

RU

Ленинградская Госдрама в поисках современного репертуара: спектакль Н. Я. Береснева «Герой» по пьесе Дж. М. Синга (1925)

Ряпосов А. Ю.

Аннотация. Цель исследования – выявление ключевых моментов в истории постановки спектакля Н. Я. Береснева «Герой» по пьесе Дж. М. Синга (Госдрама, 1925), изучаемого в контексте репертуарных и постановочных исканий русской академической сцены первой половины 1920-х годов. В статье исследуются причины появления пьесы Синга «Герой» на сценах Первой студии МХАТ (1923) и Госдрамы (1925); анализируется драматургическая поэтика пьесы «Герой», в особенностях которой А. Д. Дикий обнаружил возможности изучения народного менталитета сценическими средствами, а именно – средствами игрового театра и театра маски как основы структуры сценического образа, воплощаемого актером; изучаются основания, которые обусловили сложности сценического освоения Первой студией МХАТ и Госдрамой пьесы Синга; определяется значение участия И. В. Ильинского в спектаклях 1923 и 1925 годов. Научная новизна исследования заключается в том, что применение формальных методов литературоведения и театроведения, а также структурного метода позволило установить причины, которые не дали академической сцене возможности освоить поэтику пьесы «Герой» ни в спектакле Первой студии МХАТ, ни в спектакле Госдрамы. В результате доказано, что пьеса Синга представляла собой трагифарс с элементами абсурдистской драмы – драмы парадокса. Попытки использовать при постановке пьесы «Герой» приемы игрового театра и маску как основу сценического образа показали неготовность академической сцены к такого рода экспериментам и превращали сценические версии пьесы Синга в Первой студии МХАТ и в Госдраме в гастрольные спектакли И. В. Ильинского.

EN

Leningrad Gosdrama in search of modern repertoire: N. Ya. Beresnev's production "Hero" (1925) based on J. M. Synge's play

Ryaposov A. Y.

Abstract. The aim of the research is to identify the key moments in the history of the staging of N. Ya. Beresnev's production "Hero" based on the play by J. M. Synge (State Academic Drama Theatre (Gosdrama, 1925)) examined in the context of the repertoire-related and production-related searches of the Russian academic stage in the first half of the 1920s. The paper investigates the reasons for the appearance of Synge's play "Hero" ("The Playboy of the Western World") on the stages of the First Studio of the Moscow Art Theatre (1923) and the Gosdrama (1925); analyses the dramatic poetics of the play "Hero", in which A. D. Dikiy discovered the potential for studying the national mentality by production means, namely, by means of play theatre and mask theatre as the basis of the structure of the stage image embodied by an actor. The author of the paper considers the grounds that led to the difficulties in the staging of Synge's play faced by the First Studio of the Moscow Art Theatre and the Gosdrama; determines the significance of I. V. Ilyinsky's participation in the 1923 and the 1925 productions. The scientific novelty of the research lies in the fact that the use of formal methods of literary and theatre studies, as well as the structural method allowed the researcher to identify the reasons that had not given the academic stage the opportunity to master the poetics of the play "Hero" either in the production of the First Studio of the Moscow Art Theatre, or in the production of the Gosdrama. As a result, it was proved that Synge's play is a tragic farce with elements of absurdist drama, i.e., drama of paradox. Attempts to use the techniques of play theatre and mask as the basis of the stage image when creating a production of Synge's play showed that the academic stage was not prepared for such experiments and turned the adaptations of Synge's play in the First Studio of the Moscow Art Theatre and in the Gosdrama into tour performances by I. V. Ilyinsky.

Введение

Актуальность исследования связана с проблемой, постоянно стоящей перед академическими театрами, старейшим из которых является Национальный драматический театр России (Александринский театр), а именно: каким образом театр, который является национальным культурным достоянием страны и носителем сценических традиций русского театрального искусства, может избежать опасности растерять связи с современностью и превратиться в театральный музей? Ответ на данный вопрос можно найти в изучении истории русской академической сцены, перед которой проблемы связи с современностью, с актуальными задачами сегодняшнего дня вставали неоднократно.

В первой половине 1920-х годов перед советским театром стояла острая проблема поиска нового и современного репертуара, который позволил бы отечественному сценическому искусству найти свое место в рамках происходящих в стране преобразований – политических, социальных, культурных и пр., а значит, соответствовать духу таких преобразований или, по крайней мере, быть созвучным им. Особенно остро данная проблема стояла перед так называемыми «аками» – театрами, входившими в Ассоциацию академических театров (это бывшие Александринский, Мариинский и Михайловский театры в Петрограде-Ленинграде; Большой и Малый театры, МХАТ и его Студии, Камерный театр и другие в Москве). Академические театры находились в непосредственном подчинении наркома просвещения А. В. Луначарского, который рассматривал их сценическое искусство как национальное наследие и достояние Советской Республики (Золотницкий, 1982, с. 17).

Старейший российский театр – Государственный академический театр драмы (на языке 1920-х годов – или Госдрама, или Акдрама, или Готедр; то есть бывший Александринский театр) – не остался в стороне от процессов репертуарных и, шире, творческих исканий в сценическом искусстве нового постреволюционного времени. Эксперименты с привлечением очень разных по постановочной манере режиссеров (Н. Я. Береснев, Л. С. Вивьен, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Р. Раппапорт, Н. В. Смолич, И. Г. Терентьев, К. П. Хохлов и др.) к постановкам пьес весьма широкого художественного спектра привели к появлению спектаклей самой разной творческой природы: «Канцлер и слесарь» по мелодраме А. В. Луначарского (1923; режиссер Н. В. Смолич); «Эуген Несчастный» по экспрессионистской драме Э. Толлера (1923; режиссер С. Э. Радлов); «Святая Иоанна» («Дева Орлеанская») по комедии Б. Шоу (1924; режиссер В. Р. Раппапорт); «Мандат» по трагикомедии Н. Эрдмана (1925; режиссер В. Р. Раппапорт); «Общество почетных звонарей» по трагикомедии Евг. Замятина (1925; режиссер С. Э. Радлов); «Иван Каляев» по пьесе-хронике И. Д. Калугина и В. В. Беренштама (1926; режиссер Л. С. Вивьен); «Яд» по мелодраме А. В. Луначарского (1925; режиссеры Н. В. Петров и К. П. Хохлов); «Пугачевщина» по пьесе К. Тренева (1926; начинал постановочную работу И. Г. Терентьев, спектакль выпускался режиссерской бригадой в составе Н. В. Петрова, К. П. Хохлова и Л. С. Вивьена); «Виринея» по драме Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина (1926; режиссер Л. С. Вивьен).

