лерский, Шаповаленко, Чижевская. Л.; М.: 1959. С. 106.

<sup>58</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 38.

за звучала, жила, была наполнена то восхищением, то иронией, то сарказмом»<sup>59</sup>.

Одним из наиболее запоминающихся эпизодов с Осипом было первое явление второго действия, в котором Варламов «в лицах» играл свою одноактную, можно даже сказать, вставную комедию, оставаясь на сцене в полном одиночестве почти 15 минут. «Второе действие «Ревизора». В глубине сцены, на плохенькой, застланной измятым одеялом гостиничной кровати распласталась огромная фигура спящего Осипа. Во сне Варламов-Осип жалобно и на разные голоса стонал, кряхтел, посапывал, вскрикивал, и к моменту, когда он просыпался, зрители уже очень ясно представляли себе, что за разнесчастный, изголодавшийся перед ними человек. Проснувшись, Осип медленно спускал с кровати свои толстенные ноги и, невиннейшими, поистине страдальческими глазами глядя в зрительный зал, произносил свои первые слова: «Черт побери, есть так хочется, и в животе трескотня такая, как будто бы целый полк затрубил в трубы». Зрительный зал встречал эти слова оглушительным хохотом. И вовсе не потому, что Варламов как-то по особенному смешно, с «фортельями» произносил их. Нет, дело, по-видимому, было в его трогательно-невинном взгляде, который мог бы показаться взглядом ребенка, если бы не огромный варламовский живот, и впрямь готовый вместить целый трубящий в трубы полк. При этом Варламов — Осип свои первые слова произносил так, словно перед его глазами проносились сладостные видения окороков, жареных куропаток и рассыпчатых пирогов с рыбой»<sup>60</sup>. В сцене, когда Хлестакову удалось добыть еды «Варламов не изображал ни нетерпения, ни зависти — он просто худел на глазах у зрителей по мере того, как во рту Хлестакова исчезали «перья» из супа и куски “зажаренного топора”»<sup>61</sup>. Каждое появление Осипа на сцене было при-

<sup>59</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 198.

<sup>60</sup> Малютин Я. О. Актеры моего поколения: Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурин-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Ленский, Шаповаленко, Чижевская. Л.; М.: 1959. С. 107.

<sup>61</sup> Там же. С. 107–108.

мечательным и сопровождалось бурными аплодисментами, одну из сцен артистка Н. Л. Тираспольская, принимавшая участие в спектакле «Ревизор», описывала так: «Интересен уход Варламова в среднюю дверь сцены, когда слуга Городничего приглашает его полакомиться щами и кашей. Взглянув на слугу сверху вниз, как на ничтожество, пресмыкающееся, Варламов, выпрямившись во весь свой громадный рост, выпячивал грудь и, заложив за спину руки, ладонь в ладонь, пошевеливал большими пальцами. Далее он на минуту останавливался, а затем, закинув голову назад, важной поступью, как победитель уходил. Этот уход Варламова всегда сопровождался аплодисментами»<sup>62</sup>. В толковании Варламова этот образ был не жертвой крепостного права и несправедливого общества, а скорее его уродливым плодом.

Другой комедией Гоголя, в которой Варламов так же сыграл не одну роль была «Женитьба». В ней Константина Александрович играл сначала Кочкиарёва (1884), а затем и Яичницу (1886). «Яичница в исполнении Варламова был насупленным, тяжёлым, неповоротливым человеком с густыми чёрными бровями и такой же шевелюрой; рука его напоминала медвежью лапу. Актёр сгущал до гиперболы черты характера этого персонажа, определяя сущность чиновника режима Николая I»<sup>63</sup>. Яичница протискивалася в двери боком, походя на огромного медведя: «Походка топтыгинская, тяжеловесная, косолапая. Иссиня-чёрные, смоляные густые волосы, брови, бакенбарды торчком — ни пригладить, ни причесать. Глаза цепкие, сосредоточенно мрачные. Лицо — цвета луковой шелухи. И так же лоснится (...) Надут, нелеп, страшен. И смешон своей нелюдской громоздкостью, непомерным и несостоительным величием, призрачной силой, за которыми угадываются человеческое ничтожество, мелкота побуждений, убогая нищета духа. Смешное в этом несоответствие внешнего и внутреннего. Внушительного вида глыба — всего только пустотелый

---

<sup>62</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 39–40.

<sup>63</sup> Театральная энциклопедия [электронный ресурс]. — 1961 — том 1. <http://www.rulit.net/books/teatralnaya-enciklopediya-read-140781-302.html>

пузырь»<sup>64</sup>. Гоголь хотел смеха, бьющего наотмашь, едкого. Варламов казался «гоголевским образом во плоти», а его игра «художественное наслаждение»<sup>65</sup>.

Переиграв в комедиях Гоголя все, что ему было с руки — поучителя богоугодных заведений Землянику, судью Ляпкина-Тяпкина, Осипа — в «Ревизоре», слугу Степана, Кочкирева, Яичницу — в «Женитьбе», старичка Глова в «Игроках» — Варламов говорил: «Мало написал Николай Васильевич для театра»<sup>66</sup>.

Особую роль в «сценической жизни» Варламова сыграли постановки «Мертвых душ». В одной из них (по второму тому) Варламов сыграл отставного генерала Бетрищева, у которого останавливается Чичиков. В сцене, когда Бетрищев хочет над выходками выдуманного дяди Чичикова, Варламова «все степени, все мерки, все виды смеха»: «Вначале улыбался. Потом — усмехался. Дальше — смеялся. Заливался безудержным смехом. Покатывался со смеху. Хохотал до колик, откинув голову и держась за бока. Валился без сил на диван. И уже одни плечи вздрагивали — то ли от беззвучного хохота, то ли от рыданий»<sup>67</sup>. В другой сценической переделке Варламов играл Собакевича. Образ был словно написан для Константина Александровича — «на диво необтесанный, топорной выделки господин, введенный в гостиную»<sup>68</sup>. Однако из-за нестройности постановки, спектакль быстро сошел с афиши.

Гоголь, с его едким, нелегким, обличительным, но все-таки смехом, был очень близок Варламову.

## 2.2. И. С. Тургенев

Говоря о Константине Александровиче Варламове нельзя не упомянуть постановку «Месяца в деревне» на сцене Александринки в 1879 году. На пятое или шестое представление (15 марта) пришел сам Тургенев, живой классик русской литературы.

<sup>64</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 42–43.

<sup>65</sup> Там же. С. 44.

<sup>66</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 45.

<sup>67</sup> Кара С. Варламов. Л. 1969. С. 46.

<sup>68</sup> Там же.

туры. Именно после этого спектакля он познакомился с молодым Варламовым, который играл Большинцова. «Великолепен был Большинцов-Варламов, которого расцеловал автор»<sup>69</sup>. О его исполнении Тургенев позже писал: «Я не думал... не мечтал, что из этой роли можно сделать так много»<sup>70</sup>. Он, как и Яичница ходит в женихах, хотя ему лет пятьдесят, но в отличие от гоголевского персонажа, Большинцов скромен и робок, и даже боязлив. Варламов играл Большинцева как великогородского юношу, который совершенно не чувствует этой разницы в тридцать лет между ним и Верочкой: «Сам еще юноша по незрелому уму и полному отсутствию душевного опыта»<sup>71</sup>. В этом спектакле Варламов становился совершенно другим человеком: голос вдруг становился высоким, срывающимся, на лице появлялась почти детская доверчивость, глаза беспокойно выпучивались. Вся его огромная фигура казалась не мощной и сильной, а какой-то нелепой; он пытался как-то сжаться и уменьшиться. Согласно Тургеневскому тексту Наталья Петровна презирает Большинцева: «глупый человек!», «но Савина, играя Наталью Петровну, приветливо улыбалась: «забавный человек!». Не могла иначе, нельзя было не сочувствовать такому безобидному увальню»<sup>72</sup>. Варламов был единственным, кто представлял в этой постановке комедийное начало, а ведь Тургенев считал «Месяц в деревне» комедией.

Через два года после «Месяца в деревне» по настоюнию В. Н. Давыдова был выпущен спектакль «Холостяк», где Давыдов играл Михаила Ивановича Мошкина, Савина — роль Маши, а Варламов — Филиппа Егоровича Шпуньдика. На фоне множества злободневных пьес, шедших в то время на сцене Александрийки, эта необычная комедия зазвучала особенно остро и современно. Конечно, обращал на себя внимание дуэт Давыдова и Варламова: «Особенно сверкали высоким актерским искусством и простотою правды первое и третье действия спектакля,

<sup>69</sup> Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918. М.: 2000. С 102.

<sup>70</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л. 1969. С. 51.

<sup>71</sup> Там же. С. 50.

<sup>72</sup> Кара С. Варламов Л., 1969. С. 51.

которых Мошкин и Шпуньдик остаются друг с другом наедине (...) Давыдов и Варламов играли эти роли в полном самозабвенном погружении в мир чувств своих Мошкина и Шпуньдика, людей, которые так безуспешно ищут правду и не находят ее. Собственно ищет-то Мошкин, но в варламовском толковании Шпуньдик был не только сердечным другом, но и брал на себя тяжелую ношу забот, обид и бед Мошкина»<sup>73</sup>. По пьесе Шпуньдик приезжает в Петербург, чтобы устроить своих сыновей, однако в исполнении Варламова казалось, что Шпуньдик в столице лишь ради Мошкина, насколько вторил мощным подголоском Шпуньдик-Варламов Мошкину-Давыдову, как бы подсказывая зрителям должное отношение. «Именно так играли в «Холостяке» великие мастера Малого театра М. С. Щепкин и В. И. Живокини. А ведь Варламов не видел Живокини. К такому Шпуньдику пришел сам по себе, своей дорогой. И не глубокими размышлениями надо образом, задачами спектакля, а чутким талантом сердца. Уж этого ему было не занимать стать»<sup>74</sup>.

### 2.3. А. В. Сухово-Кобылин

Беспримерный и долгий успех выпал на долю первой пьесы А. Сухово-Кобылина. Некоторые современники считали, что русский театр не имел лучшей комедии со временем «Ревизора». Лишь восторженно отзывались о постановке Малого театра 1855 года, где Кречинского играл С. В. Шумский, Расплюева — П. М. Садовский, Муромского — М. С. Щепкин, Атуеву — Н. В. Рыкалова. Хуже дело обстояло в Петербурге, вопреки воле автора роль Расплюева отдали Ф. А. Бурдину, который играл «и очень худо, комикуя грубо и пошло»<sup>75</sup>, а Кречинского играл Самойлов. Такой «ополяченный» Кречинский крайне не нравился не только автору, но и публике.

Настоящий же успех на Александринской сцене пришел к этой пьесе в 1880 году (и позднее в 1902 г.), когда в составе ис-

---

<sup>73</sup> Кара С. Варламов Л., 1969. С. 52–53.

<sup>74</sup> Там же. С. 53–54.

<sup>75</sup> Там же. С. 56.

полнителей главных ролей появились Далматов, Давыдов и Варламов. Эта постановка стала сценической классикой и шла долгие годы, собирая полный зал. «Как счастлив тот, кому довелось видеть комедию Сухово-Кобылина в исполнении этих могикан русской сцены! Их игра не может изгладиться из памяти, и каждый раз при воспоминании об этом спектакле встают мельчайшие детали их высокого творчества»<sup>76</sup>. Варламову досталась роль Муромского. По своему сценическому материалу она сильно проигрывает Расплюеву и Кречинскому, «но Варламов силою своего таланта сумел и этой мало благодарной роли придать значительность отнюдь не меньшую, и наряду с такими исключительными создателями Кречинского и Расплюева, как Далматов и Давыдов, стать в центре внимания зрителей, успешно соревнуясь с первоклассными своими партнерами»<sup>77</sup>. Его Муромский был беспомощен как слон<sup>78</sup>. Ю. М. Юрьев подробно описал игру Варламова в этой роли: «К. А. Варламов необыкновенно как внушал симпатии к своему милому, доброму, немного ворчливому Петру Константиновичу Муромскому. В изображении Варламова он не представлял из себя ничего особенного: самый обыкновенный, то, что называется зауряд-старичок — посредственность, каких много. (...) В нем пленяла необыкновенная мягкость, доброта, деликатность — не наносная, а органическая — и это проявлялось во всем, в частности, в необычайной мягкости речи, его бархатного голоса, даже тогда, когда он нервничал или даже кричал. (...) Варламов так слился с сущностью такого понимания Муромского и так органично и, я бы сказал, многогранно подавал этот, казалось бы, весьма немудреный по своему внутреннему миру образ, что Муромский в его изображении, благодаря способности этого артиста проникать в самые сокровенные тайники человеческого сердца и обнаруживать их перед зрителем, вместо банального старичка помещика дореформенных времен превращался

---

<sup>76</sup> Юрьев Ю. М. Записки. В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 512.

<sup>77</sup> Там же. С. 472.

<sup>78</sup> По Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 58.

в весьма привлекательного своею искренностью и простодушием, внушающего к себе общую симпатию и сочувствие человека»<sup>79</sup>.

В первом акте есть несколько ярких сцен пререканий антиполов — Атуевой и Муромского, столкновение природы и города. К Кречинскому Муромский относится с опаской, однако светский лев знает, чем его подкупить — разговорами о деревенской жизни и щедрым подарком — бычком. «Рассказывая об этом бычке, Варламов сладостно и мечтательно зажмуривался, и — руками изображал голову бычка, глаза, морду, рожки... Рассказывали пальцы, ладони, кулаки, локти»<sup>80</sup>. В третьем акте одной из главных сцен неожиданно стала сцена разговора Муромского с Расплюевым в доме Кречинского в исполнении блестательного дуэта Давыдова и Варламова. «Эта сцена (...) шла классически в полном и высоком смысле этого слова. Художественная правда, тонкость исполнения и исчерпывающая обрисовка образа — положительно покоряли зрителя. И с начала до конца юмор, но какой? (...) Мягкий, деликатный, эстетический, что ли?.. И это в сцене, где такой простор для всевозможных трюков, которыми любят пользоваться многие исполнители данной сцены. Нет, у них ничего подобного! Все время, в продолжение всей сцены, перед нами были большие взыскательные художники идеального художественного вкуса. Если можно так выразиться, аристократы сценического искусства. (...) Между ними ничего общего, они друг другу чужие. Они сидят один подле другого и молчат. Мучительно не находят темы для разговора»<sup>81</sup>. «Муромский молча разглядывает Расплюева, а тот смущенно отворачивается, вбирает голову в плечи, закрывает газетой — будто читает... Потом протыкает газету пальцем и через дырку смотрит на Муромского. Это — придумка Давыдова. Но Варламов тут же подхватывает ее: прильнув глазом к дырке, смотрит на Расплюева. Тот снова заслоняется. Тогда протыкает газету Варламов...»<sup>82</sup>. И наконец

<sup>79</sup> Юрьев, Ю. М. Записки, т. 1, С. 449–450.

<sup>80</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 59.

<sup>81</sup> Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 503

<sup>82</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 60.

приходит Федор с чаем, и «Варламов и Давыдов, оба с чашками в руках, изредка смотрят друг на друга и шумно мешают сахар ложечкой»<sup>83</sup>. Затем начинался разговор, в котором Муромский пытался понять, кто же все-таки этот Кречинский, а Расплюев, давая Кречинскому полную свободу действий, занимал отца Лидочки как мог. Как писал младший современник К. А. Варламова, который позже сыграл обе эти роли, артист Б. А. Горин-Горянинов в книге «Кулисы»: «Я не представлял себе человека, с первых же реплик не распознавшего Расплюева. Варламов же с Расплюевым был так простодушно приветлив, что не могло быть и речи о натяжке (...). Это место было бесспорно самым лучшим во всем ансамбле прекрасного спектакля. (...) В игре Варламова не было никаких аксессуаров. (...) Сидит себе старый человек на диване и подает нужные реплики Расплюеву. Но по силе воздействия, впечатляемости — он был не только не ниже Давыдова, но для меня и выше»<sup>84</sup>. Переходя от вежливой беседы почти к допросу, артисты постепенно начинали общаться междометиями, и оба настолько увлекались этой сценой, что уже не только Муромский, но и зрители не видели и не слышали, о чем шепчутся Лидочка и Кречинский. А в конце пьесы Муромский снова оказывался беспомощным как слон — большим и бессильным. И в этойвязке уже угадывался тот Муромский, который будет в следующей пьесе трилогии Сухово-Кобылина — «Дело» — разбитый, потерянный, растоптанный.

В мае 1900 года русская литературная и театральная общественность отмечала в Ярославле 150-летие русского театрального искусства. В программу юбилея вошел и спектакль «Свадьба Кречинского», в котором сыграли артисты Малого театра и Александрины: Кречинский — А. Ленский, Атуева — Н. Рыкалова, Расплюев — В. Давыдов и Муромский — К. Варламов. На спектакле присутствовал и сам Сухово-Кобылин. После этого спектакля и зрители: «...в то время как [Варламов] держал всю залу в трепетно-слезном напряжении, вдруг, чтобы отереть собствен-

<sup>83</sup> Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 503.

<sup>84</sup> Цит. По Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 59.

ные слезы и высыпкается, вынимает огромный пестрый платок и издает такой автомобильный гудок, что вся зала, хотя в слезах, разражается хохотом»<sup>85</sup>, и участники: «Что он сделал! Ах, что он сделал! — восхищалась М. Г. Савина. — Ведь он в сцене благословения Лидочки растрогал до слез и тут же рядом отвернулся и высыпкался так, что весь театр покатился со смеху!.. — А разве не то бывает в жизни, — подхватил А. П. Ленский, — мы сплошь да рядом наблюдаем и трогательное, и смешное вместе!»<sup>86</sup> вспоминали забавную «выходку» Варламова.

К числу лучших работ Варламова можно отнести и роль Варравина в постановке пьесы Сухово-Кобылина «Дело» в 1882 году. На роль страшного чиновника его наметил сам автор, «угадав в Варламове, этом благодушном толстяке, смешном увальне, способность раскрыть разбойную силу зла»<sup>87</sup>. Эта пьеса с большим трудом пробивала себе дорогу через стену цензуры на театральную сцену. И вот, через двадцать лет после написания пьесы «зазвучала» по-новому, особенно остро и современно. Варламов «сумел сменить свое обычное веселое добродушие на драматические тона и дать выпуклый образ закоренелого взяточника, изворотливейшего сутяги»<sup>88</sup>. Он представлял перед зрителем большим, широким человеком в черепаховых очках, с коротко остриженными волосами. В каждом его слове чувствовалась назидательность и убежденность в своей правоте и праве творить беззаконие по закону. Лишенный человеческих чувств, жалости, стыда, совести, воплощением стяжательства «Он казался каменным изваянием»<sup>89</sup>. По свидетельству современников, Варламов в роли Варравина «возмущал умы» и вызывал ужас<sup>90</sup>. От спектакля к спектаклю он насыпал этот страшный образ новыми и новыми деталями. Для этой роли Варламов гримировал даже руки —

<sup>85</sup> Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 1. С. 62.

<sup>86</sup> Беляев Ю. Д. Статьи о СПб. П., 2003. С. 58.

<sup>87</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 65.

<sup>88</sup> Крыжицкий, Г. К. А. Варламов. М.-Л., 1946. С. 47.

<sup>89</sup> По театральной энциклопедии.

<sup>90</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 196.

наклеивал черную шерсть на тыльную сторону ладоней и пальцев — чтобы даже они выглядели жесткими и грозными. «Величественное спокойствие, превосходительная уверенность в себе, самообладание — дьявольское»<sup>91</sup> — вот какие чувства исходили от этого громадного человека. С первого взгляда зритель понимал, что этот человек вывернет закон наизнанку ради корысти. В разговоре с Муромским он, казалось, сочувствует, верит, однако, как только дело доходило до закона — а закон неумолим — Варравин становился бесчувственной машиной и, говоря от лица закона, «произносил длинную-длинную фразу без выражения, холодно, как бы без знаков препинания, на одном дыхании»<sup>92</sup>. Эта «нечеловеческая» речь, так несвойственная Варламову, производила невероятное впечатление. Все вокруг него впадало в какое-то оцепенение и замирало. Затем же, разъясняя Муромскому «качательность» его дела, Варравин-Варламов становился настоящим наставником: «одним словом он грозил и пугал, другим успокаивал и утешал. Одним жестом карал беспрекословно, другим — миловал и поглаживал по головке прощенного. То был лютым врагом, то прикидывался другом благожелательным»<sup>93</sup> — и все страшные слова, казалось, для него лишь игрушки. Улыбка, изредка появлявшаяся на его лице, казалась приклеенной, чужой на этом неспособном выражать добро лице. Когда же Варравин собирали бумаги, собираясь уйти от непонятливого Муромского, внимание зрителя приковывали руки Варламова: «они тщательно подкладывали бумаги по порядку, обнаружив ошибку; аккуратно завязывали тесемки папок, подняв со стола, как бы взвешивали папки... Большие, ухватистые, волосатые руки-клещи хапуги!»<sup>94</sup>. В этой сцене разговора Муромского и Варравина, Варламов и Давыдов нередко импровизировали, что добавляло этой сцене реальности: «Всю эту сцену, снова встретившись друг с другом, Варламов и Давыдов, проводили в упоении полного актерского

<sup>91</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 66.

<sup>92</sup> Там же. С. 66.

<sup>93</sup> Там же. С. 67.

<sup>94</sup> Там же. С. 68.

взаимопонимания. Как это случалось и в других спектаклях, Варламов мог сегодня в каких-то частностях сыграть своего Варравина не так, как в прошлый раз. (...) Он, Давыдов, не только как Муромский, но и как актер, играющий Муромского, должен был тонко уловить, куда гнет Варламов сегодня? И если не понимал — выходило натуральным и это непонимание. (...) Художественный итог выводился не от сложения, а умножения двух данных сумм<sup>95</sup>. Постепенно образ Варравина вырастал до неимоверных размеров, вымогательство превращалось до него в священное действие. Исполнение «антихристова канона»<sup>96</sup> должно было выполняться неукоснительно. Э. Старк особенно обратил внимание на короткие категоричные реплики Варравина во втором действии, которыми он обменивался с Тарелкиным. Они, категоричные и непоколебимые, казались последними вбитыми гвоздями. Важное лицо, к которому вынужден обратиться Варравин, в исполнении Варламовым казался никем по сравнению с Варравиным. От сцены к сцене «Варравин (...) вырастал в фигуру почти символическую. Это был человек-паук, чиновник-спрут, вампир, высасывающий из своей жертвы жизненные соки; зловещая фигура взяточника, хватающего просителя за горло мертвой хваткой»<sup>97</sup>. Роль Варравина — единственная среди работ Варламова, когда зрители радовались его уходу со сцены. В. А. Мичурина-Самойлова в своей книге «Шестьдесят лет в искусстве» вспоминала: «[Варламов] (...) становился поистине страшен, когда играл Варравина. (...). Что-то зверски ужасное появлялось в его лице, в его движениях, в его тяжелых руках, тяжелой походке»<sup>98</sup>. Э. Старк писал об этом воплощении Варравина Варламовым: «Просто поразительно, откуда Варламов брал эти суровые, жесткие тона, которыми он расцвечивал все речи Варравина, и до такой степени полно сливался с изображаемым героем, до такой степени сразу при первом же появлении на сцене

<sup>95</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 69.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> Крыжицкий Г. К. А. Варламов. М.-Л., 1946. С. 47–48.

<sup>98</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 70.

вносили с собою атмосферу чего-то зловещего, что зритель, привыкший всегда радостно настраиваться перед выходом Варламова, здесь как-то сейчас же настораживался, подбирался, и улыбка гасла на его губах, с тем чтобы не появиться больше вплоть до самого окончания спектакля<sup>99</sup>. Этот сатирический страшный образ, доведенный до чрезвычайности, восхищал и самого автора — А. Сухово-Кобылина. Спектакль несколько раз снимали и восстанавливали в репертуаре, появлялись новые исполнители, и лишь Варламов-Варравин и Давыдов-Муромский не сменялись от постановки к постановке.

