

образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»

ДРАМА И ТЕАТР

Выпуск VIII

Сборник научных трудов

ТВЕРЬ 2012

Ответственный редактор
доктор филологических наук, профессор
Н. И. Ицук-Фадеева

Технический редактор
Т. А. Орлова

Д72 **Драма и театр:** сб. науч. трудов. – Тверь: Твер. гос.ун-т, 2012. – Вып. 8.–236 с.

ISBN 978-5-7609-0769-1

Настоящий сборник сформирован по материалам Международной конференции «Драма и театр» и состоит из статей, посвященных преимущественно русской драматургии, как классической, так и современной.

Необходимо отметить, что ряд статей вводит в научный обиход редкие или малодоступные материалы. Перспективными представляются работы, связанные с перекодировкой рассказа в пьесу; театральнo-драматический процесс исследован в разделе «От Островского к Чехову»; разносторонне представлен рубеж XIX-XX веков.

Сборник подготовлен на кафедре теории литературы ТвГУ и предназначен для студентов, аспирантов и специалистов, занимающихся проблемами теории и истории драмы и театра.

УДК 82.09-2(082)
ББК Ш5(0)-336

©Авторы статей, 2012
©Тверской государственный университет, 2012

ISBN 978-5-7609-0769-1

Содержание

Своеобразие исторической драмы

<i>Тютелова Л.Г.</i> (Самара). «Вопреки всем правилам»: театр А.С. Пушкина и проблемы возникновения новых драматических форм в русской литературе начала XIX века.....	5
<i>Миловзорова М.А.</i> (Иваново). Модусы времени в русской исторической драме XIX века.....	13
<i>Сорочан А.Ю.</i> (Тверь). Движение в неподвижности: репрезентации национального в русской исторической драматургии 1830-40х годов.....	22

II. От Островского к Чехову

<i>Копылев В.А.</i> (Новгород Великий). «Народная драма» и «народные рассказы».....	29
<i>Кутцова О.Н.</i> (Москва). Комедия «Бедность не порок» А.Н. Островского и традиции сентименталистской драмы.....	38
<i>Зорин А.Н.</i> (Саратов). Особенности повествовательной стратегии пьесы Н.В. Некрасова «Осенняя скука» в контексте драматургической традиции.....	47
<i>Димитров Л.</i> (София). Подросток читает „Идиота“, или Чехов на Большой дороге к драме.....	57
<i>Ларионова М.Ч.</i> (Ростов-на-Дону). Споры персонажей в пьесе А. П. Чехова «Предложение»: к вопросу об архаических структурах в литературном тексте.....	70
<i>Няголова Н.</i> (Будапешт). Деформация как семантический признак в драматургии А.П. Чехова.....	77
<i>Гульченко В.В.</i> (Москва). Чехов и <i>тоска</i> , или Эволюция одиночества в пьесах Чехова.....	83
<i>Якушева Л.А.</i> (Вологда). Подарок в драматургическом тексте Чехова.....	97

Анненского “Фамира-кифарэд”.....	105
Багратион-Мухранели И.Л. (Москва). В поисках обновления языка театра. «Дра» Ильи Зданевича.....	114
Брызгалова Е.Н. (Тверь). Кабаре-драматургия Тэффи.....	125
Тюрин Е.А. (Москва). Малоизвестные пьесы Всеволода Иванова «Алфавит» и «Синий в полоску».....	133
Головчинер В.Е. (Томск). Трансформация мотива <i>блудного сына</i> в драматическом варианте Л. Леонова: «Нашествие».....	142
Кислова Л.С. (Тюмень). Антология греха в драматургии Л. Разумовской.....	151
Купченко Т.А. (Москва). «Театр в театре» в творчестве драматургов «новой драмы» (М. Курочкин, И. Вырыпаев, братья Дурненковы, П. Пряжко).....	157
Гончарова-Грабовская С.С. (Минск). Жанровая поливекторность драматургии А. Курейчика.....	166
Ицук-Фадеева Н.И. (Тверь). Историческая личность как драматический герой («Мой друг Гитлер» Ю. Мисимы).....	180
Колганова А.А. (Москва). «Репертуар русской драмы» как информационный источник.....	187
Театр: семиотика и критика	
Болтунова Е.М. (Москва). Театр в пространстве императорского дворца XVIII в.	196
Абелюк Е.С. (Москва). По мотивам каких книг был поставлен спектакль Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир»?.....	208
Патапенко С.Н. (Вологда). Драматургия сценического текста (на примере театральной трилогии К. Гинкаса «Жизнь прекрасна. По Чехову»).....	219
Доманский Ю.В. (Тверь). «Господа Головлёвы» в постановке Кирилла Серебрянникова: текст и контексты.....	226

I. Своеобразие исторической драмы

Л. Г. ТЮТЕЛОВА

Самара

«ВОПРЕКИ ВСЕМ ПРАВИЛАМ...»: ТЕАТР А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НОВЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФОРМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Кризис драмы конца XIX века в следующем столетии был осмыслен как ответ на новые отношения между человеком и миром. Как поясняет, например, Ж.-П. Сарразак, «Человек XX века является «массовым» в своих психологической, экономической, моральной и метафизической ипостасях. Но, в первую очередь, это человек изолированный»¹.