В этот же ряд сценических работ следует включить и спектакль «Герой», поставленный 14 марта 1925 года приглашенным из Москвы режиссером Н. Я. Бересневым (Золотницкий, 1982, с. 173). В основу спектакля была положена пьеса ирландского драматурга Джона Миллингтона Синга (1871-1909) «Удалой молодец – гордость Запада» («Герой») – пьеса, написанная в 1907 году и представленная на сцене Госдрамы в переводе К. И. Чуковского; художником постановки выступил С. Н. Воробьев.

Спектакль «Герой» оказался обойден вниманием исследователей истории русского сценического искусства советского времени, в монографии Д. И. Золотницкого (1982, с. 175) «Академические театры на путях Октября» постановка Н. Я. Береснева упоминается лишь в одном из примечаний, где сказано, что для сценического дебюта приглашенного в труппу Госдрамы И. В. Ильинского была поставлена 14 марта 1925 года комедия Дж. М. Синга «Герой», в которой актер уже выступал на сцене МХАТ Второго (1923; режиссер А. Д. Дикий); исследователь ссылался на статью «Игорь Ильинский – актер Акдрамы» (1925). Ильинский в спектакле «Герой» МХАТ Второго играл главную роль Кристофера (Кристи) Мехоуна в очередь с актером первого состава исполнителей – В. П. Ключаревым (Капитайкин, 1974, с. 164).

Статья ставит следующие задачи:

- проанализировать драматургические особенности пьесы Дж. М. Синга «Герой»;
- определить те специфические требования, которые произведение ирландского драматурга предъявляло театральным коллективам при его сценическом воплощении;
- реконструировать, насколько это возможно, спектакли Первой студии МХАТ и Госдрамы, поставленные по пьесе Синга;
- на основе анализа спектаклей, в первую очередь – анализа способов актерского существования, используемых в постановках Первой студии МХАТ и Госдрамы, изучить особенности сценических процессов, происходивших на русской академической сцене в первой половине 1920-х годов, выявить творческие обретения и потери Первой студии МХАТ и Госдрамы при работе с пьесой Синга;
- определить значение участия И. В. Ильинского в спектаклях «Герой» Первой студии МХАТ и Госдрамы.

Теоретической базой исследования послужили классические работы основоположников формальной школы литературоведения (В. Б. Шкловский, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Р. О. Якобсон) и ленинградской (гвоздевской) школы театроведения (А. А. Гвоздев, В. Н. Соловьев, С. С. Мокульский, А. Л. Слонимский, И. И. Соллертинский, Н. П. Извеков), а также фундаментальный труд по истории русской советской академической сцены 1920-х – 1930-х годов – монография Д. И. Золотницкого (1982) «Академические театры на путях Октября».

Методы исследования: 1) методы изучения поэтики литературного произведения, предложенные формальной школой литературоведения, в том числе методы анализа драматургической поэтики пьесы; 2) методы исследования истории театра и источниковедения театра, а также методы реконструкции спектакля и анализа его сценической поэтики, выработанные ленинградской (гвоздевской) школой театроведения; 3) сравнительный метод; 4) метод структурного анализа; 5) метод контекстуального анализа.

В ходе исследования были получены следующие результаты: 1) установлены причины обращения Первой студии МХАТ и Ленинградской Госдрамы к пьесе «Герой» Дж. М. Синга; 2) определены особенности драматургической поэтики пьесы «Герой»; 3) сформулированы специфические требования, предъявляемые пьесой Синга к постановочной и актерской технике, которые необходимы для творческих театральных коллективов, берущихся за сценическое воплощение произведения ирландского драматурга; 4) выявлены факторы, которые не позволили ни Первой студии МХАТ, ни Госдраме в полной мере реализовать сценически тот театр, что был потенциально заложен в пьесе «Герой»; 5) выяснены особенности артистической индивидуальности И. В. Ильинского и специфика его исполнительских навыков и умений, которые позволили этому актеру занять лидирующее положение в спектаклях «Герой» А. Д. Дикого и Н. Я. Береснева, а постановку Госдрамы превратить, по сути, в гастрольный спектакль Ильинского. Практическая значимость исследования включает возможность использовать полученные научные результаты: 1) исследователями, изучающими историю русского театра первой половины XX века; 2) преподавателями театральных вузов – историками русского театра; 3) музейными работниками; 4) организаторами выставок; 5) разработчиками научно-популярных интернет-проектов; и др.

Обсуждение и результаты

Исследователь режиссерского искусства Первой студии МХАТ и МХАТ Второго Э. С. Капитайкин спектакль «Герой» А. Д. Дикого относил к переходному времени в жизни Студии – от смерти Е. Б. Вахтангова в 1922 году и до преобразования Студии в 1924 году в самостоятельный театр – МХАТ Второй, руководителем которого на период 1924–1928 годов стал М. А. Чехов. Исследователь противопоставил постановку А. Д. Дикого таким вахтанговским работам, как «Эрик XIV» (1921) и «Архангел Михаил» (посмертная постановка Е. Б. Вахтангова, спектакль был завершён в 1922 году Н. Н. Бромлей (Капитайкин, 1974, с. 163)). «Герой» Д. Синга в постановке А. Д. Дикого, – утверждал Э. С. Капитайкин, – стал *антитезой* “Эрику”, “Архангелу Михаилу” и *предвестником* “Блохи” (спектакль МХАТ Второго, поставленный А. Д. Диким в 1925 году по одноименной пьесе Евг. Замятина; курсив автора статьи. – А. Р.)» (1974, с. 163).