## 2.4. А. Н. Островский

*Ничего я так не желал бы, как основания в Петербурге театра имени Островского. Театр так и должен называться «театром Островского». И на фронтоне пусть красуется бюст драматурга. Буду просить, чтобы меня первого приняли в этот театр<sup>100</sup>.*

Как писал Э. Старк, а вслед за ним и А. Я. Альтшулер, Островский и Варламов были точно созданы друг для друга<sup>101</sup>. Хотя, очевидно зная Варламова по водевилям, Островский придавал мало значения Варламову, как исполнителю ролей в своих пьесах, а настоящим актером театра Островского Варламов стал через много лет после смерти автора. За всю жизнь Константин Александрович сыграл сорок ролей в двадцати девяти пьесах Островского. Варламов глубоко раскрывал сущность самодурства, его тупую и жесткую силу, равнодушие к людям. В то же время Варламов подчёркивал в персонажах Островского человеческие черты. Хотя без согласия Островского как автора актеров на роли в его пьесах не назначали, Островский видел Варламова в своих пьесах лишь два или три раза: в небольшой роли Чугунова («Волки и овцы»), Грозова («Правда хорошо, а счастье лучше») и в совсем незначительной роли Лохотина («Красавец муж-

<sup>99</sup> Старк Э. Царь русского смеха. Пг., 1916. С.88

<sup>100</sup> Варламов об Островском. Цит. по Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 197.

<sup>101</sup> Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л.: 1968. С. 197.

чинна»). Ходили слухи, что Островский намеренно не занимает Варламова в своих пьесах, т.к. не терпит его отсебятин. Однако сохранились и сведения, что на репетициях «Правда хорошо, а счастье лучше» «Островский заметил и молодого актера Константина Варламова, недавно вступившего в труппу театра. Варламов играл старого унтер офицера Грознова. Рассказывали, что после спектакля Островский сказал: «Грознова он играет хорошо. Это не совсем мой Грознов... А хорошо!» И кое-что из варламовских отсебятин внес в текст пьесы»<sup>102</sup>. И в этом Грознове Варламов играл прежде всего бравую армейскую выпавку служивого человека и задорную молодцеватость. И чем больше он «молодился», тем виднее была его «немолодость». Позднее эту находку будет использовать Станиславский в «Мертвых душах», а затем и многие другие. Грознов-Варламов, например, разгневавшись на заносчивость Мухоярова, топал ногами, кричал, колотил клюкою по столу, по подушкам на диване: «Давайте его сюда!» — с этими словами он валился на диван и, бормоча, засыпал<sup>103</sup>.

Как писал А. Р. Кугель, «В своей душевной простоте Варламов был плоть от плоти и кость от кости Островского. Дух Островского, мироощущение Островского были духом и мироощущением Варламова. А чтобы так играть Островского, кроме таланта, надо иметь и склад такой — брать жизнь в ее чистоте и простоте, сводя все отношения к немногим элементам и над всем высоко подняв истину совести. (...) Не дарование только, а то «всеприятие мира», та евангельская «философия нищеты», которыми проникнут Островский и которые силятся заменить «нищетой философии», та наивность, в которой свет нравственной истины, — вот что было у Варламова. Наивность — черта гениальных натур»<sup>104</sup>.

Некоторые создания Варламова в комедиях Островского были поразительными по сатирической остроте<sup>105</sup>. В дни тридцатипя-

<sup>102</sup> Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, супружество, содружество. Л.: 1985. С. 57-58.

<sup>103</sup> По: Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 84.

<sup>104</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 135-136.

<sup>105</sup> Алперс Б. Театральные очерки: в 2 т. М., 1977. Т.1. С. 433.

тилетнего юбилея сценической деятельности Варламова, многие назвали его актером Островского, а известный газетный фельетонист Влас Дорошевич закончил юбилейную речь-сценку в честь Варламова так: «Говоря о разных ваших подзащитных, я все время говорил о сущности, о вашем одном, вечном, бессмертном клиенте — Александре Николаевиче Островском. Против него было много обвинений: и устарел, и отсталый, и быта такого нет. И быт совсем не нужен... Вы блестяще его защищаете, вашего великого клиента. Вы отыскали в нем такие перлы правды, что ваша защита всегда вызывает громы аплодисментов»<sup>106</sup>. И действительно, Варламов оправдывал всех своих персонажей, находил в каждом из них что-то хорошее. Он «не способен был “казнить” никого из своих героев, и в самом отпетом из них старался отыскать человеческие черты»<sup>107</sup>.

Особенно можно выделить образы купцов-самодуров, созданные К. А. Варламовым, таких как Большов («Свои люди — сочтемся»), Русаков — («Не в свои сани не садись»), Ахов («Не все коту масленица»), Курослепов («Горячее сердце»). «Были они чем-то похожи друг на друга и совсем не схожи между собой. Похожи как явление видовое, несхожи как отдельные особи вида. [Варламов] никогда не повторялся. Иной раз кажется разница чуточная, а все-таки есть она, разница. Старался, чтобы сказывалась она прежде всего во внешности каждого. И не ради показного перевоплощения. (...) Знал, что его, тучного человека исполнинского роста все равно узнают зрители немедля. Но искал и всегда находил верные приметы личного облика каждой особи. Хотя, по правде говоря, и тут не больно-то разгуляешься: одеты все почти одинаково и бородаты обязательно»<sup>108</sup>.

Многие как критики, так и зрители удивлялись, когда Варламову была поручена роль Большова в «Свои люди — сочтемся». Однако по свидетельству современников Константин Александрович же не только не «запорол» эту роль, но и затмил собой

---

<sup>106</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 83.

<sup>107</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 135–136.

<sup>108</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 90.

многих других исполнителей Большовых. В Большове-Варламове слились и мошенник, и деспот и любящий отец, и глубоко несчастный человек, жестоко отомщённый за ложь, лицемерие и жестокость. «Было что-то трогательно-печальное в этой фигуре купеческого короля Лира<sup>109</sup>. И мошенник-то Большов, но как будто мошенник «по человечеству», которому простить можно, а уж обманутый и поруганный Подхалюзином он становился таким бедным, беспомощным, и такое сострадание вызывал этот злостный, но мягкосердечный банкрот рядом с хладнокровным мерзавцем Подхалюзиным и жестокой обладательницей «птичьих мозгов» — Липочкой. Вот он трястется от слез, и могучая грудь тяжко и часто вздыхается от глубокого страдания»<sup>110</sup>. Таким образом, Большов в исполнении Варламова становился человеком, павшим жертвой собственного обмана. Помимо этого его Большов еще стар, его тянет на покой, всю пьесу он так или иначе в ожидании скорого блаженства и праздности. В четвертом действии пьесы, когда Большов приходит домой, «комик Варламов, снимая все смешное, играл строгую трагедию потерянного человека. Ясно показывал, что драма пережита Большовым сполна. Пришло просветление понимания»<sup>111</sup>. И зрители плакали вместе с Варламовым от отцовского горя. Советский театроревед С. Н. Дурылин писал: «Было понятно, что вместе с собственным страданием в крепкую душу этого грунного и властного человека впервые закралось сочувствие к страданиям других, соболезнующее участие в чужих горестях»<sup>112</sup>. И в этом, как пишет Э. Старк, «глубоком внутреннем озарении» он действительно был схож с шекспировским Лиром.

Есть мнение, что «Не в свои сани не садись» нельзя отнести к числу лучших произведений Островского. При своем появлении она подверглась серьезной критике за славянофильское направление. Первая ее постановка в Александринке в 1853 году

<sup>109</sup> Т. Сальвини, увидев Варламова именно в роли Большова, спросил, не играл ли тот Короля Лира.

<sup>110</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 136–137.

<sup>111</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 88.

<sup>112</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 89.

не имела успеха. А спустя тридцать лет с приходом Варламова пьеса возродилась, хотя играли ее больше на гастролях, чем в Петербурге. Варламову в этой пьесе не было дела до славянофильских идей. Константин Александрович увлеченно выводил на сцену доброго, душевного, милого человека — Русакова. Этот Русаков-Варламов был неподдельно трогателен. Славяночество же и старозаветные обычаи подчеркивались Варламовым лишь во внешности и костюме Русакова: «Почтенный старец с длинной седой патриархальной бородой. Волосы причесаны гладко (...). Одет опрятно и скромно (...). В руках — тяжелый посох. Есть в Русакове что-то апостольское, иконописное, величаво и умудрено спокойное, далекое от суетности. В движени-ях — плавная медлительность, подчеркнутая неторопливость. Шагает важно и степенно, легко опираясь на посох. И говорит, как-то вкусно округляя гласные, напевно растягивая их, чуть окая по-костромски. Должно быть, всем ясно, что Русаков, хоть и богатый, но уездный купец, не московский; может статься, только в первом поколении оторвавшийся от крестьянства»<sup>113</sup>. Русаков-Варламов во всем сохранял душевную сдержанность и спокойствие, он тайно гордился своей простотой и простотой своей дочери. Однако в третьем акте, встретившись с дочерью после ее бегства, все это исчезало, и появлялось глубокое страдание, гневный порыв и отчаяние.

Рядом с этим образом вставал образ другого купца. Роль Тита Титыча Брускова Варламов играл и в «Чужом пиру похмелье, и в «Тяжелых днях». «Варламов-Брусков казался настоящим праздником сценического искусства, какой-то трубной хвалой великому лицедейству!»<sup>114</sup> Внешне Брусков-Варламов представлял крепким, кряжистым мужчиной, с курчавой бородой и волосами с рыжинкой и злыми сверкающими глазами. Жесты его были широкими и размашистыми. Было в нем что-то разбойничье<sup>115</sup>. Вот как описывает этот образ, воплощенный Варламовым, Э. Старк

<sup>113</sup> Цит. по Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 90.

<sup>114</sup> Старк Э. Царь русского смеха. Пг., 1916. С. 100.

<sup>115</sup> По: Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 92–93.

в своей книге «Царь русского смеха»: «Впечатление получалось неожиданное. Своей картинностью, своей какой-то причудливой монументальностью давал без всяких слов яркое представление о среде, откуда вышло это настоящее чудовище лесное. (...) Завел свои речи, истинно самодурственные речи, — какая гамма оттенков, какое разнообразие интонаций, из которых каждая ярким светом озаряет потемки души Брускова, совершеннейшего из всех самодуров Островского, махрового, можно сказать, самодура. (...) И какие переходы, какой юмор! (...) Своими жестами, широкими и определенными, Варламов точно высекал из грубого серого камня, из монолитной скалы, четкими звучными ударами молотка монументальную фигуру, в которой запечатлено было все темное царство Островского и которая тенью своей закрывала малейший луч света извне. (...) В жесте и тоне бесподобно подчеркивал это очеловечивание существа, созданного по образу и подобию божьему и ставшего нелепым только потому, что нелеп был весь уклад жизни, в условиях которой такие существа рождались и формировались»<sup>116</sup>. И это была не игра, это было вдохновенное творчество, которое происходило здесь и сейчас, на глазах восхищенного зрителя.

Курослепов же в исполнении Варламова был противоположен Брускому. Он был тяжел на подъем, малоподвижен, охвачен какой-то неодолимой сонной одурью. «Давно нечесаная патлатая борода, на голове — не волосы, а свалившаяся шерсть, войлок. Глаза подернуты сонным туманом, пленкой. (...) Бездельные руки с пухлыми пальцами висят плетьми. Толстые ноги едва держат грузное тело непомерно ожиревшего ленивца. Ходит мелкими шажками и как можно меньше. Больше сидит. И то вечно клонит его на боковую. (...) И одет во все затрапезное: поношенные, растоптанные сапоги, мятые широченные штаны, измусоленный, засаленный жилет, а под ним длинная (до колен!) холщевая рубаха навыпуск»<sup>117</sup>. В этой роли Варламов словно задался целью показать, до какой степени может доходить человеческая бестолочь

---

<sup>116</sup> Старк Э. Царь русского смеха. Пг., 1916. С. 99–100.

<sup>117</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 93–94.

и до какого уродства могут дойти застой и убожество ума. Как и во многих других спектаклях особое внимание на себя обращали сцены, где встречались Варламов и Давыдов, игравший дворника Силана. Эти встречи доставляли огромное удовольствие не только зрителям, но и обоим актерам: «Варламовский Курослепов вяло бранил Силана по праву хозяина, так же вяло размахивал перед его носом оплывшими бессильными кулаками. А Силан наступал на Курослепова с метлой в руке. Вечно вздорили, но беззлобно, по укоренившейся привычке. Перебранка стала для них приятным занятием, развлечением. Два старика, каждый из которых считает себя умнее другого. И опять шли в ход полуслова, бурчание и бормотание, в которых они находили и передавали не меньшее смысла, чем в писаном тексте ролей»<sup>118</sup>. Варламов удивительно чутко понимал правду образа и логику его жизни, действий и поступков и взаимоотношений с другими персонажами пьесы. В finale пьесы по варламовскому толкованию Курослепов от вялости переходил к полному равнодушию и к духовному небытию, как будто Курослепов умирает еще при жизни.

К. А. Варламов придавал большое значение первому появлению персонажа на сцене. Так, играя роль Юсова, Варламов при первом его появлении показывал всю его суть: «в том, как вошел в гостиную, а потом в кабинет, как примерялся перед зеркалом — то вельможей, то смиренным подчиненным, — было видно все: и что на побегушках был Юсов, и у окошка сидел на связке бумаг, и что теперь в люди вышел, дома имеет собственные, и лошадок держит четверню... Вся суть Юсова»<sup>119</sup>. Вся специфическая биография как на ладони. «Но особенно ярко, я сказал бы, во всю ширь, во всю мощь выявлялась юсовская психология, когда Варламов произносил заключительный монолог в конце первого акта. (...) Варламов начинал монолог возмущенно-недоуменным тоном. И в восклицаниях чувствовался страх перед грядущей грозой, предвещающей потрясение основ, на которых строилось все благополучие его и ему подобных. Выразительность Варламова в этом монологе поистине может считаться показательной. Богат-

<sup>118</sup> Кара С. Варламов. Л., 1969. С. 95.

<sup>119</sup> Там же. С. 99.

ство голосовых красок было использовано им исчерпывающе. Диапазон исключительного голоса позволял Варламову давать самые разнообразные, поразительные по тонкости, интоационные оттенки!.. От самой высокой ноты Варламов вдруг переходил к самой низкой, октавной ноте»<sup>120</sup>. Некоторые черты в образе Юсова сближали его с Варравиным, хотя в целом образы совершенно несходили между собой. В сцене в трактире Варламов пускался в пляс, и плясал, как степенная, почтенная баба, с платочком в руке — смеялись и хлопали и зрители, и актеры на сцене.

Конечно, нельзя не сказать о роли Берендея в пьесе Островского «Снегурочка». Так пишет об этой роли А. Кугель: «Величайшей красоты и правды достигал Варламов, играя Берендея. Берендейское царство — мечта Островского — это сказочное царство освобожденного через внутреннюю правду и свет совести человечества. В этом царстве нет принуждения, нет преступлений. Если что дурное случится — сейчас царь Берендей все рассудит и само собой оно уладится, потому что как же устоять против правды? Берендею достаточно только выслушать — и правда воссияет... «Сказывай, милая, сказывай»... Берендей может ли гневаться? Но даже если и гневается, то сердце у него отходчивое. Вообще, дело тут идет по совести. Упрощенность отношений, сведение всей сложности и запутанности коллизий к простейшему голосу правды — вот что такое берендейский государственный строй. Уму Берендея недоступно противоположение интересов, каждому отводящее свое право. Берендей имеет догмат. Пред его глазами есть истина евангельская. Берендей — Варламов был не смешон — что же тут смешного? — а был умилителен, и этой умилительностью своей, небывалостью рождал радостную, светлую улыбку»<sup>121</sup>.

Со временем Варламов стал чувствовать мир Островского: «Только так — с точки зрения «всеприятия мира» — Островского и можно играть. Ибо не «обличение» «темного царства» есть суть Островского, а чувствование этого мира»<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 454—455.

<sup>121</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 134—135.

<sup>122</sup> Там же. С. 135.

## Заключение

Рассмотрев жизненный путь Константина Александровича Варламова, особенности его таланта и крупные драматические роли этого актера, можно сделать вывод, что талант этого актера уникален. Вся его жизнь прошла на сцене. Его семьей был почти весь Петербург, посещавший его обеды и «изобретенные» им каштанники.

Выйдя из музыкальной семьи, но не получив хорошего образования, Варламов пробился на сцену, начав с незначительных комических ролей. Обладая невероятной внешностью, он мог бы до конца жизни обыгрывать ее в водевилях. Однако его разносторонний талант, природная актерская интуиция, прозорливость и глубина дарования дали ему возможность воплотить на сцене такие образы как Юсов, Берендей, Осип, Яичница, Варравин, Муромский, Сганаель и многие другие сложнейшие роли. Одним из его талантов можно назвать и то, что он мастерски соединял комическое и трагическое. Его комизм был жизненным и органически соединялся с любыми образами, воплощаемыми Варламовым.

Его высоко ценили драматурги — Островский, Тургенев, Сухово-Кобылин — и театральные критики. Варламову был доступен и психологический гротеск, и легкий комизм водевиля, и удивительная сила обобщения, и психологизм драматических ролей, и умение быть искренним любом образе. Он легко находил средства воплощения основных черт персонажа. Проанализировав роли Варламова из классического репертуара, таких авторов, как, например, Островский, Гоголь, Толстой, Тургенев, можно сделать вывод, что талант этого актера не был понят и востребован до конца, хотя он и так был любимцем и публики, и театральных деятелей. К. С. Станиславский, высоко ценивший К. А. Варламова, писал о нем так: «Это качество, или иначе говоря, сценический талант, было отпущено в таком изобилии, с такой щедростью, что позволяло Варламову, всю жизнь не работавшему над собой, все же закончить свой путь великим артистом»<sup>123</sup>. А В. Н. Давыдов,

---

<sup>123</sup> Топорков В. О. «Станиславский на репетиции»

<http://martyntchev.ru/text/books/v.o.-toporkov-stanislavskij-na-repeticzii>.

долгие годы работая вместе с Варламовым, как-то сказал: «Дайте мне талант Варламова, и я покорю весь мир»<sup>124</sup>.

## Литература

1. Алперс Б. Театральные очерки: в 2 т. / Б. В. Алперс — М.: «Искусство», 1977 г. Т. 1. Театральные монографии. 567 с.
2. Алперс Б. Театральные очерки: в 2 т. / Б. В. Алперс — М.: «Искусство», 1977 г. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. 519 с.
3. Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александрийской сцены. Л.: Искусство, 1968. 306 с.
4. Альтшулер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, созворчество, содружество. Л.: Искусство, 1985. 209 с.
5. Беляев Ю. Д. Статьи о театре / Сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. СПб.: Гиперион, 2003. 432 с.
6. Бенуа А. Мои воспоминания. В пяти книгах / Александр Бенуа. Мои воспоминания. Серия «Литературные памятники», ответственный редактор Д.С. Лихачев М.: Наука, 1980. 4–6 кн. 712 с.
7. Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1992. (Театральные мемуары). Т. 1. Лавры. Странствия / Предисл. М. И. Цветаевой. 399 с.
8. Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918 / Редакц. и примеч. В. Ф. Боцяновского [Переиздание 1929 года]. М.: Аграф, 2000. 368 с.
9. Кара С. Варламов / Сократ Сетович Кара — Л.: «Искусство», 1969. 205 с.
10. Крыжицкий, Г. К. А. Варламов. М.-Л., «Искусство», 1946. 61 с.
11. Кугель А. Р. Театральные портреты / Вступит. ст и примеч. М. О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. 382 с.
12. Малютин Я. О. Актеры моего поколения: Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурина-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Лерский, Шаповаленко, Чижевская / Редакц. и вступит. ст. С. Л. Цимбала. Л.; М.: Искусство, 1959. 356 с.
13. Марков П. А. О театре: в 4 тт. / П. А. Марков — М.: Искусство, 1974 г. Т. 2. Театральные портреты. 495 с.
14. Марков П. А. О театре: в 4 тт. / П. А. Марков — М.: Искусство, 1974 г. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. 639 с.
15. Старк Э. (Зигфрид). Царь русского смеха. К. А. Варламов. Пг., 1916. 117 с.

---

<sup>124</sup> Там же.

16. Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. / Редакция и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительмана и А. А. Штейнман. Л.; М.: Искусство, 1963. Т. 1. 659 с. («Театральные мемуары»).

1. Театральная энциклопедия [электронный ресурс]. Театральная энциклопедия. 1961 Т. 1. Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/teatralnaya-enciklopediya-read-140781-302.html>

2. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. [электронный ресурс]. М., 2002. — Режим доступа: <http://martyntychev.ru/text/books/v.o.-toporkov-stanislavskij-na-repeticziij>.

## **2.6. РЕЖИССУРА МАЛОГО ТЕАТРА В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ<sup>125</sup>**

Тема моего доклада связана с режиссурой в Малом театре, хотя, конечно, исторически это театр был и остается театром актера. При чем настолько, что на данный момент должность главного режиссера там упразднена... Но так было не всегда. И в 60–70 годы XX века, когда происходил расцвет режиссуры, в Малом театре тоже наблюдался всплеск режиссуры.

Надо сказать, что Малый театр — уникальный театр. Малому театру без малого 200 лет (а то и 265). И вот уже на протяжении двух веков от поколения к поколению передаются традиции и заветы этого театра. То есть на протяжении двух веков театр ни разу кардинально не менял своего направления. Он продолжает воспитывать своих актеров. Возможно, именно с этим связано такое явление, как «старики Малого театра» — то есть старшее поколение мастеров — они были и в начале XX века, и в середине, такие старики есть в Малом театре и сейчас. И, что интересно, не имеет никакого значения, к какой театральной школе изначально этот актер относился (ср., например, М. Царев, И. Ильинский и др.). Поэтому мне показалось интересным рассмотреть проблему режиссуры в Малом театре в историческом аспекте, как она развивалась; как в бывшем императорском театре, который Мейерхольд призывал уничтожить, стали работать такие крупные режиссеры, как Б. Равенских, Б. Бабочкин, Б. Львов-Анохин, Л. Хейфец, Б. Морозов и др.

---

<sup>125</sup> Научный доклад по теме кандидатской диссертации «Проблема режиссуры в Малом театре в историческом аспекте» (научный руководитель проф. Б.Н. Любимов, ГИТИС, театроведческий факультет, 2019).

Как уже говорилось Малый театр — исторически театр актера. Однако, как пишет Владимир Филиппов (1924): «Самобытный и яркий талант актера способствует появлению и утверждению новых приемов игры и создает свое направление в сценическом искусстве: так, М. С. Щепкин создал русское национальное искусство так, отдельные правдивые и искренние дарования Малого театра способствовали появлению Художественного театра, который со своей стороны родил ряд сценических школ, из недр которого выросли крупнейшие режиссеры современности — Е. Б. Вахтангов и В. Э. Мейерхольд». То есть Малый театр как бы стоит у истоков.

Как отмечает Всеволодский-Гернгресс, должность режиссера была утверждена в 1825 году, то есть уже через год после того, как Малый театр открылся в своем новом здании и получил свое современное название. Но, как известно, до начала XX века режиссер занимался организаторской работой. Режиссерской работой же в современном понимании занимался сперва ведущий актер — и, как известно, М. С. Щепкин нередко показывал актерам, как им надо играть тот или иной эпизод. Но, как пишет В. Белинский: «Когда дают драму — московская публика смотрит Мочалова, не думая и как будто не замечая других артистов, участвующих в ней». То есть публика смотрит на исполнителей главной роли и на сюжет. Затем с утверждением реализма на сцене — роль режиссера в современном понимании исполняет драматург. Известно, что, например, А. Н. Островский проводил с актерами Малого театра полноценные читки, подробно разбирая с ними характеры, объясняя общий замысел и т.д. В это же время — в середине 19 века начинает меняться и отношение к scenicографии — и Гоголь, и Островский настаивают, чтобы для их спектаклей изготавливались отдельные декорации и подбирались костюмы.

Особое место в истории режиссуры Малого театра занимает Сергей Черневский, работавший режиссером в театр с 1879 (с 1898 г. главный режиссер) по 1901 г. Он объехал почти всю Европу, ориентировался в европейском современном театре. Под влиянием гастролей Майнингенского театра (1885, 1890, а еще

эти гастроли произвели неизгладимое впечатление на К.С. Станиславского и даже на А.Н. Островского) он стал уделять внимание исторической точности деталей — так, например, для постановки «Власти тьмы» Л. Толстого, он ездил к Толстому в Ясную поляну, откуда привез утварь и образцы крестьянской одежды. Также одним из первых в России он обратил внимание на звуковое оформление спектаклей (лай собак, стук счетов и т.д.). То есть занимался тем, что также найдет свое развитие во МХАТе. Однако игра актеров по-прежнему подчинялась «коллективной актерской режиссуре», и на нее он повлиять никак не мог.