Петер Зонди предложил рассмотреть эту «изолированность» в области театра как проявление изолированности субъекта и объекта, что противоречит гегелевской теории драмы как синтеза этих двух начал. «Под натиском новых сюжетов, так или иначе связанных с темой психологического, морального, социального, метафизического отчуждения человека от общества, драматическая форма произведения, опирающаяся на аристотелевско-гегелевскую традицию межличностного конфликта, разрешающегося через катастрофу, начинает трещать по швам»². Драма стремится к свободной форме, освобождаясь от статуса канонического искусства.

Западные исследователи связывают деканонизацию драмы с кризисом драматической *фабулы* (возникает дефицит действия, которое распадается на несвязанные между собой части), кризисом *героя* (он уходит в сторону, освобождая место фигуре чтеца), кризисом *диалога* (возникает несовпадение слова и действия) и т. п.

Поскольку драма в первую очередь есть представление действия, то именно кризис действия интересен при рассмотрении вопроса о новой драматической форме. Предпосылки ее возникновения обнаруживаются в русской драме начала XIX столетия, когда драма, как это отмечено в связи с

¹ Сарразак Ж.-П. Кризис драмы / пер. Т. Могилевской // Театр. № 2. Январь. 2011. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://oteatre.info/issues/002/15511/> (Дата обращения – 11.01.12). Загл. с экрана.

² Там же.

Е. М. БОЛТУНОВА

Москва

ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРЦА XVIII ВЕКА

1. Театр и топография власти в России XVIII в.

Первое столетие существования Российской империи было отмечено интенсивным формированием новых топографических зон, задействованных в реализации дискурса власти. Они развивались – в разных контекстах, но на основании единых базовых принципов в рамках двух российских столиц.

Центрами топографии власти этого периода, несомненно, являлись императорские дворцы. В Санкт-Петербурге XVIII в. это были многочисленные Летние и Зимние императорские дворцы, сменявшие друг друга на Адмиралтейской стороне, как правило, на набережной Невы между Летним садом и Адмиралтейством¹. В Москве, в свою очередь, можно указать на особое положение Кремлевских сооружений (Теремной дворец, Грановитая палата, Кремлевский дворец императрицы Елизаветы Петровны и др.), а также дворцов в районе Лефортово. Значимыми были также загородные резиденции обеих столиц (Преображенское, Измайлово, Коломенское, Петергоф, Стрельна, Царское Село, Ораниенбаум, Павловск, Гатчина и др.).

При этом именно XVIII столетие становится временем, когда властная репрезентация в России оказывается тесно связанной со сферой театрального². На первый взгляд, это выражается в том, что места для представлений появляются непосредственно в зоне власти. Однако речь идет не просто об организации театральных помещений во дворцах и дворцовых комплексах, но об определенном взаимодействии пространства власти и пространства театра.

Было бы преувеличением связывать начало этой тенденции с правлением царя Алексея Михайловича и появлением в Московском Кремле Потешного дворца. Действительно, построенные в начале 1650-х гг. хоромы царского теста

¹ Некоторые значимые дворцовые комплексы, впрочем, размещались вне указанных границ, например, дворец Петра II на Васильевском острове, временный Зимний дворец Елизаветы Петровны на Невской перспективе, а также Летний дворец Елизаветы Петровны и Михайловский замок Павла I, построенные у слияния Мойки и Фонтанки.

² О соответствующей европейской традиции см.: *Гвоздев А. А.* История европейского театра. Театр эпохи феодализма. М., 2011. С. 291–311.

по приказу царя Алексея Михайловича, стали местом проведения разного рода «потех», в том числе и театральных. Но такое функционирование дворца продолжалось относительно краткое время (около десяти лет)³. После упразднения этого театра попытки его воссоздать в рамках Кремлевской резиденции не предпринимались, что, очевидно, свидетельствует о его временном характере. Более того, Потешный дворец, в отличие от дворцовых театров XVIII в., никоим образом не осмыслялся как структура, находящаяся в тех или иных отношениях с властным пространством (в данном случае комплексом зданий на Соборной площади Московского Кремля). Ожидать появления подобных контаминаций в конце XVII в. было бы преувеличением. Интересно, между прочим, что палаты в конечном итоге стали частью царского дворца: здание было отдано для размещения царевен и соединено переходом с Теремным дворцом. Однако театра к тому времени здесь уже не было⁴.