Продолжая и развивая логику Э. С. Капитайкина, имеет смысл включить спектакль «Герой» А. Д. Дикого в более широкий контекст вахтанговского наследия в целом, то есть рассматривать его не только в рамках работ Е. Б. Вахтангова в Первой студии МХАТ, но и с учетом вахтанговской постановки 1921 года «Гадибук», осуществленной в студии «Габима» по пьесе С. Ан-ского (С. А. Рапопорта) «Дибук» (Ан-ский С. Между двух миров (Дибук). Цензурный вариант / публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX в. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Иванов, с. 9–10), а также последней вахтанговской постановки в Третьей студии МХАТ – спектакля «Принцесса Турандот» (1922) по одноименной комедии К. Гоцци.

В режиссерском наследии Е. Б. Вахтангова можно выделить *трагедийную* и *комедийную* линии. К трагедийному направлению вахтанговского творчества следует отнести, помимо уже упоминавшихся постановок «Эрик XIV» и «Архангел Михаил», еще и спектакль «Гадибук». Эта трагедийная линия вахтанговского творчества была продолжена М. А. Чеховым в МХАТ Втором прежде всего постановкой шекспировского «Гамлета» (1924) (Ряпов, 2022b, с. 147–149).

Комедийное направление вахтанговского творчества, представленное спектаклем Третьей студии МХАТ «Принцесса Турандот», нашло свое выражение в рамках Первой студии МХАТ и МХАТ Второго в постановках А. Д. Дикого – в спектаклях «Герой» (1923) и «Блоха» (1925). Стоит отметить, что в пьесе Евг. Замятина «Блоха», написанной по мотивам лесковского «Левши», принципы *игрового театра*, выдвинутые Е. Б. Вахтанговым в «Принцессе Турандот», были заложены в самой драматургической структуре этого произведения.

По всей видимости, какие-то элементы игрового театра были использованы А. Д. Диким и в постановке по произведению Дж. М. Синга «Удалой молодец – гордость Запада» («Герой»). Э. С. Капитайкин утверждал, что на основе пьесы, опиравшейся на изображение жизни и нравов ирландской деревни, режиссер поставил задачу создать спектакль *не узконациональный, но общечеловеческий*: «...лишившись ирландского колорита, “Герой” обрел русский колорит. Философским премудростям “Эрика” и “Архангела Михаила” Дикий противопоставил *грубый простонародный быт* без проблем и подтекстов. Действие спектакля происходило в атмосфере *непрерывного праздника, веселого карнавала* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1974, с. 164).

Стоит предположить, что А. Д. Дикий изобразил в своем спектакле отнюдь не народный быт, но представил *народный менталитет*. Несмотря на изначальное намерение создать *общедоступный* театр, основу публики Московского Художественного театра составляли представители интеллигенции, в еще большей мере такое положение дел было присуще Первой студии и МХАТ Второму 1910-х – 1920-х годов, чей творческий коллектив был составлен из людей, родившихся и творчески сформировавшихся в дореволюционную эпоху, но волею исторических судеб оказавшихся в совершенно иных социально-политических и культурных реалиях.

«Искусство принадлежит народу», – декларировал В. И. Ленин в 1920 году в беседе с К. Цеткин, Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой (Цеткин, 1976, с. 15). До вопроса «С кем вы, “мастера культуры”?», поставленного

со всей остротой Максимом Горьким (1932) в статье 1932 года, в первой половине 1920-х годов было еще далеко, но общая установка советского государства была очевидна: творить «мастера культуры» должны были для трудящегося народа. Но чтобы творить для народа, необходимо было, по меньшей мере, иметь более или менее содержательные представления и о самом народе, и о специфике его менталитета. Стоит ли удивляться, что в Первой студии МХАТ за ирландскую пьесу Дж. М. Синга «Удалой молодец – гордость Запада» как материал для спектакля взялся именно А. Д. Дикий (1957, с. 325), который всячески подчеркивал присущую его натуре «земнородность» и который, «не слишком заботясь об ирландском колорите Синга, выделял (в постановке; далее курсив автора статьи. – А. Р.) приметы народного зрелища вообще, площадной игры вообще» (Золотницкий, 1982, с. 282).

Пьеса Дж. М. Синга обладала сложной жанровой природой. С. А. Ауслендер в статье «Герой», посвященной постановке А. Д. Дикого в Первой студии МХАТ, отмечал в спектакле «парадоксальную фантастику, где так прихотливо сливаются и язвительная насмешка, и болезненная гримаса, и грубая буффонада, и подлинные человеческие чувства и страсти, вспыхивающие яркими красками (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1923, с. 524). Автор статьи подчеркивал, что действию в пьесе Синга присущи переходы от жанра трагедии к жанру фарса и обратно, а в финале драматические коллизии обретают черты высокой лирики (Ауслендер, 1923, с. 524-525).

В предисловии к пьесе «Удалой молодец – гордость Запада» Дж. М. Синг утверждал, что в его драматическом произведении нет ничего придуманного, потому что, по его мнению, творить надо литературу, которая изображает подлинную жизнь, но изображает не в безрадостных и скучных тонах обыденности. Синг был убежден, что на сцене зритель должен был видеть правду жизни и при этом получать радость, а это невозможно, если автор пьесы не будет опираться на поэтическое чувство и воображение народа, особенно на столь присущее народу Ирландии чувство и воображение – пламенное и нежное (Синг Дж. М. Удалой молодец – гордость Запада (Герой) // Синг Дж. М. Драммы / пер. с англ. Л. – М.: Искусство, 1964, с. 156).

Пьеса Синга с точки зрения ее жанровой природы представляет собой трагифарс с элементами той разновидности абсурдистской драмы, что принято называть драмой парадокса.