В то же время режиссурой занимались О. Правдин, М. Садовский, А. Южин, К. Рыбаков, предлагавшие интересные решения и понимание роли. Но все они были убеждены, что режиссер в театре по-прежнему имеет второстепенное положение, а спектакль должен ставиться усилиями исполнителей

На рубеже веков театр оказался в непростом положении. Связано это было отчасти с отменой монополии императорских театров в 1882 году, и со смертью Островского в 1886, и с появлением МХАТа в 1898 году. В 1899 году глава Московской конторы императорских театров В. Теляковский, остро чувствовавший консерватизм Малого театра, созвал собрание, призванное обсудить непростую ситуацию театра. На собрании присутствовали А. Ленский, А. Южин, М. Ермолова, П. Садовский, Г. Федотова, Н. Никулина, К. Рыбаков, Н. Музиль, Е. Лешковская. По итогам был создан Репертуарный совет, который должен был составлять репертуар театра, распределять роли и заниматься режиссурой<sup>126</sup>. Однако к существенным изменениям это не привело. В 1900-м году дирекция Малого театра вела переговоры с одним из учеников К. Станиславского — А. Саниным, чтобы тот поставил несколько спектаклей в Малом, однако осуществить это удалось лишь после революции. Позднее (1905) был создан режиссерский совет, но кардинальных изменений вновь не последовало.

<sup>126</sup> По: Шалимова Н. А. «А. П. Ленский и А. И. Южин: к проблеме творческого руководства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018 № 1 (2018). С. 10.

В какой-то момент внутри театра даже возникла мысль прислать на должность главного режиссера Вл. Немировича-Данченко, который в этот момент был почти на грани разрыва со Станиславским, идею поддержали А. Южин, А. Ленский и М. Ермолова. «Но Немирович примирился со Станиславским, и от этой идеи пришлось отказаться»<sup>127</sup>.

А. Ленский, можно сказать, — первый режиссер Малого театра, во многом разделявший взгляды В. Немировича-Данченко и К. Станиславского. В 1898 году он создал филиал Малого театра — Новый театр. Поставив ряд спектаклей со своими учениками в Новом театре, Ленский был признан мастером режиссуры. В Малом театре он попытался поменять отношение к режиссеру, считая его не просто разводящим или о организатором, а полноценным руководителем постановки, переводящим литературное произведение в сценическое. Важным моментом является и то, что в 1900-м году, благодаря Ленскому, в Малом театре была установлена вращающаяся сцена — это позволяло придать спектаклям динамичность и передавало непрерывность действия. В то же время было изменено и освещение сцены. Вместо ансамбля солистов Ленский предложил идею «ансамбля актеров, действующих в пределах постановочного решения, предложенного режиссером»<sup>128</sup>. В 1907 году он становится главным режиссером театра, К музыкальному оформлению некоторых спектаклей он привлек И. Сац, сотрудничавшего со МХАТом, а режиссерской работой стал заниматься Н. Попов, также связанный с художественным театром. Однако, через год он понимает, что не может до конца реализовать свои замыслы, и в 1908 году уходит из театра и вскоре из жизни.

После смерти А. Ленского в 1908 году пост управляющим труппой занял А. Южин. В отличие от Ленского, А. Южин не проявлял такого интереса к режиссуре и оформлению спектакля, считая лишь актера выразителем главной мысли драматурга.

<sup>127</sup> Шалимова Н. А. «А. П. Ленский и А. И. Южин: к проблеме творческого руководства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018 № 1. С. 11.

<sup>128</sup> Дмитриев Ю. А. Государственный академический Малый театр. М.: РОССПЭН, 2011. С. 93.

Южин говорил, что режиссер — это неудавшийся актер. С приходом А. Южина финансовое положение театра улучшается, режиссура отходит на второй план.

В послереволюционное время главным режиссером становится И. Платон, работавший в театре с 1895 года в режиссерском управлении Малого театра. Как он говорил: «Режиссер в спектакле (да и вообще в театре) является центростремительной силой, он должен направить творческие возможности актеров, художников, композиторов к центру спектакля. Актер же сила центробежная, его заботит, главным образом тот характер, который он создает в спектакле». Он жестко придерживался правил **«старой режиссуры»**, а именно: «В интересах артиста полагалось, чтобы каждый персонаж появлялся первый раз на сцене непременно лицом к зрительному залу. Все двери и декорации делались в соответствии с этим требованием, а не по каким-либо архитектурным, бытовым и прочим соображениям. Здесь театр. Актер тщательно продумывал костюм, грим, позу, чтобы в двери, как в раме, продемонстрировать своего героя, а потом показывать его жизнь и характер. Не только встать на сцене спиной к зрителю, но даже пройти между действующим лицом и публикой считалось преступлением. Говорить на ходу нельзя; сначала встань или сядь, потом скажи свою фразу. А затем в паузе, ходи, волнуйся. Эти правила одинаково соблюдались и в «Лесе» Островского, и в «Проделках Скапена» Мольера»<sup>129</sup>. Нередко ставил пьесы Мольера, Бомарше и некоторых других зарубежных авторов в своем переводе. Он отлично знал театральную технологию, традиции, характеры и вкусы актеров. В его понимании роль режиссера по-прежнему сводилась к тому, чтобы вовремя поставить нужные декорации и оптимально расставить актеров по сцене. Например, как в известном случае с И. Платоном в спектакле «Железная стена». «Последний акт, сцена короля с сыном. Кабинет, письменный стол. Король — Южин, Принц — Остужев. Южин глух на правое ухо, Остужев — на левое. Надо их повернуть к суплерской будке так, чтобы им было слышно. Вот вам, душечка, и мизансцена».

---

<sup>129</sup> Каверин Ф. Н. Воспоминания и театральные рассказы. М.: ВТО, 1964. С. 133.

Заметным событием становится приход в театр А. Санина, бывшего соратником К. Станиславского в постановке историко-бытовых спектаклей МХАТа (1898–1902), ставил спектакли в Александринском театре, а также в Европе. Его первой и принципиально важной для Малого театра стала постановка «Посадника» А. Толстого в 1918 году. Уже с первых репетиций он сумел заинтересовать и воодушевить всех актеров (главные роли исполняли А. Южин, П. Садовский и М. Ермолова), занятых в спектакле; для массовых сцен были привлечены его ученики театральных курсов. «Он использовал цвет, музыку, группировку цветовых пятен, быструю смену ритмов»<sup>130</sup>. Спектакль получился ярким и имел современное героико-патриотическое звучание. Принципиально новым было решение массовых сцен и их соотношения с главными действующими лицами: народная масса стала «коллективным героем». Поставив затем в Малом театре «Электру» Гофмансталя, «Собаку садовника» Лопе де Вега (1919), «Ричарда III» (1920), «Лес» Островского и «Горе от ума» Грибоедова (1921), в 1922 году А. Санин уехал из России и с успехомставил оперы по всей Европе.

В этом же сезоне вышла еще одна важная постановка Малого театра — «Старик» М. Горького, режиссер И. Платон. Это было первым обращением Малого к творчеству Горького, важно и то, что эта пьеса была еще не опубликована и ставилась на сцене впервые. «Четкого режиссерского замысла, отвечающего сложной философской природе горьковской пьесы, в спектакле еще не было», сильные стороны этого спектакля — традиционно для Малого театра — были связаны с решением отдельных образов. Спектакль в целом, несомненно стал поворотным моментом в истории Малого театра, «он подготавливал театр к овладению темой советской современности»<sup>131</sup>. Двадцатые годы известны

<sup>130</sup> Дмитриев Ю. В. Государственный академический Малый театр. М.: РОССПЭН, 2011. С. 128.

<sup>131</sup> Ростоцкий Б. Малый театр в советские годы / Б. Ростоцкий // Государственный ордена Ленина и Ордена Октябрьской Революции академический Малый театр СССР, 1824–1974: [сборник: в 2 т. / составители В. Канаева, Е. Струтинская]. — М.: ВТО 1983. Т. 2: 1917–1974. С. 19.

своим бурным расцветом и столкновениями разнообразных театральных направлений и исканий. Осознание революции и новой жизни требовали поиска новых методов творчества и новых форм. В эти годы начинаются довольно агрессивные атаки на академические театры, в том числе и на Малый, с обвинениями в их консерватизме, устарелости и несоответствию времени. В Малом театре происходят значительные изменения. Так, труппа, сокращенная к 1918–1919 годам до 46 человек, к 1921 году разрослась до 81 человека. В 1919 году умирает О. Садовская, в 1921 году по состоянию здоровья со сцены уходит М. Ермолова, в том же году умирает яркий комедийный актер О. Правдин, на возрастные роли переходит Е. Лешковская. Творческим ядром труппы в это время были А. Южин, А. Яблочкина, Е. Турчанинова, В. Рыжова, М. Садовский, М. Ленин, Н. Яковлев.

В сезоне 1921/22 годов в ответ на нападки на академические театры был проведен интересный эксперимент: Малый театр и МХАТ провели совместное представление усилиями двух трупп. «В этом знаменательном спектакле — демонстрации единения двух лучших театров — были заняты ведущие артисты обеих прославленных трупп: отрывок из «Ричарда III» Шекспира играл А. И. Южин, в эпизоде из исторической хроники Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» участвовала М. Н. Ермолова, И. М. Москвин выступал в заглавной роли знаменитого «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого, а К. С. Станиславский и М. П. Лилина играли в «Провинциалке» Тургенева»

Важную победу Малый театр одержал в постановке «Любови Яровой» К. А. Тренева, осуществленной И. Платоном и Л. Прозоровским в 1926 году. Этот спектакль стал «сокрушительным ударом по претензиям “левого” фронта на монопольное представительство революционного искусства, связанного с современностью»<sup>132</sup>, несмотря, однако, на некоторые слабости постановки. Как отмечал К. Тренев после постановки, два режиссера Малого

<sup>132</sup> Ростоцкий Б. Малый театр в советские годы / Б. Ростоцкий // Государственный ордена Ленина и Ордена Октябрьской Революции академический Малый театр СССР, 1824–1974: [сборник: в 2 т. / составители В. Канаева, Е. Струтинская]. — М.: ВТО 1983. Т. 2: 1917–1974. С. 23.

театра удачно дополняли друг друга, И. Платон внес культуру и традиции Малого театра, а Л. Прозоровский внес современную органичность революционного одушевления. Успех спектакля заметно поднял престиж театра в самых широких театральных кругах.

Среди штатных режиссеров в Малом театре в 20-е годы вместе с Прозоровским и Платоном работал и Н. Волконский, работавший прежде в театре им. Комиссаржевской. Отмечается, что в его спектаклях проявлялась острые режиссерская выдумка, стремление к буффонаде, эксцентрике и гротеску. Также одной из характерных черт его постановок было усиление социальных мотивов в классических пьесах. Как писал о нем Луначарский А. Южину: «Мне неоднократно приходилось и публично выступать косвенным образом против Волконского, которого я считаю проводником не нужных для Малого театра новшеств. Работая в театре с 20-го по 33-й годы, он поставил 15 спектаклей преимущественно по классической драматургии. Волконский любил экспериментировать, стремясь синтезировать различные жанры театрального искусства, что особенно проявилось в его поздних постановках в Мюзик-холле, где он умело соединял специфику эстрадного искусства с цирковой эксцентрикой и театральной условностью».

С 1929 года режиссером Малого театра являлся Н. Попов. В период деятельности Общества культуры и искусства он много общался с К. Станиславским, позжеставил спектакли в разных театрах, в том числе в Большом. В Малом же театре он поставил всего 3 спектакля.

С 1931 года в труппу вступил ученик Ленского К. Хохлов, на него, как на опытного режиссера, возлагались большие надежды. Постановки Хохлова отличались организованностью, четкостью, часто до педантизма, подчинением всех компонентов определенной идеи. В то же время в театр пришел Б. Никольский, еще до революции работавший во вспомогательном составе Малого театра. В большинстве своих постановок Никольский ограничивал свои действия в основном разводкой действующих лиц.

Художественное оформление спектаклей перешло на новый уровень и вместе с блестящей актерской игрой создавало художественное единство спектакля, при минимальной работе режиссера. **В 1930-е годы** в труппу Малого театра приходят режиссеры мхатовской школы — Л. Волков (1934, ученик Е. Вахтангова) и А. Дикий (1936), продолжают работать Л. Прозоровский, Н. Попов, И. Платон, К. Хохлов.

Что касается 1940-х годов, важно отметить, что, находясь в эвакуации в Челябинске во время войны, Малый театр не прекращал своей работы. «Патриотическая активность коллектива Малого театра в суровую и героическую пору войны выразилась не только в создании новых спектаклей, отвечавших своим содержанием грозным требованиям времени, но и в необычных организационных формах, им продиктованным». В это время ставились спектакли в основном, посвященные войне, призванные поддержать бойцов и работников тыла. За время войны было выпущено 13 спектаклей, в их числе «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова, «Волки и овцы» А. Островского, «Двенадцатая ночь» Шекспира.

В 1950-е годы в Малом театре преобладает соцреализм. Можно отметить постановку П. Маркова. Прорывом становится постановка Б. Равенских «Власть тьмы» (1956). В послевоенное время Малый театр переживает нелегкий период. Он всегда воспринимался, как некий «залог театральной стабильности»<sup>133</sup>, т.к. акцент здесь делался, в первую очередь, на преемственность поколений (театр М. Щепкина, П. Мочалова, М. Ермоловой, «дом А. Островского») и на актерскую традицию, профессиональный уровень, а не на злободневность.

В качестве режиссеров вновь нередко выступали сами актеры. А репертуар того времени состоит в основном из классики — А. Островский, В. Гюго, У. Шекспир, Ф. Шиллер и др.

Однако с начала 50-х годов ситуация начинает меняться. По приглашению М. Царева в театр приходит Б. Равенских (1952),

---

<sup>133</sup> История русского драматического театра. От его истоков до конца XX века. Театр и драматургия советского периода. Театр 1940-х-1950-х годов. С. 580.

уже известный театральной Москве по постановке «Свадьба с приданым» (1949 г.) в театре Сатиры. После 2–3 спектаклей, не имевших большого резонанса, в 1956 году он ставит «Власть тьмы» Л. Толстого с И. Ильинским в роли Акима. Этот спектакль можно назвать «закономерным поиском новой эстетики, содержательной монументальной простоты». Особо стоит отметить спектакль «Ярмарка тщеславия», ставший режиссерским дебютом И. Ильинского. Эта постановка с успехом шла больше 20 лет.

1960-е годы — особый период в истории режиссуры Малого театра. Это десятилетие становится как бы подготовкой труппы театра к серьезной режиссерской работе в 1970-е годы. Самым крупным режиссером этого периода является Л. Варпаховский, которому удалось успешно соединить современные театральные тенденции и актерскую традицию Малого театра. Заметное место занимает и актерская режиссура И. Ильинского, Б. Бабочкина.

1970–80-е годы — расцвет режиссуры в Малом театре. Главным режиссером театра становится Б. Равенских. Крупнейшими театральными событиями становятся его постановки «Царь Федор Иоаннович» и «Возвращение на круги своя». Заметное место занимают также спектакли Л. Хейфеца и Б. Львова-Анохина. В эти годы в Малом театре собираются представители разных режиссерских школ и успешно применяют свои приемы в работе с труппой старейшего актерского театра.

Таким образом, можно сказать, что театр с давней актерской традицией довольно живо реагирует на процессы, происходящие в театральной жизни. И преломляя новейшие тенденции каждого времени через призму своей академичности и традиционности, остается современным и идет в ногу со временем.

## **2.7. «ДОН КАРЛОС, ИНФАНТ ИСПАНСКИЙ» Ф. ШИЛЛЕРА НА РУССКОЙ СЦЕНЕ<sup>134</sup>**

### **Оглавление**

Введение

ГЛАВА 1. Сюжет об испанском инфанте и трагедия Ф. Шиллера

- 1.1. От исторических личностей к драматическому сюжету  
(Сотворение легенды)
- 1.2. Драматическое стихотворение «Дон Карлос, инфант испанский» Ф. Шиллера. Замысел и воплощение
- 1.3. Эволюция образов драматического стихотворения «Дон Карлос» на немецкой сцене

ГЛАВА 2. Ф. Шиллер и русский театр. Адаптация, перевод и восприятие

- 2.1. Особенности адаптации и восприятия драматургии Ф. Шиллера на русской сцене
- 2.2. К проблеме перевода драматургии. Сравнительный анализ избранных мест «Дон Карлоса» Ф. Шиллера

ГЛАВА 3. «Дон Карлос, инфант испанский» на русской сцене

- 3.1. Постановки XVIII–XIX вв.
- 3.2. Постановки XX века
- 3.3. XXI в. и перспективы

### **Введение**

Драматургия Фридриха Шиллера не сходит с русской театральной сцены уже больше 200 лет. Периоды интереса к ней —

---

<sup>134</sup> Научный доклад об основных результатах подготовленной научно-квалификационной работы (диссертации). Научный руководитель: Любимов Борис Николаевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. ГИТИС, 2021.

как режиссеров и актеров, так и исследователей театра — сменяются периодами почти полного равнодушия, и в последнее время в круг театрологических интересов она попадает достаточно редко. Хотя тема свободы, воспеваемая немецким классиком, в современном мире, безусловно, не теряет своей актуальности.

Творчество Ф. Шиллера в России имеет непреходящее значение. Оно оказало огромное влияние на развитие русской культуры, прежде всего театра и литературы, на формирование мировоззрения, круга интересов и стиля многих отечественных писателей (Н. Карамзина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского и других). Пьеса «Дон Карлос, инфант испанский» была первым произведением, которое познакомило российскую публику с творчеством великого немецкого писателя и драматурга, проложив дорогу к освоению его театрального и литературного наследия.

Пьеса «Дон Карлос, инфант испанский» считается переходной и не самой удачной драмой Шиллера: множество сюжетных линий, громоздкость композиции, делают ее сложной для постановки. Однако проблематика пьесы продолжает вызывать интерес, особенно в отдельные периоды нашей истории, пьесу продолжают ставить, хотя нельзя сказать, что большинство ее постановок на русской сцене были удачными. Как правило, они недолго задерживались в репертуаре. В Германии пьеса сегодня безусловно востребована и занимает заметное место в репертуаре многих театров. **Актуальность** данного исследования связана с непреходящим значением драматургии Ф. Шиллера, и в частности, пьесы «Дон Карлос» для развития мировой культуры, театра, в том числе, немецкого и русского. Автору исследования кажется актуальной тема противостояния монарха и освободительного движения. Также интересно рассмотреть отражение каждой эпохи (взглядов) в постановке исторической драмы (с реальными историческими персонажами).

**Степень разработанности.** Среди исследователей творчества, и именно театра<sup>135</sup>, Ф. Шиллера, можно назвать —

---

<sup>135</sup> Так же можно отметить работы В. Жирмунского, Тураева, В. Вильмонтса, Р. Данилевского, однако они все же больше связаны с литературоведением, чем с театроведением.

А.А. Аникста, Н.Е. Берковского, С.С. Мокульского, В.В. Иванова. Их работы, безусловно, не потеряли своей актуальности. Однако «панорамного» исследования не было не все вопросы изучены в достаточной степени, имеются пробелы, которые необходимо (желательно) заполнить.

## ПОЭТИКА ДОН КАРЛОСА

**Цель** исследования — проследить особенности адаптации и тенденции постановок пьесы «Дон Карлос» — драмы при испанском дворе, показанной сквозь призму немецкого Просвещения и помещенной в русский исторический и культурный контекст — и выявить общие и частные проблемы адаптации данного текста для театральных подиумов. Для достижения данной цели был поставлен ряд **задач**: исследование сюжета, анализ особенностей драмы Ф. Шиллера, изучение основных принципов постановки данной пьесы на немецкой сцене; изучение общих тенденций обращения к драматургии немецкого классика в русском театре, анализ переводческих особенностей, выявление тенденций постановок «Дон Карлоса» на русской сцене.

Работа, несомненно, может быть интересна историкам театра, она **значима практически и теоретически**

### Методология и методы

В работе используются преимущественно культурно-исторический (выявление связи проблематики пьесы и атмосферой эпохи) и сравнительно-исторический методы, а также методы герменевтики, и некоторые подходы Ленинградской театрологии школы. Так, драма рассматривается как константа театральной системы, обозначенной Гвоздевым<sup>136</sup>, а пространство, актер и зритель — как переменные.

Положения, выносимые на защиту:

1. Восстановлена история и основные направления интерпретации сюжета «ДК» в европейской литературе и театре.
2. Восстановлена история постановок Дон Карлоса в немецком и русском театре.

---

<sup>136</sup> Гвоздев А.А. О смене театральных систем. // О театре. Л., 1926, с. 9.

3. Выявлены некоторые причины трудностей постановки Дон Карлоса в России.

По теме исследования сделано два научных доклада и одна публикация:

1. «“Дон Карлос” Фридриха Шиллера в русских переводах» в рамках III Международной междисциплинарной научно-практической конференции «Язык. Культура. Перевод. Коммуникация», МГУ им. М. В. Ломоносова (26–27 октября 2020 г.), по итогам конференции опубликована статья в сборнике.

2. «Легенда о Доне Карлосе в европейской драматургии» на XIV Международных научных чтениях «Театральная книга между прошлым и будущим», РГБИ (24–25 ноября 2020).

## **Глава 1. Сюжет об испанском инфанте и трагедия Ф. Шиллера**

В первой главе рассматриваются истоки и эволюция сюжета об испанском инфанте в европейской драматургии, становление традиции изображения драмы при испанском дворе; анализируется драма Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский», рассматриваются возможности и сложности ее интерпретации; просятываются основные этапы сценической истории этой пьесы в Германии.

### **1.1. От исторических личностей к драматическому сюжету (Сотворение легенды)**

Переломные исторические моменты нередко привлекают внимание писателей и драматургов. Жизнь дона Карлоса и его смерть были окутаны мифами и тайнами, что не могло не привлечь к этой истории литературных и театральных деятелей. Важно отметить, что до драмы немецкого классика данный сюжет был достаточно популярен в Европейских странах. Считается, что герои трагедии Ф. Шиллера имеют мало общего со своими историческими прототипами, однако они имеют достаточно много общего с традицией изображения этого сюжета и героев в европейской театральной культуре. Обратимся к историческим личностям, ставшим прообразами главных героев драмы Ф. Шиллера, и попробуем проследить особенности характеров

и поступков, давших импульс для создания персонажей и их последующей интерпретации в драматургии.

Эпоха правления Филиппа II — важнейший этап, как для истории Испании, так и для истории Европы второй половины XVI века. Филипп II был единственным сыном Карла V, он получил прекрасное образование, отличался широким кругом интересов и сильным характером. Существенным недостатком короля, однако, было то, что говорил он только на испанском, хотя читал на нескольких европейских языках<sup>137</sup>.

В 16 лет (1543 г.) Филипп II женился на Марии Португальской, вскоре в 1545 г. у них родился сын — Карлос. Через два года после этого Мария Португальская умерла, а Филипп продолжал заниматься государственными делами, совершая длительные поездки по Европе, заводя важные связи и приобретая политический опыт. В 1554 г. Филипп II женился на английской королеве Марии Тюдор. Этот брак — между династиями Габсбургов и Тюдоров — считался в Европе превосходным шансом для объединения Испании и Англии в борьбе с Францией. Однако Мария была уже немолода и в 1558 г. умерла, не оставив наследника. Чуть ранее (1555–1556 гг.) Филипп наследует (от Карла V) много земель, центром которых считается Испания.

Как государственный деятель Филипп II отличался редкой трудоспособностью и осторожностью, за что получил прозвище «Осторожный король» (*el rey prudente*)<sup>138</sup>. Ни одному из своих фаворитов и приближенных он не доверял полностью, выслушав всех советников, предпочитал соглашаться с мнением большинства. Такая осторожность и желание держать все под контролем влекло недоверие к ярким политическим талантам, и на должности часто назначались исполнительные, но недалекие помощники. Подобно своему отцу (Карлу V) Филипп был глубоко религиозен, покровительствовал католической церкви, одобрял деятельность инквизиции в борьбе с разного рода ересями. Однако

<sup>137</sup> История Испании. В 2-х т. / Под общ. ред.: О.В. Волосюк, М.А. Липкин, Е.Э. Юрчик. Том 1. С древнейших времен до конца XVII в. М., Индрик 2013, с. 467.

<sup>138</sup> Там же. С. 469.

Филиппу II удалось избежать сближения светской и духовной власти: в 1561 г. столица Испании была перенесена из Толедо в Мадрид, в то время, как резиденция примаса Испании осталась в Толедо. Сперва парадная королевская резиденция располагалась в мадридском Алькасаре — угловатом комплексе зданий, похожем на крепость. Это здание служило для Филиппа олицетворением королевской власти. Именно в Алькасар позднее будет заключен инфант. А в 1560-е годы началось строительство нового королевского дворцового комплекса — Эскориала, который включал в себя монастырь, дворец, семинарию, усыпальницу испанских королей, библиотеку, коллегию и госпиталь<sup>139</sup>.