Вероятно, тенденция на сближение властного и театрального дискурсов в России берет свое начало с момента создания театра младшей сестры Петра I царевны Натальи Алексеевны (конец XVII в.). Как известно, он размещался в подмосковном селе Преображенское, которое на тот момент фактически являлось центром власти. Здесь был построен Ново-Преображенский дворец молодого царя, располагался основной следственный орган страны – Преображенский приказ, а также размещался небезызвестный Преображенский полк. В конце XVII – начале XVIII в. в селе Преображенском широко принимали иноземцев, проводили бесчисленные армейские смотры («экзерциции»), тестировали разные «инвенции», брили бороды, казнили и при этом устраивали праздники и проводили театральные выступления⁵.

Со временем театр Натальи Алексеевны переместился в новый центр власти – Санкт-Петербург. В 1708 г. он переехал из Преображенского на

³ *Вьюева Н. А., Романенко А. И.* Московский Кремль. Дворцы и сады. Москва, 2003. С. 107.

⁴ *Вьюева Н. А., Романенко А. И.* Указ. соч. С. 107–108.

⁵ *Юль Ю.* Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711 гг.). Пер. Ю. Н. Щербачева. М., 1900. С. 149; *Гордон П.* Дневник генерала П. Гордона // Бобровский П. О. История Преображенского полка. Приложение к Т. I. СПб., 1900. С. 104, 110, 107; Российский Государственный архив древних актов (далее – РГАДА). Ф. 248. Оп. 106. Д. 11.

На протяжении периода женских правлений XVIII в. места для театральных представлений все чаще появляются в околослужбном пространстве (Оперный дом на Царицыном лугу в Санкт-Петербурге времен правления императрицы Елизаветы⁷, екатерининский Китайский театр (Каменная опера Царского села и др.).

Еще более знаковым аспектом представляется строительство театральных помещений непосредственно в императорской резиденции – примеров такого рода чрезвычайно много. В Москве Оперный дом существовал при Зимнем Анненгофе. В Санкт-Петербурге дворцовые театры появились в Зимнем и Летнем дворцах императрицы Анны Иоанновны⁸, а также во временном деревянном дворце императрицы Елизаветы Петровны на Невской перспективе⁹.

Оперный дом был устроен также в здании Зимнего дворца, украшающем сейчас Дворцовую набережную Санкт-Петербурга. Построенное Ф.-Б. Растрелли для Елизаветы Петровны, это театральное помещение использовалось и Екатериной II, которая, впрочем, впоследствии существенно пересмотрела планировку главного императорского дворца, приказав обустроить в 1770-е гг. театральные помещения сначала в северо-западной части Зимнего дворца, а затем на антресолях Большого Эрмитажа.

В 1783–1787 гг. по заказу Екатерины II архитектор Дж. Кваренги создал знаменитый Эрмитажный театр. Это сооружение, хотя и отстоит от Зимнего дворца на несколько зданий, безусловно, является частью единого дворцового комплекса (Зимний дворец, здания Эрмитажа, Эрмитажный театр). Беспрепятственный проход обеспечивался за счет строительства переходов. В

⁶ Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. СПб., 1910. С. 3–4.

⁷ Там же. С. 16–18.

⁸ Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. С. 8–11, 13, 21; Денисов Ю. М. Исчезнувшие дворцы // Эрмитаж. История и архитектура зданий (под ред. В. И. Пилявского, В. Ф. Левинсона-Лессинга). Л., 1974. С. 28; Варыгин Д. В., Етоева И. Г. Эрмитажный театр. СПб., 2005. С. 27

⁸ Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Указ. соч. С. 21.

⁹ Варыгин Д. В., Етоева И. Г. Указ. соч. С. 27; Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Указ. соч. С. 21.

В екатерининские времена можно также отметить театр, существовавший в Таврическом дворце, где императрица подолгу жила в последние годы царствования¹⁰.

Театры были неотъемлемой частью дворцов, которыми владел великий князь Павел Петрович (будущий Павел I) в Гатчине и Павловске.

Показательно, что на протяжении столетия власти все чаще разрешают театральным труппам занимать обветшавшие и / или более не используемые по прямому назначению императорские дворцы. Так, заброшенный 3-й Зимний дворец Петра I («Новый Зимний дом» арх. Г.-И. Маттарнови, 1716–1727 гг.) в 1730 г. был отдан для размещения придворных музыкантов и актеров. В 1738 г. здесь же открылась балетная школа придворного театра. Спустя несколько десятилетий, во время которых помещение дворца было отдано под иные цели, здание было превращено в Театральный корпус¹¹. Равным образом в 1768 г. Лефортовский дворец Москвы был предоставлен для жизни актеров Московского театра¹². Год спустя труппа получила возможность репетировать в Большой зале дворца¹³.

2. Театр, трон, церковь

Попадая в зону дворца, театр становился одним из его помещений, точнее, одним из его залов. При этом он почти сразу принимал на себя функции, существующие вне прямого назначения, предписанного театру.