Фарс с присущей этому жанру перевернутостью представлений о добре и зле (в фарсе приветствуется все, что в обыденной жизни считается недопустимым) представлен в пьесе «Удалой молодец – гордость Запада» основной сюжетной линией, коллизии которой опираются на парадоксальную ситуацию, когда обитатели деревни героем считают молодого паренька Кристофера Мехоуна, убившего, по его рассказу, собственного отца ударом заступа по голове. Ирония происходящего заключена еще и в том, что убийство Кристофером отца оказалось поступком спонтанным, продиктованным паническим страхом сына перед очередными побоями, на которые старик Мехоун был скор и щедр. Еще один парадокс заключался в том, что безжалостность отца по отношению к сыну была продиктована вовсе не жестокостью, но сугубо благими родительскими намерениями. Мехоун искренне полагал, что без постоянной и жесткой отцовской опеки, основанной на рукоприкладстве, его бестолковый и ничемный сын совершенно не приспособлен к жизни в существующем мире, и побои в качестве наказания Кристофера за малейший проступок были проявлением своеобразной, но искренней отцовской любви и заботы.

Действие в пьесе Синга происходит преимущественно в придорожном кабаке недалеко от ирландской деревушки, расположенной на скалистом берегу моря. По настоянию кабатчика Майкла Джемса его дочь Пегин, обладающая смелым и решительным характером, готовится выйти замуж за увальня Шоона, своего двоюродного брата, который боится всего на свете, но особенно – своего духовника, отца Рейли. Появление в кабаке перепуганного и одиннадцать дней скрывавшегося от всех Кристофера меняет жизненные планы Пегин (стоит отметить определенную общность судеб этих ирландских Ромео и Джульетты, ведь мелкий фермер-овцевод Мехоун тоже собирался женить своего сына помимо его желания – женить на великовозрастной, но состоятельной вдове). В патриархальных сообществах неподчинение воле отца и тем более посягательство на его жизнь – явление экстраординарное, что может служить рациональным объяснением парадоксальной ситуации, когда рассказ пришлого бродяги о том, как он убил своего отца ударом заступа по голове, воспринимается жителями ирландского захолустья как поступок героический. Имеет смысл отметить, что в таких жанрах, как авантюрная комедия или плутовской роман, зрители и читатели на подсознательном уровне воспринимают фигуры авантюриста, плута и мошенника с симпатией по двум как минимум причинам. Во-первых, как натур деятельных, решительно и смело преодолевающих возникающие перед ними препятствия; и, во-вторых, как персонажей творческих и артистичных, способных быстро подстраиваться под меняющиеся жизненные обстоятельства (Ряпосов, 2022а, с. 223-225).

Кристофер, впервые в жизни оказавшись в центре всеобщего внимания, восхищения и уважения, очень быстро превращается из забитого и перепуганного юноши в новоявленного Хлестакова. Деревенские девушки, жаждущие рассказа о его подвиге из первых уст, приносят с собой утиные яйца, масло, часть пирожка и вареную курицу, чтобы угостить пришлого удалого молодца и героя чем-нибудь вкусненьким; не отстает от них и многоопытная вдова Куин. Польщенный оказываемым ему вниманием, Кристофер дает волю своей буйной фантазии и ничем не сдерживаемому воображению, его рассказы о том, как он убил собственного отца, начинают обрастать все новыми и новыми подробностями и живописными деталями. Первоначальный вариант событий, когда сын ударил отца по голове заступом и, в ужасе от содеянного, убежал прочь, сменяется версией, будто удар заступом был такой силы, что голова отца раскололась надвое, словно спелый арбуз; в конечном варианте, по словам Кристофера, он одним ударом разрубил отца чуть ли не надвое, словно бы орудовал не обычным заступом, а самурайской катаной.

Еще одним источником, питавшим фантазию Кристофера, стала любовь к Пегин – и любовь взаимная. Реплики Кристофера и Пегин, рисующие картины их будущих встреч в лесу и на берегу моря, проникнуты

подлинной лирикой и одухотворены высокой поэзией. К тому же на местном деревенском празднике Кристофер неожиданно проявляет себя настоящим героем и побеждает во всех состязаниях – и в скачках, и в прыжках.

Майкл Джемс уже готов благословить союз своей дочери Пегин и заезжего молодца, но тут в кабаке появляется старик Мехоун, который оказался живее всех живых и который одиннадцать дней с пробитой головой искал своего бестолкового сына – искал не только и не столько затем, чтобы наказать его, а потому что волновался за судьбу своего непутевого отпрыска. Тем самым *фарс* стал обретать черты *трагедии*.

Мгновенно в глазах обитателей деревни и, что особенно страшно, в глазах Пегин Кристофер «упал с небес на землю», превратившись из героя в обыкновенного вряля. В ужасе от мысли, что Пегин для него потеряна навсегда, Кристофер решается на отчаянный поступок: схватив подвернувшийся ему под руку заступ, он выгонял отца из трактира и там, в засценическом пространстве, снова наносил старику Мехоуну смертельный удар заступом по голове. Теперь Кристофер уверен, что он вернул любовь Пегин, ведь он на глазах у всех делом доказал, что ее жених – настоящий герой. Но ответ Пегин звучит так: «...если из чужих мест придет человек и начнет вести смелые речи – это чудо из чудес; но, когда видишь, как на заднем дворе человек другого заступом хватит, тут понимаешь, что *удаль в речах и грязное дело – совсем не одно и тоже* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Синг, 1964, с. 220).

Развязка сюжета вполне *трагифарсовая*. В качестве фарсового и вместе с тем сказочного мотива выступает тема *неубиваемости* старика Мехоуна, чья голова вполне благополучно справилась и с повторным ударом заступом (имеет смысл отметить, что сказочный мотив, согласно которому герой в огне не горит и в воде не тонет, был реализован А. Д. Диким и в развязке спектакля «Блоха», где, вопреки лесковской версии сюжета, Левша буквально выходил сухим из воды (Капитайкин, 1974, с. 179; Золотницкий, 1982, с. 288–289)).