Интересно отметить, что именно при Филиппе II в Испании сложилась своя школа придворного портрета. Для испанского придворного портрета характерна статическая поза и строгая регламентация жеста. Фигуры, как правило, изображались в интерьере — на фоне занавеса вблизи колонны или стола, реже на фоне пейзажа. Особое внимание уделялось изображению одежды, детали которой прорабатывались до мелочей. Именно эти портреты — кисти Тициана, Антониса Мора, Санчеса Коэльо и других — будут вдохновлять театральных художников XX и XXI в. для создания образов и костюмов испанской королевской семьи и двора.

Как известно, Карлос родился слабым ребенком, с детства был психически нестабилен, но, несмотря на определенные сомнения, в 1560 г. начали вестись переговоры о будущем браке инфанта. Его женой должна была стать Изабелла (Елизавета) Валуа, возможными считались браки также с Маргаритой (впоследствии Наваррской) или Марией Стюарт. В 1562 году с принцем произошел несчастный случай, который заметно ухудшил его состояние: Карлос упал с дворцовой лестницы, сильно повредив голову. Несколько месяцев он находился на грани жизни и смерти, но все-таки восстановился<sup>140</sup>. После этого случая, как свиде-

<sup>139</sup> Каптерева Т.П. Прогулки по Мадриду. Прогресс-Традиция, М., 2009, с. 35–39.

<sup>140</sup> Это событие отражено в трагедии Ф. Шиллера: «...Одно письмо,/ Которое тогда еще, как я/ Был болен при смерти, она в Алькалу,/ писала мне». В пер. М.М. Достоевского. Пятый выход [http://az.lib.ru/s/shiller\\_i\\_k/text\\_0050-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shiller_i_k/text_0050-oldorfo.shtml).

тельствуют историки, у принца стали ярко проявляться признаки умственного расстройства. Филипп II скрыл это от общественности и приказал арагонцам принести Карлосу присягу как наследнику престола. Однако признаки помешательства становились все более очевидными: принц нередко избивал своих подчиненных, пытался напасть на кардинала Эспиносу и герцога Альбу<sup>141</sup>. Когда вместо Филиппа II во Фландранию отправился герцог Альба, по слухам, Карлос был так расстроен, что планировал побег и пытался договориться об этом с Хуаном Австрийским, но Хуан немедленно сообщил об этом королю. Некоторые историки полагают, что возможно Карлос был влюблён в свою невесту Анну Австрийскую и планировал побег к ней<sup>142</sup>. После некоторых колебаний Филипп решился на арест сына — в ночь с 18 на 19 января 1568 года. Инфант был заточен в Алькасар, внутренние охраняемые апартаменты дворца, и с тех пор его не видели<sup>143</sup>.

Противостояние отца и сына и загадочная смерть наследника испанского престола получили неоднозначное истолкование и создали благодатную почву для легенд и художественных произведений. Одним из первых этой историей «воспользовался» лидер революционного движения Вильгельм I Оранский, опубликовав в Нидерландах свою работу «Апология». Агитируя против Филиппа II, он создает образ Карлоса — соперника Филиппа за престол. Также здесь впервые говорится об отравлении инфанта, убийство, таким образом, трактуется, в первую очередь, как политическое<sup>144</sup>. «Апология» стала истоком так называемой Черной легенды — политического явления, возникшего в условиях Контрреформации, борьбы Нидерландов за свободу. С целью антииспанской пропаганды намеренно сгущались краски в образе

<sup>141</sup> Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании в 2 т. Т. 1. Под ред. С. Д. Сказкина и Я. М. Света. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1951, с. 64–66. Это также отражено в трагедии Ф. Шиллера: Карлос нападает на герцога Альбу.

<sup>142</sup> Parker Geoffrey. *Imprudent King: A New Life of Philip II*. Yale University Press, 2014. — 489 p. с. 181.

<sup>143</sup> Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании в 2 т. Т. 1. Под ред. С. Д. Сказкина и Я. М. Света. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1951, с. 68.

<sup>144</sup> Parker, Geoffrey *Philip II*, Open Court, 2002. (262) — p. 87–93.

Испании, демонизировался образ Филиппа II и придворных. Несмотря на свою бессистемность, обстановка на международной политической арене второй половины XVI в способствовала распространению Черной легенды далеко за пределы, транслируя образы в литературу и драматургию<sup>145</sup>.

Забегая вперед, отметим, что трагедия Ф. Шиллера — это, пожалуй, самая популярная (драматическая) версия событий при испанском дворе, также она является высшей точкой в развитии данного сюжета: пьесы об испанском инфанте, написанные после 1787 г. являются в основном переложениями и адаптациями драмы Шиллера. Однако трагедия немецкого классика возникла не на пустом месте и опирается не только на исторические материалы, но и на определенные традиции.

Первыми драматургами, обратившимися к этому сюжету, были Дон Диего Химинес де Энсиозо и Хуан Перес де Мональбан. Драма Энсиозо «Принц Дон Карлос» была написана по историческим материалам<sup>146</sup> и представлена публике в 20-е годы XVII в., а напечатана в 1634 г<sup>147</sup>. Образ Карлоса заметно отличается от последующих трактовок. Принц предстает не только болезненным и капризным, но и жестоким, высокомерным молодым тираном. Основной конфликт пьесы — столкновение между отцом и сыном, где сын представляет скорее угрозу для испанского престола. В драме есть и любовная линия, но она не заходит дальше безуспешной попытки Карлоса соблазнить молодую придворную даму. Немецкий литературовед Адольф фон Шак, отмечает в этой пьесе живость характеров и психологическую точность образов Филиппа II и Дона Карлоса<sup>148</sup>. Как позднее отмечали испанские литературоведы, Энсиозо дал универсальную модель историче-

---

<sup>145</sup> Petrie C. Philippe II of Spain: Biography. London, 1963. P. 175–176.

<sup>146</sup> Luis Cabrera de Córdoba «Historia de Felipe Segundo, Rey de España», 1619 (Луис де Кабрера «История Филиппа II, короля Испании»).

<sup>147</sup> Don Diego Ximenez de Enciso (1585-1634) «El principe Don Carlos», Comedias de Varios Autores, Huesca, 1634, vol. 28.

<sup>148</sup> Adolph Fr. von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Berlin, 1845, Band I, s. 360.

ской драмы, получившую впоследствии яркое развитие<sup>149</sup>. Карлоса Энсизо также называли «странным печальным испанским Гамлетом»<sup>150</sup>. Можно отметить и некоторые параллели в образе испанского инфанта и принцем Сихизундо из знаменитой драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635). Одно время считалось, что существует вторая редакция пьесы Энсизо, однако позже выяснилось, что этот вариант принадлежит перу Хосе Кањисареса<sup>151</sup> и является переработкой пьесы Энсизо (около 1700 г.). Пьеса Хуана Переса де Мональбана «Второй Сенека Испании и принц Дон Карлос»<sup>152</sup> — гораздо менее известна, и как отмечают исследователи<sup>153</sup>, более однообразна. Она также опирается в основном на исторические материалы, в центре — политический конфликт. Таким образом, первые драматические произведения о событиях 1568 года были скорее политически направленными и отражали борьбу за испанский трон.

Поворотным моментом в развитии сюжета и трактовки образов стала «Историческая новелла о Доне Карлосе Сесара Вишара Сен-Реяля, полиглotta, эрудита и историка»<sup>154</sup>. Его новелла довольно вольно трактует события при испанском дворе, основной темой является любовь Дона Карлоса и его бывшей невесты, Елизаветы Валуа. Центральным персонажем выведена испанская королева французского происхождения. Произведение Сен-Реяля не предназначалось для сцены, однако сыграло значительную роль для развития данного сюжета в драматургии. Новелла быстро стала популярной и была переведена на европейские языки. Английский текст, по-видимому, был известен Томасу Отзуэю,

<sup>149</sup> Alborg, José Luis, Historia de la literatura española. Época barroca, II, Madrid, Gredos, 1970, 396–397. 8 из 10 дошедших до нас пьес Энсизо имеют историческую основу; в XVIII веке были переизданы три самые значимые исторические пьесы драматурга — «Принц Дон Карлос», «Карл V» и «Медичи».

<sup>150</sup> «este tipo de amargo y extraño Hamlet español». Там же.

<sup>151</sup> José de Cañizares y Suárez (1676–1750) — испанский драматург.

<sup>152</sup> Juan Perez de Montalban «El segundo Séneca de España y Príncipe don Carlos», Para todos, 1632.

<sup>153</sup> Bacon G. W. An Essay upon the Life and Dramatic Works of Dr. Juan Perez de Montalban, Philadelphia, 1903.

<sup>154</sup> César Vichard de Saint-Réal Don Carlos, nouvelle historique, Paris, 1672.

написавшему в 1676 г свою трагедию «Дон Карлос, принц испанский»<sup>155</sup>. Важным моментом было то, что написана она была ямбическим пертаметром (героическое двустишие, в подражание Шекспиру). Немецкий перевод пьесы был хорошо известен в Германии.

В 1680 г. Даниэль Каспер фон Лоэнштайн создал героическое письмо о Филиппе II и принцессе Эболи<sup>156</sup>. По-видимому, с этим письмом произошло «внедрение» в немецкую литературу жанра «героического письма». Традицию таких писем продолжил Иоганн Буркхард Менке (псевдоним Филандер ван дер Линде) в своей героической поэме (*Heldenbrief*) «Любовь Карла, инфанта испанского, и его мачехи Изабеллы»<sup>157</sup>, написанной в 1693 г. Прозаическое вступление к поэме рассказывает о тюремном заключении Карлоса и смерти королевы от яда. Поэма состоит из двух писем: от Изабеллы инфанту (72 строки) и от инфANTA Изабелле (68 строк), строчки рифмованы alexandrijским стихом<sup>158</sup>.

Интересной трансформацией сюжета является драма Жана Гальбера Кампистрона «Андроник»: место действия перенесено из Испании в Византию. Император Коложан Палеолог соответствует Филиппу II, его жена Ирен — Елизавете Валуа, а Андроник — Дону Карлосу; министры Леон и Марсен соответствуют Альбе и Доминго, а доверенное лицо Андроника — Мартиан — является двойником Позы. Пьеса состоит из пяти актов и написана рифмованным alexandrijским стихом. Действие построено вокруг любви Андроника к Ирен и желания примирить булгар, соответствующих Нидерландам в других трактовках. Как и в новелле Сен-Реяля, в finale арестованный по приказу отца принц

---

<sup>155</sup> Thomas Otway “Don Carlos Prince of Spain” a tragedy, London 1676.

<sup>156</sup> Daniel Casper von Lohenstein. “Heldenbrief” on Philip and Eboli. Breslau, 1680.

<sup>157</sup> Johann Burkhard Mencke (Philander van der Linde). *Heldenbriefe on Don Carlos and Elizabeth of Valois* (написано 1693, опубликовано 1705).

<sup>158</sup> Lieder Fr.W., 1910. The Don Carlos Theme in Literature. the Journal of English and Germanic Philology. Vol. 9 (issue No. 4), University of Illinois Press. Дата обращения 10.06.2021 [www.jstor.org/stable/27700054](https://www.jstor.org/stable/27700054).

Frederick W. C. Lieder The Don Carlos Theme in Literature // the Journal of English and Germanic Philology. Vol. 9, No. 4 (Oct., 1910), pp. 483–498 (16 pages) — с. 488. Published by: University of Illinois Press URL: <https://www.jstor.org/stable/27700054>.

умирает, перерезав себе вены, императрица принимает яд, а император убит горем. Однозначных доказательств того, что Шиллер знал этот текст — нет.

В 1785 году в Париже была опубликована драматическая картина Луи-Себастьяна Мерсье, французского писателя и драматурга, «Портрет Филиппа II, короля Испании»<sup>159</sup>. В этом произведении подчеркнуты политические мотивы событий, был создан мрачный образ деспотизма и нетерпимости, царивших при испанском дворе Филиппа II. Вступительная статья Мерсье была переведена Шиллером с французского на немецкий язык и опубликована в журнале *Талия* вместе с первыми актами трагедии самого Шиллера<sup>160</sup>.

Почти одновременно с пьесой Ф. Шиллера написана драма Витторио Алифьери, по праву считающегося отцом итальянской трагедии. Первая версия «Филиппо II» была написана на французском языке в 1774 г., итальянская версия появилась в 1776<sup>161</sup>. Трагедия Алифьери без сомнения основана на исторической новелле Сен-Реала, однако некоторые образы пересмотрены. Филипп является олицетворением ужаса, жестокости и неумолимой мести. По словам британского публициста Т. Карлайла, этот Филипп, наверное, самый злой человек, которого можно представить<sup>162</sup>. Основной линией является любовная тема. Трагедию Алифьери можно назвать второй по значимости после трагедии Шиллера на данный сюжет. Драма Алифьери была переведена на немецкий и на английский языки.

Первый вариант «Дона Карлоса» Ф. Шиллера был напечатан в Лейпциге, в журнале «Талия» (1785–1787). Эта версия содержала 3 акта, 9 сцен, 4140 строк. Полная версия была напечатана в 1787 году, содержала 6282 строки, версия 1801 года — 5448 строк, 1805 года — 5370 строк. Подробнее о трагедии Ф. Шиллера речь пойдет в следующем параграфе.

<sup>159</sup> Luis-Sebastien Mercier. “Portrait de Philippe II, roi d’Espagne”, Paris 1785.

<sup>160</sup> Thalia, Heft II, 1786, c. 71–104.

<sup>161</sup> Vittorio Alfieri, Filippo II, (in French —1774, in Italian —1776), Siena, 1783.

<sup>162</sup> Carlyle T. “The life of Friedrich Schiller”, London, 1825.

Такой интерес к сюжету об испанском инфанте в конце XVIII в. очевидно связан с развитием идей Просвещения, попыткой показать ужасы при дворе «непросвещенного» монарха. Важно отметить, что «всплеск» работ и драм об истории Карлоса и Филиппа II происходит накануне Французской революции. Трагедия Ф. Шиллера переводилась на разные языки, с начала XIX в. было сделано множество адаптаций и переложений. Интересно отметить, что в 1799 г. состоялся провальный спектакль по адаптации пьесы Ф. Шиллера В.Данлэпом<sup>163</sup> в Нью-Йорке. В поэме Лорда Байрона «Паризина», кроме упоминания Ф. Шиллера в предисловии, есть некоторые параллели с сюжетом трагедии<sup>164</sup>.

Одной из немногих пьес, не отталкивающихся от трагедии Ф. Шиллера, является произведение испанского драматурга Нуњеса де Арсе «Вязанка дров»<sup>165</sup>, в ней рассказывается о простой девушке Каталине, влюбленной в Карлоса. Однако любовь Карлоса к мачехе Изабелле (Елизавете) играет решающую роль в развитии сюжета. Как и другие испанские авторы, обращавшиеся к этому сюжету, Арсе в основном придерживается исторических фактов, не романтизируя образ Карлоса.

Подводя итог, можно выделить два основных этапа развития сюжета о Доне Карлосе: 1) «испанский» этап — пьесы, написанные испанскими авторами, основанные на исторических работах; образ испанского инфанта не идеализирован; 2) «европейский» этап, начинающийся с выхода новеллы Сен-Реяля; важное место занимает любовная тема, образ инфанта все больше идеализируется и романтизируется, пьесы могут быть более или менее политизированными. Вершиной данного этапа, несомненно, является трагедия Ф. Шиллера «Дон Карлос» инфант испанский, которая представляет одновременно любовную, политическую драму и драму идей.

---

<sup>163</sup> William Dunlap. *Don Carlos*, 1799.

<sup>164</sup> Lord Byron. *Parisina*. A poem. London, 1816. На русском языке эта поэма известна в переводе А. Григорьева.

<sup>165</sup> Don Gaspar Nuñez de Arce “*El Haz de Leña*”. Madrid, 1872.

## **1.2. Драматическое стихотворение «Дон Карлос, инфант испанский» Ф. Шиллера. Замысел и воплощение**

Творчество Фридриха Шиллера — одна из вершин немецкого Просвещения. Его имя ассоциируется со свободой и со страстной борьбой против любого угнетения человека, В. Г. Белинский называет его «благородным адвокатом человечества». По мнению Шиллера, театр призван воздействовать на умы и чувства современников, воспитывать и судить, утверждая высокие моральные принципы: «Когда справедливость слепнет, подкупленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяния сильных мира сего издаются над ее бессилием и страх связывает десницу властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду»<sup>166</sup>. Также в театре Шиллер видит школу практической мудрости и «верный ключ к сокровеннейшим доступам в человеческую душу». Интересна его мысль и о национальном сознании: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы стали бы нацией»<sup>167</sup>. В этой же статье Шиллер пишет о театре — как о нравственной трибуне, призванной улучшить род человеческий. Однако современная реальность убеждает его в том, что бунт в духе «Бури и натиска» невозможен. Не случайно в его ранних драмах («Разбойники», «Заговор Фиеско в Генуе» и «Коварство и любовь») бунт героя-одиночки завершается трагическим крушением всей системы взглядов, которые с таким трудом отстаивались на протяжении всего действия. Так начинается кризис в мировоззрении молодого Шиллера.

Как известно, «Дон Карлос, инфант испанский» занимает переходное место в творчестве Фридриха Шиллера. Она уже не относится к периоду «Бури и натиска», но и к поздним классицистическим трагедиям ее причислить нельзя. Как отмечает В. М. Жирмунский: «Шиллер начал работу в Бауэрбахе (1782), в разгар бунтарских настроений «бури и натиска»; он заканчивает

---

<sup>166</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 тт. М.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1957. Т. 6. с. 17.

<sup>167</sup> Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 тт. М.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1957. Т. 6. с. 23.

ее в Дрездене у Кернера (1787), на повороте к философскому гуманизму классического периода»<sup>168</sup>. На смену анархическому бунту против существующего строя приходит идея о переустройстве гражданского общества, фоном же становится масштабный исторический конфликт. При этом переустройство гражданского общества должно быть достигнуто скорее с помощью перевоспитания человека, нежели с помощью революционной борьбы. С этим связано и изменение главного героя: на смену неистовому Карлу Мору приходит маркиз Поза, призывающий к мирным реформам. Будучи другом детства испанского инфанта, он надеется «воспитать» человека, который утвердил бы идеи разума и гуманизма в своем государстве. Тем не менее, трагедия «Дон Карлос, инфант испанский» сохраняет преемственную связь с ранними пьесами Шиллера: она также наполнена просветительским пафосом в осуждении феодального варварства.

В основе сюжета — вольно трактованная новелла Сен-Реала, написанная в 1672 г. Как говорилось ранее, скорее всего Шиллер был также знаком с трагедией Отуэя, во время работы над трагедией вышла драма итальянского драматурга Алифьери, а также драматические картины Мерсье, вступление к которым было переведено и опубликовано Шиллером.

По первому замыслу «Дон Карлос» должен был стать семейной трагедией. В центре сюжета планировалось столкновение свободного чувства Карлоса и Елизаветы с деспотизмом мадридского двора, воплощенном в образе Филиппа II и его приближенных. Однако постепенно на первый план выдвинулись политические мотивы: во имя веротерпимости и свободы Шиллер изобличает интриги и козни иезуитов, занимающих важное место при дворе испанского монарха. В 1783 г. Шиллер пишет: «Я считаю долгом в этой пьесе отомстить своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорному столбу их гнусные деяния. Я хочу, — пусть даже из-за этого мой

---

<sup>168</sup> Жирмунский В.М. Очерки по классической немецкой литературе. Л.: Изд. Художественная литература, 1972. С. 397.

Карлос будет потерян для театра, — чтобы меч трагедии вонзился в самое сердце той людской породы, которую он до сих пор лишь слегка царапал»<sup>169</sup>. Также Шиллер отмечает, что изображение незаконной любви вряд ли может встретить человеческое сочувствие, поэтому в новом замысле Карлос отрекается от своей страсти, чтобы служить великой идее политического освобождения угнетенного народа<sup>170</sup>. Эта редакция представлена отрывком, опубликованном в «Рейнской Талии» в 1785 г., он охватывает первые три акта до момента решающего разговора Филиппа и Маркиза Позы. Как отмечает Н. Я. Берковский в своей статье «Театр Шиллера», существенным моментом является также переход к стихотворной форме, таким образом, приглушалась индивидуальность персонажей, ослабевала характерность изображения.<sup>171</sup> Пятистопный ямб как бы символизирует отказ от сценического натурализма мещанской драмы, переходя на новый уровень абстракции и идеализации.

В окончательной редакции 1787 года этот отрывок — первые три акта — подвергся переработке, т.к. в связи с новой политической идеей пьесы из друга детства маркиз Поза превратился в носителя идеи свободы<sup>172</sup>. С этим связан и неожиданный поворот, происходящий в III акте: призванный к королю маркиз надеется убедить абсолютного монарха и религиозного фанатика дать народу Нидерланд политическую и религиозную свободу: «Пером черкнуть вам стоит — и земля обновлена. О, дайте, государь, свободу мысли!». Говоря о свободе и достоинстве гражданина, он рисует утопический идеал конституционной монархии: «Восстановите право человека во всем его величье! Гражданин пусть снова станет целью для престола, пусть для него единым долгом

<sup>169</sup> Из письма Шиллера к Рейнвальду от 14 апреля 1783 г. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М., 1957. С. 50.

<sup>170</sup> По: Жирмунский В.М. Очерки по классической немецкой литературе Изд. Художественная литература. Л., 1972. С. 398.

<sup>171</sup> Берковский Н. Театр Шиллера // Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 463.

<sup>172</sup> По Жирмунский В.М. Очерки по классической немецкой литературе Изд. Художественная литература. Л., 1972. С. 399.

будут его собратьев равные права». В этой сцене особенно явно видна историко-политическая концепция трагедии. В своих «Письмах о Доне Карлосе» Шиллер определяет идейное содержание изображаемой эпохи как «борьбу разума с предрассудками» и столкновение «идеи свободы и человеческого благородства» с «рабством и суеверием». И как пишет В. М. Жирмунский: «При этом политические лозунги борьбы против деспотизма, защиты свободы и веротерпимости, во всей абстрактности третьесословных идеалов кануна французской революции, превращаются, как обычно для Шиллера, в моральные категории»<sup>173</sup>.

Герои Шиллера наполнены оптимизмом и идеализмом, как и сам молодой автор. Вслед за драматургом они верят в нравственное достоинство человека, душевное благородство, самопожертвование для блага других. Домingo говорит о маркизе Позе, что в нем воплощена новая добродетель, которая не имеет опоры в вере. При этом религиозная нетерпимость старого режима опираются преимущественно на недоверие, пессимистическое представление о человеке и о его нравственной испорченности. Воплощением таких взглядов являются Великий инквизитор, к нему примыкает Доминго.

Борьба между старым и новым, свободным и несвободным становится в трагедии Шиллера также борьбой между «добрьими» и «злыми». Первый — представитель идеального политического будущего — Маркиз Поза, нравственно свободный, независимый, он отказывается служить королю. Рядом с маркизом его друг и ученик Дон Карлос. Он также проникнут идеализмом, при дворе он томится от несвободы и безделья. Маркиз Поза и Карлос воплощают идеал дружбы, основанный на возвышенной идее, что было характерно для эпохи сентиментализма. К этой идеальной дружбе присоединяется также возвышенная любовь. Возлюбленная и вдохновляющая Карлоса Елизавета, она также является союзницей Позы, и остается гордой перед лицом короля Филиппа. Эти три персонажа представляют одну сторону, один лагерь «добрьих».

---

<sup>173</sup> По: Жирмунский В.М. Очерки по классической немецкой литературе. Л.: Изд. Художественная литература, 1972. С. 400.

Лагерь «злых», «несвободных», «консервативных» представлен типичными фигурами клевретов абсолютизма — фаворитом, священнослужителем и куртизанкой, в случае данной исторической трагедии — герцогом Альбой, духовником короля Доминго и возлюбленной короля Эболи. Вдохновителем этого лагеря, несомненно, является Великий Инквизитор.

Между двумя этими лагерями находится король Испании Филипп II<sup>174</sup>. В соответствии с настроениями эпохи Просвещения, Шиллер «очеловечивает» образ монарха, показывая его трагически одиноким в своем всемогуществе. Уязвленный ревностью к Елизавете, он вдруг испытывает потребность видеть рядом с собой бескорыстного человека «с открытым сердцем, с прямым умом и неподкупным чувством». Однако после того, как маркиз в определенной степени жертвует дружбой с королем в пользу Карлоса, эта попытка бунта короля против взглядов и власти Великого Инквизитора, приводит к окончательной победе лагеря «несвободных». Интересно отметить, что образ Филиппа приближен к шекспировской трактовке героических характеров в свойственной им противоречивости.