Обращает на себя внимание, что во всех перечисленных случаях театр оказывался на втором этаже дворца. Именно на этом уровне (соотнесенном с категорией «верх» в оппозиции «верх» – «низ») в императорских резиденциях XVIII в. располагались основные государственно-представительские помещения, такие как тронный зал и церковь.

Именно так, например, было устроено пространство в упоминавшемся выше Оперном доме Зимнего дворца, строительство которого было окончено к 1762 г. Театр просуществовал до 1783 г., когда на его месте было приказано

¹⁰ Варыгин Д. В., Етоева И. Г. Указ. соч. С. 26.

¹¹ Там же. С. 13.

¹² РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 32302 (1768 г.).

¹³ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 32304 (1769 г.).

и церковью, соответственно.

Не менее показателен театр Гатчинского дворца Павла I, размещенный на втором этаже в непосредственной близости от тронных залов императора и императрицы, а также дворцовой церкви.

Интересно, что даже в тех случаях, когда представление давали в дворцовом зале, не предназначенном для подобных целей, выбор помещения был во многом предопределен. Зал такого рода всегда находился в представительской зоне дворца (на втором этаже), как правило, недалеко от тронного зала. Так, переносной театр во дворце Елизаветы Петровны на Невской перспективе всегда размещали в зале, соседнем с аудиенц-камерой¹⁵. В правление Екатерины традиция не изменилась. Известно, что в Царском селе театральные представления устраивались несколько раз в Первой антикамере Екатерининского дворца, размещавшейся по соседству с Большим залом, который, в свою очередь, предназначался для официальных приемов и торжеств.

Объяснение подобного явления, очевидно, не может быть связано лишь с уже отмеченной в литературе театральностью таких структур, как власть и церковь раннего нового времени¹⁶. Скорее всего, театр, расположенный среди парадных залов дворца, становился одним из представительских помещений, а театральность – таким же атрибутом власти, как сфера духовного или милитарного.

Вместе с тем, сосуществование разных представительских структур, несомненно, имело свои особенности. Это, в частности, касалось театра и церкви. Так, Оперный дом Зимнего дворца Ф.-Б. Растрелли, вмещавший до 500 человек, занимал весь юго-западный ризалит. При этом театр вполне зримо

¹⁴ Денисова Ю. Ю., Кузьмина Е. В., Пасынкова Т. Р. Эрмитажный театр. СПб., 2004. С. 3.

¹⁵ Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Указ. соч. С. 21.

¹⁶ См., например, монографию Олега Тарасова, который, в частности, говорит о том, что «иконостас представлял собой как бы театральные подмости, на которых из века в век происходило драматическое действо небесной жизни», «перед взором человека разворачивалось чудесное представление с участием Иисуса Христа, Богородицы и... небесных сил», а также указывает на то, что Тронный зал демонстрировал наблюдателю «реальную картину «театра власти», подчинявшегося риторике... церемониала. Зритель... оказывался лицом к лицу с живой иконой – персоной самого императора» (Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2005. С. 79, 150).

«профанное», реализованная в традиционной осевой организации пространства: восток (церковь) – сакральное, запад (театр) – профанное.

Схоже была выражена оппозиция театра и церкви в Гатчинском дворце Павла I. Здесь представленная в елизаветинском Зимнем традиционная оппозиция «запад» – «восток», как кажется, перестала быть актуальной. Очевидно, можно констатировать эволюцию семантической оси «восток» – «запад» и изменение старомосковской установки на восприятие запада как стороны света, ассоциирующейся с греховностью. Тем не менее, в Гатчине театр и церковь по-прежнему находятся на противоположных полюсах. От тронного зала императора (№ 7), двигаясь через Чесменскую галерею (№ 2), можно было попасть в церковь, а пройдя через Греческую галерею (№ 17) – в театр (№ 21). Возможно, семантика названий залов также добавляла ряд коннотаций.

3. Внутреннее пространство дворцового театра

Место монарха в церкви и тронном зале всегда четко определено. Ведь любое представительское пространство моделирует миропорядок – здесь нет бытового поведения, главное место определено ритуализации.

Пространство дворцового театра XVIII в. выстраивалось на тех же основаниях. Ключевой задачей была необходимость сочетать два уровня присутствия – самого монарха и его подданных. При этом в первом случае речь шла о репрезентации абсолюта, а во втором, напротив, об интенции указать на разные статусы в пределах одной группы.

На реализацию первой задачи было направлено появление в театральном зале такой структуры, как ложа. Типичным является организация трех представительских лож – центральной, а также двух боковых (правой и левой), которые маркируют основные зоны театра. Приписывание всех трех лож пространству императора указывало на то, что власть занимает весь периметр зала.