Очередной парадокс заключается в том, что повторный удар заступом по голове именно старику Мехоуну со всей очевидностью показал, что его сын повзрослел и более не нуждается в отеческой опеке; как настоящий герой, он отныне был способен сам позаботиться о себе. Трагизм развязки заключался в том, что обитатели ирландской приморской деревушки в округе Мейо в конечном счете сделали из Кристофера героя в том смысле, как они это понимали, но Пегин завершила сюжет такой репликой: «О горе мне – теперь я его (Кристофера. – А. Р.) потеряла навеки! Я потеряла несравненного удалого молодца – гордость Запада!» (Синг, 1964, с. 222).

Пьеса Синга представляла собой непростой материал для театра.

Первая студия МХАТ, по мнению Э. С. Капитайкина, не вполне справилась со стоящими перед ней сценическими задачами, пытаясь, с подачи А. Д. Дикого, создать в спектакле, как уже отмечалось ранее, атмосферу «непрерывного праздника, веселого карнавала» (1974, с. 164). Наибольшие сложности возникали в актерском исполнении: «Ключарев доводил придурковатость персонажа Синга (имеется в виду Кристофер; курсив далее автора статьи. – А. Р.) до клинического идиотизма, рисуя порой жутковатую картину психического заболевания. Ильинский создавал некий гибрид Труффальдино и Иванушки-дурачка, щедро пользуясь приемами цирка и балагана. В финале представления буффонный элемент прорывался и в режиссерском решении. Под звуки торжественного марша толпа благоговейно несла на руках своего кумира. Он восседал на импровизированном троне и важно раскланивался направо и налево. Одновременно из противоположной кулисы медленно крался его оживший (как это следовало по пьесе) отец. Обезумевшие от страха крестьяне подбрасывали Кристи Мэгона на добрый метр вверх, после чего он летел прямо в объятья жертвы» (Капитайкин, 1974, с. 164). Справедливости ради стоит отметить, что представленная сцена, если судить по тексту пьесы, не могла быть финальной; скорее всего, речь идет об эпизоде первого публичного появления в трактире старика Мехоуна.

Авторы рецензий, при общем критическом настрое театральных обозревателей по отношению к спектаклю «Герой» Первой студии МХАТ, не могли не отметить и несомненные удачи постановки А. Д. Дикого.

Почти все театральные обозреватели обратили внимание на С. В. Гиацинтова – исполнительницу роли Пегин (Ауслендер, 1923, с. 524–525; Никулин, 1923а, с. 11; 1923б, с. 14). С. А. Ауслендер написал об игре актрисы следующее: «Смех и страсть в каждом ее движении, в каждом, так громко и вольно звучащем, слове. Необузданная, взбалмошная, своенравная дикарка, она очаровательно грациозна» (1923, с. 524). Особое внимание Ауслендер уделил преобразению молодых героев благодаря вспыхнувшему любовному чувству: «Есть в третьем акте момент совершенно необычайный и по своей неожиданности, и по своей волнующей просветленности. Кристофер (в исполнении В. П. Ключарева; курсив далее автора статьи. – А. Р.) и Пэг вдруг поняли, что они любят друг друга. Много раз повторяют они слово чудо, чудо, которое свершается в сердцах людей. Они сами изумлены, они сами взволнованы, и это волнение передается в зрительный зал. Мы видим подлинное чудо, чудо величайшего преобразования, которое возникает среди всего этого шума и суетни буффонады, которое преобразует жалкого идиотика и смешную дикарку и вдруг делает их *прекрасными, почти недосыгаемыми героями*. В этой сцене так много свежести, молодости и трепетного восторга. Это так неожиданно и так прекрасно, это простое такое *таинственное* и такое *человеческое чудо*» (1923, с. 525). Ауслендер именно *лирические сцены* спектакля «Герой» ставил в заслугу постановки А. Д. Дикого, утверждая, что сценическая версия пьесы Синга – «это не только занятно, это хорошо, очень хорошо» (1923, с. 524).

Определенный момент художественной трансформации, происходящей в развитии Первой студии МХАТ благодаря спектаклю «Герой», отметил В. Г. Шершеневич: «...в этой работе есть несомненный отзвук *современных требований*, а следовательно, и шаг вперед, так как до сих пор МХТ со своими придатками был бесконечно далек от способности прислушаться к *современности* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Аббат-Фанфрелюш, 1923). А. Д. Дикий, по мнению Шершеневича, стремился «дать бодрый спектакль», и в плане режиссуры спектакль этот – «хороший» спектакль, выдержавший «экзамен на жителя 1920 г. (имеется в виду экзамен на жителя 1920-х годов. – А. Р.)» (Аббат-Фанфрелюш, 1923), то есть экзамен на *современность*.

Л. В. Никулин в статье «МХАТ. Первая студия. Иг. Ильинский в “Герое”» особенно подчеркивал игру И. В. Ильинского – второго исполнителя роли Кристофера, введенного в спектакль Первой студии МХАТ уже после официальной премьеры. Автор статьи утверждал: «То, что легко, без нажима дается Ильинским, то, что неотъемлемо от него в силу дарования, не достигается остальными (исполнителями ролей в спектакле А. Д. Дикого. – А. Р.), несмотря на напряжение, сверхчеловеческие усилия, старательность» (Никулин, 1923а, с. 11).

В чуть более развернутой форме похожую мысль сформулировал Э. С. Капитайкин: «Нельзя сказать, что исполнители (ролей в спектакле “Герой” Первой студии МХАТ; далее курсив автора статьи. – А. Р.) до конца воплотили замысел постановщика. Если Ильинский легко справлялся с привычными задачами, то коренные студийцы напряженно овладевали условными театральными масками, сплошь и рядом сбиваясь на знакомый психологический рисунок роли» (1974, с. 164).