Особое распространение идея воспитания просвещенного монарха получила во второй половине XVIII в. в тайных обществах, таких, как, например, масоны и иллюминаты. Так, основной идеей общества иллюминатов считалось политическое и религиозное просвещение, господство разума. Как известно, Шиллер был знаком с основателем ордена иллюминатов Вейсгауптом. Также параллельно с работой над «Доном Карлосом» Шиллер работал над романом «Духовидец», посвященным во многом тайному обществу. В таком контексте, несколько по-новому раскрывается образ «мальтийского рыцаря» Позы с его тайными связями по всей Европе, объединенными против тирании и деспотизма Филиппа II. Идеи маркиза Позы близки идеям иллюминатов.

Такая расстановка сил дает определенную свободу в интерпретации центральных образов, что и будет происходить в театре.

---

<sup>174</sup> По: Жирмунский В.М. Очерки по классической немецкой литературе. Л.: Изд. Художественная литература, 1972. С. 401.

Наиболее распространенный способ интерпретации — превращение семейной трагедии при королевском дворе в трагедию политическую. Также «Дон Карлоса» нередко рассматривают как драму идей и драму дружбы<sup>175</sup>. Однако ни одна из этих интерпретаций не была принята безоговорочно. Как правило, в этой пьесе хотели видеть политически мотивированную (обоснованную) трагедию семьи и дружбы<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Эта версия опирается на «Письма о Доне Карлосе».

<sup>176</sup> <https://www.abipur.de/referate/stat/690110812.html>.

<http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/teatr-shillera.htm>.

<https://www.abipur.de/referate/stat/664597612.html>.

<file:///D:/Data/makerova/Downloads/34106-Texto%20del%20art%C3%ADculo-34122-1-10-20110610.PDF>.

<https://poetica.pro/journal/article.php?id=2630>.

[https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_081.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_081.pdf).

### **1.3. Эволюция образов драматического стихотворения «Дон Карлос» на немецкой сцене**

Как отмечает немецкий театроревед Э. Фишер-Лихте в своей книге «Краткая история немецкого театра»<sup>177</sup>, в сценической истории «Дон Карлоса» в Германии можно выделить несколько важных моментов. В целом, историю интерпретации центральных образов трагедии Ф. Шиллера — Дона Карлоса, маркиза Позу и Филиппа II, она связывает с отражением в них характерных для каждой эпохи психотипов<sup>178</sup>.

Сценическая история «Дона Карлоса» Ф. Шиллера начинается 29 августа 1787 г, когда немецкий реформатор и актер гамбургского театра Фридрих Людвиг Шредер впервые поставил эту трагедию. В соответствии с духом и настроениями эпохи Пропаганды центральным персонажем стал король Филипп II. Шредер создал мощный образ отца и правителя, немецкая критика отмечала пристальный угрюмый взгляд из-под сдвинутых бровей, выразительность поз, живо отражавших мысли, которые его раздирали; как ужасающе точно вытесняли друг друга части его «Я».

К началу XIX столетия и примерно до 50-х годов центральным персонажем становится Маркиз Поза. Именно он оставался одним из любимых образов немецкой публики, несмотря на цензуру, которая в большей или в меньшей степени действовала во всех немецких княжествах. Одним из самых ярких исполнителей этой роли был Эмиль Девриент. Как отмечают современники, свободное гордое благородство, изящность внешнего вида, мощная сила космополитического мышления, поэтическая магия языка и бьющееся за весь мир сердце — были основными красками этого образа<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> Fischer-Lichte Erika Kurze Geschichte des Deutschen Theaters. Stuttgart: UTB, 1999.

<sup>178</sup> Fischer-Lichte Erika Kurze Geschichte des Deutschen Theaters. Stuttgart: UTB, 1999. S. 376.

<sup>179</sup> По Fischer-Lichte Erika Kurze Geschichte des Deutschen Theaters. Stuttgart: UTB, 1999. S. 375.

После основания Рейха — в 1871 г. — на первый план вышел образ Карлоса, что отчасти было связано с исполнением этой роли Йозефом Кайнцем. Он играл Карлоса сперва в составе майнингенской труппы (1877–1780), затем в Мюнхене (1880–1883), Берлине (1883–1889; 1892–1899) и в Вене (1899–1910). Интересно отметить, что именно он играл Карлоса в трех несокращенных постановках данной трагедии (впервые в истории театра)<sup>180</sup>. В постановке Людвига Барниаса Карлос, по свидетельствам прессы, представлял подчеркнуто юным, с патологически часто меняющимся настроением; он восставал против своего отца с почти мальчишеской лабильностью (подвижностью). Йозеф Кайнц был воплощением амплуа неврастеника, которое получило свое развитие как раз на рубеже веков, также он воспринимался публикой, как почти идеальный образ человека своего времени.

Таким образом, можно заметить, что история интерпретаций «Дона Карлоса» действительно во многом связана с доминирующим психотипом, характерным для каждого времени — первой и второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX веков. Однако при этом принципы построения спектакля и работы с текстом различны: если на рубеже XVIII–XIX вв. и в первой половине XIX в. ставятся преимущественно сильно сокращенные переделки пьесы (по мотивам), то после основания Рейха, начиная с труппы Майнингенцев, делаются постановки, максимально близкие к оригинальному тексту и исторически точные. Что касается политической составляющей трагедии Шиллера, в спектаклях XIX в. неизменно подчеркивалось это напряжение, соотнесенность исторического и актуального, злободневного, однако делалось это не так остро, как в XX в.

В XX веке Э. Фишер-Лихте особенно отмечает постановки таких режиссеров, как Макс Рейнхард (1909), Леопольд Йесснер (1922), Юрген Фелинг и Александра Ланга (1985).

---

<sup>180</sup> В частном представлении для Людвига II в Мюнхене, в постановке Людвига Барниаса в Берлине, где спектакль шел в два вечера; и в постановке Пауля Шлентхерса 1905-го года в венском городском театре.

В 1909 г. к 150-летию со дня рождения Ф. Шиллера в Немецком театре в Берлине «Дона Карлоса» поставил Макс Рейнхард<sup>181</sup>. Спектакль длился шесть часов (с 18 до 24 часов) с двумя антрактами, но тем не менее имел невероятный успех у публики. Как отмечает Э. Фишер-Лихте, очевидно Рейнхард воплотил в этом спектакле свою программную идею о том, что нужно «уловить классику из духа времени» — с помощью создания определенного настроения и новой, нешаблонной трактовки каждой роли<sup>182</sup>. В спектакле была передана обстановка тотального контроля, где любое спонтанное проявление жизни мгновенно пресекается. Для речи актеров была найдена золотая середина между подчеркнутым натурализмом и патетикой, текст произносился таким образом, чтобы раскрыть психологию каждого из героев пьесы, но не скрывая при этом красоту поэтического языка. Интересно отметить, что Альберт Бассерманн, игравший Филиппа, с одной стороны, воплощал роль сурового подозрительного короля, для которого инквизиция и аутодафе лишь игрушки, а с другой, он был олицетворением образа отца эпохи рубежа веков, который пытается все держать под контролем. Конфликт между отцом и сыном развивался в двух направлениях, с одной стороны, Филипп-Карлос, с другой, Филипп-Поза. Оба юноши — Гэри Уолден в роли Карлоса и Александр Моисси в роли Позы — производили впечатление неврастеников. Гэри Уолден во многом продолжал линию Йозефа Кайнца, каждое огорчение вызывало в нем меланхолию. Образ маркиза Позы же был интерпретирован по-новому. В отличие от предыдущих воплощений этого образа, Моисси играл еще одного неврастеника, истеричного, подергивающегося, нервно перебирающего руками. Таким образом, три центральных персонажа были соотнесены с характерными образами времени и показаны через исторические маски. Максу Рейнхарду удалось воплотить историю через современные образы.

<sup>181</sup> Интересно отметить, что до этого, в 1901 г. он ставит пародию на «Дон Карлоса» — «Don Carlos an der Jahrhundertwende» (Дон Карлос на рубеже веков) в кабаре «Шум и дым».

<sup>182</sup> Fischer-Lichte Erika Kurze Geschichte des Deutschen Theaters. UTB, Stuttgart 1999. S. 377.

Совершенно другой была постановка Леопольда Йесснера, состоявшаяся 13 февраля 1922 года в государственном театре Берлина. Акцент на политической части драмы имел решающее значение, текст был сильно сокращен — можно сказать, это была самая короткая версия Дона Карлоса в истории театра. В центре этой постановки — фигура Филиппа II. Отношения Карлоса и Позы были максимально сокращены, так что акцент сместился на заговор герцога Альбы, Доминго и Эболи. Спектакль заканчивался сценой с инквизитором. Выделяя политическую составляющую драмы, Йесннер проводит параллель с Веймарской республикой и политическими проблемами того времени, так что классический текст зазвучал крайне актуально. Однако Йеснера обвиняли, что этот «Дон Карлос» с драмой Шиллера имеет мало общего.

Еще одной интересной постановкой был спектакль Юргена Фелинга в Гамбургском театре, вышедший в 1935 году. Вслед за Йесннером Фелинг интерпретировал «Дон Карлоса», как политическую драму, мотивы любви, дружбы, ревности были отодвинуты далеко на задний план. Текст был выстроен таким образом, что основным «двигателем» сюжета стала именно политика. Так, Филипп действовал независимо от церкви и был ответственным за все происходящие события. Постановка, однако, не произвела впечатления серьезной переработки, т.к. ход действия в целом не был изменен. Казалось, что режиссер ограничился лишь небольшими сокращениями<sup>183</sup>. В спектакле также были детали, которые отсылали зрителя к реалиям Третьего Рейха<sup>184</sup>.

После окончания Второй Мировой Войны и падения Третьего Рейха «политическая функция» инсценировок классических пьес постепенно меняется. Можно отметить постановки Фрица Кортнера (Геббель-Театр, Берлин, 1950)<sup>185</sup>, Вольфганга Лангхофа

<sup>183</sup> Fischer-Lichte Erika Kurze Geschichte des Deutschen Theaters. UTB, Stuttgart 1999. S. 385.

<sup>184</sup> Черный крест на костюме мог ассоциироваться с эмблемой СС. Интересно, что в это время Ф. Шиллер воспринимается не только, как национальный классик, но и как «пылающий» поэт политической свободы.

<sup>185</sup> “Don Carlos”, Berliner Hebbel-Theater, 1950.

(Немецкий театр, Берлин 1952)<sup>186</sup>, Густафа Грюндгенса (Гамбургский театр, 1962)<sup>187</sup>, Александра Ланге (Мюнхен, 1985).

Интересно отметить, что до своего бегства из нацистской Германии, Фриц Кортнер работал сначала с Максом Рейнхардом (1911), затем с Леопольдом Йесснером (1923) и с Юргеном Фелингом (1926). Его провокационная постановка «Дон Карлоса» закончилась грандиозным скандалом: Кортнер сравнивает правление Филиппа II вместе под влиянием католической церкви с ее инквизицией с диктатурой нацистов<sup>188</sup>. Герои были одеты в костюмы 30-х годов XX века, дворец Эскориал представлял мрачную систему двигающихся решеток и проволок, «предотвращающую» любые мысли о свободе. Филипп II напоминал паука, путающегося в своей паутине, в итоге оказывался лишь исполнителем более высокой власти. В короле, таким образом, увидели слабого, уязвимого человека, что шло вразрез с привычной трактовкой этого образа. Кроме того, публику возмутили направленные в зал дула ружей стражников, гротескное изображение Великого Инквизитора.

Вольфганг Лангхоф стал известен, благодаря своим постановкам по классической драматургии<sup>189</sup>, для него было характерно бережное отношение к тексту оригинала и ориентированность на систему К.С.Станиславского. В его постановке «Дон Карлоса» лейтмотивом проходила идея жить в другом государстве, государстве, которое описывает Маркиз Поза. Этот мотив был несомненно важен для современников.

Нельзя не сказать пару слов о постановке Густафа Грюндгена 1962-го года, где он исполнил роль Филиппа II. Политическая составляющая здесь была отодвинута на второй план, а на первый выдвинулись личные отношения и характеры — практиче-

---

<sup>186</sup> “Don Carlos”, Deutsches Theater, Berlin, 1952.

<sup>187</sup> “Don Carlos”, Gustaf Gründgens, Schauspielhaus Hamburg, 1962.

<sup>188</sup> Henning Rieschbieter: Im Gefängnis der Tyrannei. Kortners Don Carlos-Inszenierung, West-Berlin, 1950. // Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Herg. Von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u.a. Berlin, 1998. s.172.

<sup>189</sup> «Фауст» (1949, 1954), «Эгмонт» (1951), «Дон Карлос» (1952), «Король Лир» (1957).

ское чутье (?) Елизаветы, нервозность Эболи (характерная для дам 50-х годов), болезненное состояние Карлоса, но самой важной линией была линия Филиппа и Позы, показанная как личная трагедия Филиппа. В спектакле были использованы стилизованные под исторические костюмы, однако действовали персонажи — по задумке Грюндгенса — по архетипическим моделям. Так, например, Филипп и Карлос преодолевают кризис возраста (самоидентификации): Филипп — переход к возрасту смерти, Карлос — от юношества к зрелости. Оба преодолевают кризис с помощью Маркиза Позы. Карлос предстает в высшей степени неврастеником, беспокойным, плачущим от малейшей неудачи. Такой образ, хотя и мог быть отсылкой к молодежи 50-х годов, однако, был воспринят зрителями и критикой без особой симпатии. А образ Филиппа, воплощенный Грюндгенсом, наоборот, трогал публику до глубины души. Маркиз Поза в этом спектакле представлял почти фанатиком своих идей, так что его можно было бы соотнести с Великим Инквизитором. И именно Маркиз становился причиной страданий Филиппа, поэтому симпатии у публики он, как и Карлос, не вызывал.

Таким образом, можно отметить, что на немецкоязычной сцене драма Шиллера «Дон Карлос» интерпретировалась по-разному, но режиссеры разным способом находили для нее актуальное звучание.

В XXI в. «Дон Карлос» остается достаточно популярной пьесой на немецкой сцене. Почти каждый год выходят постановки в разных землях Германии. В качестве примера можно перечислить следующие постановки — режиссера Андрея Брит (Вена, 2005)<sup>190</sup>, Роджера Фонтобеля (Дрезден, 2010)<sup>191</sup>, Штефана Киммига (Берлин, 2015)<sup>192</sup>, Александра Эйзенаха (Дюссельдорф, 2018)<sup>193</sup>, Максимилиана фон Майенбурга (Баден-Баден

---

<sup>190</sup> “Don Karlos, Infant von Spanien”, Burgtheater, Wien, 2005. Regie — Andrea Brith.

<sup>191</sup> “Don Carlos”, Staatsschauspiel, Dresden, 2010. Regie — Roger Vontobel. Спектакль отмечен призом за лучшую режиссуру.

<sup>192</sup> “Don Carlos”, Deutsches Theater, Berlin, 2015. Regie — Stephan Klemming.

<sup>193</sup> “Don Karlos”, Düsseldorfer Schauspielhaus (D’Haus), Düsseldorf, 2018. Regie — Alexander Eisenach.

2019/2020)<sup>194</sup>, Юргена Флимма (Кёльн, 2020)<sup>195</sup> и др. Интересно отметить, что в Германии эту пьесу ставят, как начинающие молодые режиссеры, так и опытные, совершенно по-разному расставляя акценты и обыгрывая пространство.

## **Глава 2. Ф. Шиллер и русский театр. Адаптация, перевод и восприятие**

Во второй главе рассматривается история взаимодействия драматургии Ф. Шиллера с русской театральной культурой; анализируются адаптации и переводы драмы «Дон Карлос, инфант испанский» на русский язык.

### **2.1. Особенности восприятия и адаптации драматургии Ф. Шиллера на русской сцене**

Творчество Ф. Шиллера оказало огромное влияние на русскую культуру — поэзию, эстетическую и философскую мысль и, конечно, на театральную культуру. Многие русские поэты, писатели и драматурги, так или иначе обращаясь к произведениям немецкого классика, испытывали влияние его идей и образов. Среди них можно отметить, например, Н. Карамзина, В. Жуковского, М. Лермонтова, А. Огарева, А. Гончарова, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, А. Блока и многих других.

Драматургия Фридриха Шиллера не сходит с русской сцены уже больше 200 лет. За это время можно выделить периоды повышенного интереса и почти полного равнодушия к творчеству немецкого классика. Смена этих периодов связана во многом с историческим и культурным контекстом. Так, во время смены исторических эпох и нередко сопутствующего им романтического подъема, расцвета идеалов свободы, Шиллер выходит на аванс-сцену, в то время как в период реакции, интерес к его творчеству почти сходит на нет. Попробуем проследить основные тенденции в сценической истории пьес Ф. Шиллера.

---

<sup>194</sup> “Don Karlos. Infant von Spanien” Theater Baden-Baden, 2019/2020. Regie — Maximilian von Mayenburg.

<sup>195</sup> “Don Karlos”, Schauspiel, Koeln, 2020. Regie — Jürgen Flimm.

Знакомство русской культуры с Ф. Шиллером как с драматургом, началось в конце XVIII в., когда он воспринимался еще не как классик, а как современник. Важно отметить, что, как и Европа, Россия познакомилась сначала с драматургией Шиллера, а затем с его поэзией и философскими работами. Однако, если в Европе открытием Шиллера стали постановки его пьесы «Разбойники», то первой встречей с русской культурой стали две постановки «Дон Карлоса», вышедшие почти одновременно с немецкой премьерой в Гамбурге. Интерес к этой пьесе возник при дворе цесаревича Павла Петровича, в свите которого в 1780-е годы появился друг Гете — Г.М. Клингер и Г.Л. Николай. В том числе благодаря им, в сентябре 1787 г состоялась премьера оперы «Сын-соперник» на шиллеровский сюжет. А в ноябре 1787 г. «Дон Карлос был поставлен» на сцене рижского театра. Таким образом, можно сказать, что известность немецкого драматурга в России подготовила именно трагедия об испанском дворе<sup>196</sup>. Подробнее об этих постановках будет рассказано в следующей главе.

Таким образом, самый первый и, наверное, самый длительный период интереса к творчеству Ф. Шиллера начинается в 80-е годы XVIII в. и заканчивается примерно в 40-е годы XIX в., именно этот период формирует общее восприятие и феномен «русского Шиллера».

Важную роль в знакомстве русской читающей публикой с немецким драматургом сыграл Н. Карамзин. Совершая путешествие по Европе 1789–1790 гг., в Берлине он попадает на спектакль «Дон Карлос», о котором оставляет достаточно подробный отзыв. После краткого изложения сюжета и описания некоторых особенностей игры актеров, Карамзин отмечает: «Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в шекспировском духе»<sup>197</sup>. Р. Данилевский отмечает, что Карамзин скорее всего видел сокращенный прозаи-

<sup>196</sup> По: Данилевский Р.Ю. Фридрих Шиллер и Россия. Л.: Пушкинский дом, 2013. С. 48.

<sup>197</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 45.

ческий вариант пьесы, сделанный самим Шиллером для первых постановок<sup>198</sup>. Особенно поразило Карамзина исполнение роли Филиппа II актером И. Флеком, об остальных актерах и образах русский путешественник высказался более сдержанно. Знаменный немецкий актер Иоганн Фридрих Флек был известен своим ярким воплощением шекспировских образов («Отелло», «Макбет» и др.), возможно поэтому Карамзин почувствовал здесь «шекспировский дух». Через несколько дней во Франкфурте русский путешественник прочтет пьесу «Заговор Фиеско в Генуе», о которой также отставит восторженный отзыв. После возвращения русский путешественник одним из первых начинает публиковать переводы произведений Шиллера в своем журнале «Вестник Европы».

Почти в то же время появляются первые печатные переводы драматургии Шиллера на русский язык. Так, в 1793 г. была напечатана драма «Разбойники», написанная в 1782 г. Этот перевод принадлежал профессору Московского университета, драматургу Н. Сандунову. Кроме преподавательской деятельности, он руководил драматической труппой при пансионе, для этой труппы скорее всего и была переведена пьеса Ф. Шиллера<sup>199</sup>. Пьеса была поставлена на сцене университетского Благородного пансиона, а затем на профессиональной сцене. Текст Н. Сандунова представляет из себя скорее переделку или адаптацию, нежели полноценный перевод, хотя он достаточно точно передает художественное своеобразие подлинника. В литературоведении есть несколько версий происхождения этого перевода. Так, В. Ушаков отмечает: «представленная на здешней сцене трагедия «Разбойники» переведена не с подлинника Шиллера, а с сокращенной

---

<sup>198</sup> Данилевский Р.Ю. «Фридрих Шиллер и Россия». Л.: Пушкинский дом, 2013. С. 42.

<sup>199</sup> П.Н.Арапов сообщает, что «Разбойники» в переводе Сандунова в первый раз были поставлены 5 октября 1814 года, в бенефис А.С.Яковлева. Но на любительской сцене пансиона они стали идти гораздо раньше, что подтверждается С.П.Жихаревым в «Записках современника» - См. Жихарев С.П. Записки современника: в 2 т. Т.1. Дневник студента. Дневник чиновника. Л.: Academia, 1934. С. 39 (заметка датирована 2 января 1805 г.).

пьесы, играемой на всех театрах Германии»<sup>200</sup>. Почти через век этот перевод подробно разбирает Ю. Лотман в статье «Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе»<sup>201</sup>. Он пишет, что Сандунов, очевидно, делает перевод с адаптации 1782 г, но, зная оригинал, «возвращает» некоторые выкинутые немецкой цензурой сцены и меняет финал. Так, в оригинале Карл Моор уходит, чтобы сдаться в руки правосудия, а в переводе Сандунова его убивает Швейцер. Лотман отмечает: «Подобный конец решительно переосмыслияет пьесу. Если добровольная сдача означала в какой-то степени осуждение самой идеи бунта (...), то концовка этого типа говорила лишь о трагедии не-достигнутого идеала»<sup>202</sup>. Далее Лотман делает вывод о том, что этот перевод «Разбойников» «положил начало тому демократическому истолкованию Шиллера, которому в русской литературе принадлежало будущее»<sup>203</sup>. Однако более поздний исследователь творчества Шиллера — Р. Данилевский — со ссылкой на немецкие источники склоняется к выводу, что Н. Сандунов переводил переработку пьесы «Разбойники», сделанную берлинским драматургом К. М. Плюмике в конце 1782 г. Как отмечает исследователь: «у этого драматурга была одна цель — театральный успех, поэтому он основательно переделал трагедию Шиллера»<sup>204</sup>. Таким образом, «демократическое истолкование», очевидно, принадлежит не переводчику Н. Сандунову, а антрепренеру К. М. Плюмике.

Эта адаптация «Разбойников» шла на русской сцене до запрета 1848 года<sup>205</sup>, а до него этот текст с блеском воплощали такие

<sup>200</sup> В.У. [Василий Ушаков]. Театры и публичные увеселения // Московский телеграф 1829 г. №2, янв. С. 276. Речь идет о переделке пьесы самим Шиллером для театральной сцены.

<sup>201</sup> Лотман Ю.М. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (новая серия). Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2001, С. 9–51.

<sup>202</sup> Там же.

<sup>203</sup> Там же.

<sup>204</sup> Данилевский Р.Ю. Шиллер и становление русского романтизма. // Данилевский Р.Ю. Ранние романтические веяния. Л.: Наука, 1972 С. 38.

<sup>205</sup> Альтшуллер А., Цинкович В. Шиллер в России. Материалы к сценической истории // Театр, 1955, № 5, май, с. 143–145.

актеры как П. Мочалов и В. Карагыгин. И восприятие этого текста будет проецироваться на всю фигуру Шиллера, поэтому стоит сказать о некоторых особенностях этой адаптации. Многие монологи главных героев были сокращены до нескольких реплик, сцены сжаты, таким образом, действие развивалось стремительно. Образы братьев были сглажены: Франц опирается на амплуа злодея, тогда как для Ф. Шиллера это не такой однозначный герой. Образ Карла остается более противоречивым. Важной композиционной особенностью, было и то, что сцены были сгруппированы по месту действия, а не чередовались, как в оригинале. Такое решение, несомненно, было удобнее для постановки, динамика действия и эмоциональные акценты при этом были сохранены<sup>206</sup>. Как отмечает Р. Данилевский, в этой адаптации «осталась трагедия благородного, одинокого борца за справедливость, — романтическая история Карла Мора, дававшая еще один повод воспринимать Шиллера как драматурга весьма близкого романтизму»<sup>207</sup>. И именно в 1830-е годы, с рассветом романтизма эта пьеса будет особенно популярна на русской сцене.