Императорские ложи особым образом декорировали внутри, чаще всего используя государственно-представительскую символику и статусную цветовую гамму (красный, золотой, отчасти зеленый цвета). Например, в Оперном доме Зимнего дворца в ложе императрицы были серебряные обои с золотыми орлами, в ложе наследника – белые с золотыми гербами¹⁷.

¹⁷ Денисова Ю. Ю., Кузьмина Е. В., Пасынкова Т. Р. Указ. соч. С. 3.

чертежи показывают в упомянутом Оперном доме огромную центральную ложу, оформленную, вероятно, бархатом, ниспадающим наподобие балдахина с навершием в виде двуглавого орла¹⁸. Значимость объекта была подчеркнута цветом (красный зал, ярко-зеленая ложа)¹⁹.

Такой декор императорской ложи дворцового театра XVIII в. делал ее рефреном монаршему тронному месту, в оформлении которого всегда использовались государственная символика, схожие цветовые иерархии, а также игравший основную роль балдахин²⁰. Очевидно, императорская ложа могла восприниматься в целом как объект, представляющий за монарха, в определенном смысле замещающий его. Это функционально сближало ее с императорским местом как таковым, вне зависимости от того, где оно находилось (в тронном зале дворца, в соборе или церкви, в конном манеже и т.д.), монаршей эмблемой или даже портретом²¹.

Следует отметить, что из трех императорских лож центральная не всегда становилась абсолютной точкой в зрительном зале. Пространство театра всегда было подчинено воле монарха. Если император предпочитал одну из боковых лож, как это часто случалось во времена правления Елизаветы Петровны²² и Екатерины II²³, властный центр смещался, и выстраивание статусных позиций в

¹⁸ Позднее (в 1763 г.) перед центральной ложей устроили балкон, от которого расходились в партер две широких лестницы, что только усилило уже сложившуюся акцентировку (*Крашенинников А. Ф.* Первые годы после Растрелли // Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1989. С. 68).

¹⁹ Там же.

²⁰ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 34739. (1723 г.). Л. 15, 91, 215–217, 225–225 об.; Д. 34741. (1724 г.). Л. 337–345.

²¹ О функции представительства и замещения в русской культуре XVIII в. см.: *Вдовин Г. В.* Персона. Индивидуальность, личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. М., 2005. С. 67–112.

²² Императрица Елизавета Петровна часто занимала левую ложу, предоставляя центральную – послам, а правую – духовенству (*Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750 гг.* Сост. Л. М. Старикова. Вып. 2. М., 2003. С. 64–65, 75).

²³ В Оперном доме растрелиевского Зимнего дворца, было три представительских ложи. Предполагалось, что императрица будет занимать самую большую центральную ложу. Однако Елизавета Петровна, по указу которой было сооружено огромное здание Зимнего дворца, не дожидаясь окончания строительных работ. Первой фактической хозяйкой дворца стала только что пришедшая к власти и не имевшая де-факто никаких прав на престол Екатерина II. Как известно, в первые годы правления императрице приходилось лавировать между придворными группировками, а в качестве ставки на легитимность выдвигать вперед наследника Павла Петровича. Показательно в этой связи, что отказавшись от центральной

ближе всего к монаршему месту или местам), как правило, имели более высокий статус.

Можно предположить, между прочим, что такое смещение семантического центра зрительного зала оказывало влияние и на выстраивание мизансцен в том или ином спектакле.

Умение «считывать» информацию такого рода и подчиняться соответствующим правилам было важным социальным навыком эпохи. Прекрасным примером может стать история, случившаяся при русском дворе в 1750 г. Третьего мая императрица Елизавета Петровна, которая любила лично распределять места в театре²⁴, приказала церемониймейстеру объявить австрийскому послу графу Бернесу, что «при комедии, которая того дни в вечеру на новопостроенном перед старым летнем садом театре в первой раз представлена быть имеет... для него особливая ложа подле ложи Их Императорских Высочеств определена»²⁵. Вместе с тем императрица неосторожно добавила, что в партере для министров устроена также лавка, и посол может выбрать себе любое из предоставленных мест. Что именно сбилось посла – появление альтернативы как таковой, знакомые дамы в партере или некая придворная интрига, сказать сложно. Однако на предложение выбрать себе место граф Бернес сначала ответил, что хотел бы, увидев новый театр, разобраться на месте, а затем, уже будучи в театре, сказал, что предпочел бы лавку в партере, так как здесь «веселее быть... в компании с дамами». Он, как кажется, не опомнился, даже когда к нему повторно явился церемониймейстер императрицы, указавший послу, что вместо лавки с министрами «второго ранга» он может перейти в ложу рядом с Их Императорскими Высочествами. Итогом истории стал датированный следующим днем указ императрицы о том, что «лавке посольской в партере не быть». Графу Бернесу надлежало «при будущих комедиях занять ложу»²⁶.