Игорь Владимирович Ильинский (1901-1987) был учеником Ф. Ф. Комиссаржевского в студии сценического искусства при Театре имени В. Ф. Комиссаржевской и впоследствии благодаря своей артистической индивидуальности и присущим ему актерским умениям проявил способность сотрудничать с творческими театральными коллективами самой широкой художественной направленности и вписываться в сценические произведения с весьма разными (а порой и противоположными) подходами к способу актерского существования. Ильинский работал с Ф. Ф. Комиссаржевским в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской (1918); с В. Э. Мейерхольдом – в Театре РСФСР Первом (1920-1921), Театре Актера (1922), Театре ГИТИС (1922) и Театре имени Вс. Мейерхольда (ТИМ – ГосТИМ; 1924-1925, 1928-1929, 1931-1934); выступал на сцене Первой студии МХАТ (1923-1924); играл в Ленинградском государственном академическом театре драмы (1925). С 1938 года и до конца жизни служил в труппе Московского Малого театра (ныне – Государственный академический Малый театр России).

Сотрудничество Ильинского с Мейерхольдом во многом стало судьбоносным для актера, воплощенные в мейерхольдовских постановках персонажи Брюно («Великодушный рогоносец», 1922), Аркашка Счастливец («Лес», 1924), Фамусов («Горе уму», 1928), Расплюев («Свадьба Кречинского», 1933), Ломов («33 обморочка», 1934) и др. вошли в золотой фонд театральных ролей, сыгранных Ильинским. Стоит ли удивляться, что в своих воспоминаниях актер называл Мейерхольда учителем (Ильинский, 1984, с. 279), подчеркивая тем самым, насколько важным в его артистическом развитии было влияние Мастера.

Вместе с тем сотрудничество Ильинского с Мейерхольдом складывалось непросто, актер и режиссер обладали неординарными характерами, да и взгляды на театр у двух мастеров сцены совпадали лишь частично. Так, например, при феерическом и сверхуспешном исполнении роли Брюно в спектакле Театра Актера «Великодушный рогоносец» (1922; художник Л. Попова) Ильинский (1984, с. 217-219) критически высказывался и о приемах биомеханики, и о решении использовать прозодежду в качестве костюмов; еще менее уместными актер считал костюмы в виде цирковой униформы, которые предназначались для спектакля Театра ГИТИС «Смерть Тарелкина» (1922; режиссер-стажер С. Эйзенштейн, художник В. Степанова). Неприятие Ильинского вызывала и режиссерская манера Мейерхольда по-актерски показывать исполнителям тех или иных ролей, как необходимо сценически воплощать соответствующие персонажи. Обладая совершенно иными, чем у Мейерхольда, актерскими данными, Ильинский задаваемые режиссером исполнительские задачи творчески переосмыслял и переводил на собственный актерский язык. Репетиции Мейерхольда и Ильинского довольно часто превращались в своего рода творческое соревнование двух артистов-виртуозов – кто кого переиграет: режиссер, по-актерски делающий показ, или исполнитель роли, предлагающий собственный рисунок игры (Ряпосов, 2022а, с. 47-50).

Между режиссером и актером часто случались конфликты по самым разным поводам, что побуждало Ильинского время от времени покидать мейерхольдовские театральные коллективы – впрочем, как правило, ненадолго. Именно разлад отношений с Мейерхольдом при работе над спектаклем «Смерть Тарелкина» (Ильинский репетировал роль Расплюева) спровоцировал переход актера из Театра ГИТИС в Первую студию МХАТ, где он и был введен в спектакль А. Д. Дикого «Герой» через месяц после премьеры. По воспоминаниям Ильинского, роль Кристофера Мехоуна он готовил самостоятельно с помощью режиссера Н. Я. Береснева (1893-1965), который тоже был учеником Ф. Ф. Комиссаржевского – окончил в его студии класс режиссуры в 1915 году. Ильинский предложил собственную трактовку образа Кристофера Мехоуна, которая была принята режиссером-постановщиком.

По свидетельству Ильинского (1984, с. 243-245), А. Д. Дикий в работе над спектаклем «Герой» следовал по пути, который был предложен Е. Б. Вахтанговым в «Принцессе Турандот», то есть по пути *игрового театра* и *масочного строения* сценического образа. И вот тут навыки *клоунады* и *пластической игры*, приобретенные Ильинским при сотрудничестве с Мейерхольдом, а также умение актера прежде всего средствами пластики строить сценический образ персонажа как *маску*, которая была одновременно и *статична*, и *вариативна* (то есть позволяла *играть ракурсами* образа) (Ряпосов, 2022а, с. 89-91), оказались весьма востребованными в спектакле А. Д. Дикого и выдвинули Ильинского в лидеры артистического коллектива, занятого в постановке «Героя» Первой студии МХАТ.

В 1924 году Ильинский на сцене ТИМ сыграл роль Аркашки Счастливецца в сценическом шедевре Мейерхольда – в спектакле «Лес», поставленном по одноименной комедии А. Н. Островского (премьера – 19 января 1924 г.). Какое-то время Ильинскому удавалось совмещать работу и в Первой студии МХАТ, и на сцене мейерхольдовского театра, но вскоре актеру пришлось сделать выбор. Первая студия МХАТ была преобразована в самостоятельный театр – МХАТ Второй, где планировалась постановка пьесы Евг. Замятина «Блоха» с Ильинским в роли Левши. Вместе с тем и у Мейерхольда были связаны с Ильинским далеко идущие постановочные планы, и актер, конечно же, выбрал работу в ТИМ. Но во время ленинградских гастролей мейерхольдовского театра в 1925 году между актером и режиссером снова произошла размолвка, которая и привела Ильинского (1984, с. 256-271) на сцену Ленинградского государственного театра драмы.

В Госдраму Ильинский был приглашен Ю. М. Юрьевым, между Готедром и актером было достигнуто соглашение, что специально для дебюта Ильинского на ленинградской академической сцене Н. Я. Береснев поставит спектакль «Герой» по пьесе Дж. М. Синга.

Госдрама еще в меньшей степени, чем Первая студия МХАТ, была готова к встрече с произведением ирландского автора. Рецензент Р. Иосафов (1925) охарактеризовал трагикомедию Синга как «нелепость». Критик утверждал: «Необходимо сразу категорически сказать: пьеса Синга недостойна нашей акдрамы» (Иосафов, 1925). Чуть менее резко высказался в своем критическом отзыве на постановку Г. Г. Адонц: «...“Герой” – анекдотическая пьеса, и постановка ее является ни более, ни менее, как забавным, но мало значимым фактом нашей ак-театральной действительности (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1925, с. 4).