Вскоре после «Разбойников» выходят переводы пьесы «Заговор Фиеско в Генуе» Н. Гнедича (1803), а затем «Коварство и любовь» С. Смирнова (1806). Как отмечает О. Смолян, оба перевода сделаны мастерски: «индивидуализированная речь раскрывает характер, личные особенности каждого героя»<sup>208</sup>.

После смерти Ф. Шиллера в 1805 г. интерес к нему возрастает, выходят статьи о его творчестве и стихи в память о немецком поэте: «Явился Шиллер,/ Факел неся Прометеев,/ И в каждый цветок/ Душу влиял»<sup>209</sup>, активно переводится его поэзия.

<sup>206</sup> По: Карташова Д.А. Первые переводы пьес Фридриха Шиллера на русский язык // Временник Зубовского института. 2019. №2 (25). С. 43-44.

<sup>207</sup> Данилевский Р.Ю. Шиллер и становление русского романтизма. // Данилевский Р.Ю. Ранние романтические веяния. Л.: Наука, 1972 С. 41.

<sup>208</sup> Смолян О.А. Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер статьи и материалы/ Под общ. Ред.Р.М.Самарина и С.В.Тураева. М.: Наука, 1966 с. 15.

<sup>209</sup> Востоков А. Опыты лирические, с II. СПб., 1806, с. 33.

Интересно отметить, что в это время пьесы Шиллера идут и на сцене Немецкого театра, в начале XIX в. ненадолго перешедшего в ведомство Императорских театров. Спектакли в нем шли на немецком языке, отчасти поэтому этот театр не был популярен среди русскоязычной театральной публики. Ф. Вигель в своих воспоминаниях отмечает: «Играли (...) немецкие комедии и трагедии перед немецкою публикой, которая в Петербурге всегда многочисленна и которая тогда бредила Шиллеровыми «Разбойниками» и «Дон-Карлосом», — и далее, — «никто не спешил ознакамливаться с гениальными творениями Лессинга, Шиллера и Гете. Таков был век»<sup>210</sup>.

Говоря о переводах Ф. Шиллера, конечно, нельзя не упомянуть В. Жуковского, важного посредника между немецкой и русской культурой. Перу Жуковского принадлежат переводы многих стихотворений и баллад, а также драмы «Орлеанская дева» (1822), именно в этом переводе она будет идти до начала XX века. Как писал Белинский: «Еще в детстве мы, через Жуковского, приучаемся понимать и любить Шиллера, как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками и русской речью»<sup>211</sup>. Важно отметить, что во многом благодаря переводам-переложениям В. Жуковского, Шиллер в русском восприятии постепенно слился с немецким романтизмом, набравшим силу в первую четверть XIX в.

С конца 1810-х годов начинается подъем революционных настроений русского дворянства, количество переводов произведений Шиллера заметно увеличивается. Так, по просьбе А. Грибоедова А. Жандр переводит «Семелу», сильно изменив ее, и в 1810–1820 гг. эта переделка идет на петербургской сцене<sup>212</sup>.

Интересно отметить, что на профессиональную сцену сначала попала переделка шиллеровских «Разбойников» — трагедия

<sup>210</sup> Вигель Ф. Ф. «Записки» (под редакцией С.Я. Штрайха) Захаров, М.: 2000. Об этом театре также пишет в воспоминаниях П.А. Каратыгин.

<sup>211</sup> Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 113.

<sup>212</sup> С 1810 до 1818 гг. прошло 11 спектаклей.

Ж.-А.-Ф. Ламартельера в переводе Ф. Иванова «Разбойники, или Робер атаман разбойников», она шла с 1809 г. по 1820 г. В первых спектаклях роль Робера (или Роберта) играл С. Мочалов. А в постановке 1823 г. главную роль исполнил уже П. С. Мочалов. «Разбойники» Ф. Шиллера в переводе Н. Сандинова были поставлены в 1814 г. в юбилей А. Яковleva, который исполнил роль Карла и, по свидетельству современников, был «замечательно эффектен; многие сцены у него были превосходны»<sup>213</sup>.

В 1810 г. состоялась премьера «Коварства и любви», роль Фердинанда исполнил С. Мочалов, Президента — В. Рыкалов, Луизы — М. Воробьева. Спектакль был в репертуаре до 1818 года и игрался на московской сцене около 10 раз. В начале 20-х годов революционные настроения нарастают, меняется поколение актеров, на авансцену выходят П. Мочалов в Москве и В. Каратыгин в Петербурге. Постановки шиллеровских пьес становятся все популярнее. В 1822 г. в Москве возобновляется спектакль «Коварство и любовь» (перевод С. Смирнова, 1808) и с большим успехом идет до конца 40-х годов (42 раза). П. Мочалов исполнял роль Фердинанда, его партнерами по сцене были М. Мочалова, А. Рыкарова (Луиза), А. Борисова (леди Мильфорд), Я. Брянский (гастроли в Москве 1829 г.) и др. Об игре Мочалова тогда высоко отзывались такие критики, как М. Погодин, В. Ушаков, Н. Надеждин и др. С 1845 г. Мочалов стал исполнять роль Миллера, в том же спектакле в роли Луизы дебютировала Е. П. Мочалова, И. Самарин исполнил роль Фердинанда, М. Щепкин — Вурма, В. Живокини — маршала.

В том же 1822 году выходит перевод «Орлеанской девы» В. Жуковского и почти сразу попадает на театральные подмостки. Премьера состоялась в мае в Петербурге и в декабре — в Москве. Следует отметить, что этот перевод также является скорее адаптацией (как и многие «переводы» Жуковского), был внесен ряд изменений, в том числе композиционных. Значимым театральным событием постановка этой пьесы станет с появлением в Малом театре М. Ермоловой.

---

<sup>213</sup> Арапов И.П. Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 228.

Несколько позже, чем в Москве, в 1827 году, премьера «Коварства и любви» состоялась в Петербурге. Главные роли в нем исполнили П. Толченов — Президент; В. Каратыгин — Фердинанд; И. Сосницкий — маршал фон Кальб; Д. Хотяинцев — Вурм; Н. Семенова — леди Мильфорд; Я. Брянский — Миллер; М. Вальберхова — Луиза, В. Асенкова — служанка Софи. До 1848 года спектакль был показан 65 раз (включая 6 бенефисных спектаклей П. Мочалова в Петербурге). С 1845 года В.Каратыгин предстает в роли гофмаршала фон Кальба.

К концу 20-х годов на петербургскую (1828 г.) и московскую (1829 г.) сцену возвращаются «Разбойники». В Петербурге роль Карла Мора исполнял В. Каратыгин, Франца — Я. Брянский, до запрета в 1848 году спектакль прошел 68 раз (включая гастрольные спектакли П. Мочалова). На московской сцене Карла Мора блестяще исполнял П. Мочалов, спектакль прошел 38 раз (включая гастроли Я. Брянского в Москве). О московском спектакле восторженно отзывался В. Ушаков; подробно и эмоционально описал его В. Белинский, назвав Франца в исполнении Мочалова падшим ангелом<sup>214</sup>; много лет не мог забыть этот спектакль Я. Костенецкий, писал о нем в своих мемуарах. Подробно разобрал спектакль и С. Аксаков (06.02.1829 г.)<sup>215</sup>.

В 1829 году на петербургской сцене был поставлен «Дон Карлос, инфант испанский» и с успехом шел до 1837 года (15 спектаклей), в главных ролях В. Каратыгин — Дон Карлос, А. Каратыгина-Колосова — Елизавета. Затем с 1855 г. спектакль возобновился, но уже в другом составе.

В Москве планировалось показать «Дона Карлоса» весной или летом того же года, однако подготовка затянулась, был сыгран лишь один спектакль 03 января 1830 г., судя по отзыву С. Аксакова — провальный; следующий спектакль — 8 января — был отменен.

10 января 1830-го также лишь один раз в Петербурге играется «Вильгельм Телль», взятый В. Каратыгиным на свой бенефис.

---

<sup>214</sup> Белинский В.Г. Письмо родителям от 09.10.1829 г.

<sup>215</sup> См. Аксаков С.Т. «Галатея», 1829, № 7, с. 46–48, за подписью: С. А--в.

Интересный момент связан с трагедией «Мария Стоарт», переведенной А. Шишковым в 1831 г. Премьера состоялась в Петербурге, 8 октября 1834 года (Марию Стоарт исполняла А. Каратыгина-Колосова), спектакль прошел 9 раз (до 1844 г.). На Московской сцене спектакль шел с 1835 до 1847 год всего 3 раза. В одном из этих спектаклей — 3 мая 1835 года случилось знаменательное событие: на сцене появлялись оба знаменитых трагика — П. Мочалов и В. Каратыгин (спектакль был в рамках гастролей В.А. Каратыгина в Москве). В этом спектакле также играли А. Каратыгина-Колосова (СПб) — Мария Стоарт, А. Борисова — Елизавета, П. Мочалов — Мортимер, В. Каратыгин (СПб) — Лейстер и др.

В 1841 г. выходит в Петербурге спектакль «Братья-враги, или Мессианская невеста» (перевод В.А. Каратыгина), главные роли в нем исполняли А. Каратыгина — Изабелла; В. Каратыгин — Дон Цезарь; М. Дюр — Беатриса (4 спектакля). В том же году этот спектакль Каратыгины привозят в Москву.

Параллельно с этим к 30-м годам в русской литературе формируется так называемая «немецкая школа», связанная с деятельностью общества любомудерия. Члены общества активно интересовались и изучали немецкую литературу и философию, а также способствовали ее распространению. Интересно отметить, что в репертуаре театров это время также были пьесы Н. Гоголя, И. Тургенева, М. Лермонтова и др. Эти авторы несомненно в большей или меньшей степени были подвержены влиянию идей и образов Ф. Шиллера.

В 40–50-е годы XIX в. намечается заметный спад интереса к творчеству Шиллера, уменьшается количество постановок по его пьесам. Во многом это было связано с запретом на две самые популярные пьесы — «Разбойники» и «Коварство и любовь» — цензура этого времени особенно строго следила за театром. Революция во Франции 1848 г. отразилась на общественной жизни Петербурга, приходит в упадок литературная критика и публицистика.

После смерти Николая I в 1855 г. ситуация стремительно меняется. С началом царствования Александра II снова поднимаются важные социальные и политические вопросы, начинается

время реформ. Важные изменения намечаются и в театре. Центральное место в репертуаре императорских театров постепенно начинают занимать бытовые комедии современных авторов, отодвигая на задний план французскую и немецкую драматургию. Так, в Петербурге в 1853 г. на бенефис А. Читая играется «Орлеанская дева» (4 спектакля); в 1855 в Петербурге и в 1859 г. в Москве проходят спектакли «Дон Карлос»<sup>216</sup>. Важная театральная фигура этого времени — безусловно, А. Островский; обращаясь к актуальным темам и проблемам современной жизни, он шаг за шагом формирует русский национальный театр<sup>217</sup>. В это же время ставятся «Маленькие трагедии» А. Пушкина, «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Это время также связано с расцветом реализма в литературе. В 60–70-е годы XIX в. драматургия А. Островского достигает своей вершины, в это время были написаны «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Волки и овцы», «Бесприданница».

Однако с конца 60-х годов на сцену вновь возвращается драматургия Ф. Шиллера, петербургский актер А. Нильский пишет: «Мне удалось выхлопотать у двух министров дозволение вновь играть запрещенные трагедии Шиллера “Разбойники” и “Коварство и любовь”»<sup>218</sup>. А. Нильский берет пьесу «Разбойники» для своего бенефиса в 1868 г., с этого же года на московской сцене играют «Коварство и любовь»<sup>219</sup>. Можно сказать, что эти две пье-

<sup>216</sup> Петербург, 1855, П.И. Григорьев — Филипп II, Л.Л. Леонидов — маркиз Поза (2 спектакля); Москва, 1859, бенефис П. Садовского (Филипп) Самарин И.В. — маркиз Поза.

<sup>217</sup> 1853 г. — премьера «Не в свои сани не садись», Малый театр.

<sup>218</sup> Нильский А.А. Закулисная хроника. 1856–1894 / А.А. Нильский. — СПб., 1900. С. 152.

<sup>219</sup> «Коварство и любовь» (пер. с нем. С.Смирнова) **Москва, 1868** (9 спект.: Г.Н. Федотова - Луиза); **1869** (1 сп.: Г.Н. Федотова- Луиза; И.В. Самарин — Президент; Н.Е. Вильде - Фердинанд, Н.М. Медведева - леди Мильфорд; С.В. Шумский — Вурм; В.А. Дмитревский - Миллер); **1874** (3 спект.: Луиза — М.Н. Ермолова; Г.Н. Федотова - леди Мильфорд; И.В. Самарин - Миллер).

**Петербург.**: 1869 февр. 19, 24(Е.П. Струйская — Луиза; Е.В. Владимирова — леди Мильфорд; А.А. Нильский — Фердинанд; Л.Л. Леонидов — Президент; Федоров — фон Кальб; П.И. Зубров — Вурм; П.В. Васильев — Миллер; П.К. Громова — госпожа Миллер; Смирнов — камердинер герцога; Боброва — Софи, камеристка леди Мильфорд);

сы стали переходными от реализма к романтизму, новый расцвет которого начнется в 80-е годы XIX в.

После убийства Александра II в 1881 г. наступает время реакции, острые современные пьесы начинают исчезать с афиш, уступая место переделкам французских пьес и драмам И. Шпажинского и др. В Малом театре в это время складывается яркая сильная труппа, опорой которой в 80-90-е годы XIX века становится классический репертуар — драматургия Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега и др. Кроме «Коварства и любви»<sup>220</sup> и «Разбойников»<sup>221</sup> важными событиями в театральной жизни становятся спектакли «Орлеанская Дева» (1883)<sup>222</sup> и «Мария Стюарт» (1886), где главную роль исполнила М. Н. Ермолова. В 1894 г. вышел также спектакль «Дон Карлос», хотя к середине 90-х годов героико-романтическая тема в Малом театре начинает угасать. В конце 80-х годов «Разбойники» и «Коварство и любовь» идут также в театре Корша (См. Приложение «Актеры и роли»).

---

«Разбойники» (пер. с нем. Н. Сандунова) **Петербург, 1868** (4 спект.: бенефис А.А. Нильского — Карл Моор; Самойлов — Франц Моор; И.И. Монахов — Шпигельберг; Е.В. Владимирова — Амалия; Н.Ф. Сазонов — Косинский; Н.Ф Сазонов — Антоньо; И.И. Монахов — Фальзакапо); **1869** (1 спект.). **Москва, 1868** (9 спект.: С.В. Шумский — Франц; Н.Е. Вильде — Карл; И.В. Самарин — отец; Г.Н. Федотова — Амалия).

<sup>220</sup> «Коварство и любовь» **1887** (2 спект.: (В.А. Мичурина — Луиза, Р.Б. Аполлонский — Фердинанд, С.Н. Дмитриев — Вурм, П.Н. Пащенко — леди Мильфорд, П.М. Свободин — фон Кальб; М.И. Писарев — Миллер; А.И. Шуберт — госпожа Миллер; Зубов — камердинер герцога; М.А. Крашевская — Софи, камериستка леди Мильфорд).

<sup>221</sup> «Разбойники» **1880** (4 спект.: М.Н. Ермолова — Амалия; А.П. Ленский — Франц Моор; К.Н. Рыбаков — Карл Моор; О.А. Правдин — Шпигельберг); 1883 (1 спект.: А.П. Ленский, К.Н. Рыбаков, Ф.П. Горев, М.Н. Ермолова).

<sup>222</sup> «Орлеанская дева» 1883 янв. 28 (пролог: М.Н. Ермолова); 1884 янв. 29 (бенефис М.Н. Ермоловой. Ермолова — Иоанна) — 10 спект.; 1885 — 6 спект.; 1886 — 2 спект.; 1887 — 2 спект.; 1888 — 2 спект.; 1889 — 2 спект.; 1890 — 4 спект.; 1891 — 3 спект.; 1892 — 1 спект.;

1893 (3 спект.: возобновление спектакля реж. С.А. Черневский, пом. реж. А.М. Кондратьев; декорации, костюмы, аксессуары А.Ф. Гельцера: М.Н. Ермолова — Иоанна; 1894 — 5 спект.; 1895 — 5 спект.; 1896 — 1 спект. 1898 — 3 спект.; 1900 — 1 спект.; 1902 — 1 спект.).

На Александринской сцене в 90-е годы и на рубеже XIX в. идет «Коварство и любовь» и «Вильгельм Телль».

После 1905 года драматургия Шиллера занимает видное место в репертуаре Суворинского театра<sup>223</sup>. Здесь интересно отметить постановку Н. Евреинова, поставившего «Орлеанскую деву» с Борисом Глаголиным в роли Иоанны д'Арк. С 1913 г. Шиллер активно ставится театром К. Незлобина. После революции 1917 года дух свободы снова выдвигает Шиллера на авансцену. Так, в 1918 году на Александринской сцене появляется «Вильгельм Телль», в театре К. Н. Незлобина «Дон Карлос»; в 1919 г. БДТ открывается спектаклями «Дон Карлос» и «Разбойники». В 20-е годы популярность драматургии немецкого классика набирает обороты. В 1921 г. в двух театрах Петербурга (Петрограда) выходит «Коварство и любовь» (Александринский театр и Государственный драматический театр Смольянинского района); в 1922 году в Александринском театре Г. Ге ставит «Заговор Фиеско в Генуе», в Малом театре возобновляется спектакль «Мария Стюарт», в театре Комедии РСФСР № 3 (бывш. Корша) идет «Дон Карлос» в постановке В. Сахновского. Интересными представляются постановки «Коварства и любви» в театре Е. Вахтангова (1930 г.) и «Дон Карлос» в Малом театре (1933 г.).

В 30-е годы XX века намечается спад интереса к Шиллеру, связанный очевидно со становлением советской драматургии с одной стороны, и со сменой политических настроений, с другой. Хотя пьесы немецкого классика остаются в репертуаре многих театров.

В военное время идут такие спектакли, как «Коварство и любовь» (в 4-х театрах), «Дон Карлос», «Мария Стюарт». В 50–60-е годы драматургия Шиллера не пользуется популярностью на столичных сценах, однако нередко ставится на периферии. В 1957 году в МХАТ им. М. Горького вышел спектакль «Мария Стюарт» с А. Степановой, А. Тараковой, О. Стриженовым. Некоторое оживление наблюдается в 1970-е годы: подряд выходят

<sup>223</sup> 1906 г. «Разбойники», 1907 г. «Дон Карлос», 1908 г. «Орлеанская дева», 1910 г. «Коварство и любовь».

«Разбойники» (театр им. А. С. Пушкина, 1975), «Дон Карлос» (Театр им. Моссовета, 1976), «Заговор Фиеско в Генуе» (Малый театр, 1977), «Коварство и любовь» (Театр им. М. Н. Ермоловой, 1979 г.). До конца XX века выходят единичные премьеры, среди них несколько вариантов «Коварства и любви» и «Марии Стюарт». В XXI в. драматургия Ф. Шиллера пока мало востребована.

## 2.2. К проблеме перевода драматургии. Сравнительный анализ избранных мест «Дон Карлоса» Ф. Шиллера

Вопрос о связи перевода драмы с ее интерпретацией и сценическим воплощением — сейчас не самый частый вопрос, как среди театролов, так и среди филологов. Проблема перевода драматургии поднималась в театральных журналах, обсуждалась на конференциях в 50–70-х годах XX века, однако сейчас эта проблема относится к филологической сфере. Чаще всего сценическая история произведения и история переводов рассматриваются отдельно друг от друга. Однако история театра знает много случаев, когда новый перевод какой-либо пьесы послужил толчком для новой постановки, и наоборот, когда постановка требовала нового перевода. Проблема перевода драматургии затрагивает целый ряд вопросов, связанных с общими проблемами перевода художественного текста, с социальными и культурными условностями, а также с вопросами культурной трансформации<sup>224</sup>.

Существует порядка двадцати переводов «Дон Карлоса» на русский язык, среди которых можно выделить четыре, по которым чаще всего ставятся спектакли — П. Ободовского (1828–1829), М. Достоевского (1844), И. Грекова (1889) и В. Левика (1955).

В переводе П. Ободовского «Дон Карлос» шел в 20-50 годы XIX века. Испанского инфанта играли лучшие tragediи того времени — в Петербурге В. Каратыгин, взявший пьесу для своего бенефиса в 1829 году, П. Мочалов в Москве, которому, по словам

---

<sup>224</sup> Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung / Erika Fischer-Lichte... (Hrsg.). — Tübingen : Narr, 1988. S. 129.

критики, роль не очень удалась. Получить представление об этом переводе пока довольно сложно, т.к. опубликован он лишь частично<sup>225</sup>. Интересно, что примерно в то же время также выходит полный перевод В. Лихонина, но в театре он был не востребован.

В 1894 году «Дон Карлос» был возобновлен в Москве, но уже в переводе актера Малого театра И. Грекова<sup>226</sup>. В этой постановке принимали участие М. Ермолова (Елизавета Валуа), А. Южин (маркиз Поза). В 1905 году «Дон Карлос» на некоторое время был запрещен цензурой. По переводу И. Грекова был поставлен также знаменитый спектакль 1919-го года, которым открылся Большой драматический театр в Петербурге (ныне БДТ им. Г. А. Товстоногова)<sup>227</sup>. А в 1922 году по этому же переводу был поставлен спектакль в театре Комедии (бывш. Корша).

В переводе М. Достоевского «Дон Карлоса» стали ставить лишь в XX веке, хотя перевод был опубликован еще в 1848 году — спектакль 1907 года в Петербурге (Суворинский театр), а затем еще одна постановка Малого театра в 1933 году (режиссер К. Марджанов, текст был значительно изменен). Интересно отметить, что перевод М. М. Достоевского был высоко оценен его братом — Ф. М. Достоевским: «Перевод весьма хорош, местами удивительно хороши, строчками плох; но это оттого, что ты переводил насекоро. Но, может быть, всего-то пять, шесть строчек дурных (...) Перевод удивительно как хорош. Лучше чем я ожидал»<sup>228</sup>.

Самый известный спектакль по переводу В. Левика был поставлен в 1976 году в театре им. Моссовета (режиссер Е. Завадский), где Дона Карлоса сыграл Г. Бортников. Также, можно сказать, что перевод В. Левика является каноническим советским переводом, он опубликован в двух собраниях сочинений Ф. Шиллера, вышедших в 50-х годах XX века.

---

<sup>225</sup> Текст находится в фондах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, на данный момент недоступен.

<sup>226</sup> Текст находится в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, на данный момент недоступен.

<sup>227</sup> В БДТ есть суфлерский экземпляр текста.

<sup>228</sup> Ф. М. Достоевский — М. М. Достоевскому. Петербург, 30 сентября 1844 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. С. 99.

Кажется, единственная драматическая постановка «Дона Карлоса» в России XXI века — спектакль к 90-летию БДТ, поставленный Т.Чхеидзе в 2009 году, перевод для него был сделан поэтессой Е. Шварц, однако сделан он в прозе<sup>229</sup>.

При переводе драмы важно помнить, что текст будет звучать со сцены, то есть он должен хорошо воспроизводиться и легко восприниматься на слух. Особенно важной проблемой при переводе драматургии и последующей постановке переводных драм становится проблема перевода культурных реалий: национальные, этнические и культурные особенности должны быть понятны зрителю без развернутого комментария.

Попробуем сравнить первую сцену первого действия, диалог Карлоса и Доминго в разных переводах. Сразу можно отметить некоторые отличия в переводе ремарок, т.к. ремарка является указанием для создания мизансцены. Так, первая ремарка в оригинальном тексте 1792 года издания “Karlos sieht zur Erde und schweigert”<sup>230</sup> (Карлос смотрит в землю и молчит) стоит после первого предложения, которое произносит Доминго, перед словами “Brechen Sie / Dies rätselhafte Schweigen...” (Прервите это загадочное молчанье). В переводе Достоевского, Грекова и Левика ремарка поставлена после второго предложения Доминго, в переводе Ободовского она отсутствует. Это может быть связано с тем, что переводы делались по более позднему изданию, например, 1805 года. Также в немецком издании 1792 года нет следующей ремарки «Карлос отворачивается», а в переводе Ободовского, Достоевского и Левика она есть, в переводе Грекова — отсутствует. Ремарка «besinnt sich und fährt mit der Hand über die Stirne»<sup>231</sup> (спохватывается и проводит рукой по лбу) переведена Ободовским как «одумывается»<sup>232</sup>, Достоевским «схватившись,

---

<sup>229</sup> Текст находится в БДТ.