Подтверждением особого статуса императорской ложи в театральном зале является также и тот факт, что, занимая достаточно много места, она гарантировала монарху возможность как выходить на первый план, так и, при

ложи в театре. Екатерина выбрала для себя левую ложу, предоставив более почетную правую сторону наследнику (*Крашенинников А. Ф.* Указ. соч. С. 68).

²⁴ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. С. 64–65, 75, 83, 114, 120, 159, 162–163.

²⁵ Там же. С. 159.

²⁶ Там же. С. 162.

В целом, случаи такого условного присутствия монарха во время того или иного торжества на представительской половине дворца были достаточно часты. Об этом говорят мемуары и дневники того времени. Так, Эрнст Миних, хорошо знакомый с бытом русского двора 1730-х гг., в своих записках несколько раз описывает подобные ситуации. Например, во время бала по случаю бракосочетания наследницы Анны Леопольдовны с герцогом Брауншвейгским императрица Анна Иоанновна некоторое время наблюдала за торжеством из соседнего зала. Равным образом, обед в честь молодоженов, устроенный в «большом зале», проходил без непосредственного присутствия императрицы, которая «кушала в другом покое с герцогом Курляндским и его фамилиею»²⁷.

Свидетельством реализации принципов такого рода в театральном пространстве является проект театра в Зимнем дворце все той же Анны Иоанновны²⁸. Императрица приказала устроить небольшой театр в так называемых больших темных сенях Зимнего дворца. При этом последовало уточнение, что «комедиантской декорации» надлежит быть «к стороне спальни Его Императорского Высочества». Как следует из документа, такое расположение было выбрано, чтобы императрица могла смотреть представления «из зеленой большой палаты»²⁹.

4. Эрмитажный театр

На первый взгляд, Эрмитажный театр Екатерины II – пример совсем иного рода. Описывая этот шедевр Дж. Кваренги, принято цитировать самого архитектора, который говорил о стремлении создать такое пространство, в котором «...каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих»³⁰. Неизменным является указание на то, что Эрмитажный театр был выстроен в виде античного полуамфитеатра, без ярусов и лож. Казалось бы, здесь волей императрицы Екатерины II было создано пространство, отличное от традиционного канона власти.

Такое прочтение, впрочем, едва ли можно считать оправданным. Эрмитажный театр, конечно, не мог существовать вне всякой статусности.

Прежде всего, ложи как таковые в этом театре все же имелись. Их было всего две, и они размещались по сторонам сцены, внизу. Известно, что одна из них была предоставлена в пожизненное пользование Дж. Кваренги³¹. Тот факт,

знала о незыблемых законах устройства пространства, в том числе и театрального.

В Эрмитажном театре не было парадного входа. В театр надлежало входить, пройдя через весь комплекс главной императорской резиденции. Это делало его не просто статусным, но исключительным помещением.

Не изменился и принцип особого места для императрицы. Во время эрмитажных представлений для Екатерины II и ее приближенных перед сценой ставили отдельные кресла³²; таким образом, императрица никогда не сидела в амфитеатре вместе с основной (хотя, как правило, немногочисленной и чрезвычайно привилегированной) публикой.

Возможность отразить статус того или иного зрителя также не был утрачен. Но реализация таких символических жестов происходила теперь не столько в связи с размещением конкретного человека в зале, сколько на уровне приглашения его на то или иное представление или в тот или иной день. Как известно, при Екатерине II в Эрмитажном театре устраивались Большие, Средние и Малые Эрмитажи. При этом первые проводили по четвергам, с приглашением придворных, военных и дипломатов (до 200 человек) и демонстрацией спектакля и балета. Средние Эрмитажи предполагали просмотр спектакля без балета, в более узком кругу. На Малые Эрмитажи (по средам), во время которых зрители смотрели русские комедии, собирался лишь узкий круг приближенных императрицы. На просмотр русских сатирических комедий иностранцы не допускались. Так, в 1787 г. премьера «Недоросля» прошла, когда в зале присутствовала только императрица и несколько человек из генералитета. В определенных случаях количество зрителей могло быть сведено до одного: нередко императрица смотрела сатирические комедии в одиночестве³³.

После смерти Екатерины II это противоречивое пространство вернуло себе и традиционные формы репрезентации статусности. Впрочем, первоначально в достаточно странном виде. Павел I, закрывший театр на целый год, ввел новый принцип регламентации: театр был разделен на две половины – для дам и кавалеров, соответственно. Словно бы обрамляя зал, камер-юнкеры могли занимать стоячие места у колонн³⁴.

Судя по сохранившимся изображениям (в частности, рисунка К. Брожа «Зал Эрмитажного театра в день парадного спектакля в честь пребывания

²⁷ Миних Э. Россия и русский двор в первой половине XVIII века. СПб., 1891. С. 73.

²⁸ Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Указ. соч. С. 11–12; Денисов Ю. М. Указ. соч. С. 31.