Постановка, по воспоминаниям Ильинского (1984, с. 272), осуществлялась поспешно, в сборных декорациях и костюмах, что придавало ей *гастрольно-провинциальный характер*.

Приговор критики был достаточно безрадостен. Н. Ю. Верховский (1925) считал, что спектакль «Герой» «поставлен “никак”, наспех, без намека на режиссерский план. Декорирован спектакль облезлыми тряпичами». Г. Г. Адонц свидетельствовал: «Постановка средняя, декорации халтурные» (1925, с. 4). Р. Иосафов (1925) утверждал: «...седые стены б. Александринского театра подобного спектакля за долгие годы своего существования не видели».

Вместе с тем театральные обозреватели отметили в постановке Н. Я. Береснева черты и качества, ранее не свойственные Госдраме, а именно: *молодость, наивность и студийность*, для которой характерны неровность и разнородность актерской игры (Иосафов, 1925).

С одной стороны, по мнению Н. Ю. Верховского (1925), «серьезность и трогательность Синга» в спектакле Береснева «были превращены в довольно вялый балаган». Героем спектакля стал Ильинский, который «своей, приобретенной у Мейерхольда, манерой и техникой игры совсем не связался с остальными исполнителями – последовательными и непритязательными *академистами* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Верховский, 1925). Под академичностью в данном случае подразумевалась *реалистическая манера* игры, которая была присуща большей части актеров петербургской императорской драматической труппы на рубеже XIX–XX веков и традиции которой сохранялись артистической труппой Госдрамы в постреволюционный период и в 1920-е годы. В частности, Н. Ю. Верховский (1925) среди исполнителей ролей в постановке Береснева выделял М. П. Домашеву (Пегин) и Я. О. Малютину (старик Мехоун) как *больших актеров академического плана*.

С другой стороны, Р. Иосафов (1925) утверждал: «На подмостки академической сцены вместе с Ильинским ворвался кусочек *цирка*, кусочек *народного театра*, ясный отголосок *балагана* (курсив автора статьи. – А. Р.)». И, как результат, имеется такое свидетельство критика: «Театр словно “омолодился”. В чем причина этого? Неужели коллектив ак-драматического театра приспособился к манере Ильинского или режиссер Береснев сумел вдохнуть некую струю жизни в наших академических актеров?» (Иосафов, 1925). Р. Иосафов (1925) отмечал, что М. П. Домашева как исключительная актриса «старалась быть в тоне» постановки и в целом создала увлекательный образ. И. В. Лерский «в роли кабатчика (Майкла Джемса, отца Пегин; курсив далее автора статьи. – А. Р.) был, что называется, “весьма на своем месте”: *буффонада* всегда была близка сердцу этого талантливого актера. Очень интересен был моментами Малютин, который прибавил к своим сценическим образам еще один любопытный тип. Но комедийной легкости у него в роли Мегона было мало. Впрочем, и трудно было ожидать от этого серьезного драматического актера такой явной *балаганищины* (в хорошем смысле этого слова), которую давал Ильинский» (Иосафов, 1925).

В книге «Сам о себе» Ильинский вспоминал: «Пьеса Синга не заинтересовала и не увлекла публику и прошла всего несколько раз. Для *гастролера* в этой пьесе я оказался еще слаб, а отсутствие постановочной стороны, которая могла бы еще сделать эту пьесу в какой-то степени наряду с моей игрой интересной для зрителя, не сделало этот спектакль событием в театральной жизни Ленинграда» (1984, с. 272).

Артист в своих мемуарах был слишком строг к самому себе, да и картина восприятия ленинградской публикой спектакля «Герой», поставленного Бересневым на сцене Госдрамы, оказалась не вполне точна.

Г. Г. Адонц утверждал: «Бывший актер театра имени В. Э. Мейерхольда, блестяще исполняющий роль Мэгона, является несказанным *мастером слова и техники*. Ильинский является ярким показателем того, насколько школа Мейерхольда шла впереди и насколько академическая школа отстала от современной. Из-за игры этого актера стоит смотреть спектакль (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1925, с. 5).

Р. Иосафов (1925) свидетельствовал: «Ильинский резвился с необычайной искренностью и темпераментом. Он заражал своим смехом *полный зрительный зал*, который благодарно ему аплодировал (курсив автора статьи. – А. Р.)». Именно исполнительским *мастерством* этого актера объяснялся тот факт, что «постановка смотрится достаточно весело и приятно» (Иосафов, 1925). Ленинградская публика, по всей видимости, «была довольна: она много смеялась и много аплодировала» (Иосафов, 1925). Именно исполнительским *мастерством* Ильинского объяснялся тот факт, что спектакль «Герой» Н. Я. Береснева имел на сцене Госдрамы зрительский успех.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Пьеса ирландского драматурга Дж. М. Синга «Удалой молодец – гордость Запада» («Герой») оказалась в репертуаре Ленинградской Госдрамы во многом случайно, спектакль Н. Я. Береснева был поставлен 14 марта 1925 года специально для дебюта И. В. Ильинского на сцене Акдрамы (ранее Ильинский был введен Бересневым в постановку пьесы Синга, осуществленную в 1923 году А. Д. Диким на сцене Первой студии МХАТ).

2. Пьеса Синга представляла собой трудный материал для театра, поскольку по жанру являлась *трагифарсом* и содержала в своей художественной структуре элементы такой формы абсурдистской драмы, как *драма парадокса*. Синг ставил задачу рассказать правду о жизни и нравах обитателей ирландских деревень, но при этом показать не обыденность жизни своих героев, но языком *высокой поэзии* передать *дух ирландского народа*.