<sup>230</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 3.

<sup>231</sup> Там же. S. 5.

<sup>232</sup> Ободовский П. Отрывок из Шиллеровской трагедии «Дон Карлос» // Северные цветы на 1829. СПб., 1828 URL: [http://az.lib.ru/s/shiller\\_i\\_k/text\\_0030-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shiller_i_k/text_0030-oldorfo.shtml).

трет рукою лоб»<sup>233</sup>, Левиком «опоминаясь, проводит рукой по лбу»<sup>234</sup> и у Грекова — пропущена. Следующая ремарка «nach einem Stillschweigen»<sup>235</sup> (после недолго молчания) отсутствует в переводе Ободовского, и переведена, как «После некоторого молчания» у Достоевского<sup>236</sup>, «после небольшой паузы»<sup>237</sup> у Грекова и «помолчав» у Левика<sup>238</sup>. Ремарка «ernsthaft und finster»<sup>239</sup> (серьезно и мрачно) есть во всех переводах: «Мрачно»<sup>240</sup> (Ободовский), «Серьезно и мрачно»<sup>241</sup> (Достоевский и Греков), «Мрачно и серьезно»<sup>242</sup> (Левик). Ремарка «stutzt»<sup>243</sup> (озадачен) отсутствует в переводе Ободовского и Левика, переведена Грековым как «смущаясь» и «озадаченный» Достоевским. Предпоследняя ремарка этого явления «faßt ihn bei der Hand»<sup>244</sup> (хватает его за руку) переведена Ободовским, Достоевским и Левиком одинаково — «берет его за руку»<sup>245</sup>, и Грековым «схватывая его за руку». Последняя ремарка «Domingo geht ab. Nach einem Stillschweihen»<sup>246</sup> есть во всех переводах: Ободовский и Достоевский — «Доминго уходит. Карлос, после некоторого молча-

<sup>233</sup> Собрание сочинений Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. / Подъ ред. С. А. Венгерова. Томъ II. С.-Пб., 1901 URL: [http://az.lib.ru/s/shiller\\_i\\_k/text\\_0050-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shiller_i_k/text_0050-oldorfo.shtml).

<sup>234</sup> Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2 (драмы). — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 10.

<sup>235</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 7.

<sup>236</sup> Указ. издание.

<sup>237</sup> Указ. издание.

<sup>238</sup> Указ. издание. С. 11.

<sup>239</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 7.

<sup>240</sup> Указ. издание

<sup>241</sup> Указ. издание.

<sup>242</sup> Указ. издание. С. 11.

<sup>243</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 8.

<sup>244</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 9.

<sup>245</sup> Указ. издание.

<sup>246</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica) S. 11.

ния»<sup>247</sup>, Греков: «Доминго уходит. Карлос один после паузы»<sup>248</sup>, Левик: «Доминго уходит. Пауза»<sup>249</sup>. В прозаическом переводе Е. Шварц нет ни одной ремарки, кроме последней — «Доминго уходит».

Интересно проследить, как переведен намек Карлоса на ожидаемый Доминго сан кардинала: «...Sonst sind sie um Ihren Purpur» (иначе Вы лишитесь пурпур) и далее «...Versprach er Ihnen nicht den ersten Purpur...»<sup>250</sup> (...не обещал ли он Вам первый пурпур...). Под «пурпуром» подразумевается кардинальская мантия, которая в некоторых традициях называется «пурпурной», хотя в действительности она скорее красная (алая). Это яркий пример культурно окрашенной детали — вполне очевидная и понятная для католика или протестанта, она скорее всего потребовала бы комментария для человека другой культуры (например, православной). Видимо, поэтому во всех русских переводах намек становится более очевидным. Так Ободовский Греков переводят Purpur, как шапку кардинала и порфиру — Ободовский: «А то вам быть без кардинальской шапки» и «Не обещал ли он вам первой шапки кардинала?»<sup>251</sup>; Греков: «Не получить вам шапки кардинала» и «Ведь разве первую свободную порфиру он вам не обещал?»<sup>252</sup>. Достоевский передает это словом «мантия»: «Тогда проститесь с мантией» и «Не обещал ли мой отец// Вам мантии при первой же раздаче?»<sup>253</sup>. В. Левик вслед за оригиналом использует слово «пурпур», однако уточняет, что он «кардинальский»: «Не то прощай ваш кардинальский пурпур!» и «Разве он не обещал вам пурпур...?»<sup>254</sup>. Еще понятнее становится этот момент в переводе Е. Шварц: «А то не видать вам кардинальской

<sup>247</sup> Указ. издание.

<sup>248</sup> Указ. издание. С. 11.

<sup>249</sup> Указ. издание. С. 14.

<sup>250</sup> Schiller F.: Dom Karlos, Infant von Spanien / Carlsruhe, bei Christian Gottlieb Schmieder, 1792 (replica). S. 8.

<sup>251</sup> Указ. издание.

<sup>252</sup> Указ. издание. С. 11.

<sup>253</sup> Указ. издание.

<sup>254</sup> Указ. издание. С. 12.

мантии» и «...он ведь обещал замолвить словечко перед Римским престолом, чтобы вы стали кардиналом, если заслужите»<sup>255</sup>. На этом примере хорошо видно, что, кроме перевода, происходит адаптация текста для русскоязычного зрителя.

В целом в стихотворных переводах первой сцены, кроме отмеченных ремарок, в сравнении с оригиналом нет пропусков. Перевод И. Грекова содержит больше восклицаний, вопросов и междометий, по сравнению с остальными переводами, поэтому производит впечатление более эмоционального и живого диалога. Также в нем более «легкие» для восприятия синтаксические конструкции, небольшое количество инверсий. Стоит отметить, что И. Греков был актером, это, очевидно, могло отразиться в переводе. Перевод этой сцены П. Ободовским написан более высоким стилем, что может быть как попыткой передачи слога высокой трагедии, так и знаком времени (это самый ранний перевод). М. Достоевский достаточно точно передает смысл и стиль оригинала. Перевод В.Левика является самым современным из сравниваемых переводов, он также легко воспринимается как читателем, так и зрителем и содержит некоторые адаптации. Первая сцена в переводе Е. Шварц сильно сокращена, текст написан сложными предложениями, с поэтическими оборотами, но в propane, что местами затрудняет восприятие<sup>256</sup>.

### **Глава 3. «Дон Карлос, инфант испанский» на русской сцене**

В третьей главе рассматриваются постановки драмы «Дон Карлос, инфант испанский» на русской сцене, выявляются проблемы адаптации.

#### **3.1. Постановки XVIII–XIX вв.**

Как уже было сказано в предыдущей главе, первая пьеса Шиллера, попавшая на русские театральные подмостки — была

---

<sup>255</sup> Интересно, что с кардиналом связан скорее красный цвет, детали пурпурного цвета, как правило, присутствуют в облачении епископа.

<sup>256</sup> Ср. Карлос: «Святой отец, я очень несчастлив в материях. Своим рождением я убил свою родительницу — это было моим первым деянием в этом мире».

пьеса «Дон Карлос, инфант испанский». И именно она подготовила благодатную почву для дальнейшего развития Шиллеровских идей.

Такие исследователи творчества Шиллера, как Отто Петерсон<sup>257</sup> и Эдмунд Костка обращают внимание на постановку при дворе Павла I в Гатчине. В середине 80-х годов XVIII в. при дворе цесаревича Павла должность чтеца занимал Генрих Максимилиан Клингер, знаток немецкой литературы и друг Гете. Видимо, по его рекомендации, в сентябре 1878 г. в Павловском дворце была сыграна опера Д. Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Сюжет этой оперы известен — история любви юноши по имени Дон Карлос к своей мачехе. Иван Долгорукий в своих воспоминаниях называет оперу «Дон Карлос»<sup>258</sup>. Конечно, сюжет мог быть взят из популярной тогда новеллы Сен-Реяля, однако не стоит забывать, что в марте того же года первый акт «Дон Карлоса» Шиллера был напечатан в «Рейнской Талии». Важную роль в опере играла именно политическая составляющая. Как отмечает Р. Данилевский, Павла и его окружение в этом сюжете могла привлекать «параллель между сыном испанского монарха и наследником российского престола», поскольку в то время считалось, что тирания Екатерины Великой (матери Павла I), мешает Павлу взойти на престол и выполнить свою миссию<sup>259</sup>. Полный текст либретто оперы, к сожалению, не сохранился.

В ноябре 1787 г. прозаический вариант драмы «Дон Карлос» был представлен на сцене театра в Риге. Спектакль был хорошо принят и с успехом шел весь сезон. Эта постановка стала первой постановкой драматургии Ф. Шиллера в Российской империи<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> Peterson O.P. Schiller in Rußland: 1785–1805. New York; München, 1934 [Bd. 1]. S. 159–160.

Kostka E. The Vogue of Schiller in Russia and in the Soviet Union // The German Quarterly Vol. 36, No. 1 (Jan., 1963), pp. 2-13 <https://doi.org/10.2307/402177>.

<sup>258</sup> Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем... С. 129.

<sup>259</sup> Данилевский Р.Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПБ: Пушкинский дом, 2013. С. 47.

<sup>260</sup> Григорьева Л.Г. Рижский список «Дон Карлоса» // Фридрих Шиллер: Ст. и материалы. М.: 1966. С. 305–314.

Немецкая же премьера этой пьесы состоялась 29 августа того же года.

В 80–90-е годы XVIII выходят первые переводы драматургии Шиллера, однако «Дон Карлос» переводится лишь отрывками.

Как следует из дневника С. П. Жихарева, «Дон Карлос» несомненно был в репертуаре Немецкого театра: «Не худо бы А. Муромцеву заняться попристальнее своим делом (...). Сказывали, что Арресто уехал в Вену и что роль маркиза Позы в “Дон-Карлосе” играет теперь Кудич, который его не стоит»<sup>261</sup>. А. М. Муромцев в то время управлял немецкой труппой и, как известно, к 1807 году довел ее до банкротства. Однако, как уже говорилось, Немецкий театр не пользовался популярностью у русскоязычной публики.

Таким образом, первой полноценной постановкой «Дон Карлоса» на русской сцене можно считать постановку 1829 года, когда В. Карагыгин взял только что вышедший перевод П. Ободовского для своего бенефиса. Для получения разрешения В. Карагыгин писал в дирекцию Императорских театров о том, что две предыдущие постановки Шиллера — «Разбойники» и «Коварство и любовь» — имели успех у зрителя, поэтому третья пьеса, считающаяся одной из лучших тоже непременно будет иметь успех у публики<sup>262</sup>. И действительно, на петербургской сцене эта трагедия Ф. Шиллера с успехом шла не один год — до 1855 года, около 20 раз.

Совершенно другая ситуация сложилась на московской сцене. В Малом театре, также как и в Петербурге, с успехом шли ранние пьесы Шиллера. Вскоре после бенефиса Карагыгина в феврале 1829 г., 3 марта М. Щепкин написал письмо Сосницкому с просьбой «как можно скорее выслать трагедию Шиллера “Дон Карлос”, чтоб она успела прийти к бенефису его и Мочалова, кото-

<sup>261</sup> Запись от 04 апреля 1806 г. Жихарев С. П. Записки современника / Редакция, статья и комментарий Б. М. Эйхенбаума. М; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1955. Доступ через [http://az.lib.ru/z/zhiharew\\_s\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/z/zhiharew_s_p/text_0040.shtml).

<sup>262</sup> Дело о представлении актером Карагыгиным для своего бенефиса трагедии «Дон Карлос». Доступ: <https://www.prlib.ru/item/1271106>.

рый состоится тотчас после святой»<sup>263</sup>. Как становится понятно из следующего письма, Сосницкий оперативно присыпает текст, однако в мае уже готовится другой спектакль для бенефиса. А «Дон Карлос» состоялся в Москве лишь в январе 1830 г. Из рецензии С. Аксакова следует, что это был провал. Так, сильное сокращение текста: «Никого не обвиняя положительно, заметим, что в Петербурге для бенефисов заведено такого рода выкраивание» и что из-за этого характеры героев сильно пострадали. Также он пишет, что роль Дон Карлоса создана «по форме таланта» Мочалова, так, что он должен был бы превзойти в этой роли В. Каратыгина, однако «он до того неровно играл, что казалось, в одной и той же сцене говорили за Дон Карлоса разные люди»<sup>264</sup>. Аксаков также отмечает интересный момент в интерпретации образа Доминго: «Забавно также превращение Доминго из духовной особы в светскую, тем более, что ему обещают кардинальскую шапку»<sup>265</sup>. Роль Доминго исполнял М. Щепкин. Следует отметить, что из текста перевода П. Ободовского действительно не следует, что Доминго тяготеет к светской жизни.

Очевидно, что оба эти спектакля были поставлены в момент наибольшей популярности Шиллера на русской сцене. После одиночных (бенефисных) постановок» 50-х годов «Дон Карлос» снова появляется на московской сцене в 1894 году. А. Южину «удалось добиться разрешения репертуарного комитета на постановку драмы Шиллера в переводе актера Малого театра И. Грекова»<sup>266</sup>. Этот спектакль продержался на московской сцене один сезон и был сыгран 4 раза. А. Южин играл в этом спектакле маркиза Позу, видимо, именно этот образ был центральным в данной постановке. М. Ермолова исполняла роль Елизаветы. Об этом спектакле известно не так много, хотя сохранилось до-

<sup>263</sup> Щепкин М.С. Собрание сочинений. М., 1984. Т. 1. С. 140.

<sup>264</sup> Аксаков С. Т. «Дон Карлос, инфант испанский». «Посланник» // Аксаков С. Т. Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1966; (библиотека «Огонек»). Т. 4. Доступ: [http://az.lib.ru/a/aksakov\\_s\\_t/text\\_1830\\_don\\_karlos.shtml](http://az.lib.ru/a/aksakov_s_t/text_1830_don_karlos.shtml).

<sup>265</sup> Там же.

<sup>266</sup> Чхиквишвили Д.И. Александр Иванович Сумбатов-Южин: жизнь и творчество. — Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1982. С. 83.

вольно большое количество фотографий. Эта постановка была связана с очередной волной интереса к творчеству Ф. Шиллера и героико-романтической темой в репертуаре Малого театра, связанного с творчеством М. Ермоловой, А. Южин и др. Интересно отметить, что, пожалуй, с этой постановки в сценическую историю пьесы об испанском инфанте можно связать с образами Испании на русской сцене. Можно найти пересечения в оформлении спектакля «Дон Карлос» и оформлении постановок драм Лопе де Веги на сцене Малого театра. В XX веке эта тема получит свое развитие.

### 3.2. Постановки XX века

В XX веке на столичных сценах насчитывается 9 постановок «Дон Карлоса» (с учетом провинциальных спектаклей на порядок больше). Так, в 1907 году «Дон Карлос» был поставлен в Театре литературно-художественного общества в Петербурге (Суворинский театр). Это была одна из первых постановок в переводе М. М. Достоевского. Роль Карлоса исполняли Н. Россов и В. Блюменталь-Тамарин, Маркиза Позы играл — Б. Глаголин<sup>267</sup>. В этом же театре роль Маркиза Позы исполнял М. Дальский, прославившийся в провинции, в том числе исполнением роли Дон Карлоса. Однако про его исполнение Маркиза Ю. Юрьев писал: «Перед вами все время был позирующий актер провинциального пошиба с типичным закатыванием глаз, произносивший с большой педалью длинные монологи, содержание которых тощнуло в высокопарной декламации. Благородного, вдохновенного мечтателя, “гражданина грядущих поколений” — ни на один момент не было»<sup>268</sup>. Ю. Россов также в провинции играл роль Карлоса, а затем исполнил ее в Суворинском театре. Самым интересным актером, занятым в этом спектакле, можно назвать

<sup>267</sup> В ролях: Э.Д. Бастунов (Филипп II), И.А. Хворостов (Филипп II), М.М. Порчинская (Королева), В.П. Канчиелова (Королева), Н.П. Россов (Дон Карлос), В.А. Блюменталь-Тамарин (Дон Карлос), Н.И. Березина (Эболи), Н.Н. Музиль-Бороздина (Эболи), К.М. Рошковская (Эболи), Б.С. Глаголин (Поза), Н.М. Шмитгоф (Поза), И.А. Хворостов (Альба), Н.П. Чубинский (Доминго).

<sup>268</sup> Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 229.

Б. Глаголина, однако интерпретация, предложенная в этом спектакле, не раскрывала его талант<sup>269</sup>.

Как уже отмечалось в прошлой главе, после революции 1917 года, Шиллер снова становится популярным, его пьесы ставятся во многих театрах. Так, в 1917 году в Большом театре выходит опера «Дон Карлос», где роль Филиппа исполнял Ф. Шаляпин. А 28 ноября 1918 года состоялась премьера «Дон Карлоса» в театре Незлобина в Москве. Для этой постановки был взят перевод Гадмера<sup>270</sup>. Эту постановку подробно проанализировал П. Марков<sup>271</sup>. Он невысоко оценивает эту постановку, отмечая, что романтизм чужд актерам этого театра и лучше бы эту трагедию в этом театре не играли. Интересно отметить, что одним из недостатков игры Рутковской, исполняющей роль Эболи, Марков называет «несколько истерична и очень современна», возможно, такое исполнение было попыткой актрисы найти современное звучание классического текста. Нелидов, исполнивший роль Филиппа II также не оправдал ожидания критика, т.к. «его Филипп низведен с вершины трагедии в рамки буржуазной семейной драмы»<sup>272</sup>. Интересно, что современное звучание и попытки интерпретировать эту трагедию, как семейную драму делились примерно в это время и в Германии.

Важнейшим событием в сценической истории «Дон Карлоса» стало открытие БДТ — 15 февраля 1919 г. Об этом спектакле написано достаточно много, также известно, что в репертуаре БДТ он продержался достаточно долго. Спектакль этот шел около 5 часов, на премьере среди зрителей были такие деятели культуры, как М. Горький, Ф. Шаляпин, А. Луначарский; рабочие и красноармейцы с энтузиазмом воспринимали призывы к борьбе

---

<sup>269</sup> Через год он сыграет Иоанну Д'Арк в постановке Н. Евреинова.

<sup>270</sup> 28.11.1918 «Дон Карлос (Инфант Испанский)». Перевод Гадмер. Театр Незлобина (Москва). Режиссер Н.Н. Званцев. В ролях: П.И. Старковский (Поза), Г. Рудницкий (Поза), Б.И. Рутковская (Эболи), В.И. Лихачев (Дон Карлос), А.П. Нелидов (Филипп II), Невельская (королева Елизавета), Чаргонин (Альба), Некрасов (Домingo).

<sup>271</sup> Марков П. А. Дон Карлос. Театр Незлобина // «Вестник театра», 1920, № 64.

<sup>272</sup> Там же.

за свободу, которая, казалось, стала реальностью<sup>273</sup>. Центральными персонажами данной постановки были Филипп II (Н.Ф. Монахов) и Маркиз Поза (Ю. М. Юрьев) — «король и свободный гражданин»<sup>274</sup>. Художником этого спектакля был Б. Щуко. Костюмы к этому спектаклю были вдохновлены испанским придворным портретом, сложившемся в 17 веке. Нельзя не отметить и интересное оформление сцены. Этот спектакль также игрался БДТ в Кирове во время эвакуации в 1941 году.

Следующей важной постановкой был «Дон Карлос» в театре РСФСР З-ем «Комедия» (бывш. Корша) в постановке В. Сахновского. Оформлением этого спектакля занимался художник И. Рабинович. Конструкция из арок к этому спектаклю была показана на Парижской выставке 1925 года. Эти арки могли символизировать, как своды дворца, так и тюремные решетки. Интересно, как в художественном оформлении исторической драмы могут отражаться современные направления живописи.

Ярким театральным событием стал спектакль «Дон Карлос» в Малом театре в постановке К. Марджанова<sup>275</sup>. Художественным оформлением спектакля занимался А. Арапов, неоднократно работавший с Марджановым. Режиссер сильно переделал текст, пытаясь сделать его более сценичным. Об этом спектакле почти нет отзывов, однако А. Луначарский остался недоволен этой постановкой. Хотя по эскизам и описанию постановка могла быть большим театральным событием.

---

<sup>273</sup> 15.02.1919 «Дон Карлос» по пьесе «Дон Карлос, инфант испанский». Большой драматический театр (Петроград). Режиссер А.Н. Лаврентьев. В ролях: Н.Ф. Монахов (Филипп II), Ю.М. Юрьев (Поза), В.В. Максимов (Дон Карлос), Е.М. Колосова (Королева), К.А. Алленева (Эболи), Э.А. Весновская (Эболи), В.Я. Софонов (Доминго).

<sup>274</sup> Блок А. А. Собраний сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6. Проза: 1918 — 1921 / Подгот. текста Д. Максимова и Г. Шабельской. Прим. Г. Шабельской. С. 373.

<sup>275</sup> 17.05.1933 «Дон Карлос» по пьесе «Дон Карлос, инфант испанский». Перевод М.М. Достоевского. Малый театр (Москва). Режиссер К.А. Марджанов. В ролях: В.Н. Аксенов (Поза), Г.М. Терехов (Поза), Е.Н. Гоголева (Эболи), И.Г. Лепштейн (Дон Карлос), М.Ф. Ленин (Филипп II), Н.А. Белевцева (Королева), А.И. Ржанов (Альба), Н.Н. Горич (Доминго).

В 1936, а затем в 1950-м году «Дон Карлоса» ставит Н. Бромлей — в Новом театре в Ленинграде<sup>276</sup>. В 1964 г. в Ленинграде в Театре юных зрителей «Дон Карлоса» ставит С.Е. Димант<sup>277</sup>. В 50–60-е годы выходит также несколько постановок в союзных республиках.

По-своему интересна постановка Е. Завадского в театре им. Моссовета (Москва). Оформлением спектакля занимался Э. Стенберг, музыку написал А. Шнитке, главную роль (Дон Карлоса) исполнял один из ведущих актеров театра — Г. Бортников. Тем не менее, знаковым театральным событием этот спектакль не стал, несмотря на «шиллеровский подъем» конца 70-х годов XX века. Интересно отметить, что кроме реквизита Шнитке написал для этого спектакля еще 8 зонгов на стихи Ф. Шиллера разных лет. Однако на одном из последних прогонов они были исключены из спектакля, то ли из-за слишком острого политического звучания, то ли из-за сложности исполнения. В 1980-м году была снята телеверсия данного спектакля.

### 3.3. XXI в. и перспективы

В XXI веке на столичной сцене пока был поставлен один спектакль «Дон Карлос». Режиссер Т. Чхеидзе поставил его к 90-летию БДТ, как дань памяти. Несмотря на необычность некоторых сценических и scenic графических решений, этот спектакль не был воспринят публикой. Одной из серьезных проблем данного спектакля, на взгляд автора, был текст. Перевод Е. Шварц, как уже говорилось во 2-й главе, написан поэтически-

<sup>276</sup> 28.05.1950 «Дон Карлос» по пьесе «Дон Карлос, инфант испанский». Перевод Н.Н. Бромлей. Ленинградский государственный Новый театр (Ленинград). Режиссер Н.Н. Бромлей, режиссер-ассистент Л.В. Гердрих. В ролях: А.И. Кузнецов (Филипп II), Б.М. Гаврилов (Альба), А.Е. Гюльцен (Доминго), М.Б. Погоржельский (Поза), В.В. Петров (Дон Карлос), Г.П. Короткевич (Эболи), Ц.Е. Файн (королева Елизавета).

<sup>277</sup> 29.06.1964 «Дон Карлос» по пьесе «Дон Карлос, инфант испанский». Сценический вариант С.Е. Диманта. Театр юных зрителей (Ленинград). Режиссер С.Е. Димант. В ролях: Б.А. Самошин (Филипп II), Е.И. Шевченко (Дон Карлос), В.С. Шматков (Дон Карлос), В.А. Ставрогин (Поза), В.С. Тодоров (Поза), А.Н. Шуранова (Эболи), Н.К. Кудрявцева (Королева), Н. Муравьев (Альба), А. Кожевников (Доминго).

ми оборотами, но без ритма и без рифмы, что, сильно затрудняет его восприятие. Текст напоминает скорее подстрочник и больше похож на пародию на высокопарный трагический слог. Интересно, что ни один из критиков, отмечая неудачи этого спектакля, не обратил на это внимания. Костюмы к данному спектаклю словно списаны с испанской живописи 17 века.