²⁹ Цитата по: Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Указ. соч. С. 11.

³⁰ Цитата по: Денисова Ю. Ю., Кузьмина Е. В., Пасынкова Т. Р. Указ. соч. С. 6.

³¹ Там же. С. 11.

³² Там же. С. 11–12.

³³ Варыгин Д. В., Етоева И. Г. Указ. соч. С. 35–38.

³⁴ Денисова Ю. Ю., Кузьмина Е. В., Пасынкова Т. Р. Указ. соч. С. 16.

непосредственно у оркестровой ямы (здесь ставили кресла, формируя один – два ряда), несколько поодаль достраивали еще несколько рядов (очевидно, не более трех), занимавших центральную площадку. Все остальные зрители размещались в амфитеатре.

5. Дворцовый театр и дискурс войны

Понимание той роли, которая предписывалась театру XVIII в. в рамках символически насыщенного пространства императорского дворца, позволяет понять целый ряд аспектов, анализ которых в иной системе координат был бы существенно затруднен. Одним из примеров такого рода может стать сосуществование театрального и военного дискурсов.

Выше уже говорилось о судьбе 3-его Зимнего дворца Петра I (арх. Г.-И. Маттарнови), который на протяжении правления императрицы Анны Иоанновны был местом размещения театральной труппы. После прихода к власти в 1741 г. дочери Петра I Елизаветы функциональное назначение дворца изменилось. Последний стал Лейб-кампанским корпусом, поскольку был отдан для проживания привилегированной роте лейб-гвардии Преображенского полка, сыгравшей ключевую роль в елизаветинском перевороте 25 ноября 1741 г.³⁵ Это был своего рода символический жест, все коннотации которого сводились к фигуре основателя Российской империи: Преображенский полк, созданный Петром I и оставшийся верным его дочери, получал – в лице Лейб-кампании – дворец, принадлежавший некогда самому императору.

После восшествия на престол Екатерины II Лейб-кампания была упразднена, а здание достаточно быстро вернуло себе прежнее назначение: дворец стал Театральным корпусом. В 1786 г. главный корпус, обращенный к Неве, практически полностью разобрали. На его месте и был возведен Эрмитажный театр³⁶. Екатерине II была известна история этого дворца, тесно связанная с первым российским императором, который окончил здесь свои дни. В одном из своих писем к барону Ф. М. Гримму императрица очень четко локализовала свой новый «прелестный театр», указав, что он стоит «на краю Эрмитажа, который теперь идет аркою через канал и соединяется со старым дворцом Петра I»³⁷. Интересно, что Екатерина II, активно апеллировавшая, по крайней мере, в начале своего царствования, к образу императора Петра Великого для легитимации собственной власти, не использовала последний

³⁵ Михайлов Г. В. Зимние дворцы Петра I. История строительства. Архитектурное и художественное убранство. События и люди. СПб., 2002. С. 156–157.

³⁶ Там же. С. 157–158.

³⁷ Цитата по: Варыгин Д. В. Етоева И. Г. Указ. соч. С. 14.

сомнения. Однако, если таковые и были, то к 1780-м гг. они уже не имели значение. По справедливому замечанию Веры Проскуриной, в это время «... в формуле «Петр I – Екатерина II» окончательно перевешивает последняя часть. Дело было не только в амбициях и неумеренном честолюбии императрицы. Переоценка деятельности Петра I, критическое отношение к его реформам становится все более открытым и более концептуальным...»³⁸ Начало ревизии наследия Петра совпало с разрушением его последнего Зимнего дворца.

На этом история не завершилась. Ведь театр фактически встраивался в старое здание дворца, часть которого (флигель по берегу канала и строение, выходящее на Миллионную улицу) при строительстве сохранилась. При очередном переходе власти вернулся и елизаветинский принцип использования этого помещения. При Павле I часть старого Лейб-кампанского корпуса была отведена под размещение первого батальона Преображенского полка. С 1823 г. на три года зал Эрмитажного театра и вовсе был превращен в манеж и военный плац³⁹. Сцена использовалась для тренировок войск. Авторы, упоминающие этот этап в истории Эрмитажного театра, неизменно указывают, что он сильно пострадал и впоследствии здесь пришлось проводить реставрационные работы⁴⁰. Сама возможность передачи театра для военных нужд воспринимается как варварский акт, а принятое императором Александром I решение – как малопонятное.

Но в XVIII, а затем и XIX столетиях широкие апелляции к образам и символам войны были востребованы при выстраивании государственно-представительского церемониала, в том числе и в рамках императорских резиденций. Со временем «военное» пространство монарших дворцов стало разрастаться, заполнять собой анфилады парадных залов, формировать саму идею представительского помещения. Тронные залы стали называть в честь покровителя российского воинства Св. Георгия (например, в Чесменском, Зимнем, Михайловском, а затем и Большом Кремлевском дворцах), а аванзалы, ведущие к ним, оформлять в соответствующем стиле⁴¹.