3. А. Д. Дикого не интересовал ирландский колорит пьесы Синга, парадоксы трагифарса ирландского драматурга режиссер Первой студии МХАТ использовал в 1923 году для изучения средствами театра особенностей *народного менталитета*. Искания в этой же сфере Дикий продолжил в 1925 году уже на отечественном материале – постановкой пьесы Евг. Замятина «Блоха» на сцене МХАТ Второго.

4. Спектакль «Герой» появился в переходный период жизни Первой студии МХАТ. После смерти Е. Б. Вахтангова в 1922 году наметились два пути развития Студией вахтанговского наследия. Первый путь – путь *трагического театра*, заложенный спектаклями Вахтангова «Эрик XIV» (1921) и «Архангел Михаил» (1922) в Первой студии МХАТ, а также постановкой «Гадибук» (1921) в студии «Габима». По этому пути МХАТ Второй поведет М. А. Чехов, начиная с постановки шекспировского «Гамлета» 1924 года. Второй путь – путь *комедийного театра*, с наибольшей полнотой выраженный спектаклем Третьей студии МХАТ «Принцесса Турандот» (1922). Данную линию вахтанговского наследия в Первой студии МХАТ – МХАТ Втором развивал А. Д. Дикий спектаклями «Герой» и «Блоха».

5. Работа над спектаклем «Герой» совпала с первыми экспериментами актеров Первой студии МХАТ по освоению принципов вахтанговского *игрового театра* и поисками построения *масочной структуры* сценического образа. Ввод в постановку А. Д. Дикого по пьесе Дж. М. Синга И. В. Ильинского на роль Кристофера Мехоуна сделал этого актера центром спектакля благодаря в первую очередь навыкам *клоунады* и *пластической игры*, а также умению создавать *маску* персонажа пластическими средствами, то есть навыками и умениями, которые были получены Ильинским при сотрудничестве с В. Э. Мейерхольдом.

6. В труппу Ленинградской Госдрамы Ильинского привело достаточно случайное стечение обстоятельств, а вместе с актером в репертуар академического театра драмы попала и пьеса Дж. М. Синга, никаких *исследовательских задач* при постановке «Героя» Готедр перед собой не ставил. Парадоксальный трагифарс Синга для Госдрамы оказался еще более трудным драматургическим материалом, чем это было в случае с Первой студией МХАТ, поскольку еще с 80-х – 90-х годов XIX века в петербургской государственной драматической труппе доминирующим *способом существования актера* являлась *реалистическая манера* игры.

7. Постановка пьесы Синга на сцене Госдрамы во многом носила характер *гастрольного спектакля* Ильинского и мало повлияла на положение дел, сложившееся в академическом театре драмы. И все же постановка Н. Я. Береснева дала возможность таким ведущим актерам Готедра, как Я. О. Малютин, И. В. Лерский, М. П. Домашева и др., попробовать свои силы в непривычном для себя драматургическом материале и тем самым хотя и весьма ограниченно, но обогатить свои навыки и умения. Для Госдрамы спектакль «Герой» не стал событием, но имел зрительский успех.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной темы видятся в сопоставлении спектакля «Герой» Н. Я. Береснева с постановками, осуществленными в 1923-1926 годы на сцене Госдрамы режиссерами Л. С. Вивьеном, Н. В. Петровым, С. Э. Радловым, В. Р. Раппапортом, Н. В. Смоlichem, И. Г. Терентьевым, К. П. Хохловым и др. Такой сравнительный анализ позволит создать достаточно полную картину репертуарных и постановочных экспериментов, проводимых Государственным академическим театром драмы с целью нахождения своего места в современном советском сценическом искусстве первой половины 1920-х годов.

Источники | References

1. Аббат-Фанфрелюш <Шершеневич В. Г.>. МХАТ. Первая студия // Зрелища. 1923. № 22. 30 января – 5 февраля.
2. Адонц Г. «Герой», пьеса Синга в Актдраме // Жизнь искусства. 1925. № 12.
3. Ауслендер С. Герой // Театр и музыка. 1923. 30 января. № 4.
4. Верховский Н. «Герой» (Пьеса Синга в Гос. ак. театре драмы. Первый выход И. Ильинского) // Ленинградская правда. 1925. 18 марта. № 63.
5. Горький М. С кем вы, «мастера культуры»? Ответ американским корреспондентам // Правда. 1932. 22 марта.
6. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957.
7. Золотницкий Д. И. Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982.
8. Игорь Ильинский – актер Актдрамы // Красная газета (вечерний выпуск). 1925. 4 февраля.
9. Ильинский И. В. Сам о себе. Изд-е 3-е, доп. М.: Искусство, 1984.
10. Иосафов Р. Балаганный герой («Герой» Синга в Госдраме) // Рабочий и театр. 1925. № 12.
11. Капитайкин Э. Режиссура Московского Художественного театра второго (1913-1932) // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л.: ЛГИТМиК, 1974. Вып. 4.
12. Никулин Л. В. Пир. МХАТ. Первая студия. Иг. Ильинский в «Герое» // Зрелища. 1923а. № 31-32. 5-22 апреля.
13. Никулин Л. В. Пир. Первая студия МХАТ. На генеральной репетиции Синга // Зрелища. 1923б. № 21. 24-29 января.
14. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учебное пособие. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022а.

15. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022b.
16. Цеткин К. Воспоминания о В. И. Ленине. М.: Политиздат, 1976.

Информация об авторах | Author information



Ряпосов Александр Юрьевич¹, д. иск.

¹ Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



Ryaposov Alexandr Yuryevich¹, Dr

¹ Russian Institute of Art History, St. Petersburg

¹ alexandrryaposov@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 22.08.2023; опубликовано online (published online): 02.10.2023.

Ключевые слова (keywords): Дж. М. Синг; пьеса «Герой» («Удалой молодец – гордость Запада»); Н. Я. Береснев; Госдрама; А. Д. Дикий; Первая студия МХАТ; И. В. Ильинский; J. M. Synge; play “Hero” (“The Playboy of the Western World”); N. Ya. Beresnev; State Academic Drama Theatre (Gosdrama); A. D. Dikiy; The First Studio of the Moscow Art Theatre; I. V. Ilyinsky.