### Заключение

Говоря о проблеме адаптации драматического стихотворения Фридриха Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский» на русской сцене, можно выделить два основных момента. 1) проблема адекватного современного перевода; 2) восприятие Ф. Шиллера в русской театральной культуре как романтика. Отсутствие хорошего перевода сильно затрудняет как воспроизведение, так и восприятие этого произведения. Из «сценически-удачных» переводов можно отметить перевод И. Грекова, однако для современной сцены он скорее всего потребовал бы пересмотра. Очевидно, что в Германии к Ф. Шиллеру относятся несколько по-другому, поэтому в его сложной «безбрежной» драме легко находится отражение актуальных тем.

На русской сцене, как писал П. А. Марков, «эта юношеская трагедия Шиллера в полной мере сохранила свое очарование и прелесть, сила ее героического пафоса не может быть затмнена некоторыми недочетами драматургической техники»<sup>278</sup>. Также очевидно, что темы, поднимаемые в этой трагедии, не перестают быть актуальными.

---

<sup>278</sup> Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. Дневник театрального критика. С. 19.

## **2.8. МУЗЕЙ-КВАРТИРА ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ В МЕМОРИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ<sup>279</sup>**

Всеволод Эмильевич Мейерхольд — хорошо известный и в Петербурге, и в Москве театральный режиссер-новатор, авангардист, ярчайший театральный деятель XX века. Он родился в Пензе в 1874 году, учился сперва на юридическом факультете МГУ, затем в училище при филармоническом обществе у В.И. Немировича-Данченко. Был актером сформировавшегося в 1898 году Московского Художественного театра («Новые формы»!). С 1908 до 1918 работал в Александринском театре (здесь был поставлен знаменитый «Маскарад»), параллельно отрабатывал свои методы в собственной студии под псевдонимом Доктор Дапертурто. *Буквально 2 недели назад в Петербурге был открыт памятник Вс. Мейерхольду.* В 1918 году он вернулся в Москву, и вдохновленный революцией, с энтузиазмом стал создавать «новый театр». Им были поставлены такие знаменитые спектакли, как «Великодушный рогоносец», «Лес», «Ревизор», «Дама с камелиями» и др. Но, как известно, в 30-е годы политические настроения заметно поменялись, в 1938 году ГосТИМ был закрыт, в июне 1939 года Мейерхольд был арестован, а в феврале 1940-го — расстрелян.

Последние 10 лет — с 1928 по 1939 — Всеволод Эмильевич Мейерхольд со своей женой Зинаидой Николаевной Райх и ее

---

<sup>279</sup> Доклад на VIII Международной конференции «Музеология — музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания» (СПбГУ, СПб., 26–27 мая 2023).

двумя детьми от первого брака, которых он усыновил, жил в квартире в доме 12 в Брюсовском переулке (совр. Брюсов переулок). Этот дом был одним из первых кооперативов, он называется «Дом Артистов» (в Брюсовском переулке жила творческая элита, там жил и В.И. Качалов и многие другие известные актеры, композиторы и музыканты). «Дом Артистов» был спроектирован известным архитектором (конструктивистом) Иваном Рербергом. Все квартиры имели индивидуальную планировку. А квартира Мейерхольда особенно! Режиссер фактически выкупил весь этаж (в подъезде), т.е. это две квартиры, совмещенные в одну (числятся как 11 и 11а). Поэтому планировка достаточно необычная. В квартире было два входа, один основной, второй рядом с кухней, в основном для домработницы. Вместо кухни и ванной как бы второй квартиры было сделано продолжение гостиной, но, чтобы не получилось бесформенное пространство, комнате был придан как бы ритм, сделана арка, разбивавшая гостиную на две части. Также в квартире было две небольшие детские комнаты и кабинет.

После трагических событий 1939 года (арест Мейерхольда в июне, убийство З. Райх в июле) квартира была передана сотрудникам НКВД. Ее разделили на две части — однокомнатную и трехкомнатную; большая 3-х-комнатная квартира была немного перестроена, в ней поселилась секретарша Лаврентия Берии, а в маленькой, однокомнатной — его шофер (жильцы быстро менялись).

И так бы они там и жили, если бы не Мария Алексеевна Валентей, внучка Мейерхольда. Она родилась в 1924 году и часто бывала у дедушки. Когда его арестовали, ей исполнилось 15 лет, а после войны она сделала все, чтобы его реабилитировали. И в 1955 году Мейерхольд был реабилитирован. Возвращение имени Мейерхольда — стало для нее делом жизни. После реабилитации была создана комиссия по изучению наследия Мейерхольда, открылся центр Мейерхольда для театральных экспериментов, в 1985 году, благодаря Марии Алексеевне, был открыт дом-музей Мейерхольда в Пензе, а в 1991 году огромными усилиями удалось «отвоевать» и квартиру в Брюсовом переулке. Сначала из

жилищного в мемориальный фонд была передана «большая» квартира, а в 1994 и однокомнатная, пространство было восстановлено. Датой основания музея-квартиры считается 12 июля 1991 года. В 1994 году был сделан капитальный ремонт, восстановлена планировка. Встал вопрос, каким должен быть музей? Какие у него задачи?

В 1939 году Татьяна и Константин Есенины покидали квартиру в спешке, многие вещи попали в случайные руки, некоторые вещи «не дожили» до открытия музея, таким образом, интерьер квартиры не подлежал восстановлению. Сохранились стены, пол, окна. Сохранился фонд ГоСТИМ. После ликвидации ГоСТИМа его коллекция досталась Бахрушинскому музею, *это дает ему особые возможности в сбережении памяти Мейерхольда и налагает моральные обязательства.* Постепенно, однако, удивительным образом некоторые вещи все-таки были найдены. По воспоминаниям и фотографиям был восстановлен кабинет по 1934 году, в остальных комнатах Мария Алексеевна в основном личными усилиями собрала мебель и светильники, подобные тем, которые были в квартире. Хотя писала, что *«невозможно и не нужно восстанавливать исчезнувший облик ни Желтой комнаты, ни всей квартиры».* Также ей хотелось, чтобы музей был полезен для исследователей творчества Мейерхольда, она передала в квартиру большую библиотеку, связанную с творчеством режиссера. Во вновь обретенном пространстве началась бурная творческая жизнь. (В 2003 г. Марии Алексеевны не стало).

Но экспозиции должны время от времени обновляться, тем более, что экспозиция музея-квартиры Вс.Э. Мейерхольда не является «законсервированной», как, например, экспозиция музея-квартиры Вл.И. Немировича-Данченко, переданная в мемориальный фонд почти сразу после его смерти (сейчас впервые закрыта на реконструкцию). Так, первое обновление экспозиции произошло в 2004 году, затем в 2014, и сейчас готовится третья экспозиция, которая будет открыта в 2024 году. Новая экспозиция будет входить в уникальный проект бахрушинского музея «Театральный квартал Бахрушинский» (Город | Театр), объединяющий

обновленную главную усадьбу и 12 филиалов, 10 из которых находятся в Москве.

*«Музейно-театральный квартал станет сердцем театральной жизни и театрального мира страны <...> Экосистема квартала, которая объединит Главную усадьбу и 10 филиалов Москвы, связывает два понятия: образ Города и дух Театра. Это новый мир, который живет по своим правилам и содержит все элементы города: инфраструктурные, производственные, образовательные, культурные, досуговые, научные и духовные. Город | Театр — это город вне времени, место, где посетители совершают путешествие в историю и современную жизнь российского театра».*

Совершая путешествие по городу, можно будет погрузиться в историю российского (русского?) театра. Для реализации этого проекта был создан художественный консорциум из научных кураторов, театральных художников, архитекторов.

Итак, каждая смена экспозиции поднимает определенный ряд вопросов. Как соблюсти баланс мемориального («жилого») и выставочного пространства? Как использовать современные музеиные технологии в таком пространстве? Как соотнести пространство с его обитателями? И с их родом деятельности? Как создать образ режиссера, рассказать о его жизни, не стущая краски и не идеализируя его? Какие расставить акценты, чтобы это было интересно современному человеку (посетителю)? В Бахрушинском музее богатейший фонд театра имени Мейерхольда с эскизами знаменитых художников, как его показать? Как деликатно «построить» экспозицию на месте преступления и не акцентировать внимание на смерти (чтобы не получился музей смерти!)? И многие другие.

Конечно, основные темы (как и в любом музее-квартире) — это личная жизнь (в широком понимании этого слова) и творчество, которые неизменно тесно связаны между собой. В экспозиции 2004 года — «Мейерхольд. Пространство любви» — акцент был сделан на личной жизни режиссера: подробно рассказывалось о его семье, его первой жене, дочерях и внучке М.А. Валентей (экспозиция была открыта чуть больше, чем через

год после ее смерти); конечно, рассказывалось о Зинаиде Райх — революционной музее Мастера. В экспозиции 2014 года «Мейерхольд. Рождение спектакля» акцент был поставлен на творчество: с помощью первых «почеркушек», планов, эскизов и фотографий можно было проследить, как создается спектакль, также были представлены фото-реконструкции некоторых спектаклей. Обе экспозиции были выстроены по (жесткой) хронологии.

Над художественной концепцией новой экспозиции работали известный архитектор Андрей Чернихов и художник-сценограф Нана Абдрашитова. Новая экспозиция «Мейерхольд. Изобретение будущего» будет рассказывать и показывать открытия Мейерхольда, которые во многом сформировали язык современного театра и нередко используются до сих пор. Сюда входит и работа с текстом (*своегобразные сценарии, переписывание пьесы*), и эксперименты с пространством (*от игры на просцениуме до идеи «кругового театра»; использование пространства не только по горизонтали, но и по диагонали и вертикали; мизансценические метафоры*), и создание системы воспитания актера (*биомеханика Мейерхольда*).

Одной из особенностей экспозиции станет отсутствие вещей из подбора (кроме книг); в экспозиции будут использоваться только подлинные (и реконструированные) вещи, а дополняться они будут сценографическими и медиаинсталляциями. В целом экспозиция также выстроена по хронологии, однако в рамках одного помещения, одной тематической зоны, она не всегда будет соблюдаться четко, но будет сильное образное (комплексное) воздействие, погружение в мир Мейерхольда и его образов. Сам Мейерхольд часто совмещал в своих спектаклях новейшие технические достижения с приемами старинного театра (и зрители далеко не всегда приходили от этого в восторг), — например, нейтральное, конструктивистское пространство и выверенные почти музейные костюмы и парики («Доходное место»). Так, и в его квартире мы попробовали соединить классические способы экспонирования предметов с новейшими музейными (и театральными) технологиями.

## **Основные доклады и публикации**

### **Л.В. Старостиной**

1. Родионова Л.В. «Огонь как универсальная категория в контексте фразеологии на примере русского и немецкого языков» / XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 11–15 апреля 2011 г. (доклад).
2. Старостина Л.В. «Отражение культурных и бытовых реалий во фразеологии с компонентом Feuer в современном немецком языке» / II Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Перевод. Коммуникация» (МГУ имени М.В. Ломоносова, 2–3 ноября 2017 г.). Доклад, по итогам конференции опубликована статья в сборнике.
3. Старостина Л.В. «О сходстве и различиях фразеологизмов с компонентом «огонь» в немецком и испанском языках» / Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Теория и история германских и романских языков» (Калуга, 11–12 декабря 2018 г.). Доклад, сдана в печать статья.
4. Старостина Л.В. «Огонь как универсальная категория в контексте фразеологии на примере русского и немецкого языков» / Международная научная конференция «Пересекая границы. Межкультурная коммуникация в глобальном контексте». (Институт русского языка им. А.С. Пушкина, 14–16 февраля 2018 г.). Доклад, (статья?).
5. «Фразеология с концептом Feuer и проблема классификации» / Германистика 2018: *nove et nova*. Москва, 29–30 марта 2018. Московский государственный лингвистический университет (МГЛУ).
6. Старостина Л., Колотилова Н. Трансфер терминологии из экологии в эколингвистику // Русистика 2018: материалы международного научного симпозиума «Экология языка и современная коммуникация» 26–29 апреля 2018 г. (Шумен – СОК Камчия), посвященного 45-летию русистики в Шуменском университете им. Епископа Константина Преславского (г. Шумен, Болгария) / Отв. ред. Е. Стоянова. Шумер: изд-во «Химера», 2018. С. 191–194.

7. Старостина Л.В. «“Дон Карлос” Фридриха Шиллера в русских переводах. Вопрос сценичности» / III Международная междисциплинарная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Перевод. Коммуникация», МГУ им. М. В. Ломоносова (26–27 октября 2020 г.). Доклад, по итогам конференции опубликована статья в сборнике.
8. Старостина Л.В. «Легенда о Доне Карлосе в европейской драматургии» / XIV Международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим». (РГБИ, 24–25 ноября 2020). Доклад.
9. Старостина Л.В. «Режиссура Малого театра в историческом аспекте» / (2020, сдано в печать).
10. «Музей-квартира Вс.Э. Мейерхольда. Некоторые особенности создания экспозиций в мемориальном пространстве» / VIII международная научная конференция «Музеология – музееование в XXI веке: проблемы изучения и преподавания». (СПб., 27–28 мая 2023 г.). Доклад.
11. LXX сонет Пабло Неруды в русских переводах / III Международная научная конференция Коммуникативные коды в межкультурном пространстве как средство формирования общегуманитарных компетенций поколения» (МГУ имени М.В. Ломоносова, 1–2 июня 2023 г.). Доклад, статья.
12. «Стихия воды в LXX сонете Пабло Неруды. Оригинальный текст и русские переводы» / II Международная конференция «Латиноамериканские чтения» (МГУ имени М.В. Ломоносова, 23–24 ноября 2023 г.). Доклад.

### **Доклады и публикации в соавторстве<sup>280</sup>**

1. Родионова Л.В., Смирнова И.Ф., Колотилова Н.Н. Изучение развития цианобактерий и водорослей на поверхности каменных сооружений // Водные системы и организмы – 5: Труды научной конференции 28–29 мая 2003 г., Москва. – М.: МАКС Пресс, 2004. С. 46.

---

<sup>280</sup> Л.В. Старостина (Родионова) является одним из соавторов, но не основным.

2. Колотилова Н.Н., Родионова Л.В. Эпилитные цианобактерии и водоросли // Биокосные взаимодействия: жизнь и камень. Материалы международного симпозиума. Тезисы. СПб, 2004. С. 212.
3. Колотилова Н.Н., Родионова Л.В., Смирнова И.Ф. Немного об алхимии, золоте и ядах. М.: 2006. 36 с.
4. Руднева Е.Г., Старостина Л.В. Рассказ И.С. Тургенева «Бежин луг» в контексте русской литературы // Спасский вестник. 2019. Т. 1, С. 37—44.
5. Колотилова Н.Н., Старостина Л.В. Всероссийская конференция с международным участием «Микроорганизмы: вопросы экологии, физиологии, биотехнологии» // Жизнь Земли, 2020. Т. 42. № 1. С. 130–134.
6. Колотилова Н.Н., Старостина Л.В. Основатель кафедры микробиологии МГУ профессор Е.Е. Успенский: к 130-летию со дня рождения. Материалы выставки в МЗ МГУ. М.: МАКС Пресс, 2020. 44 с.

### **Литература о трудах Л.В. Старостиной**

1. Колотилова Н.Н. История в программке // Жизнь Земли. 2022. Т. 44. № 2. С. 263–264.
2. Колотилова Н.Н. Юбилейные мероприятия в Бахрушинском театральном музее // Жизнь Земли. 2024. Т. 46. № 4. С. 578–579.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателям .....	3
Часть I. ЯЗЫК	
1.1. Отражение культурных и бытовых реалий в немецкой фразеологии с компонентом Feuer в современном немецком языке .....	9
1.2. Трансфер терминологии из экологии в эколингвистику .....	17
1.3. LXX Сонет Пабло Неруды в русских переводах .....	24
Часть II. ТЕАТР	
2.1. Георгий Тараторкин. XXI век. Актерский портрет Георгия Тараторкина .....	37
2.2. «Не будите мадам». О жизненном, о близости, о театре... Актерский ансамбль .....	45
2.3. Один на всех. Портрет режиссера Ю. Еремина .....	52
2.4. Р. Р. Р. Актерский ансамбль .....	72
2.5. К. А. Варламов. Драматические роли великого комика.....	76
2.6. Режиссура Малого театра в историческом аспекте .....	111
2.7. Дон Карлос, инфант испанский» Ф. Шиллера на русской сцене .....	121
2.8. Музей-квартира Вс. Э. Мейерхольда. Некоторые особенности создания экспозиции в мемориальном пространстве .....	171
Основные доклады и публикации Л.В. Старостиной .....	176

*Научное издание*

СТАРОСТИНА Людмила Владимировна  
ЯЗЫК И ТЕАТР. ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ  
Сборник статей  
*Составитель Н.Н. Колотилова*

Подготовка оригинал-макета:  
Издательство «МАКС Пресс»  
Главный редактор: Е.М. Бугачева  
Компьютерная верстка: Н.С. Давыдова  
Обложка: А.В. Кононова

Подписано в печать 10.04.2025 г.  
Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. 11,25+1,0. Тираж 100 экз. Заказ 048.

Издательство ООО “МАКС Пресс”  
Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.  
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,  
МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.  
Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

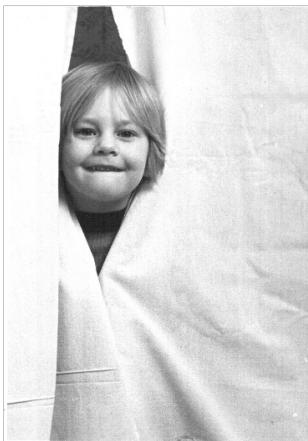
Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,  
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

# **ФОТОАЛЬБОМ**

---



*Начала актерского мастерства*



*Освоение мира*



*Париж. Нотр Дам*



Испания.  
У фонтана



Германия. На пути к замку



*В день свадьбы*



*С дочкой Василисой*



*Ошеломляющая красота юности*

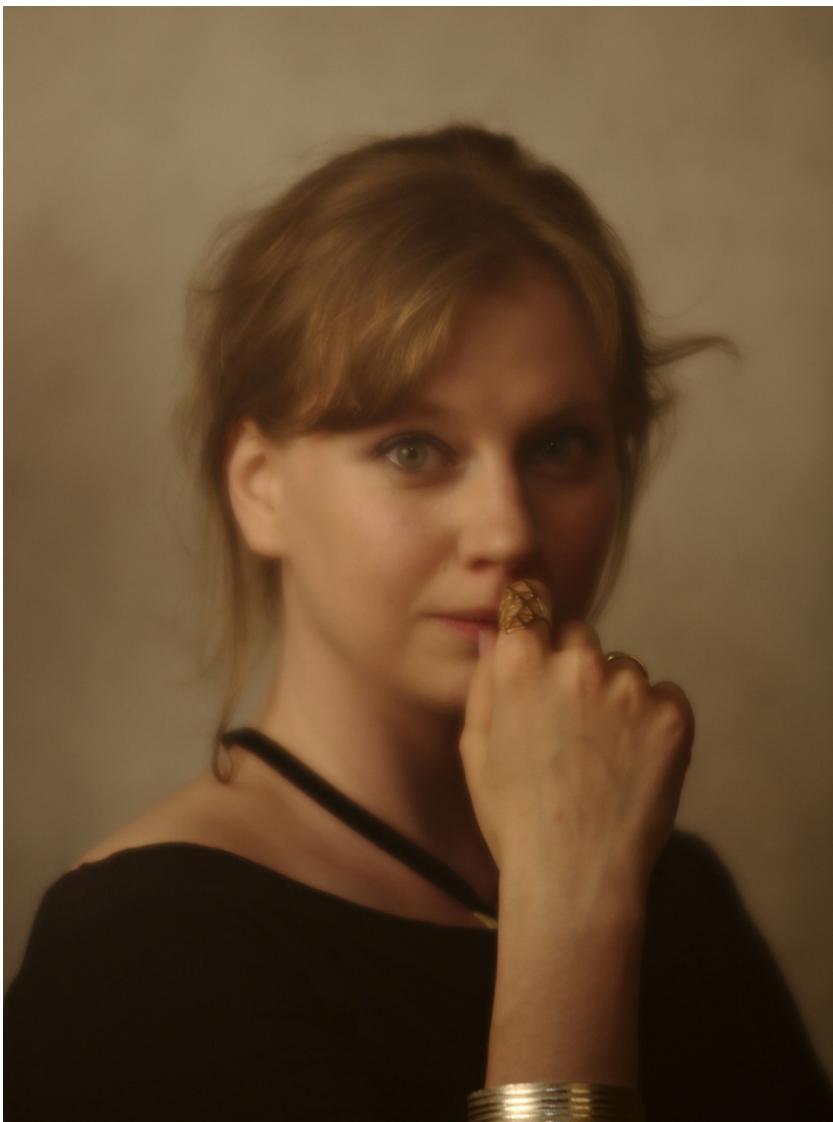












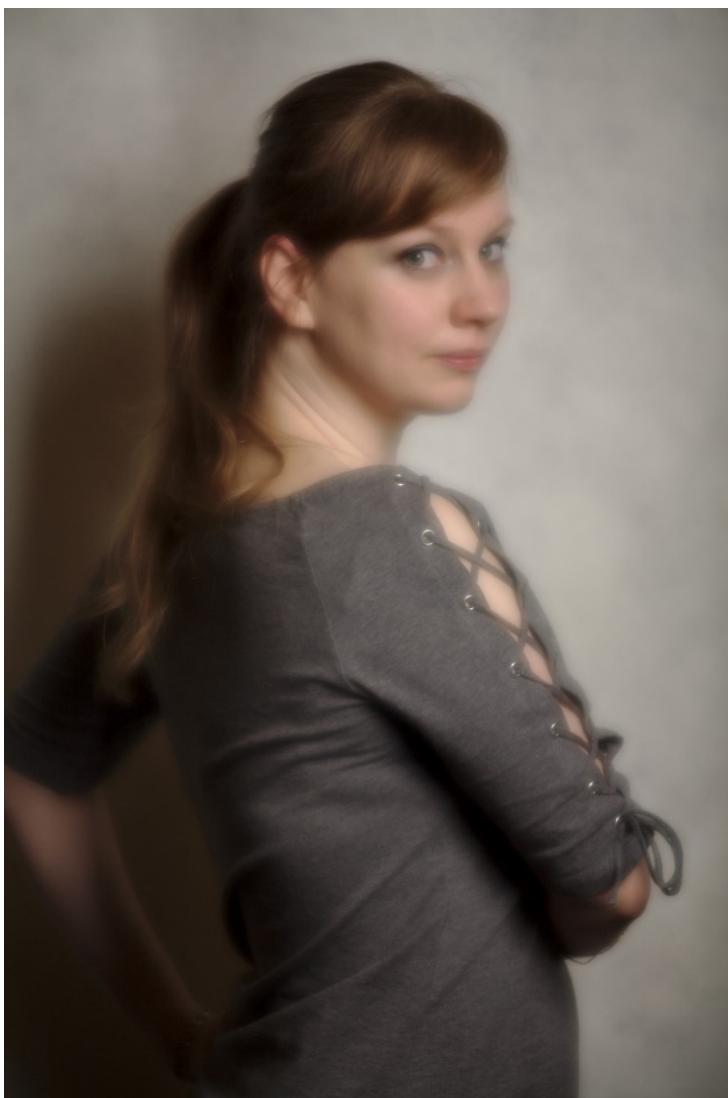








*Последние фотографии.  
Бахрушинский музей. Подготовка к юбилею Вс. Э. Мейерхольда*



*Уйти, чтобы остаться...*



Старостина Людмила Владимировна (1988–2024) – лингвист и театровед.

В 2011 году окончила кафедру немецкого языка и литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, затем аспирантуру при кафедре истории русского театра театроведческого факультета ГИТИСа. Преподавала немецкий язык, работала в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина, на театроведческом факультете ГИТИСа, в Малом театре, в музее-квартире Вс.Э. Мейерхольда ГЦТМ имени А.А. Бахрушина в должности исполняющей обязанности, а позднее его заведующей (2023–2024).

Область научных интересов охватывает разнообразные проблемы языковедения: концепт «огня» в немецкой, испанской и русской фразеологии, вопросы перевода драматургии Ф. Шиллера и поэзии П. Неруды, экологию языка и т.д., а также вопросы истории театра (творческие портреты актеров разных поколений, история режиссуры в Малом театре, постановки пьесы Ф. Шиллера «Дон Карлос» на русской сцене и ее место в истории культуры). Особое место в научном творчестве занимает изучение и пропаганда (в связи со 150-летием со дня рождения) творчества Вс.Э. Мейерхольда.