³⁸ Проскурина В. Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 135.

³⁹ Денисова Ю. Ю., Кузьмина Е. В., Пасынкова Т. Р. Указ. соч. С. 17.

⁴⁰ Там же. С. 17.

⁴¹ Об этом см. подробнее: Болтунова Е. М. Тема войны в декоре российских императорских дворцов XVIII – первой половины XIX вв. // Военно-исторический журнал. 2010. № 12. С. 44–49.

пребывании (последовательном или даже параллельном) в одном и том же помещении. И, тем не менее, говорить о чем-то нестандартном, нетипичном, даже странном не приходится. Перед нами пример соположения смысловых кодов в пространстве, одинаково естественном для каждого из них. Ведь театральный и милитарный дискурсы были неотъемлемой частью образа императорской власти в России XVIII в.

Е. С. АБЕЛЮК
Москва

ПО МОТИВАМ КАКИХ КНИГ БЫЛ ПОСТАВЛЕН СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ «ДЕСЯТЬ ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТЯСЛИ МИР»?

Ответ на этот вопрос как будто бы известен: он был дан в афише спектакля «Десять дней, которые потрясли мир». Это сценическая композиция Ю. Любимова, И. Добровольского, Ю. Добронравова, С. Каштеляна по мотивам одноименной книги Джона Рида. К этой информации следовало бы добавить следующее: в практике Ю. П. Любимова – дорабатывать и перерабатывать первоначальный вариант сценария в процессе репетиций, на протяжении всего времени работы над спектаклем, и потому, размышляя над источниками «Десяти дней, которые потрясли мир», следует говорить не столько о сценарии, сколько о воплощенном сценарии – спектакле Театра на Таганке. Будем учитывать также, что вместе с режиссером на этапе «доведения» сценария до окончательного текста, ставшего словесной основой спектакля, эту работу выполняли актеры театра: В. Высоцкий, А. Васильев, Б. Хмельницкий. В этом творческом коллективе от театра роли распределялись так: Ю. Любимов работал над сценарием в целом (редактировал текст, регулировал соотношение драматических сцен, музыкальных эпизодов, пантомим, перестраивал композицию первоначального варианта сценария); В. Высоцкий писал слова некоторых зонгов, вместе с А. Васильевым и Б. Хмельницким создавал для них музыкальный аккомпанемент.

Итак, прежде всего, о характере использования книги Дж. Рида.

Из двенадцати ее глав в сценарии используются восемь. По замыслу сценаристов, спектакль не должен быть иллюстрацией к книге – в сценарии нет

Действие концентрируется только на тех революционных событиях, которые происходят в Петрограде; материал ряда глав книги Дж. Рида не используется: это главы VI («Комитет спасения»), X («Москва»), XI («Завоевание власти»), XII («Крестьянский съезд»).

Вместе с тем далеко не всем эпизодам спектакля в книге американского журналиста находится соответствие – оно обнаруживает себя, начиная с восемнадцатого эпизода («Речь премьер-министра Керенского»). При этом в эпизодах спектакля, так сказать, добавленных к книге Дж. Рида, ее текст также может использоваться. Например, один из первых эпизодов «Заседание Сенатской комиссии США» посвящен реальному событию – допросу Дж. Рида в американском Сенате в 1919 г., когда его книга, посвященная русской революции, уже была написана. Естественно, что в «Десяти днях», где описываются события, происходящие только на территории России, сцены допроса нет. Вместе с тем в уста сенаторов сценаристы вкладывают реплики русских персонажей книги Дж. Рида, иногда слова от автора. Так, реплике **Третьего сенатора** «Поймите, революция – это болезнь, и рано или поздно нам придется вмешаться...» в книге соответствуют слова крупного российского промышленника Степана Георгиевича Лианозова, с которым Дж. Рид беседовал за десять дней до штурма Зимнего дворца: «Революция – это болезнь. Раньше или позже иностранным державам придется вмешаться в наши дела... Что до большевиков, то с ними придется разделяться одним из двух методов. Правительство может эвакуировать Петроград, объявить осадное положение, и командующий войсками округа расправится с этими господами без юридических формальностей...»¹

В эпизодах сценария, представляющих события, описанные в «Десяти днях...», текст книги также используется очень свободно. Как уже говорилось, между содержанием отдельных сцен сценария и спектакля и книгой Дж. Рида нет точного соответствия, литературный материал активно дополняется сценами, придуманными авторами сценария. Лаконичное упоминание в книге какого-то факта в спектакле, как правило, разворачивается в целую картину. Так, в «Десяти днях...» выступлениям Керенского как главы кабинета министров посвящены всего две фразы («Сам Керенский дважды выступал со

¹ Джон Рид. Десять дней, которые потрясли мир. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 13.